



ARQ

ISSN: 0716-0852

revista.arq@gmail.com

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Chile

Morse, Steve  
Proyecto Marfa. Marfa, EE.UU.  
ARQ, núm. 70, 2008, pp. 28-31  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37514399006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## Proyecto Marfa

Marfa, EE.UU.

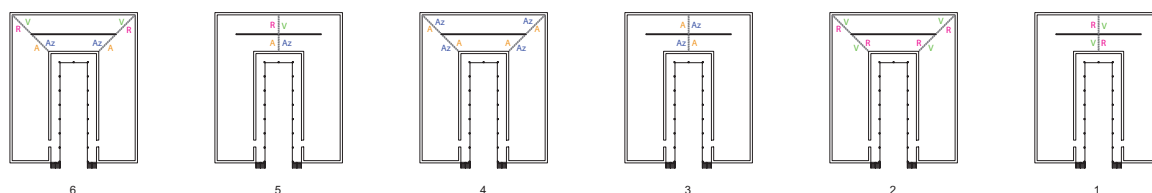
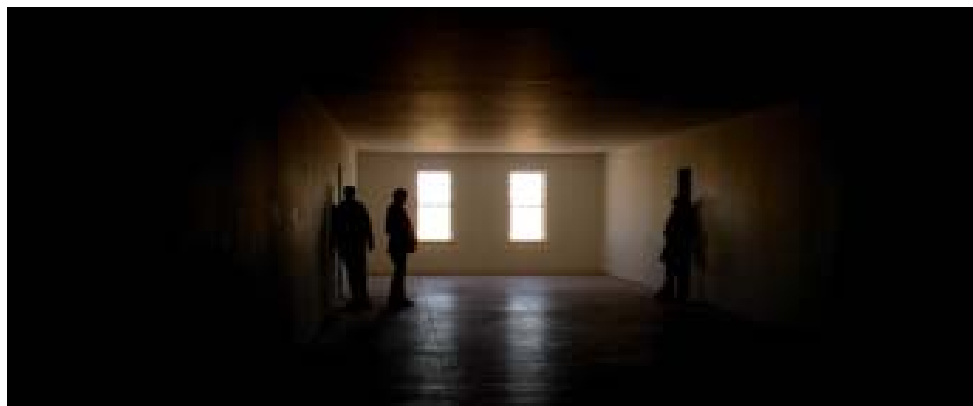
En el paisaje desértico de Marfa, Texas se localizan seis edificios que contienen esta instalación de tubos de luz fluorescente de Dan Flavin. Parte de su obra es descrita y explicada por el director y técnico de su estudio, profundizando en esta obra que surge como una combinación de situaciones extremas de intensidad, luz y color.

In the desert landscape of Marfa, Texas sit 6 buildings that contain an installation of fluorescent light tubes by Dan Flavin. Part of his work is described and explained by the director and studio technician, goes into depth over this work that arises from a combination of extreme situations of light and color.

*Dan Flavin* Artista  
TEXTO *Steve Morse* Director, Dan Flavin Studio Ltd.  
FOTOGRAFÍA *Patricio Mardones*



<sup>1</sup> Extractos de la transcripción de la conferencia del autor en el simposio *Light in architecture and art: the work of Dan Flavin* celebrado en mayo de 2001 en la Fundación Chinati en Marfa, Texas y publicado por los organizadores en el libro del mismo título. La inclusión de esta traducción al castellano fue posible gracias a la gentileza de la Fundación Chinati y especialmente a la ayuda de Nick Terry, su coordinador de Educación y Asuntos Públicos (N. del Ed.).



PLANTAS DE LOS 6 EDIFICIOS DEL PROYECTO MARFA de Dan Flavin, Fundación Chinati, Marfa, Texas

Disposición de tubos fluorescentes: R Rosado V Verde A Amarillo Az Azul

**TÉCNICA IN SITU<sup>1</sup>** / Habiendo trabajado como el técnico de Dan Flavin, pensé que podría ser una buena idea comenzar con alguna explicación de la naturaleza y la historia de la iluminación fluorescente: la luz es definida como energía radiante evaluable de acuerdo a su capacidad para crear una sensación visual. En la luz fluorescente la luz visible es emitida por una sustancia estimulada por una fuente primaria de energía o de alguna forma de radiación electromagnética. Muchos de nosotros estamos familiarizados con luces negras y con letreros de luces negras; estos son análogos al trabajo interno de una lámpara fluorescente, en el sentido que la luz negra misma produce radiación ultravioleta. Cuando esa radiación golpea los componentes fluorescentes en las tintas impresas en un letrero, causará que esos compuestos sean luminosos, o más correctamente fluorescentes. Una lámpara fluorescente —me refiero a ella como lámpara, no como tubo o ampollita— consiste en un tubo de vidrio claro protegido en ambas puntas por un terminal que provee de conexiones eléctricas al contener electrodos en su interior. El interior del tubo de vidrio está recubierto con fósforo, que es el material cuya estimulación produce la luz visible de la lámpara. El aire dentro del tubo de vidrio es una combinación de vapor de mercurio y argón; cuando se aplica electricidad a los electrodos, esta es conducida a través de los gases combinados vía proceso de ionización; cuando el vapor de mercurio está ionizado emite una onda eléctrica muy específica de radiación ultravioleta que estimula al fósforo para que *fluoreszca*.

El fenómeno de la fluorescencia fue descubierto poco después del fenómeno de la fosforescencia por un embobinador de Bologna en 1602. Aunque se entendía muy poco acerca de ella, muchas teorías aparecieron durante la Ilustración; Newton se unió a la discusión para postular erróneamente que la fluorescencia era el reflejo interno de luz externa —incluso Sir Isaac puede equivocarse—. En 1853 —Dan estaría orgulloso de esto— el físico irlandés George Stokes (1819-1903), acuñó el término *fluorescencia* después de observar el fenómeno en el compuesto *fluorita*, publicando luego la primera ley para manejar el estudio de la fluorescencia, gran parte de la cual aún permanece como verdadera. En 1859, el físico francés Alexander Edmond Becquerel (1820-91) describió una lámpara fluorescente como un tubo de vidrio que contenía compuestos fluorescentes y *aire enrarecido*, construyendo la primera —aunque deficiente— lámpara fluorescente en 1867. En 1896, Thomas Edison entra en

escena desarrollando su versión de una lámpara fluorescente eléctrica, que luego juzgó ineficiente al mismo tiempo que difícil para reproducir en masa (léase rentable). La investigación continuó en los años veinte, sin embargo la ineficiencia de las lámparas continuó debido a una falta del fósforo apropiado y una fuente de radiación ultravioleta de la cual depender.

Finalmente, al comienzo de los años treinta, se descubrieron fósforos viables y, con la llegada de lámparas de vapor de mercurio, apareció una fuente eficiente de radiación ultravioleta. En septiembre de 1935 se llevó a cabo la primera exposición de luz fluorescente en EE.UU., durante una convención de negocios en electricidad en Cincinnati. Las lámparas fluorescentes también se colocaron como una novedad en la Feria Mundial de Chicago en 1938 y en Nueva York en 1939, estando disponibles para el público en abril de 1938. En ese mismo año y mes, un niño pequeño llamado Dan Flavin cumplía 5 años en Jamaica, Nueva York. Estas primeras lámparas estaban disponibles en cuatro tamaños y en blanco, luz de día y cinco colores más.

Las lámparas blancas que Dan empleó durante el tiempo en que trabajó con él eran normalmente de luz blanca cálida, blanca fría o luz día; sin embargo, en algunos de sus trabajos más tempranos también incluyó luz blanca suave y blanca de lujo. Los colores disponibles en el comercio usados por Dan eran el rojo, ultravioleta filtrado (conocido como azul oscuro) y los de la serie que después llamaríamos de *los cuatros grandes*: rosado, azul, amarillo y verde. El factor que agrega el color a la lámpara está basado en la composición química del fósforo dentro de la lámpara; en el caso del azul, el componente usado en el fósforo es el tungstato de calcio; el verde usa silicato de zinc y el rosado usa borato de cadmio. Estos químicos fluorescen en frecuencias de onda específicas y visibles, determinando así el color emitido, lo que es verdadero en todos los casos excepto en las lámparas de color rojo y las de color dorado: nunca se ha encontrado o desarrollado un fósforo que únicamente pueda producir frecuencias de onda en estos colores. Para crear lámparas de este tipo, antes de introducir el fósforo se aplica un spray pigmentado sobre la superficie interior de los tubos; el pigmento no colorea la luz, más bien bloquea el paso hacia fuera de las frecuencias de onda diferentes al rojo o al dorado según el caso. Estos pigmentos son visibles aun cuando las lámparas estén apagadas, haciendo que ellas se vean siempre rojas



o doradas a diferencia de los tubos de luz rosada, verde y azul, que al apagarse toman la misma apariencia de una lámpara blanca.

Mi relación de trabajo con Flavin comenzó en marzo de 1991, cuando un amigo que trabajaba en la Rubin Spangle Gallery en Manhattan mencionó que el anterior técnico de Dan había comenzado su propio negocio y había dejado el puesto vacante. Me sentí feliz con la oportunidad de dejar el trabajo como constructor que tenía en ese momento, de manera que concerté un encuentro preliminar con el galerista Morgan Spangle. En la construcción yo había supervisado grupos de obreros en terreno, había leído planimetría y había ejecutado algunos muebles en obra, por lo que comprendía la arquitectura en términos de materiales de construcción y sus procesos. Morgan pensaba que esta experiencia sería un buen punto a mi favor, ya que muchos de los proyectos futuros de Flavin eran instalaciones en gran escala localizadas en espacios arquitectónicos específicos.

MUSEO GUGGENHEIM, NUEVA YORK, 1992 / La primera propuesta para el edificio redondo de Frank Lloyd Wright (la instalación *Untitled - To Tracy to celebrate the love of a lifetime*) era un pilar de cuatro lados puesto en medio del vacío central, construido usando una columna de lámparas verdes de 2,4 m de alto por lado. Este formato planteaba no sólo la desventaja de una intensidad de luz insuficiente; encontramos serias dificultades estructurales tratando de hacer que la maldita cosa se parara derecha, pues era demasiado esbelta. Un día en que yo visitaba a Dan en su casa de Long Island y mientras conversábamos de cualquier cosa, nada relacionado al arte, de pronto llegamos a los problemas surgidos en la materialización del proyecto Guggenheim. Le pregunté cómo pensaba encarar el problema de construcción de la columna de cuatro caras; Flavin me preguntó cuantos lados había en el tragaluz poligonal del edificio, que estaba justo sobre la columna. Consulté los planos y le dije que había doce lados. Como siempre me miró, encogió sus hombros y dijo “Y bueno, ¿entonces?”. Y así fue: un pilar de doce lados de luz rosada incandescente.

Otro tema central de este proyecto fue comentado por un trabajador en el museo. En su opinión, la luz solar que durante el día entraba a través del recién restaurado lucernario constituía una intrusión; el hombre preguntó cómo se querría manejar la existencia del tragaluz y Flavin dijo no entender la pregunta. El trabajador insistió: *¿deberíamos cubrirlo con una lona o sería mejor intentar filtrar la luz cenital?* a lo que Dan respondió *“¿por qué querría usted hacer algo como eso?”*. Visiblemente alterado, el hombre le respondió con altivez que la luz directa del día atenuaría considerablemente la iluminación fluorescente dentro de la rotonda. Dan declaró: “Mis

luces nunca se verán disminuidas; además me encanta la interacción”. Mientras sea posible, observen con cuidado las instalaciones donde la luz natural está presente, como en Chinati, donde se pueden ver luces fluorescentes al final de las barracas junto con una resplandeciente luz de Texas que entra a través de las ventanas del otro extremo: pongan atención en la interacción y en los cambios en el transcurso del día.

MUSEO ZONNEHOF, AMERSFOORTSE, 1994 / Dan fue invitado a hacer una instalación en el Museo Zonnehof en la ciudad holandesa de Amersfoort; aunque no se trataba de una instalación permanente, él estaba muy entusiasmado con el proyecto porque Gerrit Rietveld había diseñado el edificio. Este fue el primer trabajo en el que colaboré con Dan donde él nunca realmente visitó el lugar: me dijo que confiaba en mí para tomar notas del sitio, registrar la información de una manera que él pudiera comprender y luego llevársela de vuelta para que él pudiera decidir lo que quería y dónde lo quería dentro del espacio. Pensé en las alternativas para producir un registro del interior: dibujos, fotografías o modelos. Cualquiera que conociera a Flavin estaría consciente de su gusto por la televisión, de modo que grabé un video en el lugar y aunque Dan se rió mucho ridiculizando mi pequeña película, obtuvo una idea completa del interior del museo. Miramos la filmación en repetidas ocasiones hasta que el concepto estuvo claro. Yo estaba convencido que este museo no era apropiado para la instalación de obras fluorescentes en sus muros; una albañilería color ámbar con grandes juntas oscuras invadía todo el lugar. Finalmente, el trabajo se concentró en un paramento blanco en el entrepiso, visible parcialmente desde el nivel principal. Como un homenaje a Mondrian, se usaron colores azul, amarillo y rojo.

HAMBURGER BAHNHOF, BERLÍN, 1996 / La *Hamburger Bahnhof* es una estación de trenes construida en el s. XIX para una línea expresa que unía Berlín con esta gran ciudad-puerto en el norte. El gran terminal fue renovado y convertido en un museo para la *Nationalgalerie* de Berlín en 1996; Dan fue invitado a presentar una propuesta para el interior y el exterior del edificio. Instaló tres equipos de lámparas azules de 1,2 m de alto en las columnas exteriores arriba en la fachada principal, fijando de manera análoga tres lámparas verdes en la parte posterior de las columnas. La mayor intensidad o poder del verde sobre la luz fluorescente azul permite que el verde mantenga lo que es propio (como diría Dan) estando en una situación reflectante, mientras es complementado con el azul cuando es directamente visible. Este efecto continuó en el exterior y también en el interior de las estructuras adyacentes a la fachada central, creando efectos equili-



brados de azul directo y verde reflejado en todas las partes del edificio que son visibles desde el patio interior.

A Flavin le gustaba trabajar con el azul y el verde en Alemania. Nunca explicó por qué, sólo decía *“Les encanta; y se los daré”*.

SANTA MARÍA EN CHIESA ROSSA, MILÁN, 1996 / Dan apreciaba los dibujos de Giovanni Muzio, el arquitecto de este edificio—quien le había sido presentado por Michael Govan— y además valoraba el estilo racionalista en que el edificio había sido diseñado y construido. Las murallas no eran blancas antes de su restauración. Como también se ha mencionado, Dan no se inclinaba a aceptar invitaciones para iluminar iglesias, menos tratándose de una católica. Pero en este caso se interesó en la arquitectura del edificio y también se conmovió mucho con una carta escrita por Don Giulio, el cura párroco de la iglesia. La instalación es el resultado de esa carta y del contacto personal que de alguna manera Dan estableció, aunque nunca conoció personalmente a Don Giulio. Fui enviado a Milán para investigar el lugar y aunque hice mis usuales registros en video, fotografía y dibujo, pasé la mayor parte del tiempo observando la rutina diaria de la iglesia: qué clase de personas venían y qué hacían mientras se encontraban allí. Naturalmente, parecía importante poner las lámparas en lo alto y ocultas de los ojos de los feligreses. El principal objetivo de Dan fue enfatizar los elementos arquitectónicos de la iglesia, que tiene los mismos elementos de una catedral europea clásica: nave, crucero y ábside.

Como dije antes, la iglesia no tenía originalmente paredes blancas, limpias y tranquilas. Los cielos rasos sobre los dos ambulatorios estaban pintados de un fuerte color rosado y dentro del ábside y en sus alrededores había varias figuras de alguna manera naturalistas: santos flotando y ángeles volando pintados al estilo de los cincuenta en colores pastel. La primera vez que observé a los feligreses asumí que estaríamos en problemas si poníamos pintura blanca sobre esos santos y ángeles flotantes, pero mientras la restauración continuaba me impresionaron varios parroquianos de más edad que llegaban cada tarde entre las misas. Venían a meditar, tanto como a visitar y compartir las noticias y escuché a mi traductor que muchos de ellos estaban comentando: *“miren que bonita están dejando a nuestra iglesia”*. Me sentí muy conmovido con eso; también Dan.

FUNDACIÓN CHINATI, MARFA, 1996 / Flavin estableció el concepto para Marfa a comienzos de los años ochenta. La instalación no se inauguró sino hasta octubre del año 2000; el que esté completa hoy día se debe a la persistencia de Marianne Stockebrand y a la colaboración que establecimos. Marianne me recordó hace poco que fue el 20 de marzo de 1996 cuando

conducíamos hacia la casa de Dan para una más de una larga serie de visitas, en una tentativa de trabajar nuevamente en el proyecto Marfa. En un momento Marianne, directamente y con valor señaló: *“Bueno Dan, es realmente importante tener una idea de la configuración de los equipos para poder adelantar buscando fondos y planificando el proyecto”*. Dan entonces nos impresionó y fascinó entregando el concepto en su usual y algo críptico esquematismo verbal. Me abalancé a buscar una hoja de papel cercana para hacer un diagrama de lo que yo pensaba eran sus intenciones; por supuesto que le entendí mal, pero pacientemente él movió su cabeza y repitió lo que había dicho, con calma, en forma lenta, palabra por palabra. Finalmente lo entendí bien, en la tercera o cuarta vez, y finalmente teníamos nuestros equipos: todo lo que quedaba por definir eran los colores. El día había sido largo y Dan no estaba sintiéndose particularmente bien. Se estaba haciendo tarde y encarábamos un largo viaje de regreso, así que consideramos dejar al proyecto descansar hasta una próxima reunión. Pero algo dentro de mí decía: *“No... estamos demasiado cerca, vamos a definirlo todo”* y mientras nos despedíamos de Dan, sentí que era mi turno de ser valiente y directo, así que dije: *“Se ven interesantes estos equipos que tienes Dan, ¿alguna idea de los colores?”*. Dan contestó con cuatro palabras: *“Rosado, amarillo, azul y verde”*. Realmente esperamos que les gusten. ARQ

#### Bibliografía

AA.VV. *Light in architecture and art. The work of Dan Flavin*. Chinati Foundation, Marfa, 2002.

#### PROYECTO MARFA

Artista Dan Flavin

Ubicación 1 Calvary Row, Marfa, Texas

Cliente Fundación Chinati

Construcción Dan Flavin Studio Ltd.

Materialidad radier afinado, tabiques de estructura liviana y volcánita, 408 tubos fluorescentes de color de aproximadamente 2,40 m de largo, dispuestos en grupos según las siguientes combinaciones: primer y segundo edificio: 32 rosados y 32 verdes, tercer y cuarto edificio: 32 amarillos y 32 azules, quinto y sexto edificio: 19 rosados, 19 verdes, 19 amarillos y 19 azules.

Presupuesto sin datos

Año proyecto 1980 - 1996

Año inauguración 2000