

posted a note at his exhibition in '49 asking that everyone stand close to the paintings. The size and the scale are larger than the viewer. The paintings are imposing and assert Newman's 'place', 'here', 'moment', 'now'. Also a dislike for the old part-by-part composition led to the large size and scale. This composition would have been contradictory in the new work since the viewer would have had to read part by part instead of comprehending the whole at once.

Anna's Light is 9 by 20 feet. The red rectangle is 9 by 18 feet, one to two, two squares, evidently not such a bad proportion after all. The remaining two feet of bare cotton canvas is divided between six inches on the left and forty-eight inches on the right, one two eight. The six-inch vertical is narrow enough to be a stripe on the surface. The red rectangle slants some to the forty-eight inch vertical, a broad stripe or band that is almost an area like the red. The right edge of the vertical, that of the painting, is the surface, as is the six inches. This is more a bent surface than a spatial illusion. The forty-eight inches is just wide enough, one to twelve, to return the bend to the surface. The red is held firmly between the two white verticals. It's a marvelous painting. All of Newman's paintings are somewhat austere; this one is bright and austere.

Uriel, painted in '55, is 8 by 18 feet. The left three-quarters of the painting is a light greenish blue, resembling a commercial color. At the beginning of the right-hand quarter, but discrete rather than an edge, is a narrow brownish black stripe. Next to it and equal in width is the same light blue. Next to that and not quite equal is a reddish brown stripe. The light blue is locked between the two dark stripes and forced forward, and with it, since the color is the same, the less defined three-quarters of the painting is brought forward. There's a selva of light blue beyond the reddish brown stripe and then almost a quarter of reddish brown. The blue is woven under the black, then out, under the brown, and out again slightly. The blue and the brown are interlocked. The narrow irregular blue edge becomes a stripe on the brown, the brown stripe one on the blue. The reddish brown quarter is placed on the same surface as the light blue.

tratitos. En su exhibición de 1949, Newman incluso colocó un aviso pidiendo que todos se acercaran a los cuadros para contemplarlos. El tamaño y la escala son más grandes que el observador. Las pinturas son imponentes y confirman el 'lugar', el 'aquí', el 'momento', el 'ahora' de Newman. Asimismo, el rechazo de la vieja composición parte-por-parte resultó en el tamaño y la escala grandes. Esta composición habría parecido contradictoria en la obra nueva, ya que el observador habría tenido que leer parte por parte in lugar de aprehender el todo de una vez. *Anna's Light* mide 9 x 20 pies; el rectángulo rojo, 9 x 18 pies (o sea 1 x 2, dos cuadrados, una proporción a todas luces decente). El restante lienzo desnudo se distribuye entre seis pulgadas a la izquierda y 48 pulgadas a la derecha (1 x 8). El espacio vertical de seis pulgadas de ancho es tan estrecho que podría ser un listón en la superficie. El rectángulo rojo se inclina ligeramente hacia el espacio vertical de 48 pulgadas, tan ancho que pudiera constituir un área como el rojo. Los bordes derecho e izquierdo de la pintura son la superficie, más una superficie comba que una ilusión espacial. Las 48 pulgadas son justamente lo suficiente (1 x 12) para devolverle a la superficie su curva. El rojo es sostenido firmemente entre los dos espacios verticales blancos. Es una pintura maravillosa. Todas las de Newman son austeras; ésta es austera y luminosa.

Uriel, pintado en 1955, mide 8 x 18 pies. Los tres cuartos del cuadro que quedan al lado izquierdo son de un color azul verdusco claro, que parece un color comercial. Al comienzo del cuarto derecho, pero separado en lugar de formar borde, está un angosto listón negro pardusco. Junto a éste, y del mismo ancho, aparece el mismo azul verdusco claro. Al lado de esto, y de una anchura ligeramente desigual, está un listón café rojizo. El azul está aprisionado entre los listones oscuros y empujado hacia adelante, y, junto con él, como el color es el mismo, los tres cuartos menos definidos de la izquierda también se desplaza hacia adelante. Más allá del listón café rojizo hay una orilla de azul claro y luego casi un cuarto de café rojizo. El azul se entreteje por debajo del negro, luego sale pasando por debajo del café, y sale de nuevo. El azul y el café se entrelazan. El estrecho borde irregular se convierte en listón encima del café, el listón café sobre el azul. El cuarto café rojizo está colocado en la misma superficie que el azul claro.

Robert Irwin with Marianne Stockebrand: A Dialogue

The following conversation took place in May 2001 in John Wesley's apartment on Barrow Street in New York City. This is the first part of an ongoing dialog that is meant to be continued. As will become apparent from the conversation, Robert Irwin is currently working on plans for a permanent installation at the Chinati Foundation. Under consideration for a possible location for his work is an existing, but largely dilapidated structure – the former hospital of Fort D.A. Russell. The conversation centers around this project, but also includes more general and fundamental thoughts.

STOCKEBRAND: How are the plans going for Marfa?

IRWIN: Well, I'm trying to get a feel for Marfa. Attend this high plains, open sky place; understand the presence of Don Judd here – the whole Chinati thing and the very unique participation it has generated here. Then there is, of course, the site and the building as an in-itself piece of architecture. Yet it is the sense of open space and high sky that is magical – so the strategy, how best to approach it all, is, for the moment, in limbo. It's such a special opportunity that I don't want to shortchange the invitation. So I think I'll keep everything in play for a while.

STOCKEBRAND: It seems that the building has potential. The shell that exists right now is quite intriguing in itself.

IRWIN: Absolutely.

STOCKEBRAND: When we were walking through the interior recently, I thought it's fascinating to have the sky framed from underneath. You've worked with planes and ceilings, and most of the pieces I know of yours exist in a space with wall-like divisions or structures. The one piece in Paris with filtered orange light blending into yellow on the ceiling was very intriguing. So, looking at the hospital building and see-

Robert Irwin con Marianne Stockebrand: Un diálogo

La conversación que sigue tuvo lugar en mayo de 2001 en el apartamento de John Wesley en la calle Barrow de la ciudad de Nueva York. Esta es la primera parte de un diálogo que se continuará. Como el lector verá, el Sr. Irwin está trabajando actualmente en sus planes para crear una instalación permanente en la Fundación Chinati. Esta obra podría colocarse posiblemente en una estructura existente, pero que se encuentra en mal estado: el antiguo hospital del Fuerte D.A. Russell. La conversación versa principalmente sobre este proyecto, pero incluye también pensamientos de tipo general.

STOCKEBRAND: ¿Cómo van los planes para Marfa?

IRWIN: Bueno, pues trato de dejar abierto el proceso, trato de ponerme a tono con Marfa. Fijarme en la altiplanicie, en este lugar de cielo abierto, y comprender la presencia de Judd aquí—todo el fenómeno Chinati y la respuesta tan especial que ha generado. Luego también está el sitio y el edificio en sí, que viene siendo todo un hecho arquitectónico. Es el sentido del espacio abierto y la altura del cielo lo que

ing that there's no ceiling or roof made me think that you could apply a similar 'treatment'.

IRWIN: Yeah, it seems the first question is "Why don't I leave the whole thing open?" That's what I mean, there's something to be said for that. Flat out wide open. Then of course you start thinking of all the related issues and problems, some of which say it's got to have a ceiling, and if you start trying to close it in with glass it maybe starts to get out of character.

STOCKEBRAND: That could be heavy.

IRWIN: There's this whole issue of its compatibility with the other works at Chinati, and having some interplay with that. I think about the path coming down toward the Artillery Sheds, and Judd's large enclosures. I like it everywhere else. But then for me, if I start to close it in even more and make it less and less open, something important is lost. Some of the splendid openness. Then I think of the structures that have been done around Marfa out of adobe. They have the look of being really perfect. Sitting down on the ground. They make these walls out of concrete block now. It has its place. It's actually not bad looking but also not good. I thought about the possibility of having the basic windows and walls smooth like that. And I also thought about using wood. I like the very low profile. That was one of the reasons I was thinking about extending a wall here or there. I first toyed around with extending a wall into the enclosure, seeing if the building could really sink into the earth. I also have to think about what I would do with the roof. Then I came up with the idea of actually inseting the roof so that the walls look like that, (draws). Looked interesting in the drawing. But then you have the logistical problems of how to get the rain water out.

crea la magia, así que la estrategia está, por el momento, en el limbo. Es una oportunidad tan única que no quiero estropearla. Así que creo que por lo pronto voy a seguir contemplando las opciones.

STOCKEBRAND: Parece que el edificio es prometedor; el almacén que existe actualmente es muy interesante.

IRWIN: Muy cierto.

STOCKEBRAND: Cuando caminamos por el interior me parece fascinante ver como enmarcado el cielo desde abajo. Usted ha trabajado con los planos y los techos, y la mayoría de las obras suyas que yo conozco existen en un espacio con estructuras o divisiones como paredes. La obra en París con luz anaranjada filtrada que se combina con el amarillo del techo es muy sugestiva. Así que, cuando veo que el edificio del hospital no tiene techo o tejado, pienso que podría darle usted un 'tratamiento' semejante.

IRWIN: Sí, es cierto que la primera pregunta podría ser: "¿Por qué no dejar todo abierto?" Es una opción atractiva. Abierto del todo. Luego se piensa en todo lo que eso implica, los problemas, y parece que un techo no vendría mal, pero si se comienza por el intento de encerrarlo con vidrio quizá pierda algo de su carácter propio.

STOCKEBRAND: Eso podría ser pesado.

IRWIN: Una cuestión importante es la compatibilidad con las demás obras en Chinati y jugar un poco con esa relación. Pienso en el sendero que viene bajando hacia los galpones de la artillería y los grandes recintos de Judd, por ejemplo, y creo que podrían desentonar terriblemente. Pero para mí, si empiezo a encerrarlo todavía más y resulta menos abierto, se pierde algo muy importante. Algunas de las estructuras son magníficas: me encantan varias de las construcciones de adobe cerca de Marfa. Parecen absolutamente perfectas, sentadas ahí en el suelo. Las paredes las hacen ahora de bloque de concreto. Tiene su lugar. No se ve

STOCKEBRAND: We have that same problem with the Artillery Sheds.

IRWIN: I'm sure. But you can make a heck of a good drain in there. I started trying to figure out spouts. I think whether it's finally a good idea or not, it's pretty interesting for the moment. The whole thing's taking on a very curious look. The walls slightly slanted, the bottom part stone. The top part more like a whitewash. Then this roof giving way, with these almost medieval looking spikes coming out of it. Yet it doesn't look like it *doesn't* belong there. So that part is interesting. Whether any of it occurs we'll see, but I'm having a very good time with that part. Then there's the building in the center. Here I have left the roof off (draws). You come in, and the inner building has concrete steps at the base all the way around. So at the base, it steps down, and you walk straight in.

STOCKEBRAND: You have a plan for the middle area?

IRWIN: Well, yes and no. You could turn the one building into three buildings like this (draws). The idea being some kind of rock-type garden and everything around it gravel. The outside would stay exactly the same. I wouldn't do anything to these walls at all. You leave the window openings and the walls, and just turn the inside out. About ten years ago I found these outcroppings of rocks outside of Vegas. I tried to buy them. They're still there - I went and checked to make sure. They are very...I don't know if they would work here, but I've had them in my back pocket for quite a while. They're almost monolithic-like black stones, kind of that shape (draws). They stand side by side - this whole group of them, like a group of black shrouded figures. They are amazing.

STOCKEBRAND: How tall?

del todo mal, pero sí un poco. Pensé en la posibilidad de hacer lisas las ventanas y paredes, y también pensé en usar madera. Me gusta el perfil muy bajo, y por eso se me ocurrió alargar una que otra pared. Primero jugueteé con la idea de extender una pared hacia el interior, para ver si el edificio podía hundirse realmente en el suelo. También tengo que pensar lo que haría con el techo. Entonces se me vino a la mente bajar el techo hacia adentro, y se verían así las paredes [las dibuja]. Me pareció interesante en el dibujo. Pero luego hay el problema práctico de cómo drenar el agua.

STOCKEBRAND: Tenemos el mismo problema con los galpones de la artillería.

IRWIN: Claro. Pero se le podría poner un excelente desagüe; ya estuve intentando diferentes caños y picos. No sé si acabe por hacerlo así, pero por el momento es interesante. Toda la cosa está empezando a verse rara. Las paredes ligeramente inclinadas, la parte de abajo hecha de piedra y la parte superior como enjalbegada. Luego el tejado con unas puntas de hierro casi medievales. Sin embargo, no da la impresión de que *no* pertenece allí. Así que eso resulta interesante. Si algo de esto se hará realidad está por verse, pero me divierte. Luego hay el edificio del centro. No le he puesto techo [lo dibuja]. Uno entra, y el edificio tiene escalones de concreto todo alrededor. Se entra directamente, pero bajando.

STOCKEBRAND: ¿Tiene un plan para el área central?

IRWIN: Sí y no. Tendríamos tres edificios así [los dibuja]. Daría la impresión de algún tipo de jardín de piedras y, alrededor, grava. El exterior permanecería exactamente igual. Yo no cambiaría estas paredes en lo absoluto. Quedarían las aberturas de las ventanas y las paredes, pero todo vuelto al revés. Hace cosa de diez años me encontré con unos afloramientos rocosos en pleno Las Vegas. Intenté comprarlos. Todavía están allí, fui a comprobarlo. Son

Robert Irwin Site Projects

Projects marked with an asterisk (*) are illustrated.

1975

PASSAGE WINDOW

California State University Art Galleries, Long Beach

1976

THREE ROOMS, ONE INSIDE ANOTHER, SCRIM DIVISION, WINDOW

Collection Giuseppe Panza di Biumo, Varese, Italy

1977

FREEWAY MONUMENT

(Unrealized) San Francisco Embarcadero, California

1978

* PORTAL PARK SLICE (p.21)

John W. Carpenter Park, Dallas, Texas

TILTED PLANES

(Competition, unrealized) Ohio State University, Columbus

RED RIVER LINE

(Competition, unrealized) Yertman Cove, Ohio River, Ohio and Kentucky

1979

FILIGREED LINE

Wellesley College, Massachusetts

THREE-RING MAZE

(Unrealized) Public Safety Building Plaza, Seattle, Washington

IRWIN: Oh, depending on how you measure them, they're probably about eight-foot. They are magical looking. So I'd considered the possibility of putting these things down the center. I don't know. I don't want it to be a rock garden, not that they aren't nice. They are somehow special. So there's that thought knocking around.

STOCKEBRAND: You would not want any stone or cacti on the exterior of the building?

IRWIN: At this point, I've no idea. Basically, taking your thought from the other day, which was a good one, about this thing being open in the back, with a space in between, like two forms. And I thought this wall here could stay open, if this wall could go all the way across, in the same pattern as the windows. And there is this series of doors that go across, so that it remains open and closed at the same time. So that sort of works. Interestingly, a lot of this also hinges on desert plant material research I did once before for another unrealized project. That's definitely on my mind. I thought about putting trees out here and trees in the middle. Having a courtyard in the back... and there's a couple of desert trees that I particularly like. What is left unresolved is what, exactly, do I do with the choices on the big plan. I like doing what I'm doing because it's entertaining, keeps me engaged, but also it's a way of thinking the whole thing through. It's not necessary to resolve one issue. What's in here is the roof, maybe doubled up, creating an indoor/outdoor arbor, yet it would actually be just framing.

STOCKEBRAND: It provides shade – very nice.

IRWIN: It provides shade and at some point it becomes the roof. So one of the ideas was to have these be sort of half indoor and half outdoor (draws),

muy...no sé si quedarían bien aquí, pero hace buen rato que la idea de usarlos me hace cosquillas. Son piedras negras casi monolíticas; tienen esta forma [dibuja]. Y allí están todas juntas, es asombroso.

STOCKEBRAND: ¿Qué altura tienen?

IRWIN: Ah, según se midan, unos ocho pies aproximadamente. Tienen un aire de magia. Así que pensé en colocarlos en el centro. No sé. No quiero que sea un jardín de piedras, aunque no tienen nada de malo. Tienen algo de especial. No he descartado la idea.

STOCKEBRAND: ¿No quisiera piedras o cactus al exterior del edificio?

IRWIN: En este momento no tengo la menor idea. Pero la idea de usted es buena, la del otro día, de dejar abierta la parte de atrás, con un espacio en

so that's a way of leaving it open – an inside courtyard. Then I also thought about in the front, the same kind of thing. And here I was playing with three paths. I like the way these paths look, so I was playing with those a bit. And then to make something of entrance out of this, playing with a pattern of maybe 4' wood poles. This way there would be an open sense of place, with certain choices of where you could go. A way of creating a kind of a moment where a decision is made, and yet not close it off. To leave it open and yet establish it as an entrance. Some definition is required, so I'm playing with that.

STOCKEBRAND: I've always liked the shape of the building. But I also

tiempo. Eso funcionaría. Curiosamente, mucho de esto se basa en una investigación que hice sobre plantas desérticas en relación con otro proyecto. Ese estudio lo tengo muy presente. Pensé poner árboles aquí y árboles en medio y tener un patio atrás...y hay un par de árboles del desierto que me agradan sobremanera. Lo que queda sin resolver es precisamente qué hacer con las opciones del plan a gran escala. Me gusta lo que estoy haciendo porque me ocupa y me entretiene, pero también es una manera de conceptualizar todo el proceso. No hace falta resolver un solo problema. Lo que hay aquí es el techo, tal vez doble, creando una pérgola interior/exterior que surgiría de los marcos.

STOCKEBRAND: Así habría sombra; estaría muy bien.



OLD HOSPITAL BUILDING, FORT D. A. RUSSELL, MARIETTA

medio, creando dos formas. Y creí que esta pared de aquí podría permanecer abierta, si esta otra pudiera alargarse, con el mismo patrón que las ventanas. Y hay una serie de puertas, para que todo permanezca abierto y cerrado al mismo

think that it is fabulous to be able to walk through a building as an installation, that's not just an empty space, but one that has been altered by an artist and made somehow special. You've done that many times

IRWIN: Daría sombra y al mismo tiempo se convertiría en el tejado. Una idea era de que éstos fueran la mitad interiores y la mitad exteriores [dibuja], y así quedaría abierto, sería un patio interior. Luego pensé en algo parecido

FORMAL CROSSING

(Unrealized) 13th and "O" Streets, Lincoln, Nebraska

48 SHADOW PLANES

(Project was modified from *56 Shadow Planes*) Old Post Office Atrium, Washington, D.C.

PINK GLASS – COR-TEN STEEL

SANCTUARY

(Unrealized) University of Minnesota, Minneapolis

1980

*** ONE WALL REMOVED (p.18)**

78 Market Street, Venice, California

AVIARY

(Competition, unrealized) Duncan Plaza, New Orleans, Louisiana

9 SPACES, 9 TREES

(Second proposal following *Three-Ring Maze*) Public Safety Building Plaza, Seattle, Washington

WINDOW TRANSFORMATION

Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio

DOUBLE CROSSING

(Unrealized. Second Proposal following *Formal Crossing*) City of Lincoln, Nebraska

1981

SECURITY STAIRWELL

P.S.1, Long Island City, Queens, New York

GARLAND WREATH

(Competition, unrealized) Fountain Square Atrium, Cincinnati, Ohio

VIOLET HAZE

University of California, San Diego

STOOP FOR PHILADELPHIA

(Unrealized) Fairmont Park, Philadelphia, Pennsylvania

with scrim. The longest one that I know was the one you did in Köln. You know, what you just said about the shadow of the roof that becomes a little lighter or a little darker, all of that I think is absolutely fabulous. You could fill the front in if you wanted to, but you could also leave it open. But to be able to walk more or less in a circle and to walk through altered light areas is quite fascinating. You modulate light throughout the building. The roof... making it brighter, letting more light come in, modulating that throughout the building in some way.

IRWIN: That's part of the problem working with glass and windows – going from light to dark...(draws) that idea is beginning to pulse. But a lot of this stuff was playing with areas which are wood. So, first there is no roof; then there's a partial roof with wood and metal. You'd go into these spaces, some would be partially open, some less so, then they would start getting closed, then become totally closed; it would progress in stages. Then maybe on the inside you could still call it an installation. I like the idea of being half in and half out.

STOCKEBRAND: It's a good building, and that has a lot to do with architecture of that area and time. I love that in Mexico, when you go into a house and you have a courtyard and you have the house, and in between you have a covered porch. You know, you have these steps, a transition from being enclosed and kind of dark to open and light areas.

IRWIN: In the summertime, as you go in, it becomes more and more shaded, and then I even thought about the idea, a crazy one, the idea of in the summertime actually cooling it in the middle, and in the wintertime of heating it. So you're also going from cool to warm, or from warm to cool. Very subtly, almost subliminally, that

también para el frente. Aquí yo visualizaba tres senderos; me gusta como se ven estos senderos, así que eso podría resultar bien. Luego esto podría convertirse en una especie de entrada, jugando con un patrón a base de postes de madera de unos 4 pies de altura. Así habría una sensación de lugar abierto, con diferentes áreas adonde dirigirse. Sería una manera de crear una especie de momento donde se toma una decisión, y aun así, no cerrarlo del todo. Dejarlo abierto pero ofrecerlo como entrada. Se requeriría alguna definición, y estoy jugando con eso.

STOCKEBRAND: Siempre me ha gustado la forma del edificio. Pero también me parece fabuloso poder caminar a través de un edificio como instalación y que no es sólo un espacio vacío sino un

when you're in this thing, let's say in the summertime, it starts getting really hot, and it gets shaded and more shaded, and you're not really aware of it but it gets cooler as you go. So there's something happening on another level. Maybe it's too logistically cumbersome. But it's a thought. I also like the fact that when you start in from the outside, you're walking on gravel, and then you change that surface say to wood, then you go into the building and maybe you're walking on concrete, but all of it's on the same level, there are no steps. So then you would have the changing of surface, changing of temperature, changes between closed and open, and changes of being dark and light. Having part of

acaba de decir en cuanto a la sombra del tejado que se aclara o se oscurece un poco, todo lo cual me parece estupendo. Se podría agregar algo para llenar el frente si se quisiera, pero no sería necesario. Pero el poder caminar más o menos en círculo y pasar por áreas de luz alterada es muy interesante. La luz se modula a través del edificio. El techo...lo ilumina, deja entrar más luz, se modularía eso de alguna manera.

IRWIN: En eso estriba parte del problema de trabajar con el vidrio y las ventanas: el paso de la luz a la oscuridad [dibuja]. Pero esto ha involucrado jugar con áreas de madera. Primero no hay tejado; luego hay un tejado parcial con madera y metal. Se podría entrar a estos espacios, algunos de los cuales



ROBERT IRWIN, *SIANT LIGHT VOLUME*, 1971. WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS, MINNESOTA

espacio que ha sido alterado por un artista y que cobra así un valor especial. Usted ha logrado esto muchas veces utilizando tela de malla. El ejemplo más largo que conozco es el de Colonia, en Alemania. Usted sabe, lo que

it open leaves some space for the sky. I'm having a good time with that. So now it's fun and ideas come out that are actually very interesting, which may or may not survive once the thing coalesces into some sense

estarían parcialmente abiertos, pero habría otros espacios cada vez más cerrados, por etapas. Así, en el interior se le podría llamar todavía una instalación. Me gusta la idea de estar mitad dentro y mitad fuera.

- 1982
- SOUND CHASING TRAVELING LIGHT** (Unrealized) Rapid Transit Arrival Areas at O'Hare Airport, Chicago, Illinois
 - FIVE CURVED SNOW FENCES** (Unrealized. Second proposal following *Pink Glass – Cor-Ten Steel Sanctuary*) Center for Art and the Environment, Minneapolis, Minnesota

- NATURE WALK** (Unrealized) Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark
- THREE PRIMARY COLORS** (Unrealized) Giuseppe Panza di Biumo and Castello di Rivoli, Turin, Italy
- TWO CEREMONIAL GATES, ASIAN PACIFIC BASIN** (Removed) San Francisco International Airport, California

- THREE PRIMARY FORMS** (Competition, unrealized) Battery Park City Commercial Plaza, New York, New York
- ROCK GARDEN, SITTING ROOM** (Unrealized) Skidmore, Owings & Merrill, Amtrak Station, Providence, Rhode Island
- STREET CROSSING** (Unrealized) Los Angeles County Museum of Art, California

- 1983
- H.H.H. MEMORIAL GARDEN AND LECTURN** (Unrealized. Third Proposal following *Pink Glass – Cor-Ten Steel Sanctuary* and *Five Curved Snow Fences*) Center for the Art and the Environment, Minneapolis, Minnesota
 - * **TWO RUNNING VIOLET V FORMS** (p.20) University of California, San Diego

of a whole. The various parts along the way somehow become irrelevant. No longer pieces or parts depending on which way the thing goes. Right now, I'm thinking just about anything. I'm trying not to limit myself at all. That is, if I like the feel of glass, I'll have a wall of glass. They're all good ideas until they fall apart. But I want them to fall apart as ideas and begin to resonate as a whole. You know what I mean?

STOCKEBRAND: Wasn't this also the way you proceeded with the Getty garden? I remember you coming to Köln and visiting the botanical gardens, contemplating several ideas. Do you follow the same process when you prepare a show in a gallery?

IRWIN: Basically, it's the same way. In the beginning I just spend my time looking, not planning. Then generally after a time I begin to ask myself, "What if? What would I like to see here? What feels right for this place?" And I begin to fantasize; I begin to build things in my mind's eye. I build them consciously when I am awake, and I build them subconsciously when I'm asleep. I build them and then I dwell in them. I walk through them over and over, and in this way ideas become experiences. There's an old adage that your "first instinct is the best one," when at best it's just a good place to begin. One thing to know is that this process is not limited to this particular instance – it's cumulative over a lifetime. Sometimes the thing I discover is that a particular feeling for something doesn't actually come into play for years. Sometimes it turns up in the guise of a first instinct to be further explored. The best is when you really surprise yourself. What you discover is better than anything you could have conceived. The Getty is full of those

STOCKEBRAND: Es un buen edificio, y eso tiene mucho que ver con la arquitectura de la región y la época. Me encanta eso en México, entrar en una casa con el patio interior y un porche techado. Aquí tiene usted estas etapas, ¿sabe? Una transición desde lo encerrado y lo oscuro hacia lo más abierto y la mayor claridad.

IRWIN: En el verano, mientras uno entra, hay cada vez más sombra. Luego pensé en la idea, un poco peregrina, de enfriar el área en el verano y calentarla en el invierno. Así se pasa de lo fresco a lo más caluroso, o viceversa. Es muy sutil, casi subliminal, ya que empieza a hacer mucho calor y mientras uno avanza por el lugar hay cada vez más sombra, de forma comienza a refrescar casi sin que uno se dé cuenta. Así que está ocurriendo algo también en otro plano. Tal vez sea demasiado estorbo, pero vale la pena pensarlo. También me gusta el hecho de que al entrar desde el exterior uno caminaría sobre grava, luego cambiaría la superficie, después se entraría al edificio caminando tal vez sobre concreto, pero todo estaría en el mismo nivel, sin escalones. De esa manera tendríamos el cambio de superficie, de temperatura, los cambios entre abierto y cerrado y los cambios de luz y oscuridad. Si hay una parte abierta, hay lugar para el cielo. Eso me gusta. Me divierte, y están saliendo ideas que de veras son muy sugestivas y que pueden sobrevivir o no según vaya cobrando forma coherente el proyecto total. Las diversas partes en cierto modo carecen de relevancia. Ya no son piezas o partes, dependiendo de cómo proceda el asunto. Ahorita estoy pensando en varias cosas; trato de no imponerme limitaciones. O sea, si me gusta la textura del vidrio, pondré una pared de vidrio. Todas las ideas son buenas hasta que se desintegran. Pero si algo se desintegra y no funciona, prefiero que sean las ideas, ¿comprende?

kinds of surprises for me. In the working process at first there are just a lot of feelings and ideas strewn about, pieces and parts. At some point in the process you begin to gain the vantage of an overview – a compelling sense of the whole, out of which a strategy emerges in which all the pieces and parts will eventually gravitate. And then you begin the more arduous task of disciplining them. Filtering each part and piece through your aesthetic sensibility and in the light of the whole, adding nothing in and leaving nothing out.

STOCKEBRAND: I'd like to pursue that idea a little bit more. Do you start every time from scratch? This question comes up when you do more than one piece for the same space. Do you have, in the back of your mind, a phenomenon that you're waiting for?

IRWIN: I try to begin from scratch, as much as that is even possible. What interests me most is the idea of a purely conditional art. I try to attend to how each unique set of conditions resonates as a whole, out of which the particulars are identified – whole to part. The critical questions here are, how do we know? And how do we value what it is we are experiencing? For example: in pictorial art, we have our perception isolated in the frames of painting and sculpture – abstracted as content from the actual subject and presented to us as a highly stylized system of signs. All this represents a very particular way of how one knows, values, structures and understands things. Now if you take all the frames away, as modern art has, and start out with the subject of art as pure inquiry of human perception, the consequences are a new understanding of the nature of things. Certainly that's what Mondrian demonstrated for us when he me-

STOCKEBRAND: ¿No es ésta la manera como trabajó usted en el jardín del Museo Getty? Recuerdo que vino a Colonia y visitó los jardines botánicos, contemplando varios conceptos. ¿Sigue el mismo proceso cuando prepara una exhibición de galería?

IRWIN: En lo fundamental, sí. Al principio me dedico la observación, no a la planeación. Luego, después de cierto tiempo, comienzo por preguntarme: ¿Qué pasaría si...? ¿Qué es lo que me gustaría ver aquí? ¿Qué se vería bien? Y comienzo a usar la imaginación para construir cosas, tanto cuando estoy despierto como subconscientemente, cuando estoy dormido. Las construyo y luego resido en ellas. Me paseo dentro de ellas una y otra vez, y así las ideas se convierten en experiencias. Se suele decir que "el primer instinto es el mejor", cuando en realidad es sólo un buen punto de partida. Hay que darse cuenta de que el proceso no se limita a este caso en particular, sino que es acumulativo durante toda la vida. A veces lo que descubro es que un sentimiento dado tarda años en entrar en juego. A veces aparece como un primer instinto que debe explorarse más. Lo mejor es cuando uno se sorprende a sí mismo. Lo que descubre es mejor que cualquier cosa que pudiera haber concebido. Para mí el Getty está lleno de ese tipo de sorpresas. Dentro del proceso de trabajo, al principio hay sólo unos cuantos sentimientos e ideas esparcidas por todas partes, puras piezas y fragmentos. En un momento dado se empieza a ver claro el conjunto, a comprender el todo, y de ahí surge una estrategia que abarcará todas las piezas y fragmentos. Luego se emprende la tarea aun más ardua de someterlas a disciplina, filtrándolas por la sensibilidad artística de uno, sin quitar ni agregar nada de lo que compone el conjunto.

STOCKEBRAND: Me gustaría llevar esa idea un paso más allá. ¿Empieza usted cada vez de nuevo, desde la nada? La pregunta surge cuando se hace más de

1984

A SINGLE PLANE: 324 PARTS
San Francisco Museum of Modern Art, California

CENTRAL AVENUE MEDIAN
Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California

VARIOUS SIGHT LINES
(Unrealized) Fallingwater, Millrun, Pennsylvania

TWO ARCHITECTURAL TOWERS
(Competition, unrealized. Project was modified from *Four Historical Towers*) City Front Plaza, Chicago, Illinois

1985

GRAND AVENUE VIADUCT
Grand Avenue Viaduct, Los Angeles, California

WAVE HILL GREEN
(Removed) Wave Hill, Bronx, New York

ROSE GARDEN
(Unrealized) Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa

VERTICAL TREE WALL
Tower 45 Development, New York, New York

1986–1989

ARTS ENRICHMENT MASTER PLAN: MIAMI INTERNATIONAL AIRPORT
(Unrealized) Miami International Airport, Florida

1988
* **SERIES OF TRANSIENT CAMPUS MARKINGS** (p.20)
(February–July, 1988) Rice University, Houston, Texas

1989
SENTINAL PLAZA
(Competition) Pasadena Police Department, California

1990
ALLÉE
(Unrealized) Rhône-Alps, France

thodically takes us through an exercise in the pure physics of seeing – from a tree beautifully rendered to the tree as a pure field of energy. A conditional art asks the viewer to act directly in the physics of his own seeing – to perceive the phenomenal properties of the art intervention in an existing set of conditions and then reference things conditionally. Was this the right or the wrong move? Whether you like it; whether it's interesting; or whether you would have responded differently and why and how. But it's all done immediately, in situ, experientially.

STOCKEBRAND: You're saying one doesn't have to know anything about art or you to appreciate your work.

IRWIN: That's what I'm saying. Instead of referencing abstractly what is art through the histories of art practice or the oeuvre of the artist, you act directly as a player in a confrontation with the actual conditions of the site, using all of the same cues the artist used in making the intervention. You evaluate and value directly what it is you are experiencing.

STOCKEBRAND: Can you give me an example?

IRWIN: Yeah, I think so. Twenty years ago, I did a project at the Whitney billed as a retrospective, which I developed instead as a way or, in a way intended to present one simple proposition: If we are to take words like "free", or "creative", or "aesthetics" seriously, as actually bearing directly on art, can we hold the dialogue for art to be the equal of making it? And the answer is no. If the individual does not, at least in part, choose, and in so doing set in motion his or her own meaning, then words like "free" or "creative" have no real meaning.

STOCKEBRAND: So what did you actually do to demonstrate this?

una obra para un mismo espacio. ¿Tiene usted, en lo más profundo de su conciencia, un fenómeno que espera manifestarse?

IRWIN: Procuero empezar desde la nada, en la medida que eso sea posible. Lo que más me interesa es la noción de un arte puramente condicional. Trato de percibir la identidad global de cada conjunto de condiciones, y a partir de ahí identificar los detalles: la relación es la del todo a la parte. Las preguntas clave son: ¿Cómo lo sabemos? ¿Y cómo asignamos un valor a aquello que estamos experimentando? Por ejemplo, en el arte pictórico nuestra percepción se ve aislada dentro de los marcos de la pintura y la escultura, abstraídas como contenido a partir del tema real y manifestadas ante nosotros como un sistema de signos altamente estilizado. Todo esto representa una manera muy particular de conocer, valorar, estructurar y comprender las cosas. Ahora, si retiramos todos los marcos, como lo ha hecho el arte moderno, y empezamos con el tema de la obra de arte como la simple inquisición sobre la percepción humana, la consecuencia es una nueva comprensión de la naturaleza de las cosas. Ciertamente es eso lo que logra Mondrian cuando nos plantea un ejercicio en la física pura del acto de ver—desde un árbol magníficamente evocado hasta un árbol visto sencillamente como campo de energía. Un arte condicional le pide al observador que actúe directamente dentro de la física de su propio acto de ver: para percibir las características fenomenales de la intervención artística dentro de un conjunto de condiciones existente se tiene que contar con un punto de vista referencial condicional. ¿Este acto está bien hecho o mal hecho? ¿Nos gusta, nos interesa, o habríamos reaccionado de otra manera, y por qué y cómo? Y todo se realiza inmediatamente, mediante la experiencia.

STOCKEBRAND: Usted está diciendo que uno no tiene que saber nada acerca de

IRWIN: Well, in a nutshell...if you look at history of art up to that moment, you begin with art full of meaning – content: the King of Kings in a red robe; then a king in a red robe; then a burgermeister in a red coat; a woman in a red dress; a red apple in a still-life; the red cloth; and finally the pure phenomenon – RED. This history has questioned and removed, in turn, all of the cherished frameworks of meaning. Then modern art questioned the frame to painting and the object to sculpture, leaving only the frame of the art context – the museum, gallery, the practice, etc.; the elements of the making; and the fundamental intellectual framing of intention, which, of course modern art has also questioned. Duchamp drops a string and cuts the template where it falls...*chance*. Pollack spills a splatter of paint, an *accident*, and proceeds from there. John Cage entertains the *incidental* in ambient sound. So, now, where is meaning?

At the Whitney on the fourth floor I did an installation essentially using the existing elements of the space: a black slate floor, which I left empty; the modular grid of the ceiling, which I left unchanged; and the large forced perspective front window as the only light. To this I added a plane of scrim the length of space held taut by an eye-level 2" x 2" bar of black steel, that had a corresponding 2" black line circumscribing the rectangle of the room, resulting in something so disorienting that some viewers supposed they saw nothing, and others walked BANG, right into the eye level bar. Either way the installation forced the viewer to stop and begin again at the beginning, examining first hand the normally subliminal process of perceiving the qualities inherent in any given space, where there is, of

usted ni su arte para apreciar su obra.

IRWIN: Sí, efectivamente. En lugar de abstraer lo que es el arte mediante la historia de la práctica artística o la obra del artista, uno interviene directamente en el juego, enfrentándose con las condiciones efectivas del sitio y utilizando todos los estímulos que motivaron al artista. Uno evalúa y valora en forma inmediata todo lo que está experimentando.

STOCKEBRAND: ¿Me podría dar un ejemplo?

IRWIN: Sí, creo que sí. Hace veinte años, hice una proyecto en el Whitney que estaba anunciado como una obra retrospectiva y que desarrollé más bien como un mecanismo para formular un postulado sencillo: Si hemos de tomar en serio palabras como "libre", o "creativo" o "estética", como conceptos que influyen el arte, ¿podemos considerar que el diálogo del arte tiene un valor igual que la realización del arte? Y la respuesta es no. Si el individuo no hace, al menos en parte, elecciones y si al hacer esto no desencadena su propio significado, entonces las palabras como "libre" y "creativo" carecen de valor.

STOCKEBRAND: ¿Entonces qué hizo usted concretamente para probar la verdad de este aserto?

IRWIN: Pues, en resumidas cuentas... si uno ve la historia del arte hasta el día de hoy, comprueba que se comienza con el más pleno significado, lleno de contenido: el Rey de Reyes en una toga roja, luego un rey en una toga roja, un burgermeister en una toga roja, una mujer en un vestido rojo, una manzana roja en un bodegón, una tela roja y por fin el fenómeno puro—ROJO. Esta historia ha cuestionado y eliminado, uno por uno, todos los marcos venerados portadores de significado—el contenido pleno. Luego el arte moderno cuestionó el marco de la pintura y el objeto de la escultura, dejando sólo el marco del contexto del arte: el museo, la galería,

THREE 1-5 CROSSINGS

(Unrealized) Carlsbad, California

1991

DOUBLE TILT

(Unrealized) Las Vegas, Nevada

1992

CEREMONIAL MOUND/ARTS

ENRICHMENT

(Unrealized) Summerlin Master Plan, Las Vegas, Nevada

1993-1998

CENTRAL GARDENS

The Getty Center, Los Angeles, California

1997

1' 2' 3' 4'

The Museum of Contemporary Art San Diego, La Jolla, California

ROBERT IRWIN, ONE WALL REMOVED, 1980, 78 MARKET STREET, VENICE, CA.



course, no such thing as an empty space. So leaving a 120' x 50' room empty of content in New York was radical. Not so radical here in Marfa, where space is both the power and the beauty. So there is space and then there is space.

STOCKEBRAND: Go on.

IRWIN: So now we have an installation in a museum of art, devoid of any meaning –content, made up of a few simple elements: a black plane; a black inscribing line; and a modular grid. Using these same elements as the connecting device, I stepped outside the cherished frame of the museum and painted the graying plane of the intersection at 5th Avenue and 42nd Street -black. I then stretched a steel cable inscribing a rectangular space at the World Trade Towers. And then I proposed to draw a laser grid at the 3rd floor level, from 57th Street to the then Pan Am Building, along Park Avenue, and finally I stepped outside of even the frame of making, by pointing out the pure phenomenon of a grid of black planes, sun and shadow, that stretches the length of Manhattan each day along Park Avenue. Then I indicated the recently installed line of pink mercury vapor lights that inscribed the green/black rectangle of Central Park. And finally I pointed out our growing commitment to the grid as the principal organizing device, over time from Wall Street, where avenues open and narrow angle off and dead end on small squares in a rich and diverse pattern, to Upper Manhattan where the grid becomes even increasingly formal in the dulling monotony of its logic. So, for the sake of argument, let's say I have now questioned all of the tenets of art making as heretofore framed as elements of abstract pictorial thought.

STOCKEBRAND: So where does all this lead us?

etc.; los elementos de la producción del arte; y el marco intelectual más básico de la intención, que por supuesto ha cuestionado también el arte moderno. Duchamp deja caer una cuerda y corta su plantilla precisamente donde éste ha caído...casualidad. Pollack derrama unas gotas de pintura, un accidente, y a partir de ahí prosigue. John Cage recurre a lo incidental en el sonido del ambiente. Y así, ¿dónde está el significado? ...

En el cuarto piso del Whitney hice una instalación usando esencialmente los elementos del espacio existentes: un piso de pizarra negra, que dejé vacío; el diseño cuadrículado modular del techo, que no cambié para nada; y la ventana del frente, la cual, por ser la única fuente de luz, impone forzosamente una cierta perspectiva. A todo esto agregué tela de malla que ocupaba todo el largo del espacio, sostenido por una barra de acero negro de dos por dos pulgadas a la altura de los ojos, con una línea negra correspondiente, también de dos pulgadas, que circunscribía el rectángulo del cuarto. El resultado era tan desorientador que algunos observadores suponían que no estaban viendo nada, y otros se tropezaron aparatosamente con la barra que estaba al nivel de su visión. De cualquier forma, la instalación requería que el observador comenzara por el principio y examinara por sí mismo el proceso normalmente subliminal de percibir las cualidades inherentes a cualquier espacio dado, donde por supuesto no hay tal cosa como un espacio vacío. Así que el dejar vacío un cuarto de 120 por 50 pies en Nueva York fue una idea radical. No sería tan radical aquí en Marfa, donde el espacio es al mismo tiempo poder y hermosura. Así que hay el espacio, y luego hay el espacio.

STOCKEBRAND: Siga.

IRWIN: Entonces tenemos una instalación en un museo de arte, carente de significado alguno, lleno de contenido,

IRWIN: Well, for the moment we have placed questions over answers, inquiry before performance as central to the art process.

STOCKEBRAND: So it's a process of discovering what's there, and relating it to what you are making?

IRWIN: Yes, a properly posited question will in time inevitably lead to real answers. This relationship is often lost in the limited insight of historical method to place all of our great cultural moments, our renaissances as the moment of the highest level of performance. Combine this with the historically informed practice of educating all of us to art through repeated exposure to a series of wonderful art objects as art. In effect turning the object of art into the subject of art. Now while each of these arts is art, none of them has, in fact, ever consumed the pure subject. One of the critical consequences of modern art has been to take back the subject from the object of art– to, in effect, reverse this cart before the horse mystique, i.e. questions, answers, inquiry, performance, process, system.

STOCKEBRAND: If you break all of the frames of reference isn't something of value lost?

IRWIN: Since all information is contextually bound and all understanding is understanding within an operative frame of reference, the answer is resounding yes. The beauty of a tightly wound context like, say, painting, is that anyone conversant with the history of painting can take any marks I might make on canvas and weigh them with and against the whole rich history of marks in painting, grounding the most subtle and sophisticated kinds of dialogue and judgement. When I first questioned the edge and broke the frame of my paintings in the mid 1960s, no one knew what to do with them. Were they painting or sculpture or

compuesto de una serie de elementos orgánicos sencillos: un plano negro, una línea negra inscrita y un patrón cuadrículado. Utilizando estos mismos elementos como el mecanismo de enlace, me alejé del marco venerado del museo y pinté el plano grisáceo de la intersección de la Quinta Avenida con la Calle 42. Luego coloqué un cable de acero que encerraba un espacio rectangular en las torres del World Trade Center. Y por último propuse trazar con láser un cuadrículado al nivel del tercer piso, desde la Calle 57 hasta lo que entonces era el edificio Pan Am, siguiendo por la Avenida Park; luego me alejé aún del marco de la producción del arte, apuntando hacia el puro fenómeno de un conjunto cuadrículado de planos negros, sol y sombra, que se extiende a diario a lo largo de la isla de Manhattan por la Avenida Park. Luego indiqué la hilera recién instalada de luces de vapor de mercurio color de rosa que define el rectángulo verdinegro del Parque Central. Y por último enfatice nuestro compromiso cada vez más intenso con la forma cuadrículada como mecanismo organizador fundamental, desde Wall Street (donde las calles empiezan y se terminan formando ángulos agudos, desembocando en pequeñas placitas y creando múltiples y fascinantes patrones) hasta el extremo norte de Manhattan (donde todo se vuelve aún más formal dentro de la aburrida monotonía de su lógica). Entonces digamos que he acabado por cuestionar todos los preceptos de la hechura del arte según su marco tradicional como elementos del pensamiento abstracto.

STOCKEBRAND: ¿Así que se trata de un proceso de descubrir lo que está en un lugar y relacionarlo con lo que uno está haciendo?

IRWIN: Sí. Una pregunta debidamente formulada conducirá con el tiempo a respuestas. Este es un hecho que pierden de vista con demasiada frecuencia los que se inscriben en la

Site-Specific Works in Solo Exhibitions

1970
ARTIST'S STUDIO, VENICE BEACH, CALIFORNIA
(October 2–25)
Site-conditioned installation:
Skylight – Column

1970-71
THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK
(October 24, 1970–February 16, 1971) Site-conditioned installation: *Fractured Light – Partial Scrim – Eye Level Wire*

1971
THE PACE GALLERY, NEW YORK
Column, installed at Donald Judd's studio, 101 Spring Street, New York, New York (April 24–May 29)

***WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS, MINNESOTA (p.16)**
(May 18–July 25) Site-conditioned installation: *Slant Light Volume*

1972
ACE GALLERY, LOS ANGELES, CALIFORNIA
Site-conditioned installation:
Room Angle Light Volume

FOGG ART MUSEUM, HARVARD UNIVERSITY, CAMBRIDGE MASSACHUSETTS
(April 7–16) Site-conditioned installation: *Skylight Ambient V Volume*

just plain Hollywood? So while I may have gained the potential of a whole new dimension, contextually I was in the middle of nowhere, left with only the gross distinction of in and out. What we need to do is re-frame the question: What would be the extended frame of reference for an open inquiry of the phenomenal dimensions of art? Any artist who thinks he can work in the vacuum outside such established frames, land artists, light and space art, art in public spaces, without making a serious attempt to address and resolve these questions is missing the point?

STOCKEBRAND: Where do you see yourself in this spectrum?

IRWIN: Well, as I have said, my paintings of the mid 60s broke the frame while everyone else on the cusp, Stella, Olitski, Noland, etc. backed away from the issue, my dot and disc paintings grounded the so called "Art of Light and Space." (This may piss off those artists who would like you to believe that they arrived there as the result of some kind of immaculate conception.) And the discoveries I made there of the qualities of a phenomenal perception still inform my inquiry, which is currently practiced in the area of the loosely defined and rapidly corrupted venue of so-called "Art in Public Places."

STOCKEBRAND: What do you mean by a "loosely defined 'Art in Public Places'"?

IRWIN: Well to begin with the seemingly obvious, there are two terms: "Public Art" and "Art in Public Places", which are commonly used as if, in fact, they are interchangeable. When even the most cursory examination will tell you they are saying two different things. Yet all the various practices under these two rubrics are thrown into the pot, liberally seasoned with a potpourri of ambitions and served up as a mish-

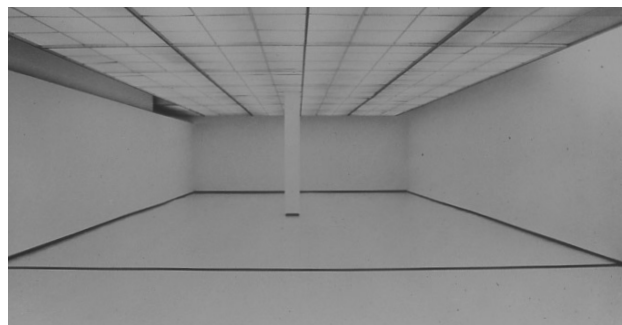
perspectiva limitada del método histórico para ubicar la totalidad de nuestros grandes momentos culturales, identificando nuestros renacimientos como las coyunturas de mayor rendimiento. A esto se aúna la práctica convencional de educarnos enseñándonos una serie de maravillosos objetos de arte como si ellos fueran el arte. Convierten así al objeto del arte en el tema del arte. Ahora bien, aunque es cierto que cada uno de estos artes es arte, ninguno ha consumido el tema puro. Una de las consecuencias del arte moderno ha sido recuperar el tema, separarlo del objeto, revirtiendo la tendencia de empezar la casa por el tejado, a saber: preguntas, respuestas, investigación, realización, proceso, sistema.

mash of good intentions. In general, the ambitions for a "Public Art" fall into three reasonably useful categories: 1) that modern art has lost its way; that the estrangement caused by its abstractions needs to be mended; 2) as a residual from the Bauhaus, art in the service of utilitarianism; 3) as a holdover of Marxist theory of collective meaning. All hold in common the same theme, the immediate service of the public good. And are all revisionist in character, consciously or unconsciously. And, as I have stated before, the one reason for "Art in Public Places" is in pursuing the historical trajectory of modern art's need, now to find a way to work outside the traditional values.

cia, la respuesta es que sí. La gran ventaja de cualquier contexto denso como, digamos, la pintura, es que cualquiera que tenga conocimiento de la historia de la pintura puede ver una serie de marcas que yo haga sobre un lienzo y compararlas con toda la gama de la historia de la pintura para ofrecer apreciaciones sutiles y matizados y entablar el diálogo. Cuando primeramente cuestioné el borde y rompí los marcos de mis pinturas a mediados de los sesentas, nadie sabía qué hacer con ellas. ¿Eran pintura o escultura o simplemente producciones de Hollywood? Así, aunque yo podía ganar potencialmente una inmersión totalmente nueva, en cuanto a contextos estaba en medio de la nada: la única distinción que se hacía se basaba en si mis obras eran o



ROBERT IRWIN, SCRIM HALL, 1988. RICE UNIVERSITY, HOUSTON, TEXAS.



OPEN SPACE, 1990. MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, LOS ANGELES. BLACK LINE VOLUME, 1975/76. MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO.

STOCKEBRAND: Si se rompen todos los marcos referenciales, ¿no se pierde algo de valor?

IRWIN: Como toda información depende de su contexto y toda comprensión opera dentro de un marco de referen-

STOCKEBRAND: But is it really outside?

IRWIN: Yes and no. It's actually kind of a halfway house. Consequently, it's riddled with contradictions, which is a good reason for having to

no exitosas y populares. Hace falta replantear la pregunta: ¿Cuál sería el marco referencial extendido para examinar abiertamente las dimensiones fenomenales del arte? Cualquier artista que piense que puede trabajar den-

GALERIE SONNABEND, PARIS, FRANCE
Site-conditioned installation: *Split Room Slant Scrim*

MIZUNO GALLERY, LOS ANGELES, CALIFORNIA
(November) Site-conditioned installation: *Skylight Volume Column*

1973
"WORKS IN SPACES" SAN FRANCISCO MUSEUM OF ART, CALIFORNIA,
(February 9–April 8)
Site-conditioned installation: *Retinal Replay Volume*

THE PACE GALLERY, NEW YORK
(December 1–28)
Site-conditioned installation: *Eye Level Wall Division*

1974
MIZUNO GALLERY, LOS ANGELES, CALIFORNIA
(January 29–February 23)
Site-conditioned installation: *Wall Division – Portal*

WRIGHT STATE UNIVERSITY ART GALLERIES, DAYTON, OHIO
(October 10–November 10)
Site-conditioned installation: *Two Story – Flat Floating Plane*

UNIVERSITY OF CALIFORNIA ART GALLERIES, SANTA BARBARA, CALIFORNIA
(December 3–15)
Site-conditioned installation: *Two Room Wall – Wall Scrim*

1974–75
THE PACE GALLERY, NEW YORK
(December 7, 1974–January 4, 1975) Site-conditioned installation: *Soft Wall*

clear up our definitions. And sort out our motives.

STOCKEBRAND: I feel like I have seen a lot of it before.

IRWIN: Well you have. Certainly the idea of commissioning artists to make art is not new. And the idea of servicing public institutions or illustrating social myths is not new. That's in part why I said "Public Art" is revisionist, and not very important.

STOCKEBRAND: How do you avoid this?

IRWIN: Well you can't. And it's not just a question of avoiding it..it is the case in point. While in the early stages it must seem like the differences are just a nuance .. caught between two intuitive truths .. that on

tro del vacío que hay fuera de los marcos establecidos (artistas de la tierra, el arte a base de la luz o el espacio) sin procurar abordar y resolver estas cuestiones no comprende algo fundamental.

STOCKEBRAND: ¿Dónde se sitúa usted dentro de todo este espectro?

IRWIN: Bueno, como he dicho anteriormente, en los sesentas mis pinturas rompieron el marco, mientras que todos los demás artistas de vanguardia (Stella, Olitski, etc.) se hacían los desentendidos. A su vez, mis pinturas de punto y disco sirvieron de cimiento al llamado "arte de la luz y el espacio" (1). (Esto quizá haga enojar a aquellos artistas que quisieran hacer creer que su obra es el resultado de una especie de inmaculada concepción.) Y los des-

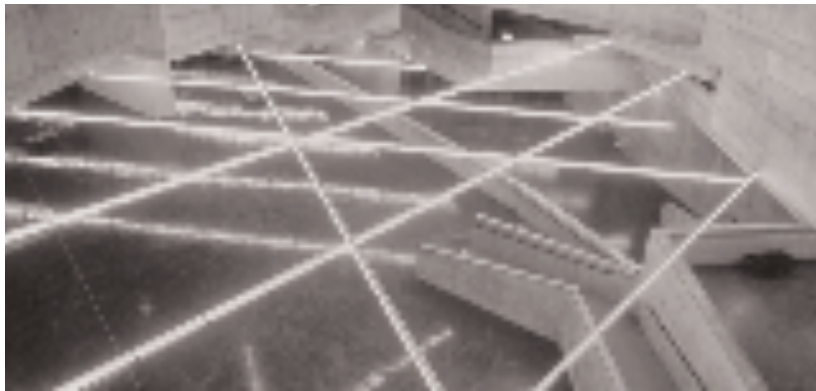
and much nurturing. To put this in the focus of our discussion, the critical history of modern art is now over two hundred years in the making.. and we are only at the halfway point in it's development.. and it will likely take another two hundred years before we know the full import of its consequences.. and whether or not it was a good idea in the first place.

STOCKEBRAND: What I hear you saying .. is that this 'change' is much more subtle than how we think of change in an everyday social context.

IRWIN: Yes, this 'change' begins at the very root of the human psyche .. and gains a new set of values only by dwelling directly in them. Which

STOCKEBRAND: ¿Qué quiere decir eso, que el "arte en lugares públicos" está mal definido?

IRWIN: Para comenzar con lo que debería ser obvio, existen dos términos: "arte público" y "arte en lugares públicos", los cuales se manejan como si fueran intercambiables. Pero no hace falta profundizar mucho para darnos cuenta de que son cosas muy distintas. Y sin embargo, todo lo que se hace bajo los dos apelativos se echa a una sola olla, se condimenta con abundantes ambiciones y se sirve con las mejores y más revueltas intenciones. De modo general, lo que se ambiciona para el "arte público" se puede dividir en tres categorías bastante útiles: (1) que el arte moderno se ha extraviado del camino y que el efecto nocivo de este des-



the one hand "Nothing is ever really new." ..while on the other hand, "Nothing is ever really quite the same." Change resides in that discrete increment between the two, and only manifests itself after time

coverimientos que yo hice allí sobre las cualidades de la percepción fenomenal todavía informan mi investigación, la cual sigue practicándose en el campo mal definido y fácilmente corruptible del llamado "arte en lugares públicos".

over an extended period of time results in a change in our consciousness, actions, and practices which in turn has consequences for our institutions and beliefs. Which is why I say .. "change causes revolutions in

carrilamiento debe ser corregido, (2) como efecto residual del Bauhaus, que el arte debe ser utilitario y (3) como escuela del pensamiento marxista, que el arte debe propagar un sentido colectivo. Los tres tienen en común la idea del

1975-1977
"CONTINUING RESPONSES" THE FORT WORTH ART MUSEUM, TEXAS
 (July 27, 1975-July 1977)
 Site-conditioned installations:
Stairwell Soft Wall; Atrium Scrim Veil; String Volume; String Drawing; Four Corner - Lobby; Window - Window; Black Rectangle; 12 City Designations of "Incidental Sculptures"

1975
BOEHM GALLERY, PALOMAR COLLEGE, SAN MARCOS, CALIFORNIA
 (October 16-28)
 Site-conditioned installation:
Eye Level Room Division
MIZUNO GALLERY, LOS ANGELES, CALIFORNIA
 (October 21-November 15)
 Site-conditioned installation:
Scrim Veil

1975-76
 * **MID-CAREER SURVEY OF "LINE," "DISC," AND "DOT" PAINTINGS, MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO, ILLINOIS (p.20)**
 (November 8, 1975-January 4, 1976) Site-conditioned installation:
Scrim V- Black Line Volume

1976
WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS, MINNESOTA
 (February 28-April 4)
 Site-conditioned installations:
Four Corners Room - Room; Window Indication; Repeat Slant Light Volume (1971)

our lives much more so than revolutions cause change."

STOCKEBRAND: And you see the role of art as acting as this root of change in our lives?

IRWIN: Yes!

STOCKEBRAND: Would you care to elaborate on this?

IRWIN: Let me try and ground my answer a bit by giving you a brief history of modern art as I understand it. In the early- mid to late 19c this history of modern art accomplished a break with the past employing a technique the philosopher Edmund Husserl termed a "phenomenological reduction" .. a return to our ground in individual perception to gain a new philosophic perspective in what Malevich terms "the desert of pure feelings" establishing feelings to be the equal of intellect. Mondrian in turn supplied a new conceptual ground where beauty becomes the equal of truth. With his step by step investigation of the shift in our perception from things seen and understood from a quantitative perspective to things seen and understood from a qualitative perspective. Abstract Expressionism in its turn supplied a new visual vocabulary from A-Z, de Kooning to Pollock, and the syntax .. the physics of seeing .. for its employment. You could now say, for the sake of argument that we have arrived at the halfway point .. with the inception of "art in public places" where it is that we begin testing in the everyday world how we might practice employing the values and principles and techniques of modern art, which I will term phenomenological, with all of the attendant implications for social change.

STOCKEBRAND: Why phenomenological?

IRWIN: As the counterpoint to the desire for a transcendent art that has been the norm. Classical art has

arte al servicio del bienestar público. Todos son de carácter revisionista, consciente o subconscientemente. Como dije anteriormente, el único motivo de la existencia del "arte en lugares públicos" es la necesidad por parte del arte moderno, y dentro de su trayectoria histórica, de encontrar la manera de funcionar independientemente de los valores tradicionales.

STOCKEBRAND: Pero ¿de veras funciona de manera independiente?

IRWIN: Sí y no. Está como entre dos aguas, y por consiguiente hay muchas contradicciones. Por eso mismo debemos precisar nuestras definiciones y explicarnos bien nuestros propósitos.

STOCKEBRAND: A mí me parece que he visto antes mucho de esto.



IRWIN: Y sí lo ha visto. Claro, la idea de darles comisiones a los artistas para que hagan arte no es nueva. Tampoco lo es la idea de beneficiar a las instituciones públicas e ilustrar los mitos públicos. Es en parte por eso que dije que

long been aspired to be "timeless". So it is important to note that the introduction of the phenomenal in modern art was never meant to be the anti-thesis .. nor an either-or hierarchical proposition. Husserl noted in his "phenomenological reduction" the critical caveat of "bracketing out .. setting aside .. what we know for the moment in seeking out a ground in the world where we might ask "how things might be otherwise". This is a crucial principal for modern thought .. that two truths, two realities can and do exist simultaneously. This fact is the litmus test of a conditional art.

STOCKEBRAND: Can you expand on what you mean by a litmus test?

IRWIN: In the phenomenal realm all

things exist four dimensionally .. everything is energy .. requiring an individual perceiver to actively put things into play and keep them in play. Needless to say it's radical to even consider the idea of a non-hier-

el "arte público" es revisionista, y no muy importante.

STOCKEBRAND: Y entonces ¿cómo se evita esto?

IRWIN: No es fácil. Y no se trata sólo de evitarlo. Es el caso que hay que debatir. Pero en estas primeras etapas, debe parecer que las diferencias son simples molestias. Permítame explicarme. La historia crítica del arte moderno tiene unos 200 años de vida. Y tendrán que pasar otros 200 años antes de podamos conocer a fondo todos sus efectos y si valió la pena. Sólo se puede adquirir un conjunto nuevo de ideas si residimos directamente en ellas, lo que por definición es un proceso a largo plazo que puede evaluarse únicamente a plazos cortos. Hasta la fecha, este proceso ha logrado un rompimiento con el pasado, empleando un proceso que Husserl llamó una "revolución fenomenológica", un retorno a nuestra base en la percepción individual, y adquirir luego un nuevo fundamento filosófico dentro de lo que Malevich llama "el desierto de los sentimientos puros", instalando a los sentimientos en el mismo plano de importancia con el intelecto. Mondrian proveyó el nuevo terreno conceptual, donde la belleza y la verdad son igualmente importantes, con su investigación sistemática del desplazamiento de nuestra percepción desde las cosas vistas y comprendidas desde una perspectiva cuantitativa a las cosas mismas cosas entendidas desde una perspectiva cualitativa. El expresionismo abstracto vino a proporcionar un nuevo vocabulario visual de A a Z, de Reinhardt a Pollock, junto con la sintaxis necesaria para utilizarlo. Podría decirse que hemos llegado ahora a la mitad del camino, y que es hora de probar cómo ensayaríamos la implantación de los valores y principios del arte moderno, a los que yo llamo fenomenológicos, con todas las implicaciones que aportan para el cambio social.

STOCKEBRAND: ¿Por qué "fenomenológicos"?

UNIVERSITY OF MARYLAND ART GALLERY, COLLEGE PARK

(September–October 29)

Site-conditioned installations:
Gallery – Volume Rectangle; Lawn – Open Rectangle; Hillside – Straight Line; Quad Indication – Crossing Paths

1977

* **WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NEW YORK** (p.22/23)
(April 16–May 29)

Site-conditioned installations:
Black Plane (42nd St. & 5th Ave.); Line Rectangle (World Trade Center); Grid (Park Ave., 57th-51st – uncompleted); Black Planes – Light and Shadow (Park Ave.); Line Rectangle – Mercury Vapor Lights (Central Park); Grid, City Plan – Early vs. Late

1978

PORTLAND CENTER FOR THE VISUAL ARTS, OREGON
(November)

Site-conditioned installation:
Scrim Wall

1979

* **UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY** (p.21)
(March 4–April 29)
Site-conditioned installation:
Three Plane Triangulation

1985

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, CALIFORNIA
(September 13–October 12)
Site Project: *A Single Plane: 324 Parts*

* **THE PACE GALLERY, NEW YORK**
(p.21)
(GET DATES)
Site-conditioned installation:
Pace Window

archical social ordering which in itself should explain why the idea of a conditional art in public places is riddled with contradictions .. questions like .. what would a non-hierarchical structure look like? and how would it work? And what would be the consequences of it's practice? So while on the one hand it is critical that artists begin the process of testing the tenets of modern thought directly in the workaday world.. on the other, this is *not* the reason why anyone invites you to do a project..

STOCKEBRAND: I'm sure most of the people who invite you to do a project already have an idea what it is they expect you to do.

IRWIN: Bingo! Most of my invitations these days are for me to create another garden .. which is the last thing I can do. Even though I am now qualified to do so .. to do another one *now* would beg the issue.

STOCKEBRAND: So how do you work around this?

IRWIN: With patience. Since it's not just about doing another project but equally about rethinking the methodology .. it's ever more imperative that I work only in response. When I am now asked to do a project the first thing I do is examine everything there is to know about the invitation. First to see if the project affords me the opportunity to extend my root inquiry. Mindful that this is not why they invited me in the first place .. they have their own rhymes and reasons, needs and desires .. even though at times their rhetoric has come to sound *as if* we might be starting out on the same page .. you soon find that all the old criteria and methods .. contracts and politics still apply. The nuance is how I approach these invitations .. is to begin by saying I will look at their site and listen to their needs with no obligations. And if I can come up with

IRWIN: En la realidad cuatridimensional, todo es energía y es percibido dentro del campo inmediato del observador individual, en acción, lo que debería explicar por qué la idea del arte en los lugares públicos está llena de contradicciones. Cuando emprendo ahora la mayoría de mis proyectos, parto del concepto de seguir un método moderno, viendo cada proyecto para determinar si puedo extender esta investigación o no, si bien éste no es el motivo por el cual me han invitado a participar. Ellos tienen sus propios ritmos y razones legítimos para invitarme. Y aun cuando a veces la retórica utilizada da la impresión de que estamos en el mismo renglón, una vez emprendido el trabajo se descubren las mismas viejas metodologías-contratos

an idea that seems worth the doing .. which I think meets both our criteria, I then translate this idea into a specific proposal. Up to that point they don't owe me anything and I don't owe them anything. Now, once we have the specifics of a mutually agreed upon proposal .. we can agree on the grounds for an extended relationship. While this process may not make good business sense .. more importantly I have established the ethical grounds for my participation and for the results.

STOCKEBRAND: Can you explain a bit more what it is you mean by ethical?

IRWIN: Every act has an import and a consequence .. a purpose if you will, as an artist, it is not just the

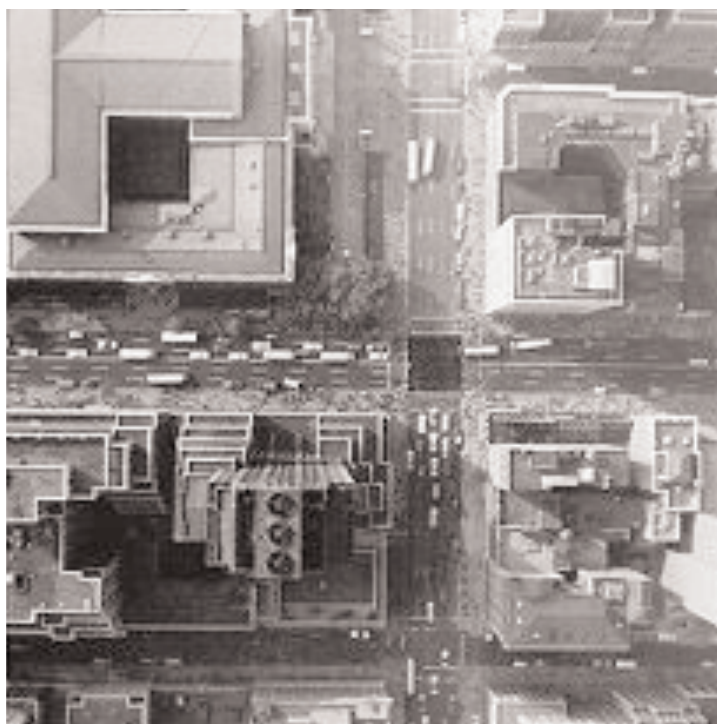
cumpla tanto con los requisitos suyos como con los míos, entonces elaboro un proyecto específico con base en esa idea. Así puedo comprobar si mi concepto llena las necesidades de ellos, según su perspectiva. Hasta ahí yo no les debo nada y ellos no me deben nada a mí. Una vez que acordemos las bases específicas de una propuesta y un acuerdo mutuo podemos acordar las condiciones de una relación extendida (lo cual no es muy astuto desde el punto de vista de los negocios). Pero lo que es más importante, he establecido el fundamento ético que regirá mi participación.

STOCKEBRAND: ¿Puede explicar un poco más lo que quiere decir por "ético"?

IRWIN: Cada acto tiene una importancia y una consecuencia, un propósito, si usted quiere. No es sólo lo que hace el artista, sino, en igual medida, el propósito detrás de aquello lo que debe dar significado al acto artístico. Actuar de manera ética implica dejarse guiar por este principio.

STOCKEBRAND: ¿Me podría dar un ejemplo?

IRWIN: Bueno, digamos que yo soy un artista cuyos cuestionamientos me han llevado a romper con la ortodoxia del arte de galería. Y esta investigación me impulsa a salir al desierto para crear una obra integrada. Entonces, cuando me encuentro completamente aislado, necesito pensar en cómo elaborar un producto que satisfaga tanto mis requisitos estéticos como los de quienes me han encargado la obra. Nadie puede trabajar dentro de un vacío. Y un diálogo activo es crítico para la innovación social o para cualquier idea nueva. ¿Puedo hacer una exhibición fotográfica basada en esa obra o exhibir muestras o recuerdos de la obra en una galería sin sacrificar fundamentalmente la importancia y el significado de la obra? Este es un dilema ético pertinente, contemporáneo



BLACK PLANE (42ND STREET AND 5TH AVENUE), 1977.

PART OF EXHIBITION AT WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NEW YORK.

y criterios que siguen vigentes. El matiz que rige mi respuesta a estas invitaciones es que empiezo por decir que veré cualquier sitio sin obligación alguna. Si se me ocurre una idea que valga la pena, y que según mi criterio

things you do, but equally the purpose behind them that need to infuse the act with it's meaning. To adhere to this...is to act ethically.

1990
* MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, LOS ANGELES, CALIFORNIA (p.20)
Site-conditioned installation: *Open Space*

1992
* THE PACE GALLERY, NEW YORK (p.24/25)
(September 19–October 17)
Site-conditioned installation: *1°2°3°4°*

1993
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, LOS ANGELES, CALIFORNIA
Site-conditioned installations: *Bougainvillea Canopy, Rising Rectangles*

1994
* KÖLNISCHNER KUNSTVEREIN, COLOGNE, GERMANY (cover), MUSEE D' ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, FRANCE
Site-conditioned installation: *A Progression Object – Non-object*

1995
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, MADRID, SPAIN
Site-conditioned installations: *Spanish Fans, Hallway Progression*

1997
"A SITE-DETERMINED INSTALLATION BY ROBERT IRWIN: 1° 2° 3° 4°" MUSEUM OF CONTEMPORARY ART SAN DIEGO, LA JOLLA, CALIFORNIA (May 18–August 31)

1998-99
DIA CENTER FOR THE ARTS, NEW YORK
(May 1, 1998–July 24, 1999)
Site-conditioned installations: *Prologue: X 18³ and Excur-sions: Homage to the Square³*

