

# 빛과 공간 환경을 다룬 로버트 어윈의 초기 작업에 관한 연구

The Early Light and Space Environments of Robert Irwin

크레이그 애드카(아이오아 대학교 미술사 교수)

로버트 어윈의 작품은 그가 '비권위적인'이라 부르는 예술적 실천이라는 측면에서 진행되고 있다.<sup>1)</sup> 그의 작업은 주변 환경의 한 부분이 되어 버리는 특성이 있어 때로는 시각의 영역을 넘어서 사라질 것 같기도 한다. 특히 그의 초기의 빛과 공간 환경작품을 경험하는 관람자들은 자신들이 거의 혹은 전혀 구조가 없이 고도로 축소된 공간 안에 놓여 있음을 발견한다. 본질적으로 동질적인 시각의 장을 대면하는 관람자들은 설치된 공간 내부에 반사된 빛으로 형성된 주변 환경으로부터 그의 작품을 구별하는데 어려움을 겪을 수 있다. 사실상 상당수의 어윈의 설치 작품은 전통적인 의미에서는 '보이지 않기' 때문에 무엇보다도 예술적 작업을 제한하는 조건이 어떻게 결정되는 지에 대한 의문을 불러일으킨다.<sup>2)</sup> 이러한 작품을 제작하는 데 있어 어윈은 다음과 같은 질문을 던지는 듯하다: "무엇이 이와 같은 특정한 행위를 '예술'로 만드는가?" 그리고 그는 관람자가 이 질문에 대답하도록 여지를 남긴다. 그가 모던아트가 내포하고 있는 아방가르드 가치를 향상시켜, 예술을 예술이라는 문제와 오로지 예술로 축소시키기 원한다면, 그는 모더니스트로 간주될 수 있을 것이다. 그러나, 그가 모던아트의 초월적인 지위를 위한 주장을

---

1) 이 개념에 대한 어윈의 토론은 그의 *Being and Circumstance: Notes Toward a Conditional Art*(San Francisco: Lapis Press, 1985).

2) 어윈에 대해 가장 잘 연구된 자료는 로스앤젤레스의 The Museum of Contemporary Art에서 있었던 전시 카탈로그(1993)와 The Museum of Contemporary Art San Diego에서 있었던 전시 카탈로그(2008)이다; Jan Butterfly, *The Art of Light and Space*(New York: Abbeville Press, 1993)와 Lawrence Weschler, *Robert Irwin: Getty Garden*(Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002)도 참조.

부정함에 있어서 그는 포스트모더니스트로 여겨질 수도 있는 것이다. 그는 자신의 작업을 단순히 모던아트의 전통 안에 위치시키고 포스트모던작가로 불리는 것을 거부한다. 왜냐하면, 그에게 있어 모던아트는 수십년 혹은 수백년에 걸쳐서 풀어나가야 할 미완의 프로젝트이기 때문이다. 또한 그는 포스트모더니즘을 건축적인 작업에서 대두된 건물의 정면의 변화에 주목한 파사디즘(façadism)과 신보수주의적인 경향으로 이해한다.<sup>3)</sup>

역사적인 움직임으로서의 모더니즘은 임마누엘 칸트와 같은 이상주의적인 철학자들에서 출처를 찾을 수 있는 본질주의적인 경향을 근거로 하여 진행되어 왔다. 적어도 가장 잘 알려진 경향 중의 하나인 클레멘트 그린버그에 의해 명료하게 설명된 입장에서 본다면, 모더니즘은 각각의 매체가 자기비판의 과정을 거쳐 그 매체 자체의 특성으로 축소해가는 하나의 실행이다.<sup>4)</sup> 시각예술에서의 예술적 진보는 색채, 형태, 그리고 평면성과 같은 순수하게 시각적인 문제들을 논리적으로 탐구해 가는 것으로 평가된다. 그린버그에 의하면, 모더니스트의 작품은 19세기 후반과 20세기 초반에 이르러 더욱 형식주의적인 면에서 정당화되어갔다. 작가로서 형성되어가는 시기에 어원이 가장 많이 관심을 가졌던 추상표현주의자들의 시기에, 캔버스 표면 위에 칠해진 물감은 작업의 의미를 부여하고, 작업의 우수성을 결정하는 가장 중요한 요소이다. 이러한 축소의 중요한 하나의 요인은 지지대, 즉 캔버스 그 자체가 하나의 오브제로서 보여지게 되는 것이다. 회화가 시각으로만 들어 갈 수 있는 그려진 공간이라는 면에서 정당화되기 시작하고, 평범한 경험의 공간을 재현하기 보다는 회화 안에서 만들어진 공간을 제시하는 표면으로 보여지는 그 시점에서, 이와 동시에 회화는 사실 그대로를 솔직하게 언급한다면 불투명하고 불가해한 사물이 되어간다. 이 지점을 지적함으로써,

3) Charles Jencks, *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*(New York: Rizzoli, 1987)와 Jürgen Harbermas, "Modernity-An Incomplete Project," *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, edit. by Hal Foster(Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983), pp.3-15 참조.

4) Clement Greenberg, "Modernist Painting," *The New Art: A Critical Anthology*, edit. by Gregory Battcock(New York: Dutton, 1966) 참조. 다른 주요 텍스트들로는 Francis Francina and Charles Harrison(ed.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (New York: Harper & Row, Icon Editions, 1982)와 Tomothy J. Riess, *The Discourse of Modernism*(Ithaca, N.Y.: Cornell Univeristy Press, 1980)을 볼 것.

어느 순간 예술작품은 객관적인 실재성, 다시 말하면 ‘사물성(objecthood)’을 드러낸다.

그린버그의 추종자인 마이클 프리드에 의하면, 미니멀리스트 작업은 사물성을 얻음으로써 예술성을 박탈한다.<sup>5)</sup> 이러한 과정에서 시간과 양식의 소용돌이를 초월하여 즉각적으로 인식할 수 있는 위대함의 전통에 대해 미니멀리스트 작업들이 가지는 관계가 희미해진다. 단순한 사물로서 미니멀리스트 작업들이 가지는 의미를 타당한-사실상 권위적인-미적 차원의 범주로 설명하는 것의 정당성이 미약하다. 이에 비하여 순수한 모더니스트 작업들은 미술사의 어떠한 시기의 작품들만큼이나 뛰어나고 함축하고 있는 의미가 확고하다. 실제 사물과 같은 작품(즉, 미니멀리스트 회화의 얇은 표면, 혹은 미니멀리스트 조각의 공허한 외관)과 모더니스트 예술의 초월적인 작품(즉, 색면회화의 풍부한 화면 혹은 후기 구축주의 조각의 복합적인 형태들) 사이의 차이를 구분하는 것은 단언하기 힘든 문제이며, 오히려 이 구분은 본질적 특성을 보장하는 불변의 보편성이 있다는 가정에 의존한다. 이런 철학적인 영역에서, 모더니스트 회화 혹은 조각은 지금 여기라는 세속적인 영역 안에서 진행되는 우연적인 과정이기 보다는 이상적인 시공간에 존재하는 이상적인 형상이 된다. 이러한 논쟁의 접점에서, 모던아트에 대한 어윈의 언명과 추상표현주의자들로부터 전수받은 유산을 심화시키기를 의도한다는 그의 진술에도 불구하고, 우리는 그를 모더니스트로서 특징 지우는 것에 우려를 느끼게 된다.<sup>6)</sup> 이러한 불편함을 느끼는 이유는 어윈 자신이 영원한 진리 혹은 물질적인 과정과는 무관하게 작동하는 본질적인 원칙들을 믿지 않기 때문이다. 그의 작업은 잠정적이며 인접한 공간에 속해있다. 일반적으로 이상주의자의 입장은 지각에 영향을 미칠 수 있는 수많은 실존적인 요소들을 무시하는 경향이 있기에, 사실상 어윈의 방법과는 매우 대조적이다.

그린버그와 프리드에 의해 제시된 이상주의적 의미에서의 모더니스트 예술은 특정한 물리적, 역사적, 정치적 환경들과는 무관하게 적용되는 미학적인 원칙들이 존재함을 가정한다. 선형적이고 초역사적이며 비정치적인 방식으로, 모더니스트 예술은 특정한 미학적 입장과 우수성에 대한 특정한 입장들을 완벽하게 보편적 경험에 근거한 자연스러운 것처럼

---

5) Michael Fried, "Art and Object," *Minimal Art: A Critical Anthology*, edit. by Gregory Battcock(New York: Dutton, 1968), pp.116-47.

6) Robert Irwin, *Being and Circumstance*, p.19.

만든다. 문제는 무한하고 초시간적인 본질과 초감각적인 형태에 근거한 가치와 우수성에 대한 이러한 평가들이 너무나 자주 사회적이며 정치적인 이데올로기에 결부되어 있다는 점이다.<sup>7)</sup> 보편적인 가치를 표방하는 그러한 평가들은 사실상 개인적인 취미판단의 문제가 아니라, 힘있는 엘리트 그룹의 횡포이다. 여기서, 비판적인 입장에서 바라보는 포스트모더니즘과 연계되어 있는 모더니즘에 대한 이러한 분석이 어윈에게 적용되지 않는 것처럼 보인다. 왜냐하면 그는, 적어도 그의 예술세계에 있어서는, 권력과 엘리트주의를 논의하고 있지 않기 때문이다. (바로 이 교차점에서, 우리는 그를 포스트모더니스트로서 특정 짓는 데 대해 의문을 제기할 수 있다.) 어윈은 정치적인 예술가로서 알려져 있지 않고, 그는 명백하게 정치적인 예술을 만들지도 않는다. 그럼에도 불구하고, 그를 ‘포스트모더니스트’로 이해하는 것이 다음과 같은 면에서 유용하다. 즉, 모더니스트적 실행을 확장하고 명백하게 제시하면서 해체한 여러 작업을 통하여 어윈의 작업의 성격을 특징지을 수 있다는 점이다. 특히, 시각에 관한 그의 작업들은 동시대 예술에서 실질적인 변화들이 일어나고 있음을 암시한다. 그의 작업은 시각의 장을 열어주고 예술이 할 수 있는 영역을 확장시킴으로써 전통의 한계를 넘어선다. 형식주의적 초월성을 다양한 방식으로 일탈하는 그의 작업이 형식주의적 초월성의 한계를 보여주기에는 하지만, 그의 작업의 기반은 형식주의적 초월성이기 보다는 아방가르드의 전략에서 찾을 수 있다.

아마도 어윈의 저항, 현재의 상황에 반대하는 그의 입장에서 가장 중요한 것은 정치적 견해나 항변의 문제이기 보다는 그가 자신의 노력을 통해서 도달하는 예술적인 문제들에 대한 답변 이외의 어떤 것도 수용하지 않으려는 것이다. 사실상 빛과 공간 환경을 다루는 그의 작업은 권위적이지 않고, 제대로 보려면 종종 상당한 시간이 걸리기 때문에 그의 작품들은 말 그대로 주변 환경과 밀접한 관계를 가진다. 어윈이 설명하듯이 그의 작품은 “일상적으로 풍부해 지는 ‘현상적’ 시각”을 다루고 있다.<sup>8)</sup> 현상적 시각에 관심을 두고, 그는 매우 직접적인 기호들-물리적이고 세속적인 조건에 연계되어 있는 기호들-의 체계를 사용하고 있다. 사실상 어윈의 작업에 가장 밀접하게 연관되어 있는 ‘모더니즘’과 ‘포스트모더니즘’의 구별이라는 주제가 ‘기호(sign)’라는 용어에 우리가 어떠한 의미를 부여할 것인지에 달려있다고 할 수 있다. 여기서 ‘기호’라는

7) Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), p.19.

8) Robert Irwin, *Being and Circumstance*, p.29.



도 1. 로버트 어윈의 스튜디오(72 market Street, Venice, California)에서 열린 《주거성에 대한 제 1회 국제 학술대회》(1970년 5월)의 프로시딩, 사진: Malcolm Lubliner

용어를 “하나의 관습적인 언어적 단위”로 받아들이는 것은 특별히 유용하지 않고, 라틴어인 *signum*의 보다 근원적인 의미, 즉 그 자체로서는 직접적으로 지각되지 않는 어떤 것을 간접적으로 보여주는 ‘이미지’ 혹은 ‘표식’으로서의 의미를 고려하는 것이 그의 설치 작업이 의도하는 바를 이해하는 데 도움이 된다. 그의 작업들은 하나의 기호, 혹은 일상적으로 인식되지 않았던 어떤 것이 현존하고 있음을 간접적으로 보여주는 하나의 *signum*을 관람자에게 제공함으로써 미묘한 시각적 사건을 지시한다. 어윈의 작업이 ‘미니

멀(minimal)’한 것으로 개념화 될 수 있으나, 그는 사실상 미니멀하고 맥시멀(maximal)한 방식을 모두 사용하고 있다. 문제에 따라서 그는 필요한 방식이면 무엇이든 사용한다. 더욱이, ‘미니멀’과 ‘맥시멀’을 구별하는 것은 어윈의 작업에 있어서는 항상 쉬운 것은 아니다. 1960년대 제작된 그의 초기 작업들은 선, 점, 그리고 디스크 페인팅 작업들로 색채, 형태, 빛, 그리고 그림자라는 심각하지 않은 (혹은 그동안 심각하지 않은 것으로 여겨져 온) 측면들에 주목하여 제작된 것들이었다. 그의 작업들이 점점 더 ‘미니멀’해짐에 따라, 이러한 작업들은 최대한의 의미를 함축하고, 어윈의 말에 의하면, “모든 것에서 미를 경험할 수 있는 잠재력”을 드러내었다.<sup>9)</sup> 여기에서, 어윈이 축소 그 자체에 관심을 가진 일이 없었고, 최소한의 효과 그 자체에 관심을 가지지 않았음이 강조되어야 할 것이다. 그는 기본적으로 경계에서 종결되는 작업을 제작하는 것을 의도하지 않았고, 직접적이고 느낄 수 있는 예술의 경험을 관람자들에게 제시하기를 원했다.

어윈은 지각에 특권을 부여함으로써 이러한 종류의 현존에 도달한다. 그의 모든 작업은 관람자로 하여금 능동적인 지각을 통하여 세계와의 연관성을 찾는 것에 관심을 가지도록 한다. 그의 이러한 입장은 특히 1968년경에 그가 시작한 캘리포니아 베니스의 스튜디오에서 제작했던 빛과 공간 환경 작업에서 잘 볼 수 있다. 이러한 작업들은 반투명한 면포라는 재료를 사용하여 제작되었다. 이러한 작업들 중 하나는 1970년 5월에 어윈의 스튜디오에서 열린 NASA가 후원한 세미나를 위한 회의장의 배경으로 사용되기도 했다.(도 1) 《주거성에 대한 제1회 국제 학술대회(the First National Symposium on Habitability)》는

9) Ibid.

1960년대 후반 로스 앤젤리스의 County Museum of Art에서 진행된 예술과 테크놀로지 프로그램(Art & Technology Program)을 위하여 인지심리학자인 에드워드 월츠(Edward Wartz) 박사와 동료 예술가인 제임스 터렐(James Turrell)과 어윈이 공동으로 작업한 것에서 비롯되었다.<sup>10)</sup> 심포지움의 목적은 월츠 박사가 참여자들에게 보내온 편지에서 설명되었다.

이 심포지움은 해저 운송수단과 정차역, 달기지, 우주 정거장, 우주선, 육상 운송수단과 구조, 그리고 도시 거주를 계획하고 디자인하는데 영향을 주는 일반적인 현상으로서의 '주거성'에 관하여 논의할 것이다. 이 심포지움은 주거성에 대한 개념에 대하여 현재 우리가 이해하고 있는 것을 심도있게 고찰할 것이다. 다양한 환경에 연관되어 있는 삶의 질에 영향을 주는 요소들, 주거성의 평가기준을 위한 필요와 특성, '주거가능한' 환경의 설계와 디자인, 그리고 이 주제에 관련된 실험가능한 가설들을 개발하는 것을 심도있게 모색할 것이다.<sup>11)</sup>

이 학술회의에는 다양한 분야에서 참여한 약 30명의 발표자, 패널 발표자들이 있었다. 참여자들 중에는 Garret Aerospace Corporation에서 월츠 박사와 함께 일했던 과학자와 공학자들(당시 '인간 생태학'이라고 불려질 것에 대한 연구에 참여했던 행동과학자들 - 사회학자, 심리학자, 디자이너-) 그리고 몇 명의 예술가들이 포함되었다.

예술방면에서 온 참여자들은 대화를 열어가는 데에 공헌을 했다. 어윈의 설명에 따르면, Garret Corporation에서 월츠 박사가 조직한 예비 설계단계에서 조차도, 어윈과 터렐의 존재가 과학자들과 공학자들이 문제에 대해 생각하는 방식을 변화시켰다. "그들은 '주거성'이라는 단어를 정의하는 것에서부터 시작했다. 이 단어가 의미하는 것에 대하여 NASA가 제시한 것은 우리들이 보기에는 믿을 수 없을 정도로 제한적으로 보였다. 주거성에 대한 우리의 정의는 그들이 가정했던 전제를 완전히 바꾸어놓았다. 우리는 그 용어를 확장시켰다."<sup>12)</sup> 학술회의를 진행

---

10) Maurice Tuchman and Jane Livingston(eds.), *Art & Technology: A Report on the Art & Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971*(Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Viking Press, 1971), pp.140-43과 Craig Adcock, *James Turrell: The Art of Light and Space*(Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1990), pp.61-84 참조.

11) Ibid., p.141에서 재인용됨.

하는 과정에서, 주거성의 개념은 개념적으로 물리적으로 더욱 확장되고 심화되었다. 어윈의 작업실 내부 공간은 래리 벨(Larry Bell)과 건축가 프랭크 게리(Frank Gehry)의 의견을 수렴하여 어윈이 다시 디자인하였다. 회의가 진행되면서, 공간이 어떤 측면에서는 하나의 참여자가 되었다.

어윈이 그의 스튜디오 안에서 구성한 다양한 배치들은 '주거성'에 대한 기본적인 의문을 제기하는데 기여했다. 그와 그의 협력자들은 학구적인 분위기에서 열릴 수 있었던 학술회의의 장소의 평이한 환경을 재개조했다. 발표자들은 높여진 단상에 서로 마주보고 앉았다. 또한 단상의 양 끝에 자리잡은 다른 참가자들은 게리가 디자인한 골판지로 만든 낮은 벤치 모양의 의자에 앉았다. 심포지움이 진행 되어감에 따라, 어윈은 단상의 인테리어를 수정해갔다. 심포지움 기간 동안 참가자들은 로스앤젤리스 공항 근처에 있는 호텔에서 버스를 타고, 우중충한 베니스 골목길을 지나, 거의 순백색에 가까운 어윈의 스튜디오의 실내에 외벽을 뚫어 만든 구멍을 통하여 들어오면서 하루를 시작하였다. (건물을 이렇게 개조한 것으로 인해 어윈은 학술회의가 끝난 후 그 건물에서 쫓겨났다.) 심포지움 첫째 날, 어윈은 바닥에서 천장까지 닿는 직경 2피트의 커다란 흰색 마분지기둥을 공간의 옆면을 따라서 설치했다. 둘째 날, 그는 이 기둥들을 없애고 그 건물의 전면이었던 한쪽 벽면을 완전히 제거하고 그 자리에, 넓은 반투명의 면포막을 쳤다. 어윈은 1968년경부터 그의 스튜디오에서 이 재료로 작업해 왔으며, 이 재료가 만들어내는 다양한 빛의 특성들에 대하여 탐구해 왔다. 이러한 배치에서, 이러한 특성은 외부의 거리에서 일어나는 것에 의존하게 된다. 학술회의의 마지막 날인 세 번째 날에는, 어윈은 그 면포막을 제거하여, 빛뿐만 아니라 공기, 지나가는 차량에서 뿜어져 나오는 매연, 거리의 소음, 그리고 원한다면 지나가는 사람들을 포함한 모든 외부의 환경이 그 건물 안으로 들어오는 것을 허용하였다.

발표자들이 논문을 발표하는 주된 스튜디오 공간에 만들어진 이러한 변화와 함께, 토론 그룹이 이용할 수 있도록 마련된 몇 개의 작은 방들도 개조되었다. 그 중 하나는 초기에 어윈이 자신이 사용하기 위해 디자인했던 활모양의 모퉁이가 있는 순백색의 공간이었다. (그는 각기 다른 곳에서 들어오는 빛을 수용하여 그 공간 안에서 다양한 종류의 균질

---

12) Ibid., p.141에서 어윈 인용. 터렐은 학술회의를 계획하는 초기 단계에는 참여했으나 마지막 회의와 발표에는 참여하지 않았다.

적인 빛의 분위기를 만들어 내는 빛과 공간에 대한 실험을 하는데 이 방을 사용해왔다.) 다른 두 개의 작은 방들은 래리 벨에 의해 개조되었다. 덮지 않은 백열전구를 달아놓은 검은 방은 너무 불편해서 사람들은 그 안에 머무르는 것을 거부했다. 또 다른 방은 소리가 너무 울려 방 안에서 대화하는 것이 불가능했다.<sup>13)</sup>

Art & Technology 프로그램에 참여했던 미술관 관계자와의 인터뷰에서, 윌츠 박사는 이러한 개조들이 참여자들에 미친 영향은 참여자들이 '유행에 민감하거나' 혹은 '구식인' 정도에 따라 다르다는 것을 관찰했다고 하였다.<sup>14)</sup> 어윈에게 있어서, 모든 일은 하나의 '이벤트'로서의 성격을 가진 것이었다. 아마도 가장 중요한 것은 그가 사용했던 작업의 방식이 이후 상당수의 자신의 후기 작품들에 사용하게 될 전략의 유형을 예시했다는 것이다. 또한 이 심포지움은 그에게 어떤 근본적인 질문을 탐구할 기회를 제공했다. "이것은 직접적으로 'Art & Technology' 기획과 관련하여 내가 개인적으로 궁금해 했던 어떤 것을 실험해 볼 수 있는 기회였다."<sup>15)</sup> 주거성에 대한 학술회의 동안 제시된 작업은 그곳에 있었던 사람들의 반응에 의존하는 것이었으며, 경험을 통해 그들의 시야를 개방하는 지의 여부는 참여자들 자신의 결정에 달린 것이었다. 윌츠 박사는 이후에 심포지움 참석자들의 참여가 기대했던 것 보다 덜 집중되었다고 회고하였다.

이렇게 모든 서로 다른 방들은 사람들의 행동에 매우 흥미 있는 영향을 주었고, 그 모든 것의 결과는 환경이 그들의 행동에 어떤 영향을 주었는지에 대한 질문을 학술회의가 종결되는 시점에 그들에게 던졌을 때, 그들 모두가 아무것도 인식하지 못했다고 대답했다는 것이다. 이 사실은 우리가 다루고 있는 '전문가'에 관한 어떤 것을 말해주었다.<sup>16)</sup>

윌츠박사가 제기한 이 문제는 어윈의 이후의 작업의 핵심이 되었다. 그의 설치작업과 장소특정적인 작업들에서, 어윈은 사람들을 설득하여

---

13) Lawrence Weschler, *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*(Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1982), pp.131-33.

14) Tuchman and Livingston(eds.), *Art & Technology*, p.142.

15) Ibid.

16) Lawrence Weschler, *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees*, p.133에서 윌츠박사 인용.



자신의 작업에 관심을 가질 수 있도록 지속적으로 노력하고 있다.

1980년에 출간된 포스트모더니즘에 관한 초기의 글에서, 크레이그 오웬스(Craig Owens)는 “차용, 장소특정성, 일시성, 누적, 담론성, 이종교배- 이러한 다양한 전략들은 현재의 미술의 상당부분을 특징지으며, 바로 이들 전략 때문에 현재의 미술은 모더니즘 작품들과는 구분된다.”고 논하고 있다.<sup>17)</sup> 어윈의 작업은 여기서 언급된 오웬스가 제시한 모더니즘과 포스트모더니즘 사이의 단절에 기여한다. 어윈의 입장은 장소특정적인 경우가 많다. 사실상 그는 동시대의 작업들에서 장소특정성이 실제로 무엇을 의미하는지를 정의하는 데에 있어 활동적으로 참여해 왔다. 많은 경우, 그의 설치작업들은 특정한 장소와의 관계 안에, 혹은 관계 안에서만 존재한다.<sup>18)</sup> 그의 작업들은 또한 종종 일시적이다. 사실 그의 설치작업들은 아마도 그 시기에 가장 파격적으로 일시적인 작업일 것이다. 게다가, 그의 많은 작업들은 특히 지각과 관련된 경험의 이미 만들어진 범주들을 포함하는 한 차용에 연관되어 있다. 그의 작업들은 동시적이면서 연속적인 대조, 겐즈펠드(Ganzfelds, 한가지 자극에 계속 노출 될 경우 텅 빈 상태, 감각 상실의 상태를 경험하는 것: 역사주), 청각이 약화된 장소, 그리고 미묘한 빛과 그림자의 효과들을 이용한다.

또한 어윈의 작업은 생물체계들(나무와 다른 식물들과 같은)을 포함한 다양한 층위의 사물들을 차용하며, 기존의 건축적 공간을 사용한다. 그의 작업들은 종종 회화, 조각, 건축, 환경 디자인을 넘나드는 잡종교배적 작업들이다. 또 한가지 측면에서 오웬스의 논의를 따르자면, 어윈의 작업은 사실상 모든 영역을 망라하고, 모든 양식을 사용하고, 모든 종류의 논제를 다루고 있다는 점에서 현저하게 광범위하다. 그리고 이러한 광범위한 작업은 다음과 같은 예술가 자신이 반복적으로 회귀하는 논점에 대한 질문을 제기하면서 대화를 지속해 가는 것으로 진행된다. 즉 “예술이라는 영역을 위한 특정한 이유는 무엇인가? 왜 예술일까? 무엇이 예술을 만드는 근원일까? 그리고 예술의 본질적인 주제는 무엇일까?”<sup>19)</sup>

---

17) Craig Owens, “Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” *Art After Modernism: Rethinking Representation*, edit. by Brian Wallis(New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: Godine, 1941), p.209.

18) 이 주제에 대한 토론은 Arthur C. Danto, “Art-in-Response,” *Robert Irwin*, edit. by Russell Ferguson(Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 1993), pp.129-51 참조.

오웬스가 그의 글을 출판했을 바로 그 시기에, 어윈은 주거성에 대한 학술회의를 위한 설치작업을 재연하고 있었다.(도 2) 1980년에 그는 베니스의 마켓(Market)가에 위치한 맬린다 와이얏(Malinda Wyatt) 화랑에서 일종의 상황적 관여(intervention)를 하는 작업을 하였다. 와이얏 화랑은 어윈이 학술회의 이후 쫓겨났던 그의 마지막 작업실 옆에 위치하고 있었고, 그의 작업실과 실질적으로 같은 모양의 장소였다. 이 작업은 가로 30피트, 세로 80피트, 높이 12피트의 방의 내부를 순백색으로 칠한 후, 거리에 접해있는 화랑의 정면 벽을 제거하고 그 자리를 면포막으로 대체하는 것이었다. 이 공간의 뒤편으로 깊게 들어간 두 개의 채광창이 내부 조명을 제공해 주었고, 이것은 외부의 기상조건과 해의 위치에 따라 하루 종일 변화했다. 어윈이 이와 같은 작업을 하게 된 동기는 그가 주거성 학술회의를 위해 제작했던 것과 유사했다. 즉, 그는 자신의 작품으로 사람들의 주의를 끌 수 있을지를 보고 싶었던 것이다. 1980년 어윈은 로스앤젤리스의 현대미술관(Museum of Contemporary Art)설립에 관여했던 위원회의 한사람이었다. 그는 미술관이 작품을 소장하는 기관이 되기보다는, 예술적 활동을 위한 공공의 장을 제공함으로써 활성화된 기관이어야 한다고 주장했다.



도 2. 로버트 어윈, 〈제거된 벽〉, 맬린다 와이얏 화랑(78 Market Street, Venice, California)에 설치, 1980년 5월, 면포막, 420×840cm, 조명, 로스앤젤리스 현대미술관 소장, 작가기증, 사진: Peter Lake

마침내, 나는 나의 의견을 관철하는 최선의 방법은 위원들에게 하나의 실례를 제공하는 것이라 결심했다. 즉, 그들의 ‘눈’으로 보았을 때 예술이라는 자격을 부여할 수 있는 것으로 그들에게 소속되고 (나는 그것을 미술관에 선물로 기증하였다), 그러면서도 위원들이 그것을 하나의 소장품으로서 보유하도록 하는 이러한 속성들 중에 결핍된 것이 있는 어떤 것... 압축해 말하자면, 건물은 표시되지 않고 작품으로서 이름표가 붙여지지 않았기에, 평범한 통행인들에게 ‘눈’으로 보고 누구나 마음대로 가져갈 수 있는 이러한 정돈된 경험을 발견하는 충만한 자극을 허용한다.<sup>20)</sup>

여기서, 소장가능하고 상업화 가능한 예술작품을 생산하는 것에 반대

19) Robert Irwin(New York: Whitney Museum of Art, 1997)에서 어윈 인용.

20) Robert Irwin, *Being and Circumstance*, pp.89-90.

하는 어원의 입장에서, 포스트모더니즘과 그와의 관계가 조금은 더 명확해 진다. 대항적인 작업으로서, 그의 작업은 할 포스터(Hal Foster)가 “재현을 되새기기 위해 재현의 질서를 해체하는 비평”이라고 기술한 측면을 보여준다.<sup>21)</sup> 와이얏 화랑에서 시도한 것과 같은 어원의 설치작업은, “특권적인 미적 영역의 개념을 부정하는 형태들”의 부류에 속한다.<sup>22)</sup> 어원의 용어를 빌리자면, 그것들은 그저 단순히 거기 있을 뿐이고, “눈’으로 보고 누구나 마음대로 가져갈 수 있는” 것이다. 베니스에서, 이러한 “눈이 있는 모든 사람”은 스케이트보드를 탄 어린아이일수도, 노숙자일수도, 해변에 놀러 온 관광객일수도, 예술 비평가, 혹은 현대미술관의 위원일 수 있다.

어원의 작업과 예술의 본질에 대한 그의 질문이 가지는 통찰력에도 불구하고, 그의 작업은 전적으로 지적이지 않고 과도하게 고상하지도 않다. 그것은 매력적이며 다가서기 쉽다. 그것은 또한 극적이지만, 정의하기 힘든 형태이어서 연극의 새로운 정의가 요구된다. 그의 설치작업의 주된 사건은 관람자들이 어둠에 눈이 적응되면서 밝아오는 망막고유광의 시스템으로 구성될 수 있고, 혹은 새벽에 서서히 변해가는 하늘의 색깔을 바라보는 단순한 행위로 구성될 수 있다. 어원의 예술은 또한 상징적이라고 여겨질 수 있다. 그러나, 여기서도 역시, 알레고리와 메타포에 대한 새로운 정의가 요구될 정도로 제한된 의미에서의 상징성을 거론할 수 있다. 어원의 작업은 이야기를 담고 있지 않다. 그의 작업에는 언어적이거나 재현적인 요소들이 없다. 오히려, 그의 작업은 언어 이전의 의미의 수준을 나타내며, 그것이 드러내는 진리들은 의심의 여지가 없다. 어원의 환경적 접근은 시각의 기본적 구문을 능숙하게 다루며, 전(前)언어적인 시각적 반응을 관람자들이 이해하고 지각할 수 있도록 한다. 그것은 모더니스트들의 권위적인(그리고 권위주의자들의) 특성에 대한 개념을 포스트모더니스트들의 직접적인(그리고 대중의) 지각적 가치개념으로 대체시킨다. 가끔은 기존의 것들이 소용돌이치는 가운데 거의 감추어져 있으나, 그럼에도 불구하고 그의 비권위적인 예술은 기꺼이 자신의 시각을 열고자 하는 모든 이들에게 개방되어 있다.

번역: 김지인 / 감수: 김희영

21) Hal Poster, “Postmodernism,” *The Anti-Aesthetics*, xv.

22) Ibid.

투고일: 2010.4.2 / 심사완료일: 2010.4.20 / 게재확정일: 2010.4.30

#### 주제어(Keywords)

비권위적(non-hierarchical), 빛(light), 공간(space), 모더니즘(Modernism), 포스트모더니즘(Postmodernism), 미니멀리즘(Minimalism), 주거성(habitability), 우수성의 특성(quality)

## 참고문헌

- Adcock, Craig. *James Turrell: The Art of Light and Space*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1990.
- Butterfield, Jan. *The Art of Light and Space*. New York: Abbeville Press, 1993.
- Danto, Arthur C. "Art-in-Response." *Robert Irwin*. Exhibition catalogue, edited by Russell Ferguson, pp.129-51, Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 1993.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Foster, Hal. "Postmodernism: A Preface." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. edited by Hal Foster, ix-xvi, Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983.
- Frascina, Francis, and Charles Harrison, eds. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. New York: Harper & Row, Icon Editions, 1982.
- Fried, Michael. "Art and Objecthood." *Minimal Art: A Critical Anthology*. Edited by Gregory Battcock, New York: Dutton, 1968, pp.116-47.
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting." *The New Art: A Critical Anthology*. Edited by Gregory Battcock, New York: Dutton, 1966, pp.100-110.
- Habermas, Jürgen. "Modernity—An Incomplete Project." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Edited by Hal Foster, Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983, pp.3-15.
- Irwin, Robert. *Being and Circumstance: Notes Toward a Conditional Art*. San Francisco: Lapis Press, 1985.
- Jencks, Charles. *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*. New York: Rizzoli, 1987.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Edited by Brian Wallis, New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: Godine, 1984, pp.203-35.
- Riess, Timothy J. *The Discourse of Modernism*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.
- Weschler, Lawrence. *Robert Irwin: Getty Garden*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1982.

## exhibition catalogue

Robert *Irwin*. New York: Whitney Museum of American Art, 1977.

Robert *Irwin*. Edited by Russell Ferguson. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 1993.

*Robert Irwin: Primaries and Secondaries*. With essays by Hugh M. Davies and Robert Irwin. San Diego: Museum of Contemporary Art, 2008.

Tuchman, Maurice, and Jane Livingston, eds. *Art & Technology: A Report on the Art & Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Viking Press, 1971.

## Abstract

# The Early Light and Space Environments of Robert Irwin

Craig Adcock(University of Iowa, Professor)

In his non-hierarchical approach to art making, Robert Irwin questions how art is made. In the process, he seems to come down on both sides of the Modernism versus Postmodernism debate. Insofar as he wants to advance the avant garde tenets of modern art, he can be thought of as a modernist. But insofar as he denies Modernism's claims for transcendental status, he can be thought of as a postmodernist. Irwin's light and space environments, in particular, are conditioned by their basic attachments to their surroundings. They reveal the commonplace, but largely overlooked, richness of visual perception. By encouraging his viewers to open their eyes, Irwin wants them to engage in an act of looking, one that manipulates the basic syntax of seeing. This paper discusses Irwin's contributions to the art of his time (basically the transitional period between Abstract Expressionism and Minimalism) using as an example a light and space environment he created as the backdrop for the "First National Symposium on Habitability." This work was later reprised in 1980 as an independent installation. These works are examined to show how Irwin's art displaces modernist notions of authoritative (and authoritarian) quality with postmodernist ideas of direct (and demotic) value.

# The Early Light and Space Environments of Robert Irwin

Craig Adcock(University of Iowa, Professor)

Robert Irwin's art develops in terms of what he calls "non-hierarchical" artistic practice.<sup>1)</sup> His works are so much a part of their surroundings that they sometimes threaten to disappear across the limen of perceptibility. Particularly in his early light and space environments, viewers find themselves in highly reduced settings that have little or no structure. Faced with essentially homogeneous visual fields, they can have difficulty separating his work from the ambient array of reflected light inside the installation. Indeed, many of Irwin's installations are so "unseeable" in any traditional sense that they raise questions about how the limiting conditions of artistic practice are determined in the first place.<sup>2)</sup> In creating such works, Irwin seems to ask: What makes this particular activity "art"? And he leaves it to his viewers to answer the question. Insofar as he wants to advance the avant-garde tenets of modern art, thereby

---

1) For Irwin's discussions of this concept, see his *Being and Circumstance*.

2) The most complete studies of Irwin's work are those in the catalogues for his retrospective exhibitions at the Museum of Contemporary Art in Los Angeles(1993) and the Museum of Contemporary Art San Diego(2008); see also Butterfield, *Art of Light and Space*; Weschler, *Seeing Is Forgetting*; and Weschler, *Robert Irwin: Getty Garden*.



reducing art to matters of art and nothing but art, he can be thought of as a modernist. But insofar as he denies modern art's claims for transcendental status, he can be thought of as a postmodernist. The artist himself simply places his work within the tradition of modern art, and he objects to being called a postmodernist because, for him, modern art is an incomplete project, one that may take decades or even centuries to work out. Also, he associates Postmodernism with facadism and the more neo-conservative strains of architectural practice.<sup>3)</sup>

Modernism, as a historical movement, is played out against a background of essentializing tendencies traceable to such idealist philosophers as Immanuel Kant. At least in one of its best-known guises, the one articulated by Clement Greenberg, it is a practice in which the individual media are reduced to their own levels of competence through processes of self criticism.<sup>4)</sup> Artistic advance in the visual arts is measured in terms of the logical exploration of purely visual issues such as color, shape, and flatness. According to Greenberg, modernist works come to be justified, increasingly as the late-nineteenth and early-twentieth centuries unfold, in formalist terms. By the time of the Abstract Expressionists, the artists Irwin was most involved with during his formative years, the paint on the surface of the canvas is the primary location of the work's significance—and also the primary location of its quality. One important feature of this reduction is that the support, the canvas itself, comes to be seen as an object. Just at the time when paintings are beginning to be justified in terms of a pictorial space that can be entered only with the eyes, when they are

---

3) See Jencks, *Post-Modernism*; also Habermas, "Modernity—An Incomplete Project."

4) Greenberg, "Modernist Painting." Other key texts are included in Frascina and Harrison, *Modern Art and Modernism*; see also Riess, *Discourse of Modernism*.

seen as surfaces presenting their own invented space rather than representing the space of ordinary experience, they are also becoming opaque and impenetrable, taking on a blunt kind of facticity. By being manifestly there, at a certain moment in time, works of art take on thingness, or “objecthood.”

According to Michael Fried, a close follower of Greenberg, minimalist works forfeit their arthood by gaining objecthood.<sup>5)</sup> In the process, their filiations with traditions of greatness, recognizable instantaneously across the gulfs of time and style, become tenuous. As mere objects, their associations with categorically valid—indeed, imperative—aesthetic dimensions of meaning are stretched thin, whereas genuinely modernist works of art are just as good, just as thick with significance, as those from any other period of art history. The distinctions between works that are like actual objects (say, the thin surfaces of minimalist paintings or the hollow shells of minimalist sculptures) and transcendent works of modernist art (say, the rich surfaces of color-field paintings or the complex shapes of late constructivist sculptures) are rather vague matters to determine, but they hinge on the assumption that there are unchanging universals that guarantee quality. In this philosophical domain, the modernist painting or sculpture becomes an ideal figure in an ideal time and space rather than a contingent process played out in the secular domain of the here and now. At just this juncture in the argument, we begin to worry about characterizing Irwin as a modernist, despite his own avowal of modern art and his stated purpose of furthering the legacy handed down to him by the Abstract Expressionists.<sup>6)</sup> The reason for our discomfort is that Irwin himself does not believe in timeless verities or essential principles that operate independently of physical processes.

---

5) See Fried, “Art and Objecthood.”

6) Irwin, *Being and Circumstance*, p.19.

His works are conditional, and they are attached to their adjoining spaces. Indeed, idealist approaches, in general, since they tend to disregard all the myriad existential factors that can affect perception, are quite antithetical to his methods.

Modernist art, in the idealist sense outlined by Greenberg and Fried, assumes the existence of aesthetic principles that operate outside specific physical, historical, and political circumstances. In transcendental, transhistorical, and apolitical terms, modernist art makes particular aesthetic positions and particular opinions about quality seem natural and perfectly based in common experience. The problem is that such estimations of validity and quality, based on boundless, timeless essences and supersensible forms, are all too often tied to social and political ideologies.<sup>7)</sup> They are not, after all, a matter of personal, albeit universally valid, judgments of taste, but are rather the arrogations of elite power groups. Now, this analysis of Modernism and its assumptions, one associated with the more critical strains of Postmodernism, also does not seem applicable to Irwin since he is not concerned with issues of power and elitism, at least not in his art. (At this juncture, we may begin to worry about characterizing him as a postmodernist.) Irwin is not known as a political artist, and he does not produce obviously political art. Nevertheless, designating him a “postmodernist” is useful in at least the following sense: Irwin’s works are characterized by any number of extensions, clarifications, and deconstructions of modernist practice. In particular, his perceptual activities signal substantive changes in the art of his time. His works open the field of vision, and they go beyond traditional boundaries by expanding what art can be. They are also based more in avant-garde strategy than in formalist transcendence, although

---

7) Eagleton, *Literary Theory*, p.16.

it remains to be seen just what their various transgressions entail.

Perhaps what is most important about Irwin's resistance, his opposition to the status quo, is not so much a matter of protest or politics as it is of not wanting to accept any answers to artistic questions other than those he arrives at through his own efforts. Indeed, because his light and space environments are non-hierarchical and often take considerable time to see at all, they are quite literally bound up with their circumstances. As Irwin explains, they deal with the "everyday richness of 'phenomenal' perception."<sup>8</sup>) Concerned as he is with phenomenal perception, he uses a very direct system of signs—signs that are tied to their physical, worldly conditions. Indeed, we can argue that the distinctions between "Modernism" and "Postmodernism" that are most germane to Irwin's work depend upon what meaning we give to the term "sign" in our analysis. Taking the word to mean a "conventional linguistic unit" is not particularly useful, but thinking of it in its more original sense of the Latin *signum*, suggesting an "image" or a "mark" that indicates something not itself directly perceptible, begins to hint at what his installations are all about. They index subtle visual events by giving viewers a sign or a *signum* indicating the presence of something they would not ordinarily have noticed.

Although Irwin's works can be conceptualized as "minimal," he actually uses both minimal and maximal means. Depending on the problem, he employs whatever means is necessary. Moreover, distinguishing between "minimal" and "maximal" is not always easy in Irwin's work. His early line, dot, and disk paintings from the 1960s were created to focus attention on minor aspects (or on what had previously been taken as minor aspects) of color, shape, light, and shadow. As his works became more and more "minimal,"

---

8) Irwin, *Being and Circumstance*, p.29.

such incidentals took on maximal significance and revealed, as Irwin says, “the potential for experiencing beauty in everything.”<sup>9)</sup> Here, it should be emphasized that Irwin was never interested in reduction per se, nor was he interested in minimal effects as such. He basically wanted to create a work of art that did not end at its edges, and thereby, to make the art experience directly and palpably present to his viewers.

Irwin gets at this kind of presence by privileging perception. All of his work involves drawing our attention to our active perceptual engagement with the world. His approach can be seen particularly well in the light and space environments that he created in his Venice, California, studio beginning around 1968. These works were effected using translucent scrim material. One of these works served as the perceptual backdrop for a NASA sponsored colloquium that was held in Irwin’s studio in May 1970 (Image 1). The “First National Symposium on Habitability” grew out of the collaborative work that Irwin had done with perceptual psychologist Dr. Edward Wortz and fellow artist James Turrell for the Art & Technology Program at the Los Angeles County Museum of Art during the late 1960s.<sup>10)</sup> The goals of the symposium were outlined in a letter sent to participants by Dr. Wortz:

The symposium will be concerned with “habitability” as a general phenomenon influencing the planning and design of undersea vehicles and stations, lunar bases, space stations, spacecraft, terrestrial vehicles and structures, and urban settlements. The symposium will probe our current understanding of the concept of habitability; the factors which influence the quality of life associated with

---

9) Ibid.

10) See Jane Livingston’s discussion of the project in Tuchman and Livingston, *Art & Technology*, p.140-43. See also Adcock, *James Turrell*, p.61-84.

various environments; the need for and characteristics of habitability criteria; the planning and design of a “habitable” environment; and will further seek to develop testable hypotheses relevant to this subject.<sup>11)</sup>

There were approximately thirty speakers, panelists, and participants from various disciplines involved in the conference. Some were scientists and engineers who worked with Dr. Wortz at the Garrett Aerospace Corporation; some were behavioral scientists—sociologists, psychologists, designers—who were engaged in research about what was then just coming to be called “human ecology”; and some were artists.

The contributions coming from the art side served to open up the conversation. Irwin explained that, even in the preliminary planning stages organized by Dr. Wortz at the Garrett Corporation, his and Turrell’s presence changed the way the scientists and engineers were thinking about the problem: “They started out by trying to define the word ‘habitability.’ NASA’s projections of what this meant seemed incredibly limited to us. Our definition of habitability completely altered the premise they were assuming. We broadened the term.”<sup>12)</sup> During the course of the conference, the concept was widened even further, both perceptually and physically. The space inside Irwin’s studio was redesigned by Irwin with input from Larry Bell and architect Frank Gehry. As the meeting developed, the space, in a sense, became one of the participants.

The various arrangements Irwin organized inside his studio served to raise basic question about “habitability.” He and his collaborators reconfigured the normal circumstances under which a conference might have taken place in an academic

---

11) Quoted in *ibid.*, p.141.

12) Irwin quoted in *ibid.*, p.141. Turrell was involved in the early planning stages of the conference but did not participate in the final meeting and presentations.

setting. The speakers sat facing one another on raised platforms; at either ends of the platforms other participants sat on low bench-like seating fabricated in corrugated cardboard designed by Gehry. As the symposium progressed, Irwin modified the interior stages. At the beginning of each day, the participants were bused in from a hotel near the Los Angeles airport, brought down a dingy Venice alleyway, and then made to enter the almost pure white interior of Irwin's studio through a hole that had been knocked through an outside wall. (Such modifications resulted in Irwin being evicted from the building after the conference was over.) On the first day of the symposium, Irwin placed large white cardboard columns, two-feet in diameter that went from floor to ceiling, along the sides of the space. On the second day, he took these columns down and removed one entire end wall—what had been the storefront—of the building. In its place, he stretched a large plane of translucent scrim. Irwin had been working with this material in his studio since around 1968 and was exploring the various light qualities it could engender. In this configuration, such qualities depended on what was transpiring outside on the street. On the third and final day of the conference, Irwin removed the scrim, allowing not only light, but also air, exhaust fumes from passing traffic, street noise, and all the rest of the external environment including people, if they so chose, to enter the building.

In addition to the changes in the main studio space where speakers delivered their papers, there were also modifications to several smaller rooms that had been made available for discussion groups. One of these was a pure white space with coved corners that Irwin had designed earlier for his own use (He had been using the room to carry out what amounted to light and space experiments by bringing in different light sources that would create various kinds of homogeneous light atmospheres inside the space).

Two other small rooms had been modified by Larry Bell. One black room with a bare light bulb was so uncomfortable that people refused to stay inside it; another was designed to be so acoustically reverberant that it was almost impossible to carry on a conversation within its walls.<sup>13)</sup>

In an interview with museum staff involved in the Art & Technology Program, Dr. Wortz observed that the effects of these modifications on the participants varied according to how “hip” or “square” they were.<sup>14)</sup> For Irwin, the whole thing had the character of an “event.” Perhaps most important, the working method he used prefigured the kinds of strategies he was to adopt in many of his later works. Also the symposium provided him with opportunities to explore some basic questions: “It was a chance to exercise some things I was personally curious about, directly in relation to the [Art & Technology] project.”<sup>15)</sup> The art that was manifested during the habitability conference depended upon the responses of the people who were there, and it was up to them whether or not they opened their eyes to the experience. Dr. Wortz later recalled that the involvement of the symposium participants was less committed than one might have expected:

So all these different rooms had very interesting effects on people’s behavior, and the upshot of it all was that at the end of the conference we asked them what effect the environment had had on their behavior, and they all said they hadn’t noticed any. Which told us something about the “experts” we were dealing with.<sup>16)</sup>

The problem outlined here by Dr. Wortz became the crux of Irwin’s subsequent work. In his installations and site-specific

---

13) Weschler, *Seeing Is Forgetting*, pp.131-33.

14) Livingston in Tuchman and Livingston, p.142.

15) Ibid.

16) Wortz quoted in Weschler, *Seeing Is Forgetting*, p.133.



projects, he has continued trying to persuade people to pay attention.

In an early essay about Postmodernism published in 1980, Craig Owens argued that “appropriation, site-specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization—these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors.”<sup>17)</sup> Irwin’s work contributes to the break between Modernism and Postmodernism along several of lines suggested here by Owens. His approach is often site-specific. Indeed, he has been an active participant in defining what site-specificity actually means in contemporary practice. In many instances, his installations exist in relation, and only in relation, to specific settings.<sup>18)</sup> His works are also often impermanent. In fact, his installations are perhaps the most radically impermanent works of the period. In addition, many of his projects involve appropriation insofar as they incorporate ready-made categories of experience, especially those associated with perception. They use simultaneous and successive contrasts, Ganzfelds, aurally dampened fields, and subtle effects of light and shadows. Irwin’s works also appropriate diverse classes of objects including living systems (such as trees and other plants), and they make use of existing architectural spaces. His works are often hybrids crossing between painting, sculpture, architecture, and environmental design. Also, to follow Owens’s list in one more sense, Irwin’s art is preeminently discursive in that it ranges over virtually any area, uses any style, and addresses any issue. And it does so in ways that raise questions and encourage dialogue about issues that the artist himself returns to again and again: “What is the unique reason for the discipline art? Why art? What is the source of its becoming? And what is the essential subject of art?”<sup>19)</sup>

---

17) Owens, “Allegorical Impulse,” p.209.

18) For a discussion of these issues, see Danto, “Art-in-Response.”

At just the moment when Owens was publishing his essay, Irwin was reprising the installation he had constructed for the habitability conference (Image 2). In 1980, he created a kind of situational intervention at Malinda Wyatt's gallery on Market Street in Venice. Wyatt's gallery was next door and virtually identical to Irwin's last studio—the space from which he had been evicted after the conference. The piece consisted of painting the interior of the 30-foot wide, 80-foot deep, 12-foot high room pristine white and then removing the front wall of the gallery near the street and replacing it with scrim. Two deeply recessed skylights near the back of the space provided interior illumination that changed throughout the day depending on the position of the sun and outside weather conditions. Irwin's motivations for doing this piece were similar to the ones he had had for the habitability conference: he wanted to see if he could get people to pay attention. In 1980, Irwin was a member of the board charged with founding the new Museum of Contemporary Art in Los Angeles. He was arguing that the museum should be an enabling institution, providing a forum for artistic activity, rather than becoming a collecting institution:

Finally, I decided the best way to make my point was to give the board members a working example, something that would qualify as art in their “eyes,” belong to them (I made it a gift to the museum), and yet be lacking in any of those properties which would allow them to take hold of it as a collectable. . . . To press the issues, the building went unmarked and the work unlabeled, thus allowing the casual passerby the full excitement of discovering this uncluttered experience, free for the taking by anyone with “eyes.”<sup>20)</sup>

---

19) Irwin quoted in *Robert Irwin*(1977), p.30.

20) Irwin, *Being and Circumstance*, pp.89-90.

Here, in Irwin's opposition to producing collectable and commodifiable art objects, his relation to Postmodernism becomes a little clearer. As an oppositional practice, his art takes part in what Hal Foster describes as "a critique which destructures the order of representations in order to reinscribe them."<sup>21</sup> Irwin's installations, such as the one in Wyatt's gallery, are among those "forms that deny the idea of a privileged aesthetic realm."<sup>22</sup> To use Irwin's own terms, they are simply there, "free for the taking by anyone with 'eyes.'" In Venice, this "anyone with eyes" might have been a kid on a skateboard, a homeless person, a tourist on the way to the beach, an art critic, or a board member of the Museum of Contemporary Art.

Despite the subtlety of Irwin's project and his questioning after the essence of art, his work is not wholly intellectual, nor is it overly rarefied. It is engaging and accessible. It is also theatrical, but in such elusive forms that it requires new definitions of drama. The central event in one of his installations may consist of an idioretinal glow dawning on the visual systems of his viewers as their eyes dark adapt, or its action may consist of the simple act of watching the color of the sky slowly change during twilight transitions. Irwin's art can also be thought of as symbolic. But here too, it is so only in such restricted senses of the term that it requires new definitions of allegory and metaphor. Irwin's work does not tell stories; it has no linguistic or representational components. Rather, it operates at levels of signification that are pre-linguistic, and the truths it reveals are apodeictic. Irwin's environmental approach manipulates the basic syntax of seeing and places pre-verbal visual response in reach of viewers' apprehension and also within reach of their comprehension. It displaces modernist notions of authoritative (and authoritarian) quality with postmodernist

---

21) Foster, "Postmodernism," xv.

22) *Ibid.*

ideas of direct (and demotic) perceptual value. Sometimes almost hidden amid the welter of things that already exist, his non-hierarchical art is nevertheless available to anyone who is willing to open their eyes.