

ROBERT IRWIN

ARTISTA DELLA PERCEZIONE

di Giuseppe Panza di Biumo tratto da "L'umana avventura" (Jaca Book Milano, 1987)

Ho visto per la prima volta delle opere di Robert Irwin nel 1968 alla mostra – Documenta – a Kassel. In una sala semibuia, nei lati opposti vi erano due dischi illuminati da quattro riflettori ciascuno. Dei dischi convessi, lontani dal muro circa un metro, sostenuti da un cilindro metallico, invisibile, i riflettori proiettavano quattro ombre dietro la superficie convessa.

Erano dei dischi convessi perché guardando da vicino e di fianco si vedeva come erano fatti, ma entrando nella stanza apparivano come sfere sospese nel vuoto, le ombre retrostanti facevano retrocedere il muro che diventava invisibile. Le sorgenti luminose nascoste. La luce concentrata sui due oggetti di colore grigio perla al centro, leggermente colorati verso i bordi.

Sembrava di vedere dei pianeti sconosciuti ruotanti in uno spazio infinito.

Lo spettatore si sentiva lontano dalla superficie terrestre, testimone di un evento difficilmente immaginabile in viaggio verso una meta sconosciuta, forse le lontane origini oppure uno sperato mondo ideale, impensabile. Si sentiva la necessità di rimanere a lungo nella stanza attratti dalla possibilità di provare un'esperienza nuova, molto diversa da quelle abitualmente fornite dall'arte, uno stimolo per rendere più acuta la nostra sensibilità. La scarsa illuminazione rendeva l'occhio più attento nella ricerca dei particolari che però non esistevano essendo ogni dettaglio degli oggetti e dell'ambiente accuratamente realizzato per renderlo privo di ogni evidenza materiale. Era il luogo dove la ricerca del sublime possibile si realizzava, dove ogni imperfezione era stata eliminata. Si sentiva il bisogno di tornare nella stanza perché l'oggetto che si muoveva verso l'ignoto rendeva evidente un istinto profondo che spinge verso il superamento del limite e del conosciuto.

Nell'autunno del 1970 mi trovavo a New York quando Irwin aveva da poco realizzato un'opera ambientale, in una stanza temporaneamente in disuso al Museo di Arte Moderna, all'ultimo piano, di fianco alla sala delle sculture di Brancusi.

Questo fu un fatto puramente fortuito, ma pensandoci, a 17 anni di distanza, sembra un evento preparato dal destino. Il più grande scultore che ha iniziato l'era Moderna, con una rigorosa ricerca della semplicità e delle essenzialità, arrivando a forme quasi astratte, e un artista della generazione degli anni 60 che portava a conclusione una esperienza simile.

L'iniziativa era stata presa da una intelligente e competente assistente curatrice, Jennifer Licht, con il tacito consenso della Direzione, ma senza la partecipazione del Museo in quanto l'idea era giudicata un esperimento troppo audace. Infatti non avrei visto la stanza, laterale al percorso del pubblico, se Irwin stesso non mi avesse informato della sua esistenza. La stanza era piena di una luminosità quasi abbagliante. Veniva dall'alto, non si vedevano i corpi illuminanti, metà del soffitto era un volume e una superficie che emanava luce, la sua materialità era eliminata dalla radiazione che usciva da un velario di nylon orizzontale tenuto perfettamente teso contro i muri a una altezza più bassa della seconda metà della stanza, dove la luce scendeva sul muro bianco di fondo. I due elementi che richiamavano l'attenzione erano la superficie luminosa sopra la testa e il muro davanti, bianco, vuoto. Apparentemente senza nulla. Non so per quale ragione si sentiva che la stanza era concepita in modo che l'attenzione doveva concentrarsi sulla superficie bianca perfettamente liscia del muro, fortemente illuminato.

Sembrava vuoto ma probabilmente doveva esserci qualcosa che bisognava cercare. Dopo alcuni minuti, improvvisamente la retina avvertiva l'esistenza di una linea. Una presenza al limite della possibilità della visione.

Sembrava esistere e sparire, in funzione dello sforzo per vederla. Nasceva il dubbio se esisteva veramente o se eravamo noi che volevamo vederla. Erano necessari ancora diversi minuti perché l'occhio si abituasse alla luminosità più intensa dell'ambiente e la linea diventasse finalmente una presenza appena visibile ma certa. In una realtà fatta da indefiniti piani di luce, vuoti: una cosa effimera ma esistente. Una linea orizzontale, il modo di essere più elementare di qualcosa di reale, una linea, il concetto più astratto per unire due punti distanti. Non si vedeva la sua origine e la fine.

Sembrava sospesa nel vuoto.

Una sottile corda di pianoforte tesa tra i due muri, dipinta di bianco, alle estremità, a 30 cm. dalla parete di fondo. Non provavo una sensazione di disagio trovandomi in un ambiente così insolito. Sembrava di essere in un deserto, senza orizzonte, ma pieno di luce, l'unica presenza una idea, umana, razionale, la linea, quasi invisibile. Quando tutto questo diventava chiaro la stanza sembrava dilatarsi, la luce attraversare i muri.

Avevo avuto l'occasione di conoscere Irwin, a prima vista non sembrava un asceta dedito alla meditazione per lunghi periodi in una stanza isolata. Aveva l'aspetto di un attore di Hollywood di successo con tutte le qualità per riempire i sogni degli adolescenti, ma lo sguardo celeste mobile e penetrante.

La conversazione era fluida, facile, arrivava rapidamente agli argomenti di comune interesse. Durava delle ore, bisognava cessare di discutere perché non vi era più tempo. Gli argomenti erano la filosofia di Husserl, Kant, Hegel, i problemi della filosofia classica, la conoscenza, la percezione, la fisica delle particelle elementari, l'astronomia, la biologia, le scienze sociali, e ovviamente l'Arte. Robert Irwin è nato a Long Beach, un sobborgo di Los Angeles, nel 1928. Ha sempre vissuto in questa città. Se esiste una relazione tra comportamento individuale e influsso dell'ambiente naturale e urbano, conoscendo le condizioni di questa metropoli, diventa possibile vedere le relazioni.

E' una città nuova, 100 anni fa quasi non esisteva, continuamente cambia, ogni 6 mesi si vedono grandi costruzioni. A causa della sua estensione è necessario usare l'automobile e muoversi sulle autostrade. Tutto è nuovo, non vi è passato, non vi è storia, non vi sono radici. Gli abitanti sono emigranti, per la maggior parte arrivati di recente da altre regioni molto lontane. I popoli e le culture di tutto il mondo si mescolano.

Si è immersi in un flusso senza soste. Il tempo può apparire immobile perché non vi sono stagioni, la temperatura è sempre uguale, l'estate e l'inverno non differenziano gli anni che passano. Quando si guarda indietro il tempo non ha durata.

In Europa, gli edifici costruiti da precedenti generazioni rappresentano l'esistenza che continua. Quando non ci sono, la nostra vita sembra più breve.

Le case antiche, legate agli avvenimenti, danno la fiducia che ci sarà un futuro, quello che succede succederà ancora. Se mancano non siamo sicuri che ci sarà una continuazione, tutto potrebbe tornare al deserto iniziale.

A Los Angeles quando si è liberi dalle cose da fare, la sensazione della provvisorietà è un motivo di inquietudine.

Ma possiede una grande cosa che la rende diversa da tutte le altre città: giorni con una luce purissima. Si sente la necessità di camminare all'aperto e avere la sensazione di essere attraversati dai raggi solari, vedere le cose in un modo diverso, come se diventassero idee eterne, non più soggette al consumo.

Guardare le palme alzarsi verso il cielo blu, immerse nella luce. La raggiera dei rami, l'ordine della natura davanti allo spazio senza limiti.

E' la città dell'industria dello spettacolo, che si dimentica subito dopo averla visto. Ma è anche il centro dell'industria spaziale, dei calcolatori, dell'ingegneria genetica, tutte cose che riguardano il futuro, l'applicazione pratica della ricerca pura elaborata nelle numerose efficienti Università.

In una città dove tutto cambia, si muove, si consuma, si sostituisce, nella ricerca di un ipotetico nuovo migliore, la necessità di trovare il permanente e l'essenziale diventa imperiosa per chi vuole sottrarsi alla coscienza della mortalità.

New York è una città ancora molto europea dove le energie latenti del vecchio Continente trovano la possibilità di diventare reali. Los Angeles è l'ultima città dell'Occidente, la più vicina alle culture asiatiche.

Tutti questi elementi sono stati determinanti nell'imprimere all'Arte fatta in questo luogo, durante gli anni '60, un carattere specifico.

Irwin è stato il primo a sviluppare una ricerca e una sintesi nuova. I suoi lavori che documentano l'inizio di questo processo sono i quadri con le linee agli inizi degli anni '60.

La sua ricerca, i suoi obiettivi, il suo atteggiamento morale e intellettuale saranno il punto di partenza per altri artisti che svilupperanno nuove esperienze dentro le infinite possibilità di questa fondamentale capacità.

I quadri quadrati con due linee orizzontali vengono dopo un periodo di pittura che seguiva i modelli di New York. Il libero movimento della mano per esprimere un impulso immediato, tipico dell'espressionismo astratto, fu una esperienza che mise in evidenza il limite di questo atteggiamento. La difficoltà di capire una vera relazione tra ciò che l'artista pensava e la possibilità di controllare il movimento delle dita con sufficiente precisione per far sì che la forma concreta si adegua alla sensibilità.

Un fenomeno analogo stava sviluppandosi a New York. Nel 1963 Dan Flavin, Robert Morris, Donald Judd realizzavano le prime opere Minimal. Flavin faceva per primo delle sculture con la luce. Anche Irwin e gli altri artisti di Los Angeles useranno la luce come elemento espressivo ma con una finalità diversa. In Flavin vi è ancora una forma come sorgente di una radiazione che riempie il volume dell'ambiente.

Judd e Morris avevano una concezione più intellettuale del rapporto con la forma. La scultura era la rappresentazione del processo logico della conoscenza. Pensare nel modo corretto per progettare un oggetto che altri dovevano realizzare seguendo le istruzioni dell'artista. Pensiero e immaginazione dovevano tradursi in una serie di istruzioni che chiunque poteva realizzare perché dettate da universali regole logiche.

A Los Angeles questa situazione porterà al coinvolgimento di ogni parte dello spazio circostante dando luogo all'opera Totale. Non più l'oggetto indipendente da ciò che lo circonda ma un'intima relazione fino a dissolversi nella totalità. Questo processo si realizzerà per mezzo della luce e dello spazio.

La bellezza della radiazione luminosa nella infinita ricchezza delle lunghezze d'onda che la compongono rivelerà un mondo quasi sconosciuto che raramente abbiamo la possibilità di apprezzare.

Questo fu il punto di arrivo di Irwin tra il 1962 e il 1970.

E' interessante vedere le fasi di questa evoluzione. E' stato un impegno affrontato con un rigore radicale per realizzare un equilibrio ideale tra i particolari e l'insieme presente sulla superficie dell'opera attraverso un controllo meticoloso di ogni forma, riducendole al minimo.

Quando sono abbondanti l'illusione della perfezione può essere facilmente realizzata. Nella pittura tradizionale vi è una gerarchia delle forme, poche, che dominano tutta la superficie e molte subordinate con una funzione integrativa. Può sembrare una follia scegliere di usare una forma unica, fondamentale, il quadrato, e inserire in questo spazio una cosa sola, una linea orizzontale. Una esperienza già fatta da Malevich nel 1912, inserire un quadrato dipinto all'interno di un altro quadrato, da Albers, quadrati multipli di diverso colore dentro lo stesso perimetro, le linee orizzontali e verticali di Mondrian, nere su un fondo bianco.

L'idea fondamentale di tutta l'Arte Minimale - Less is more - - Il meno è meglio del più -.

Dietro questa follia riduzionista, l'opposto del naturale desiderio della varietà, della pluralità, del divertimento senza fatica, alla ricerca del piacere facile, vi è un inesauribile desiderio di qualcosa di totale e assoluto, qualcosa che è al di là e al di sopra di ogni limite e di ogni realtà finita. Possedere il punto da dove ogni cosa nasce e ogni cosa converge. Un punto che nella sua grandezza e nella sua intensità di energia non si può più pensare, non si può più pronunciare, né rappresentare.

Un quadro di Malevich o di Mondrian è ancora dipinto in un modo tradizionale, si vede distintamente come il colore è steso sulla superficie della tela con tutte le sue irregolarità dovute al pigmento, al pennello, ai movimenti incontrollati e approssimati della mano, e alla qualità e irregolarità della superficie della tela. Tutti particolari che introducono l'accidentalità, i fatti imprevisti e non dominanti nella manifestazione della idea.

Irwin voleva superare queste limitazioni spingere più avanti la possibilità di controllare se stessi per tradurre in qualcosa di reale questa disciplina. Bisognava sottoporsi a un modo di vita ascetico per capire se la linea orizzontale spostata di un millimetro più in alto o più in basso cambiava la

percezione alla totalità del quadro. Eliminare ogni distrazione per concentrare la mente alla ricerca dell'obiettivo.

Chiudersi nello studio per alcuni mesi privandosi di ogni rapporto con l'esterno, gli incontri con gli amici, la radio, la televisione, il giornale. All'inizio una lotta difficile con il desiderio di smettere, di cambiare, di tornare alle abitudini quotidiane, una repressione senza soste degli istinti. Solo dopo molto tempo una serenità completa, una maggiore capacità di pensare con chiarezza e con facilità, una visione più acuta e penetrante della realtà. Solo a partire da questo momento diventava evidente che la linea un millimetro più in alto creava un quadro completamente diverso. La sensibilità aveva avuto un cambiamento di stato. La possibilità di capire era entrata in un piano di intensità più alto. Una potenza, che era prima solo confusamente intuita come possibile, diventava una capacità duratura. Quando sentiva che il quadro doveva considerarsi finito perché era stato raggiunto un punto limite nella ricerca inizialmente scelta, bisognava smettere, non vi era più l'energia necessaria per continuare, una pausa a uno sforzo così intenso non poteva essere rimandata. Uscire dallo studio e rivedere il mondo con altri occhi era anche una sensazione diversa, diventavano importanti e ricchi di significati, particolari e aspetti della realtà più comune dove, prima, lo sguardo scivolava senza provare l'emozione di una scoperta.

Questa ricerca durò due anni, dal 1962 al 1964. Dieci quadri furono il prodotto di questo periodo, in media un quadro ogni due mesi. Un processo lentissimo per ognuno.

Lontani nella vita di Irwin sono gli indizi di questa attitudine e di questa capacità. Negli anni 50 viaggiava in Europa. Cambiando i dollari al mercato nero era possibile vivere con una spesa inferiore a quella necessaria in America.

Visitava le città a piedi, non di giorno, ma di notte, andava a dormire quando l'alba incominciava. Vedeva i Monumenti dall'esterno al buio, quando la città dormiva, vuota, e le strade senza gente e senza automobili. Era interessato a vivere questa dimensione insolita, la città assume una dimensione diversa.

Sembra morta ma sappiamo che vive, la sua esistenza la possiamo immaginare senza vederla, è reale solo potenzialmente, non in quel momento. E' possibile capire aspetti diversi abitualmente nascosti dal movimento, dal rumore, dalla presenza di molta gente.

E' possibile possederla mentalmente in un modo più intimo che durante il giorno.

In uno di questi viaggi nel 1954 arrivò all'isola di Ibiza, era autunno, il clima era tiepido, senza nessun programma preordinato, affittò una baracca su una penisola deserta, vi rimase per 8 mesi in completo isolamento. Fu per Irwin un richiamo irresistibile, senza nessuna motivazione precisa. Nessuno lo conosceva. I contadini che vivevano nelle vicinanze non parlavano inglese, era più facile vivere in un isolamento completo. All'inizio per molto tempo ebbe come unica compagna la noia. Fu un ottimo strumento per depurare la sua mente. Tutti gli impulsi contrari lentamente si attenuarono, con la stessa lentezza anche la noia si ridusse e alla fine sparì, per lasciare spazio a una condizione di totale libertà, dove la coscienza prendeva possesso solo di se stessa.

Alla fine degli otto mesi sentì improvvisamente che era tempo di tornare con gli altri, rientrare nella vita quotidiana. Andò nel capoluogo dell'isola, entrò in un cinema dove proiettavano un film americano. Il giorno dopo partiva per Los Angeles.

Conoscendo Irwin, superficialmente appare una persona molto socievole, estroversa, con una conversazione facile, che può diventare intellettualmente molto complessa, ma solo quando gli si rivolgono delle domande che richiedono una risposta complessa. Apprezza tutti i piaceri della vita. Esercita un fascino verso l'altro sesso con il quale ha calde attente relazioni.

Nel realizzare gli ultimi quadri con le linee adottò un sistema diverso per eseguirli. Invece di alternare un giorno di lavoro e una notte di riposo scelse la soluzione di fare brevi periodi di attività alternati a brevi periodi di sonno. Un'alterazione dei ritmi biologici dell'organismo, un lento adattamento possibile solo vivendo in un completo isolamento dal mondo esterno. Lo studio di Irwin era una grande stanza a Santa Monica, senza finestre, dove era facile rendere invisibile il ritmo del giorno e della notte.

In questi ultimi quadri divenne sempre più forte il problema della relazione del quadro con lo spazio circostante. Diventava evidente l'impossibilità di concentrare l'attenzione su una superficie ristretta escludendo tutto il resto. Il limite della superficie dipinta era un limite arbitrario. Non era possibile restringere le capacità visive del campo oculare.

Nasceva l'evidenza del momento di crisi del modo di fare arte dell'epoca moderna: da quando l'artista è stato emarginato dal "corpo sociale", da quando è diventato l'interprete di se stesso e non più della comunità in cui vive.

Per esprimere solo le idee che hanno un interesse individuale non è necessario avere una visione della totalità. Forse si troverà qualcuno a cui interessano, ma non necessariamente.

Essere coinvolto nella politica dell'arte, è un pericolo ancora maggiore, costretti a fare cose che vengono utilizzate per interessi di potere o economici, la fine della libertà e della verità.

Viviamo in una realtà in cui siamo presenti fisicamente nelle tre dimensioni, non viviamo schiacciati sulle due dimensioni, alle quali cerchiamo sempre di darle la terza con degli artifici prospettici o di contrasti di forme e di colori. Soprattutto viviamo in uno spazio in cui siamo mobili, e il nostro occhio vede in tutte le direzioni.

E' inevitabile che la nostra attenzione esca dal quadro, superi la cornice, veda il contorno. L'innaturale necessità di vivere in piccole stanze ha tolto a noi l'abitudine di apprezzare la qualità del grande, dobbiamo adattarci al piccolo. Il quadro di ridotte dimensioni è un compromesso necessario, ma non buono. Un altro elemento diventa evidente a Irwin durante questa esperienza. La volontà come fattore determinante, l'energia necessaria per superare i vincoli delle abitudini, per capire delle possibilità nuove, la forza per esplorare un mondo sconosciuto, che è dentro di noi.

I fisici che cercano di capire che cosa sia la materia facendo degli esperimenti con delle enormi macchine, gli acceleratori di particelle, ritengono possibile che, continuando a rompere corpi sempre più piccoli con energie sempre più grandi, alla fine non si trovi più materia ma solo energia, in base alla equivalenza di Einstein tra massa e energia.

La vita è un tendere a qualcosa che si svolge nel tempo. La nostra mente sceglie degli obiettivi che la volontà tenta di realizzare. Sentiamo il cuore pulsare dentro di noi e il sangue fluire nelle vene con lo stesso ritmo. La luce che viene dal sole e dalle stelle che sembra un flusso continuo di radiazioni, è invece una pulsazione quantistica della materia che si trasforma in energia.

Nel 1964 Irwin inizia la serie dei – Dot Paintings – quadri fatti con punti colorati, dove realizzerà la possibilità di rendere visibile su un oggetto immobile la pulsazione dell'energia.

E' noto agli psicologi che noi possiamo vedere delle immagini più grandi del reale campo visivo del nostro occhio, perché si muove rapidamente attorno all'oggetto che stiamo osservando. Noi vediamo un'unica immagine, ma in realtà sono tante immagini parziali che si sovrappongono e in parte si aggiungono.

Questa operazione viene fatta automaticamente dal nostro sistema nervoso e per questo non ne abbiamo coscienza. Se guardiamo l'oggetto a lungo la nostra percezione distingue un gran numero di dettagli.

Il loro riconoscimento richiede uno sforzo d'attenzione, sforzo che non può essere continuo, ma è intermittente, in quanto non si possono distinguere particolari poco diversi contemporaneamente, ma solo in successione, uno dopo l'altro. Se questi dettagli sono disposti nel modo opportuno l'immagine che si guarda, dopo alcuni minuti, sembrerà muoversi ritmicamente, come una pulsazione. Questi quadri sono dipinti con dei punti di circa 2/3 millimetri di diametro, rossi scuri e verdi chiari, più densi al centro più radi verso il perimetro.

La fondamentale occupazione di Irwin era di far sparire la percezione di un oggetto e evidenziare uno stato dinamico. Per raggiungere questo scopo bisogna eliminare tutti i dettagli che potevano far pensare a qualcosa di immobile.

La superficie della tela doveva essere quadrata, ma non doveva sembrare un quadro. Alterando di poco la lunghezza di due lati questa impressione diminuiva. La superficie doveva essere piana ma non piatta per evitare di sembrare una tela dipinta, trovare la curvatura più idonea per eliminare questa impressione fu un lavoro molto lungo, furono necessari molti tentativi per trovare

l'approssimazione migliore. Tenendo staccato dal muro la superficie del quadro l'immagine acquisiva una maggiore immaterialità. La distribuzione dei punti rossi e verdi fu naturalmente il lavoro più difficile.

L'artista dedicò una grande attenzione alle parti non visibili del quadro, rifinite con la stessa cura di quelle visibili, come se anche queste dovessero idealmente contribuire ad aumentare il potere espressivo dell'oggetto. Una relazione quasi feticistica. Incorporare la nostra volontà in qualche cosa di esterno a noi con lo scopo da raggiungere è stato vissuto attraverso una lunga concentrazione di attenzione e impegno.

10 di questi quadri Irwin li produsse in 3 anni dal '64 al '67. Oltre tre mesi di lavoro per ognuno. Il risultato fu pienamente positivo, per lo spettatore che vuole impegnare l'attenzione per alcuni minuti. Dopo un tempo abbastanza lungo, in cui sembra che l'oggetto sia immobile, iniziano delle pulsazioni ritmiche, l'immagine non è più fissa ma solo un flusso di energia, come se rivelasse improvvisamente la sua vera natura: di qualcosa che appartiene al tempo in cui ogni entità esiste, anche quelle che sembrano permanenti.

Tutta la materia di cui noi e le cose siamo fatti è costituita da protoni.

Si ritiene, anche se in un periodo lunghissimo, che debbano decadere e trasformarsi in radiazione. Naturalmente quest'arte non può essere vista dagli spettatori che dedicano 3 secondi per quadro in media quando visitano i Musei, per questo le reazioni del pubblico furono aggressive quando fu esposta.

Il passaggio da questa esperienza a quella successiva dei dischi fu una evoluzione naturale che lo occupò tra il '67 e il '69.

Fu necessario un lungo periodo di ricerche per poter realizzare in modo tecnicamente valido queste opere. Il primo problema fu quello del pigmento. Tutti quelli usati tradizionalmente in pittura non andavano bene perché riflettevano la luce, era necessario avere una superficie che assorbisse in modo totale la luce incidente. 8 mesi furono necessari per trovare il sistema idoneo, uno spruzzatore che soffiava una nube di colore finissimo per formare una superficie con una granulometria piccolissima ma non compatta per evitare la riflessione.

Il secondo problema fu la giusta convessità del disco ottenuta attraverso molte prove con degli artigiani specializzati nell'eseguire parti speciali per prototipi. L'esistenza nell'area di Los Angeles di molte industrie aeronautiche rende possibile trovare queste insolite possibilità tecniche.

I dischi rappresentano una fase importante nell'evoluzione del lavoro di Irwin in quanto sono il passaggio dal dipinto contenuto nel limite della superficie all'utilizzo dello spazio circostante l'oggetto, alla funzione determinante della luce, allo sviluppo delle possibilità percettive del sistema nervoso e della capacità della mente di capire entità diverse da quelle che l'abitudine ci fa vedere.

La sua conoscenza della Fenomenologia, dei problemi fondamentali della filosofia della conoscenza, della psicologia, del rapporto tra sistema nervoso ed esperienza, la distinzione tra oggettivo e soggettivo, la formazione del giudizio, e infine del grande problema del relativo e dell'assoluto, di vero e falso, sono le premesse necessarie allo sviluppo del suo lavoro. Solo possedendo questo patrimonio intellettuale era possibile trovare le soluzioni per un lavoro visualmente efficace e in questo modo rendere possibile una esperienza nuova forse mai tentata prima.

Le riflessioni dei filosofi a volte sembrano molto astratte, lontane dalla realtà, molto diverse dalla nostra esperienza della vita, sembra crearsi un vuoto tra il concreto e il pensiero.

Una qualità fondamentale di Irwin è di aver evitato sempre questo vuoto, la separazione tra il reale e l'ideale, tra i fatti e il pensiero. Il suo lavoro è sempre fisicamente esistente, percepibile intuitivamente, intensamente emotivo, ed è sempre una risposta concreta a un nostro istinto primordiale, restando coerente con la più astratta speculazione filosofica.

Questo duplice ma unitario aspetto della sua personalità spiega il suo interesse per esprimere le sue idee al pubblico e insegnare agli studenti.

La forza intellettuale del suo pensiero, la coerenza logica, la conoscenza dei testi filosofici gli dà una grande sicurezza nello sviluppare il discorso e provocare una attenzione impegnata da parte degli ascoltatori.

A questa attività di conferenziere e di insegnante Irwin dedicò molto tempo specialmente tra il 60 e il 70 e anche successivamente, ma sempre come attività saltuaria senza impegni di lavori permanenti.

La stanza al Museo d'Arte Moderna di New York nel 1970 è un momento storico nel lavoro di Irwin, ma non solo per lui. Sarà possibile per altri artisti sviluppare una tematica a partire da questo punto in apparenza così radicale, definitivo, finale.

Le opere immediatamente precedenti furono le colonne in materiale acrilico trasparente (più del vetro), alte 2,40 metri. Costruite in modo da apparire debolmente riflettenti, oppure perfettamente trasparenti, quindi quasi invisibili, produrre effetti prismatici, colorandosi di viola e di verde, in relazione al diverso punto di osservazione.

La stanza del MOMA fu ovviamente una svolta nel lavoro dell'artista. L'oggetto artistico non aveva più una funzione. La totalità dello spazio era la materia per fare arte, un cambiamento radicale era avvenuto, nasceva l'Arte ambientale. Un fenomeno nuovo nella nostra cultura, ma che ha relazioni molto antiche, ai cerchi di pietra della preistoria, alle navate delle cattedrali gotiche dove l'ombra nasconde la forma delle volte, la luce colorata delle vetrate si riflette sul pavimento. I ritmi delle forme nelle chiese del Brunelleschi. Le prospettive infinite dei giardini di Le Notre.

Dopo l'esperienza così estrema di un lavoro fatto solo con la luce e con lo spazio, e la presenza quasi ipotetica, al limite del visibile, di una entità anche concettuale, una sottilissima linea, quasi non più fisica, era naturale sentire il desiderio di estendere questa esperienza in un modo ancora più reale e diretto, andando nel deserto.

Vicino a Los Angeles, vi sono degli immensi spazi vuoti e aridi dell'Arizona e del Nevada. Luoghi ideali per vivere un'esperienza al confine tra il naturale e il soprannaturale, tra le nostre abitudini, i nostri limiti e il desiderio di superarle, per essere dentro qualcosa di sconosciuto, ma che fortemente sentiamo infinitamente più grande.

Camminando in questi spazi illimitati, in determinati momenti si avverte un cambiamento di stato. Una condizione diversa che diventa reale, che è presente e che scompare nello stesso tempo. Irwin sentiva il desiderio di segnare in qualche modo sul terreno un evento inafferrabile. Ma poi abbandonò questa idea, si convinse che era immateriale e così doveva rimanere, che era radicalmente soggettivo ma anche sostanzialmente oggettivo, perché soprattutto in quel punto si poteva provare.

Quel punto e non un altro, in una situazione reale, dove tanti elementi erano presenti, dove era possibile con un segno, che si poteva confondere con quelli preesistenti, era evidenziabile un carattere del luogo.

Questa constatazione fu il punto di partenza per un nuovo sviluppo del suo lavoro. Non più il deserto ma quasi ogni luogo in cui è possibile estrarre un significato latente che l'artista sa interpretare con degli interventi limitati che rendono palese una condizione che abitualmente non viene percepita.

Gli spazi pubblici, piazze e parchi urbani, sono le condizioni più idonee da utilizzare. Diverse proposte e progetti furono elaborati da Irwin per alcune Amministrazioni Pubbliche, pochi, purtroppo, furono realizzati. Particolarmente interessante è quello completato nel 1983 nel parco circostante l'Università della California a San Diego, finanziato e donato dalla Fondazione Stuart.

Questo lavoro sintetizza l'attività di Irwin dopo la stanza del MOMA e dimostra come quest'arte così prossima al sublime possa essere concreta in uno spazio vissuto che non ha subito un'operazione di epurazione per renderlo neutro.

In un bosco di eucalipti Irwin ha steso in alto, montata tra pali di acciaio inossidabile una rete a maglie larghe d'acciaio rivestita di plastica blu.

Quando si guarda frontalmente da lontano è quasi invisibile, è circa 6 metri sollevata dal terreno, si confonde con le foglie e i pali di sostegno con i tronchi degli alberi. Vi sono due bande lunghe circa

30 metri, si uniscono formando una V stretta. Girando attorno alle strisce, improvvisamente il blu della rete diventa visibile come una massa solida di colore sospesa tra le foglie, nei punti illuminati dai raggi solari sembra un pezzo di cielo sceso tra gli alberi.

Irwin per molti anni ha proibito la riproduzione fotografica dei suoi lavori. La natura dell'esperienza non è riproducibile, consiste in qualità che noi non abbiamo l'abitudine di percepire, una immagine piatta in scala 100 volte più piccola del reale non può riprodurre dei fenomeni che sono riconoscibili solo attraverso una prolungata silenziosa, concentrata, attenzione. La necessità di diffondere comunque un'informazione ha fatto cadere il divieto, ma ovviamente è impossibile cercare di vedere quello che si può soltanto sperimentare.

Un altro periodo interessante è stata l'esperienza offerta dall'iniziativa del County Museum di Los Angeles organizzata dal Curatore Maurice Tuchman tra il 1968 e il 1970. Lo scopo era di offrire ad un certo numero di artisti di valersi dei mezzi tecnici offerti dall'industria spaziale ed elettronica per creare nuove opere.

Irwin fu, insieme a Turrell, l'artista in grado di imparare molto da questa occasione, a causa dell'interesse intellettuale per la scienza e l'utilizzo di alcuni mezzi sviluppati dalle nuove tecnologie.

Particolarmente interessante fu la relazione con lo psicologo Edward Wortz, responsabile della preparazione dei voli spaziali in condizioni di prolungato confinamento in un ambiente completamente diverso da quello naturale.

Sono sempre molto indiretti i rapporti tra arte e scienza tra arte e tecnologia, non sono programmabili o prevedibili. L'arte a partire dagli anni 50 ha largamente utilizzato nuovi materiali offerti dall'industria chimica, ha elaborato nuove possibilità formali.

Vi erano molte speranze per la televisione, qualche anno fa, ma sono stati pochi gli artisti che hanno trovato il modo di usare il mezzo nella forma appropriata. Negli anni 50 l'arte cinetica ha avuto molto sviluppo, ma i suoi risultati sono stati pochi. Il più interessante è stato Tinguely, le sue macchine sono affascinanti soprattutto perché sono ironiche, mettono in rilievo l'inutilità della tecnologia invece di esaltare le sue realizzazioni.

Vi sono alcuni artisti che hanno utilizzato le macchine in modo realmente espressivo, ma il mercato non si è interessato al loro lavoro e sono rimasti nell'ombra, ingiustamente.

Uno degli elementi fondamentali del lavoro di Irwin è il tentativo di dominare una situazione, di spingere al massimo le proprie capacità psichiche e intellettuali per ottenere il controllo dell'ambiente in cui operare, attraverso un paziente esame di tutte le condizioni con una prolungata ricerca per ottenere i mezzi appropriati per esercitare un dominio sulle situazioni in cui il lavoro è coinvolto.

E' sempre stato per me un motivo di curiosità scoprire come Irwin trovava i mezzi economici per vivere una vita molto semplice ma che gli consentiva la possibilità di fare quello che riteneva utile per la sua ricerca. Non mi risultava che avesse ereditato del capitale dalla famiglia. Non potevano essere le vendite dei pochi lavori vendibili, a un esiguo numero di acquirenti molto prudenti e lenti nell'apprezzare una cosa nuova al di fuori delle abitudini artistiche.

Sapevo che aveva la passione dei cavalli, che andava spesso alle corse, ma non avevo mai avuto l'occasione di approfondire questo discorso nelle nostre conversazioni. Per caso seppi da Turrell una cosa strana che mi meravigliò moltissimo. Era molto amico di Irwin, un giorno si trovò nella impossibilità di far fronte a un impegno imprevisto e urgente di denaro, chiese a Irwin se poteva prestargliene. Gli diede un appuntamento all'ippodromo dove si fanno le scommesse sui cavalli, gli disse di puntare i pochi soldi che aveva in tasca sul cavallo che gli indicava e che vinse e quindi tornò a casa con abbastanza soldi per pagare il debito.

Non credo ai miracoli che possono succedere giocando d'azzardo, cosa assolutamente contraria alla mia mentalità. Irwin mi spiegò come giocare alle corse dei cavalli fosse una cosa completamente diversa dal giocare alla roulette.

Bisognava ovviamente conoscere i cavalli, ma anche molte altre componenti, i fantini, gli allenatori, i proprietari e il comportamento degli altri giocatori, osservare tutto attentamente prima della gara

per intuire degli indizi che potevano spostare le probabilità in un modo diverso da quello che gli osservatori più superficiali potevano capire. In questo modo poteva avere un margine di probabilità maggiore, dovuto a una più completa conoscenza della situazione del momento.

Ovviamente questa capacità non consentiva a Irwin di arricchirsi, diversamente sarebbero nati degli impedimenti, ma gli consentiva di guadagnare abbastanza per poter vivere da solo, in modo spartano, ma non povero. Gli consentiva di avere un gran bene: la libertà economica per poter realizzare il suo lavoro di artista e una vecchia Cadillac di seconda mano, conservata come una Rolls Royce di un gran signore.

La vita è una continua partita a scacchi con il Destino: cerchiamo di vincerlo, di piegarlo al nostro volere, raramente riusciamo, di solito siamo perdenti. Ma tentiamo sempre la rivincita, cerchiamo di essere più bravi, di imparare di più, per vincere almeno una volta. La vita è fatta di poche cose che riusciamo a dominare e da molte che ci dominano. Qualche volta ci sentiamo bravi se riusciamo ad avere qualche potere su un settore limitato che il Destino ci concede.

Le partite a scacchi di Duchamp sono una immagine di questa nostra speranza di questa nostra condizione.

Vivere al confine tra due mondi. Tentare di forzare la frontiera tra il conosciuto e l'ignoto, spostare più avanti i limiti ammessi ad un essere umano che vive in condizioni comuni per una esperienza che appartiene ad una realtà che è al di sopra della nostra.

Tentare di penetrare in quest'altro mondo senza essere un monaco o un asceta, un tentativo che tutti potrebbero fare.

L'Uomo del Rinascimento, dell'Illuminismo della cultura scientifica e industriale, aveva lo scopo di possedere o dominare la natura, conoscerla meglio, per soddisfare un desiderio insaziabile di sapere. Irwin partendo da questa visione dei rapporti uomo-natura, tenta di aprire un'altra strada, per esplorare l'ignoto che ci circonda, non per dominarlo, ma per viverlo, tentando di immergersi in una Entità che ci circonda da ogni parte.