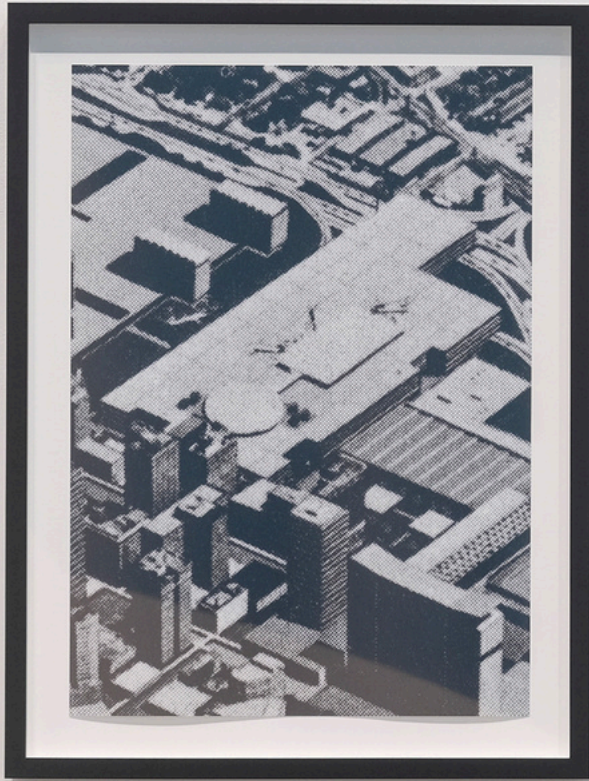


# Andréhn-Schiptjenko

STOCKHOLM PARIS



# Terence Gower

(b. 1965, British Columbia, Canada), lives and works between New York, France and Mexico City

## TERENCE GOWER

Terence Gower (b 1965) is a Canadian artist working in New York, Mexico City, and France. Gower works in many media including video, sculpture, drawing, installation, sound, and full-scale architectural constructions. Working on a number of bodies of work concurrently, each in research and production for several years, even decades, his installations are often reconfigured each time they are exhibited. As a result of his research, Gower often appropriates period photography, narrative and documentary film, archival material, and historical artifacts. Interested in how abstract forms represent abstract ideas, including ideological concepts, much of his work is spent studying and collecting forms, mostly from the realms of architecture and art.

He studied at Emily Carr College, spent the early years of his practice in Vancouver, Cologne, and Mexico City and has continued to show widely internationally. He has been based in New York City since 1995 where he has shown at PSI, New Museum, Queens Museum and many commercial and non-profit galleries.

Gower has built four pavilions: the Bicycle Pavilion for the Colección Jumex, Mexico City; the Projection Pavilion for Laboratorio Arte Alameda, Mexico City; the Workshop Pavilion for MUSAC, León, Spain; and SuperPuesto for the Bronx Museum, in New York City. A new public commission from the New York School Construction Authority, was recently installed in Queens, New York and a major new commission from the Region Rhône-Alpes will be inaugurated in Saint-Genis Pouilly, France in spring 2017.

### Selected exhibitions

- 2025** *Trois installations*, Andréhn-Schiptjenko Paris, France
- 2024** *Embassy, Power Plant*, Toronto, Canada  
*Construir, habitar*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexico City  
*Bread and Roses*, LABOR, Mexico City
- 2023** *El Marge*, Barcelona Pavillion, Barcelona, Spain  
Untitled Intervention, The Glass House, New Canaan, USA  
*Color Effects*, Galerie Lelong, New York, USA
- 2022** *CURARE: Venenos, remedios y estrategias críticas*, 1991-2010, Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUSAS, Mexico City
- 2021** *Terence Gower: The Good Neighbour*, Americas Society, New York, USA

### Public Projects

- 2021** 20C (Castellanos), Biblioteca Barco de Papel, Hidalgo, Oaxaca, Mexico
- 2020** Project Etere, Bali, Indonesia
- 2016** Six Formes, Saint-Genis-Pouilly, France
- 2014** SuperPuesto, Bronx, New York, USA
- 2013** Noguchi Galaxy, PS 330, Queens, New York City, USA
- 2012** Workshop Pavilion, MUSAC, León, Spain

### Residences / Awards

- 2023** Canada Council Research Grant
- 2021** Casa Wabi, Oaxaca, Mexico
- 2018** Para Site International Art Residency, Hong Kong
- 2012** Canada Council Long-Term Grant
- 2010** Guggenheim Fellowship  
University of Gothenburg Research Fellowship

## Terence Gower

### *Embassy*

### Power Plant, Toronto, Canada, 2024

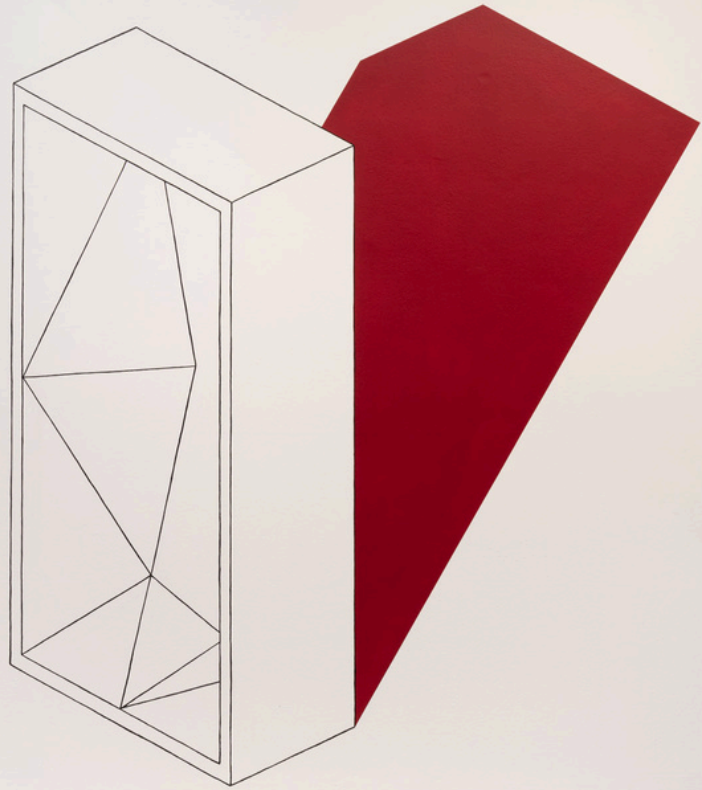
*Embassy* is an exhibition consisting of four art installations commissioned over the past twelve years by different art museums and biennials. The series examines—from the perspective of a Canadian living in the US—the activities of the US outside its own borders during the cold war, using case studies on embassy buildings built in this period. Each embassy is a minor architectural masterpiece built by the State Department as part of their ambitious embassy construction program of the 1950s and 60s. The installations feature documentation, video or wall works, and a monumental sculpture that allows the viewer to experience a key architectural element at full scale; for example, the 8-metre long sculpture *Balcony*, based on the ambassador's balcony that projects off the sea façade of the 1953 US embassy in Havana. The research has been undertaken at archives in Washington, DC, New York, and in the field in Cuba, Vietnam, and Canada. This series was launched with a 2010 fellowship from the Guggenheim Foundation and was shown together for the first time at Toronto Power Plant in summer, 2024.

*Embassy* est une exposition composée de quatre installations artistiques commandées au cours des douze dernières années par différents musées d'art et biennales. La série examine - du point de vue d'un Canadien vivant aux États-Unis - les activités des États-Unis en dehors de leurs propres frontières pendant la guerre froide, en utilisant des études de cas sur les bâtiments d'ambassades construits pendant cette période. Chaque ambassade est un petit chef-d'œuvre architectural construit par le département d'État dans le cadre de son ambitieux programme de construction d'ambassades des années 1950 et 1960. Les installations comprennent de la documentation, des vidéos ou des œuvres murales, ainsi qu'une sculpture monumentale qui permet au spectateur de faire l'expérience d'un élément architectural clé à l'échelle réelle ; par exemple, la sculpture de 8 mètres de long *Balcony*, basée sur le balcon de l'ambassadeur qui fait saillie sur la façade maritime de l'ambassade des États-Unis à La Havane en 1953. Les recherches ont été menées dans les archives de Washington, DC et New York, ainsi que sur le terrain à Cuba, au Vietnam et au Canada. Cette série a été lancée grâce à une bourse de la Fondation Guggenheim en 2010 et a été exposée ensemble pour la première fois à la Power Plant de Toronto à l'été 2024.



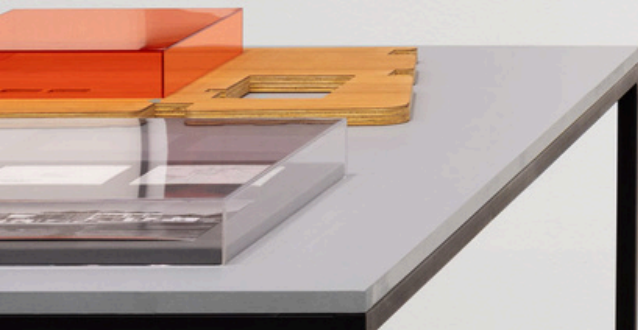
Terence Gower

Installation view, *Saigon Case Study* at Embassy, Power Plant, Toronto, Canada, 2024.





Terence Gower  
Installation view, *Havana Case Study* at Embassy, Power Plant, Toronto, Canada, 2024.



Terence Gower  
Installation view, *Bagdad Case Study* at *Embassy*, Power Plant, Toronto, Canada, 2024.



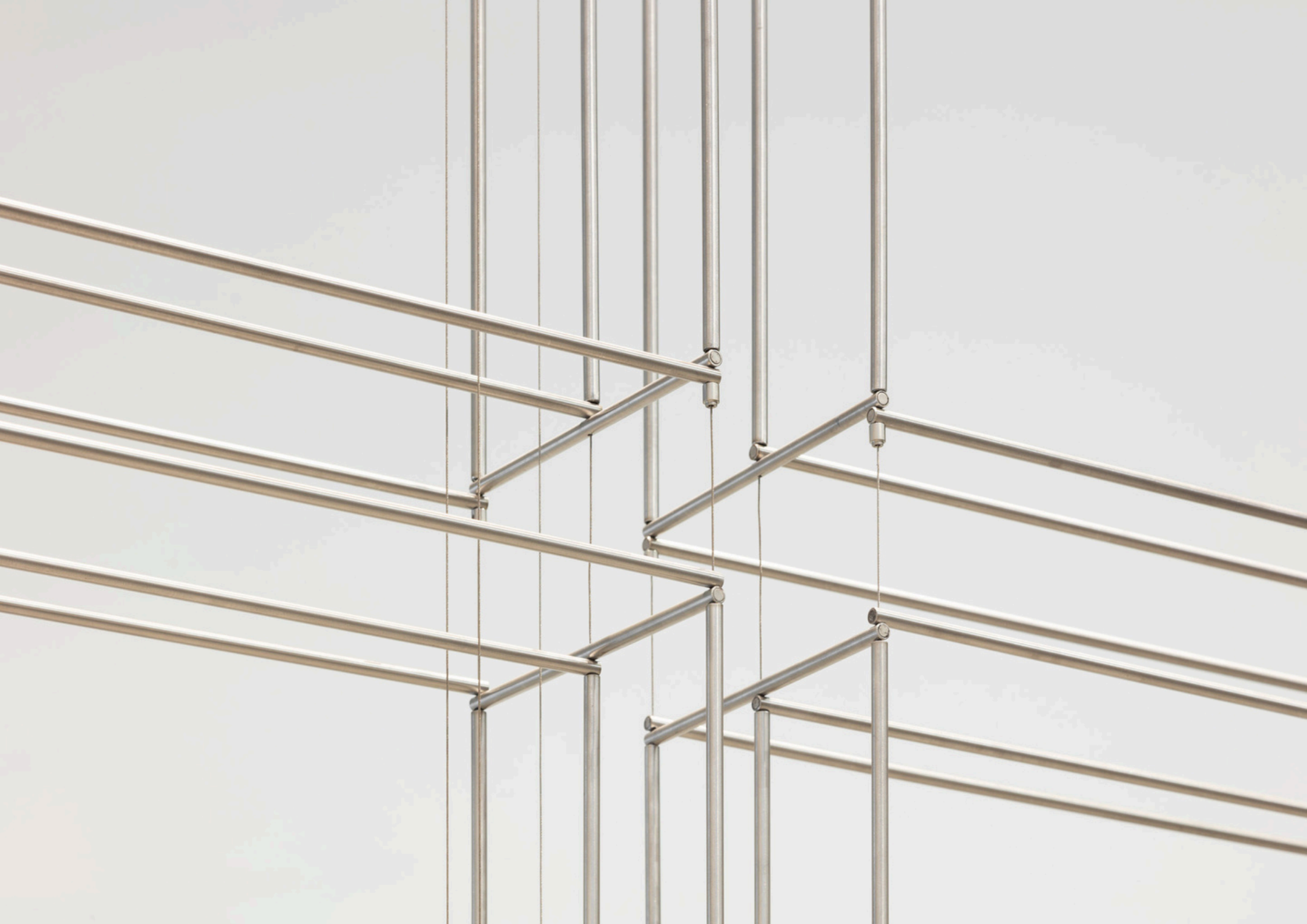








Terence Gower  
Installation view, *Ottawa Case Study* at *Embassy*, Power Plant,  
Toronto, Canada, 2024.







Welcome to the studio.

## Terence Gower

### Untitled Intervention

### The Glass House, New Canaan, USA, 2023

On Sunday, April 23, 2023, Terence Gower staged a performance of Virgil Thomson's *Five Phrases from the Song of Solomon* in collaboration with the Yale School of Music. JJ Penna and Jack Keller performed the ten-minute song cycle, first presented in Philip Johnson's East 49th Street apartment in 1932. It was performed twice in two distinct acoustic settings, in the Sculpture Gallery and in the Glass House itself.

Le dimanche 23 avril 2023, Terence Gower a mis en scène une représentation de *Five Phrases from the Song of Solomon* de Virgil Thomson en collaboration avec la Yale School of Music. JJ Penna et Jack Keller ont interprété ce cycle de chansons de dix minutes, présenté pour la première fois dans l'appartement de Philip Johnson sur la 49e rue Est en 1932. Il a été joué deux fois dans deux environnements acoustiques distincts, la galerie de sculpture et la maison de verre elle-même.



Terence Gower  
Intervention at The Glass House, New Canaan, USA, 2023





## Terence Gower

### *El Marge*

Pavillon Mies Van Der Rohe, Barcelona, Spain, 2023

*El Marge* uses period literature and music to give visitors insight into the urban cultural context of the original Pavilion: Barcelona in the late 1920s and early 1930s. Gower's project rewinds the clock to the era when Mies & Reich's pavilion was originally built and stages a retrospective experiment where the gritty urban culture of the Barcelona of this period, a wild political and cultural whirlpool, insinuates itself into the pristine pavilion. This nearly invisible intervention functions formally in a subtle and largely ephemeral manner. The intervention consists of four elements: a nearly transparent photograph applied to the glazing overlooking the small pool; a carefully choreographed musical performance, a perfume diffusion; and a newspaper pamphlet featuring period documentation and many of the literary and journalistic artefacts from the artist's research. Each of these elements subtly "contaminates" the pavilion by introducing some of the drama and messiness of that other city, "La Barcelona Canalla", into the pristine form of Mies and Reich's masterpiece. The title of the intervention, the Catalan for "margin", connotes the boundary between the worlds of the Barri Xino (Raval) and Montjuïc and the notion of "le marginal", the French term for someone living on the margins of society.

*El Marge* utilise la littérature et la musique d'époque pour donner aux visiteurs un aperçu du contexte culturel urbain du pavillon original : Barcelone à la fin des années 1920 et au début des années 1930. Le projet de Gower remonte le temps jusqu'à l'époque où le pavillon de Mies et Reich a été construit à l'origine et met en scène une expérience rétrospective où la culture urbaine graveleuse du Barcelone de cette période, un tourbillon politique et culturel sauvage, s'insinue dans le pavillon immaculé. Cette intervention presque invisible fonctionne formellement de manière subtile et largement éphémère. L'intervention se compose de quatre éléments : une photographie presque transparente appliquée sur le vitrage surplombant le petit bassin ; une performance musicale soigneusement chorégraphiée, une diffusion de parfum ; et un dépliant de journal contenant des documents d'époque et de nombreux artefacts littéraires et journalistiques issus des recherches de l'artiste. Chacun de ces éléments « contamine » subtilement le pavillon en introduisant un peu de drame et du désordre de cette autre ville, « La Barcelona Canalla », dans la forme immaculée du chef-d'œuvre de Mies et Reich. Le titre de l'intervention, qui signifie « marge » en catalan, évoque la frontière entre les mondes du Barri Xino (Raval) et de Montjuïc, ainsi que la notion de « marginal », terme français désignant une personne vivant en marge de la société.



Terence Gower

Installation view, *El Marge* at Pavillon Mies Van Der Rohe, Barcelona, Spain, 2023



## Terence Gower

### *Terence Gower: The Good Neighbour*

Americas Society, New-York, USA, 2021

The exhibition offers an overview of Terence Gower's work from his arrival in Mexico City in 1993 and his involvement with the city's bustling international art scene. Following his training in photoconceptualism in Canada, Gower's arrival in Mexico connected him to new aesthetic ideas, which allowed him to deconstruct traditional dichotomies of design and craft, and high and low culture. Created in the context of increasing globalization following the NAFTA agreement, his work from this period is a critical analysis of contemporary Mexican society, as well as the history of conceptualism in the Americas.

Featuring video, sculptural works, recreations of early wall installations, and archival materials, the exhibition also closely examines Gower's post-'90s work on modernism in Mexican art and architecture. In addition, the exhibition will feature a new installation built around the artist's research on the 1970 exhibition "David Alfaro Siqueiros: Paintings 1935-1967" at the Center for Inter-American Relations (now Americas Society). This exhibition fosters an important dialogue across the continent of North America, examining the cultural circles of Mexico in relation to the Canadian artist.

L'exposition offre un aperçu du travail de Terence Gower depuis son arrivée à Mexico en 1993 et de son implication dans la scène artistique internationale en pleine effervescence de la ville. Après avoir été formé au photoconceptualisme au Canada, l'arrivée de Gower au Mexique l'a mis en contact avec de nouvelles idées esthétiques qui lui ont permis de déconstruire les dichotomies traditionnelles entre le design et l'artisanat, la haute et la basse culture. Créées dans le contexte d'une mondialisation croissante à la suite de l'accord de l'ALENA, ses œuvres de cette période constituent une analyse critique de la société mexicaine contemporaine, ainsi que de l'histoire du conceptualisme dans les Amériques.

Avec des vidéos, des œuvres sculpturales, des créations de premières installations murales et des documents d'archives, l'exposition examine également de près le travail de Gower après les années 90 sur le modernisme dans l'art et l'architecture mexicains. En outre, l'exposition présente une nouvelle installation construite autour des recherches de l'artiste sur l'exposition de 1970 « David Alfaro Siqueiros : Paintings 1935-1967 » au Center for Inter-American Relations (aujourd'hui Americas Society). Cette exposition favorise un dialogue important à travers le continent nord-américain, en examinant les cercles culturels du Mexique en relation avec l'artiste canadien.



Terence Gower

Installation view, *The Good Neighbour* at Americas Society, New York, USA, 2021



A long, white, rectangular table with thin legs, serving as a display for architectural models and informational materials. On the table, from left to right, there are several framed photographs, a television showing a man in a white shirt, a tall white architectural model of a skyscraper, a smaller white model of a building, and a grid-like architectural plan. A white stool is positioned under the table on the right side.

A bright red wall on the left side of the gallery. It features a white exit sign near the ceiling and a red door in the background. The wall is illuminated by track lighting.

A doorway leading to another gallery space. The adjacent room has white walls and a polished wood floor. On the wall in the next room, there are several framed artworks, including a large abstract piece with vertical red and black shapes and a smaller framed photograph.

The ceiling is white and features multiple tracks of recessed lighting. Several spotlights are directed downwards, illuminating the table and the surrounding area.

A polished wood floor with a warm, natural finish, reflecting the ambient light from the gallery.



*"I want to achieve the effect  
of a sombrero carelessly thrown down."*



## Terence Gower

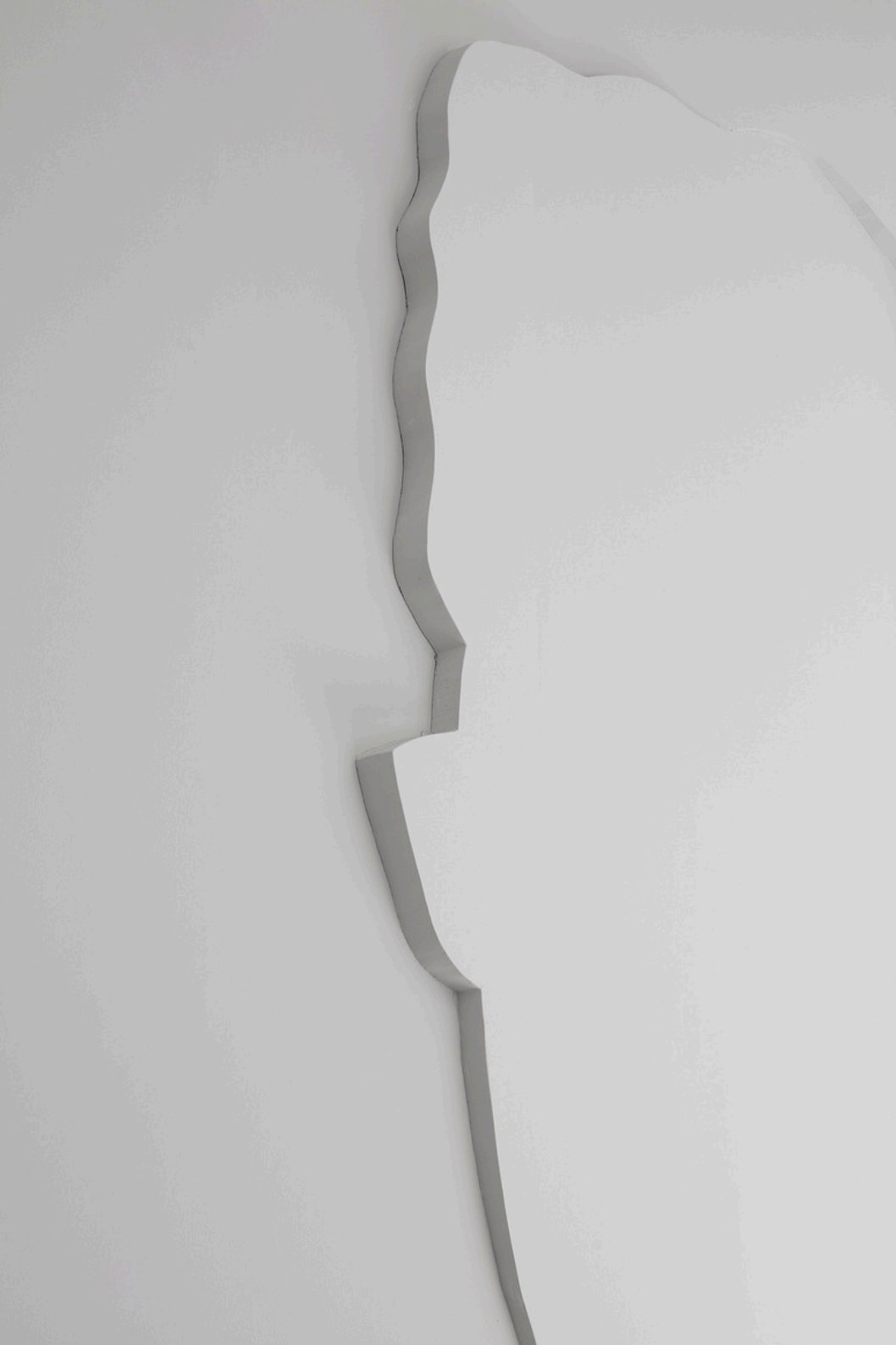
### *Twentieth Century, 2020-21*

This project pays homage to four writers: Catherine Bauer, Marguerite Duras, Esther McCoy, and Rachel Carson. The lives of these writers spanned, were contained by, and influenced the Twentieth Century. Three of the writers were born in the first decade of the century. Duras was born soon after, in the early teens. McCoy and Duras lived into their eighties. Carson and Bauer died young, in their late 50s. Three of these writers wrote fiction, but only Duras became famous for her fiction. McCoy wrote short and detective fiction, but is remembered for her writing on architecture and design. Carson's early fiction for children and adolescents was a precursor to her celebrated books on nature and ecology. All came of age in the inter-war years of the 1920s and 30s and this formation influenced their work of the postwar decades.

Ce projet rend hommage à quatre écrivaines : Catherine Bauer, Marguerite Duras, Esther McCoy et Rachel Carson. La vie de ces écrivaines a traversé, contenu et influencé le vingtième siècle. Trois de ces écrivaines sont nées au cours de la première décennie du siècle. Duras est née peu après. McCoy et Duras ont vécu jusqu'à 80 ans. Carson et Bauer sont morts jeunes, à la fin de la cinquantaine. Trois de ces écrivaines ont écrit des romans, mais seule Duras est devenue célèbre pour ses romans. McCoy a écrit des romans courts et des romans policiers, mais on se souvient d'elle pour ses écrits sur l'architecture et le design. Les premiers ouvrages de fiction de Carson, destinés aux enfants et aux adolescents, ont précédé ses célèbres livres sur la nature et l'écologie. Tous les auteurs sont arrivés à maturité dans l'entre-deux-guerres, dans les années 1920 et 1930, et cette formation a influencé leur travail dans les décennies d'après-guerre.



Terence Gower  
Installation view, *20C : Duras* at Galería Labor Mexico City, Mexico, 2021





Terence Gower  
*20C : Bauer (Study 1), 2020*



Terence Gower  
*20C : Carson (Study 1), 2020*



Terence Gower  
*20C : Duras (Study 1)*, 2020



Terence Gower  
*20C : McCoy (Study 1)*, 2020

## Terence Gower

### *Bauhaus Style*

Marisa Newman Projects, New-York, USA, 2020

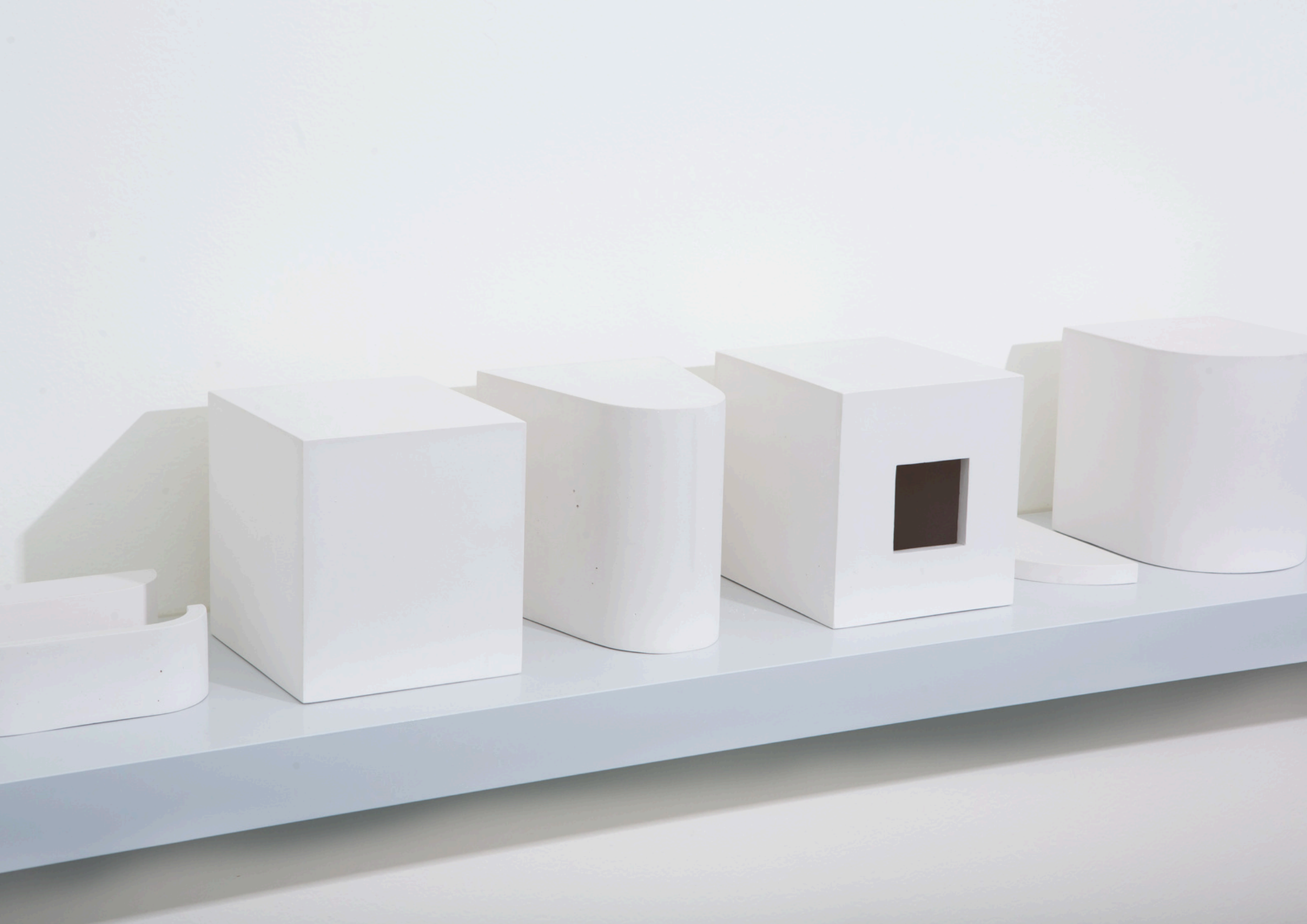
For this solo project Terence Gower organizes the formal vocabulary of Tel Aviv's "Bauhaus Style" architecture into an alphabet. Gower sees the letters of this alphabet as the building blocks for a new language that was used to write the new city as well as engineer the new society taking root in the desert of Palestine in the 1920s and 30s.

Can buildings tell stories, communicate ideas? Much of Gower's oeuvre has focused on this question. He is particularly interested in how buildings represent the aspirations of the people and governments that commission them, and of the architects who design them. Gower has focused on modern architecture, interested in how its abstract vocabulary—simple, solid geometry—has come to stand for so much.

Pour ce projet solo, Terence Gower organise le vocabulaire formel de l'architecture « Bauhaus » de Tel Aviv en un alphabet. Gower considère les lettres de cet alphabet comme les éléments constitutifs d'un nouveau langage utilisé pour écrire la nouvelle ville ainsi que pour concevoir la nouvelle société qui prenait racine dans le désert de Palestine dans les années 1920 et 1930.

Les bâtiments peuvent-ils raconter des histoires, communiquer des idées ? Une grande partie de l'œuvre de Gower s'est concentrée sur cette question. Il s'intéresse particulièrement à la manière dont les bâtiments représentent les aspirations des peuples et des gouvernements qui les commandent, ainsi que des architectes qui les conçoivent. Gower s'est concentré sur l'architecture moderne, s'intéressant à la manière dont son vocabulaire abstrait - une géométrie simple et solide - en est venu à représenter tant de choses.













## Terence Gower

### *Gruen In Tehran*

Monte Clark Gallery, Vancouver, Canada, 2019

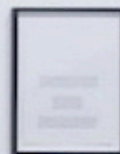
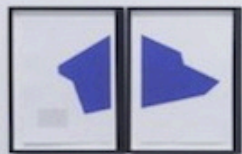
In the late 1960s, the Shah of Iran invited architect and urbanist Victor Gruen (popularly considered the inventor of the shopping mall) to collaborate on a new Tehran Comprehensive Plan—partially implemented, then abandoned at the Iranian Revolution. The 12-print series juxtaposes Gruen's most radical pedestrianized shopping zone scheme, for Fort Worth, Texas, with his first observations of the car-free Tehran Bazaar, soon to become the world's largest covered shopping precinct; an ancient shopping typology vaster than any of Gruen's post-war retail schemes. The polygons that appear in the prints are derived from the street patterns of Fort Worth and Tehran, and are interlaced in the wall mural to evoke the geometry of Iranian ceramics. The prints and mural are rendered with pigments purchased from a traditional vendor in the Tehran bazaar, an artifact from the project's source that problematizes the work's value (due to the US-led embargo).

À la fin des années 1960, le shah d'Iran a invité l'architecte et urbaniste Victor Gruen (généralement considéré comme l'inventeur du centre commercial) à collaborer à un nouveau plan d'ensemble pour Téhéran - partiellement mis en œuvre, puis abandonné lors de la révolution iranienne. La série de 12 tirages juxtapose le projet de zone commerciale piétonne le plus radical de Gruen, pour Fort Worth, au Texas, avec ses premières observations du bazar de Téhéran sans voitures, qui allait bientôt devenir le plus grand centre commercial couvert du monde ; une typologie commerciale ancienne plus vaste que tous les projets commerciaux d'après-guerre de Gruen. Les polygones qui apparaissent sur les impressions sont dérivés des motifs des rues de Fort Worth et de Téhéran, et sont entrelacés dans la peinture murale pour évoquer la géométrie des céramiques iraniennes. Les impressions et la peinture murale sont réalisées avec des pigments achetés à un vendeur traditionnel du bazar de Téhéran, un artefact de la source du projet qui problématise la valeur de l'œuvre (en raison de l'embargo imposé par les États-Unis).



Terence Gower

Installation view, *Gruen in Tehran* at Monte Clark Gallery, Vancouver, Canada, 2019



## **Terence Gower**

### *Havana Case Study*

Simon Preston Gallery, New York, 2016

This installation is based on extensive research in Havana and in the US National Archives, where a 1953 State Department inspector's report was discovered that recommends the removal of the new US embassy's balcony. It was feared that the balcony's "Mussolini-style" appearance would make it a symbol of US imperialism. The balcony form, broken into modules, is used in a series of sculptures made of steel and woven vegetable matter and the research is worked into a series of collages that show how both the function and meaning of the Havana embassy building has been altered by the US and Cuban governments since the Cuban revolution.

Cette installation est basée sur des recherches approfondies à La Havane et dans les archives nationales américaines, où a été découvert un rapport d'inspecteur du département d'État de 1953 qui recommande l'enlèvement du balcon de la nouvelle ambassade américaine. On craignait que l'aspect « mussolinien » du balcon n'en fasse un symbole de l'impérialisme américain. La forme du balcon, décomposée en modules, est utilisée dans une série de sculptures faites d'acier et de matière végétale tissée, et les archives sont utilisées dans une série de collages qui montrent comment la fonction et la signification du bâtiment de l'ambassade de La Havane ont été modifiées par les gouvernements américain et cubain depuis la révolution cubaine.



Terence Gower

Installation view, *Havana Case Study* at Simon Preston Gallery, New York, 2016





*Mexicans demonstrate their condemnation of the U.S. policy of hostility.*



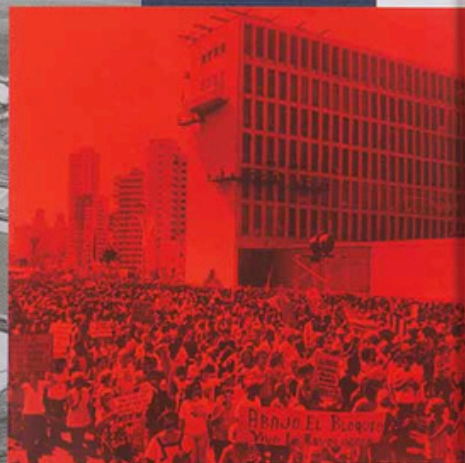
*U.S. Ambassador watches the massive march from a balcony.*



*U.S. Interest Section officials watch the massive march from a balcony.*



*Max Abramson, Embassy model  
Kerrigan*



*The aspect of Max Abramson's project that received this system that allowed for a penthouse and second-level distributed load was then itself carried by just four columns continue up the end walls photo shown here. Although provide a partial sun break has struggled with the load. But another of the design handled this problem well: street facades of the building desired effect in helping to most offices looking onto clearly visible in the penthouse building's top floor is note mechanical room as a core conference room. Both the classically-proportioned is*



## Terence Gower

### *Manifesto El Eco*

Museo Experimental El Eco, Mexico City, Mexico, 2015

*Manifesto* is a collaboration with New York based singer Rachel Sharples. The work juxtaposes music and architecture, two forms of expression that employ rhythm, texture, harmony, proportion, and dynamics. Mathias Goeritz, in his 1952 *Manifesto de la arquitectura emocional* and in his manifesto's built form, El Eco, added emotion to this list of architecture's essential characteristics. The artist commissioned composer Will Orzo to incorporate Goeritz' manifesto into a new musical composition that was performed live by Sharples, then played back in El Eco for the duration of the exhibition. *Manifesto* proposes that cultural manifestos have an emotional and spiritual function similar to that of religious musical forms. The audio track was recorded in New York City and then pressed in an edition of 100 vinyl records for this exhibition.

*Manifesto* est une collaboration avec la chanteuse new-yorkaise Rachel Sharples. L'œuvre juxtapose la musique et l'architecture, deux formes d'expression qui font appel au rythme, à la texture, à l'harmonie, aux proportions et à la dynamique. Mathias Goeritz, dans son *Manifesto de la arquitectura emocional* de 1952 et dans la forme construite de son manifeste, El Eco, a ajouté l'émotion à la liste des caractéristiques essentielles de l'architecture. L'artiste a demandé au compositeur Will Orzo d'intégrer le manifeste de Goeritz dans une nouvelle composition musicale qui a été interprétée en direct par Sharples, puis rejouée dans El Eco pendant toute la durée de l'exposition. *Manifesto* propose que les manifestes culturels aient une fonction émotionnelle et spirituelle similaire à celle des formes musicales religieuses. La piste audio a été enregistrée à New York et pressée dans une édition de 100 disques vinyles pour cette exposition.



Terence Gower

Performance, *Manifiesto El Eco* at Museo Experimental El Eco, Mexico City, Mexico, 2015



## **Terence Gower**

*El Muro Rojo (Barragán)*

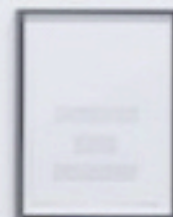
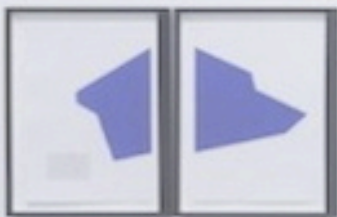
Simon Preston Gallery, New York, USA, 2013

A large black and white photograph of the roof patio of the Casa Barragán is mounted on an enormous red wall. The photograph is a copy of Armando Salas Portugal's famous 1953 photograph (this time commissioned from architectural photographer Jorge del Olmo), and shows a corner of Luis Barragán's roof patio with its famous coloured walls reduced to grey tones. The work separates a tonal and planar understanding of the architecture from the "emotional" encounter with colour that Barragán aspired to.

Une grande photographie en noir et blanc du toit-terrasse de la Casa Barragán est accrochée à un énorme mur rouge. Il s'agit d'une copie de la célèbre photographie d'Armando Salas Portugal datant de 1953 (commandée cette fois au photographe d'architecture Jorge del Olmo), qui montre un coin du toit-terrasse de Luis Barragán, dont les célèbres murs colorés ont été réduits à des tons gris. L'œuvre sépare la compréhension tonale et planaire de l'architecture de la rencontre « émotionnelle » avec la couleur à laquelle aspirait Barragán.



Terence Gower  
Installation view, *El Muro Rojo (Barragán)* at Simon Preston Gallery, 2013



**PRESS**



# THE SEEN

## CHICAGO'S INTERNATIONAL JOURNAL OF CONTEMPORARY & MODERN ART

### *A Period of (Economic) Optimism: Terence Gower //* Havana Case Study

by Joel Kuennen



Just last year, President Barack Obama visited Cuba, becoming the first US president to do so in over eighty years. “I have come here to bury the last remnant of the Cold War in the Americas.”<sup>1</sup> The image of such a visit, of America’s first black president visiting a nation that ostensibly overthrew its white colonial masters in favor of an altruistic attempt at post-colonial governance, was heartening. It marked an attempt to introduce openness, to engender development not by force or coercion, but through partnership. It said, in part, we took different paths but we are here now, together—projecting an image of the United States not as a withholding parent, but as a peer. It was a move of respect.

This parity in positioning is what Trump took issue with when he decided to renege on the thaw, calling it a “completely one-sided deal.” Though the US embassy in Havana remains open, the US and Cuba seem stuck again between projections of hyperbolic political polarities.

On the occasion of the 2017 Chicago Architecture Biennial, Neubauer Collegium Exhibitions has brought Terence Gower’s *Havana Case Study* to the University of Chicago campus. The second in Gower’s interrogations of the architectural arm of the US Diplomatic apparatus, *Havana Case Study* presents Gower’s unique approach to research and production. Through researching the Bureau of Overseas Buildings Operations (OBO), site visits to Havana, and research with the National Archives, Gower is able to track an evolving logic behind the United States’ physical presence in nations with whom it has a historically fraught relationship. From the plantation-esque Jeffersonian style during the height of US imperialism to the high modernism of Cold War-era US-as-protector-of-Democracy-bringer-of-freedom, the architecture of the United States’ embassies has been both a site of projection and contestation but always one of ideology.

**JK:** The *Baghdad Case Study* work led to your creation of a mock-up of the original pyramidal Sert roof, whereas the *Havana Case Study* has led you to focus on its curious and controversial balcony. What drew you to the balcony?

**TG:** In each of my architecture-related projects, I draw a form (or series of forms) out of the research that best represents my argument. These are forms that work equally well abstractly as they do representationally. For me, the Sert ambassador's house roof was the hinge for the Baghdad project, as it represented his attempt at dialogue with local cultural forms, and in turn, a reflection of the progressive function of the State Department (to which this series can be considered in homage to.) When I examined Sert's roof in the plan, I saw the gridded domes of the bazaar or caravanseraï, as well as the geometry of middle eastern marquetry, hence the sculpture's fabrication in cedar wood.

The balcony in Havana was the most beautiful and sculptural form on the building by far (the bris-soleil is also pretty nice) and when I saw it, I remembered it had a slightly controversial history, from Jane Loeffler's account in her book *The Architecture of Diplomacy* (my bible for this series).<sup>1</sup> In opposition to Sert's roof, the balcony is a symbol of American imperialism, even described by a State Department inspector as "Mussolini-style". But it was also a symbol that was soon incorporated into the larger significance of the building, as property of the US government, standing like a sore thumb in the middle of enemy territory.

**JK:** When writing about your Baghdad Project in *Walls and Windows Architektur und Ideologie*, you began an essay with "nowhere is political ideology more wrapped up with architecture than in embassy design." How do you equate architecture with what it was meant to convey ideologically?

**TG:** It is interesting that in the Baghdad Embassy project, my reading of the ambassador's roof was very much in the realm of conjecture with a dash of artistic license. Whereas with the Havana balcony, it took three days of combing through ten years of State Department correspondence with all diplomatic posts (at the National Archives) to find the inspector's report with the Mussolini statement—in other words, a text that actually proposes the meaning of the balcony as a kind of ideological red herring.

**JK:** Your case studies function as synthetic representations of archival research. When engaging with this type of practice, what is your leading conceit? What are you searching for with these palimpsestic representations? Is it an editorial activity, as seems the case with your focus on Sert's roof, or is it indicative of a broader ideological framework? Or are you trying to argue a point? Do you view the goal of this activity as constructing an alternative representation of the historical?

**TG:** I would say I am arguing a point, but not too forcefully. I am presenting my research material with my own commentary to show the viewer how I form my argument, which is then expressed in either the sculpture or video work at the center of the installation. The documentation is carefully curated into the table installations, but it is still documentation, and is open to the viewer's own interpretation. This is part of communicating clearly, not obfuscating, and is perhaps even an act of generosity toward the viewer, though some viewers may find all that documentation a little daunting. However, the sculptural elements are also designed to offer other points of entry into the project. The presentation of the research also serves another purpose: it is an index of the (conceptual) labor that was invested in the work.

A few years back, I did a public discussion with Claire Bishop at the School of Visual Arts Theatre in New York that addressed exactly this point; the function of archival presentation in art practice.

As you know, artists have been incorporating whole disciplines and practices into their own for some time—I see this as part of the legacy of Duchamp: from objet trouvé, to pictures generation, to relational aesthetics, with lots of other steps in between, of course. In my own case, I have appropriated the techniques of the architect, essayist, cultural historian (to name just three) as a tool to process my subject matter. As far as an alternate representation of the historical, yes—I am trying to draw out alternative narratives from the material. One of my main goals in working with historical material is to look for progressive models from the past, especially in the post-war period in the US, a period of (economic) optimism, but also the start of the Cold War and the advent of McCarthyism. The embassy building program interested me for exactly this reason, as a progressive US government project that put good design in the service of international dialogue: a model we can continue to learn from.

---

Terence Gower was born in British Columbia, Canada. He studied at Emily Carr College, spent the early years of his practice in Vancouver, Cologne, and Mexico City and has continued to show widely internationally. He has been based in New York City since 1995 where he has shown at PS1, New Museum, Queens Museum, and many commercial and non-profit galleries. Internationally he has shown recently at Institut d'Art Contemporain Villurbaïne, Lyon; MACBA, Barcelona; Tensta Konsthall, Stockholm; Museo Tamayo, Mexico City; MAC, Santiago, Chile; National Gallery of Canada, Ottawa; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; MUSAC, León, Spain; and Au-dain Gallery, Vancouver.

1. "Obama Visits Cuba." *The New York Times*, The New York Times, 22 Mar. 2016. ↗

2. Loeffler, Jane C. "The Architecture of Diplomacy: Building America's Embassies." Princeton Architectural Press. ↗

---

**Joel Kuennen:** Your upcoming show, *Havana Case Study*, will be on view this Fall at the Neubauer Collegium for Culture and Society—can you give us a quick overview of the planned exhibition?

**Terence Gower:** Yes—we will be presenting all of the elements of the project, installed at different sites around the Collegium. The first showing of this work was at Simon Preston Gallery in New York, this past November/December—timed to open two days before the election—which we knew would have a major effect on the subject of the show: the US diplomatic presence in Cuba. For the Preston exhibition, I removed the interior walls within the gallery, so a viewer peering through the glass looks directly into its long oblong box. A huge rebar sculpture, entitled *Balcony*, which is twenty-seven feet long, was placed within the space, giving the feeling of a showcase that displayed a single object. The sculpture is a 1:1 three-dimensional drawing of the balcony of the US Embassy in Havana, done in 3/4-inch acid-etched rebar. For the Collegium installation, we are installing the sculpture outside on a raised terrace—it can be read as either a skeletal ruin, or a component of new construction. I like the idea of the piece displayed adjacent to the surface of a building—it could appear at once ready to be hoisted into place on the façade, or may have just come crashing down.

In many of my architecture and urbanism-related works, I offer the viewer a display of my research material—a table of documentation and photos. The Collegium show will mark the first presentation of the documentation table for this project, consisting of a narrow table that displays two layers of material: the first is a vast old-school vitrine, with a traditional display of documents relating to the 1953 US Embassy in Havana, designed to look like a small architectural exhibition from the late 1950s. The second is made up of more recent newspapers, books, magazines, and other material that tells the fascinating story of how the US Embassy building was used for propaganda purposes by both the US and Cuba since the two countries broke diplomatic relations in 1961 (recently restored, sort of).

Additionally, a set of collages that play with this layering will also be on view [previously exhibited at Simon Preston], in addition to a few smaller sculptures titled Modules (one of which was shown in New York), based on the balcony form again, but this time some of the planes of the form are filled in with wickerwork. The piece illustrates the difficulty of generating architectural (or sculptural) form under the US-led embargo against Cuba, with its scarcity of materials. One of the materials you see everywhere is rebar, which used for everything and still manufactured in Cuba. In the countryside, I came across a lot of virtuoso work in woven vegetal matter, beautiful objects born of necessity.

**JK:** The embassy sites of your Havana and Baghdad projects are in different states of diplomacy. The US Embassy in Baghdad, Iraq, designed by Josep Lluís Sert, became a failed project—discarded half a century ago, and then relocated, rebuilt, and refortified in an act of colonial annexation during the latest Iraq War. The US Embassy in Havana, on the other hand, is now once again in a state of limbo after Trump backpedaled on Obama's move to thaw relations. What qualities led you to choose Havana as the next project location and what kind of dialogue has developed for you between these two sites?

**TG:** I was drawn to the two sites for different reasons. My original idea, after researching the post-war US Embassy program and its emphasis on good modern architecture by the best architects, was a project about the whole program. However, the Sert project for Baghdad stood out for several reasons: one, it is a virtually unknown masterpiece that needed to be shown; two, it marked a very progressive new phase in the embassy-building project, where architects were required to visit the site to research the local culture and building technologies; and three, the utterly fucked up diplomatic scenario between the US and Iraq. The US had already withdrawn its diplomatic presence from Iraq in 1967, leaving Sert's building in legal limbo. Then began the long breakdown between the two countries, regardless of the notorious Rumsfeld/Hussein handshake, leading to the very opposite of diplomatic relations: an illegal invasion and occupation of another country. This made it difficult for me to visit Sert's building—everyone had advised against it—so, the research was done remotely.

# domus

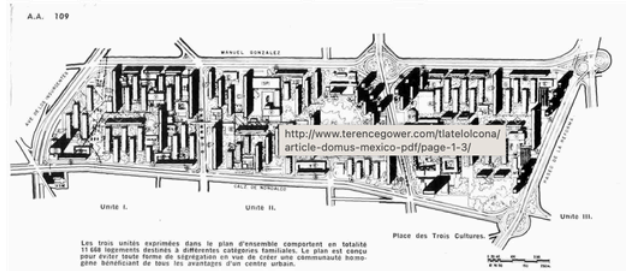
*Je ne passer jamais devant un fétiche de bois, un Bouddha abrité, une idole espagnole sans me dire: C'est peut-être à sa place.*  
— Charles Soulié

Soné que estaba en México, con un grupo de exploradores. Después de atravesar una jungla primitiva, de árboles muy altos, dimos con un sistema de cuevas escondido al pie de las montañas. Allí, desde la época de los primeros asentamientos, sobrevivió una orden de morjes que constituían su labor de conversión entre los indígenas. En una inmensa gruta coronada por una bóveda gótica, se estaba celebrando una misa siguiendo un rito arcaico. Nos unimos a la ceremonia y presenciamos su momento culminante: un sacerdote elevando un fétiche mexicano frente a un busto de

<http://www.terencegower.com/tlatelolcon/article-domus-mexico-pdf/page-0-3/>  
"Water the garden," Embajada Mexicana, en Embajadistas 1993

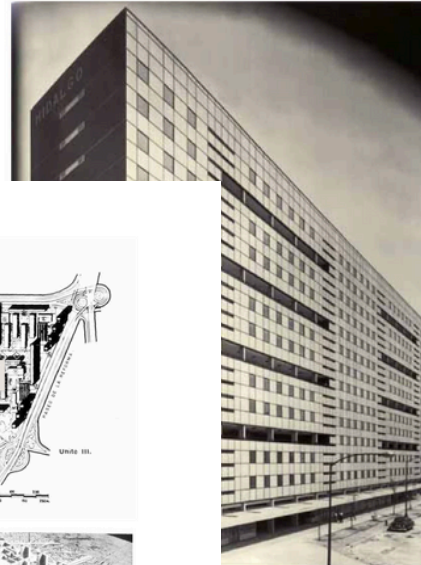
## Embajada Mexicana / Terence Gower ¡Orden!

Hay una anécdota de Mario Pani que me encanta recordar cada vez que hablo sobre vivienda. Cuando los editores de *Architecture d'aujourd'hui* se acercaron a Pani para invitarlo a contribuir a la edición de la revista dedicada a México, en 1964, Pani mandó una fotografía aérea del recién terminado conjunto urbano de Nonoalco Tlatelolco. Los editores le regresaron la fotografía con una pequeña nota que leía: "No publicamos maquetas". Los editores franceses no podían creer que Pani y sus colaboradores habían podido construir un conjunto de semejanza escala. Cuando se dieron cuenta de que los edificios sí estaban contruidos y no eran maquetas, cambiaron de opinión y le dieron al proyecto un importante lugar dentro de la revista. Mis encuentros con Tlatelolco —ya sea a través de publicaciones como *Architecture d'aujourd'hui* o a través de mis deambulaciones a pie— han generado varios proyectos que tratan sobre el placer que encontramos en las filas ordenadas de volúmenes y torres. A Mario Pani, al igual que todos los planificadores y arquitectos modernos, lo movía un intenso deseo de orden. Sus proyectos se construían sobre el legado y las ideas de visionarios anteriores que propusieron proyectos radicales de planificación que todavía



permanecen en el imaginario público: el Plan Voisin de Le Corbusier, en donde propuso despejar el centro de París y sustituirlo por hileras ordenadas de volúmenes y torres, o el Hochhausstadt de Ludwig Hilbersheimer, una composición formada por filas interminables de volúmenes elevados. Estas fueron las representaciones visuales de una solución planificada contra el caos de la especulación desbordada; sin embargo, la solución era tan descabellada que funcionó mejor en el ámbito de las relaciones públicas. Hay una sorprendente serie de vistas aéreas de Tlatelolco al principio de la película *Hombre de Papel* (1963) de Ismael Rodríguez que dan una idea de la escala del lugar. Sin embargo, son las escenas en blanco y negro que vienen después las que realmente apuntan a ese profundo deseo de orden del México moderno. En ellas, un avión sobrevuela una interminable subdivisión de

casas nuevas producidas en serie, dispuestas sobre una cuadrícula perfecta. La imagen nos remite inmediatamente a los nuevos barrios especulativos en las afueras de la ciudad de México, creados por empresas como Casas Ara y Casas Geo. Las fotografías aéreas de estos desarrollos son aterradoras en su perfección, y, al igual que con las fotografías del Tlatelolco de Pani, es imposible creer que son fotografías de un lugar real. Uno supone que los habitantes de estos barrios hiperplanificados que se desplazan de las partes más caóticas de la ciudad (¿qué partes no son caóticas?) a estos lugares se sienten atraídos por la calma inducida a través de la repetición. No hace falta decir que la gente también se traslada a estos barrios porque ofrecen infraestructura y equipamientos asequibles, y creo que estas características son también parte del "orden" del paquete. Esta



nueva escala de vivienda atrae y desplaza a grandes poblaciones y nos remite a las "flechas demográficas" de los diagramas de movimiento poblacional de Pani. Fue la fascinación por estos grandes proyectos de vivienda, sobre todo los de la década de los cincuenta, que me inspiró a mudarme a la Ciudad de México en 1990. En ningún otro lugar de Norteamérica existe este tipo de magno proyecto nacional de modernización de la posguerra. Pero aquí el modernismo se habita y se humaniza, algo que he tratado de expresar en mis trabajos de video. Del mismo modo, me encanta ver cómo los nuevos habitantes, aunque tal vez se hayan sentido atraídos por la tranquilizadora sensación de orden, le

también empiezan a romper el sentido del orden, y quizás se acercan a la aleatoriedad y el desorden de las zonas que dejaron atrás. Este tipo de entropía natural del ser humano es una respuesta comprensible a la función paternal de control de parte del planificador. En mi propia fotografía, tomada en un desarrollo nuevo impecable en la Ciudad de México, la manita de la panadería anuncia el comienzo de este proceso. Existe un verdadero placer en la contemplación del orden, pero también, en igual medida, en las conchas recién horneadas.

— **TERENCE GOWER**  
Artista e investigador

<http://www.terencegower.com/tlatelolcon/article-domus-mexico-pdf/page-2-3/>  
comienzo

a añadir balcones y garajes o abrir pequeños comercios y empresas, etc. A la vez que los habitantes humanizan sus nuevos barrios,



## Diplomacy by Design: Exploring the Changing Politics of U.S. Embassies in Havana and London with Terence Gower and Kieran Timberlake

BY VASIA RIGOU | OCTOBER 13, 2017

By Vasia Rigou

Cuba, March 1953. The new Havana embassy—a much-anticipated building meant to portray the United States as “an open, dynamic and cooperative modern country”—opens its doors. Overlooking the Gulf of Mexico on the Malecón through its reflective glass façade, the Modernist-Brutalist-style building, designed by New York firm Harrison & Abramovitz, seemed to have it all: Italian-imported travertine, French furnishings, Belgian steel and British office partitions. Not only would the new building change the Cuban capital’s skyline forever, but it would also showcase the United States as a dynamic, prosperous, progressive, post-World War II superpower. High praise in the architectural press followed. In fact, the building was so well-received that the Museum of Modern Art included it in an exhibition of new U.S. diplomatic architecture later that year. But it wouldn’t last long.

The building’s climate-control issues—a ventilation system unable to tame the tropical sun and aluminum windows susceptible to the country’s frequent heavy downpours—were the least of the embassy’s problems. Within eight years, in January 1961, President Eisenhower broke off relations with the government of Fidel Castro over Cuban accusations that the embassy was a U.S. espionage base. Its doors closed. Sixteen years of political turmoil and lengthy negotiations later, the building would become home to the newly launched U.S. Interests Section (USINT) under the formal protection of Switzerland, as part of President Carter’s efforts to improve ties with Cuba—a mission finally accomplished in July 2015 under President Obama. The U.S. flag was raised again and, regaining embassy status, the aging architectural landmark came back to life.



Balcony, “Terence Gower: Havana Case Study,” *Neubauer Collegium for Culture and Society*, 2017.

But it wasn't all smooth sailing: In 2006, under President Bush, the State Department installed a scrolling billboard to broadcast human rights messaging that included quotes by Martin Luther King, Jr. and Abraham Lincoln and others. In response, Cuba renamed the area in front of the building Anti-Imperialist Plaza, creating a "battlefield" of political posters, and over a hundred black flags raised high enough to block the view of the electronic sign. The building once again became the symbol of an era.

Taking into consideration the U.S.-Cuba diplomatic relations—past, present and future, as with the election of President Trump, they're uncertain once more—what the building itself was initially built to represent, and how this has changed over the years, makes one wonder: How can a structure politically and aesthetically represent the times in which it is built, but at the same time remain relevant across time, political parties and regimes? What architecture best represents a country? And is architecture, after all, destined to create structures that are meant to take on lives of their own?

All those questions are to be explored in Terence Gower's latest project, "Havana Case Study," on view at the Neubauer Collegium in the light of the second Chicago Architecture Biennial. Following "Baghdad Case Study," the exhibition is the second in an ongoing series of installations by the artist to use diplomatic architecture—and more specifically U.S. embassy buildings—as case studies to examine U.S. international relations. The New York-based Canadian artist is no stranger to buildings with complicated diplomatic histories. "I've been interested in U.S. public architecture for a long time, especially large postwar government-funded projects, educational and cultural institutions," he says. "I'll usually start the research without a clear idea what the artwork will be, or if there will even be an artwork at the end—the U.S. embassy research was one such project with no definite endpoint. I first visited Havana in 2003 [to participate in the Biennial] then went back for several months in 2014," he adds, "so the theme of the modern embassy as a site for diplomatic drama developed by itself and is now living its own life."

Based on extensive research in both Havana and U.S. archives, Gower brings together a mixed-media installation inside and outside the gallery space. Glass, brass, cardboard, Mylar, photographs and digital prints, all come together—pieces to a puzzle that spans decades of architecture, urban design and foreign-policy history—in a comprehensive exhibition about America's southern neighbors and the relations between two countries.

Inside, four tabletop vitrines dominate the space. A closer look reveals two layers of artifacts, each showcasing two different eras. Under the glass lays pre-1961 archival documents, period photographs and architectural models. On top, post-1961 newspaper clippings, billboard printouts and postcards used by both governments mostly for propaganda purposes are free for the viewer to peruse—Gower's effort to lure them into a deeper engagement with the project. Eventually, material from both eras literally comes together in "Political Services," collages that provide a behind-the-scenes look to both the artist's research and the countries' history.

Installed outdoors, on the gallery's terrace, sits Balcony, a full-scale sculpture of the most heavily criticized part of the U.S. embassy building in Havana: the ambassador's balcony. The State Department described it as a "Mussolini-style" symbol of American imperialism—a tribune, from which the U.S. government representative could address the Cuban masses, but for Gower it is the most elegant, sculptural form of the building—an intuitive, angled, Breuer-like addition to a quite sober, rectilinear composition. "It naturally translates well into a sculpture," he says. Yet one cannot help but notice the replica's ambiguous nature: is it an element under construction—the cherry on top an architectural cake soon to be unveiled—or just a rotting reminder of a glorious past?

Insightful and meticulously researched, the exhibition moves beyond the history of America's embassy-building program, and into diplomatic architecture at-large—a discipline whose purpose quite simply, is to house, facilitate and represent the mission and interests of the United States within another country, as James Timberlake, founding principal of Kieran Timberlake, who will discuss designing for diplomacy at the Chicago Architecture Foundation later this month, describes it. But that's just the beginning. "Buildings are living entities. The political, economic, social and foreign relations circumstances are dynamic as well," he adds. "Prior to World War I, missions were usually housed in previously built, significantly located properties near the country's seat of government, often in urban areas. The vast expansion of U.S. interests abroad after World War II led to a significant building campaign of new chanceries and embassies and property acquisition as projections of friendship, influence and power," he says. "The single most difficult aspect of diplomatic architecture, post-9/11, is balancing the security and safety of the diplomatic corps and staff with the representation of the U.S. interests abroad. Questions abound: Does the United States want to project a fortress-like appearance and intent that is recessive and inward looking? Or does the United States express itself with elements of openness, and transparency? The answers to these questions wax and wane and change from one administration to the next, particularly in these volatile, highly polarized, politicized times."

Things become extra-complicated when it comes to a diplomatic building specifically designed to showcase the core values of democracy—transparency, openness, and equality. "By no means are they mere words, or empty slogans," says Timberlake when asked about the firm's latest project, the U.S. Embassy in London—a crystalline cube on the bank of River Thames scheduled to open later this year. "Transparency, openness, and equality were essential goals—touchstones that became a way of evaluating elements of the design, and measuring their outcomes."

From 1950s Havana to 2017 London, diplomatic buildings have a lot in common, but at the same time are distinctively unique. "Take the microcosm of embassies and chanceries representing other nations in Washington, D.C., as an example," says Timberlake. "Some blend into the urban fabric, some are strong architectural statements, and yet others serve as links between two nations. Many of the choices made in terms of political interests, expression of wealth, power or influence, or other sorts of statements—such as modernism, sustainability and environment. The same applies in the case of the United States projecting itself abroad."

By nature, diplomatic architecture is more than sleek, high-security, energy-efficient, buildings. It's meant to represent nations, their people and values. But moving beyond politics and the aesthetics of politics, architecture is nothing if not destined to create structures that are meant to take on lives of their own.

*"Terence Gower: Havana Case Study," through December 15, Neubauer Collegium for Culture and Society, 5701 South Woodlawn, (773)795-2329; Architect Talk: Designing for Diplomacy with James Timberlake, October 16, 6pm (\$15 Public, \$7 CAF Member,) Chicago Architecture Foundation (CAF,) 224 South Michigan.*

## Terence Gower

By [David Markus](#) January 27, 2017 3:57pm



View of Terence Gower's exhibition "Havana Case Study," 2016, showing (left) *Balcony* and (right) "Political Services 1–6," both 2016, at Simon Preston.

In 1953, the United States opened a new embassy in Havana. Designed in a modernist style that departed drastically from earlier diplomatic buildings, the structure, which still stands today, has a glass facade and inviting lobby that were intended to express transparency and cooperativeness. The embassy would be fully operational for just eight years. In 1961, in the aftermath of the Cuban Revolution, the US sent its diplomats packing. The curious history of the building, which regained some diplomatic functions under Jimmy Carter's administration and finally reopened as an embassy in August 2015, was the focus of Terence Gower's recent solo exhibition "Havana Case Study," his first show at [Simon Preston](#) Gallery.

Much of the presentation revolved around a single feature of the building: the ambassador's large and conspicuous balcony, which inspectors carrying out an internal 1953 Department of State review disapprovingly likened to the one famously used by Mussolini. Ironically, the balcony ended up being used not as a platform from which the ambassador addressed crowds below but as a place from which personnel bore witness to the frequent anti-imperialist marches held at the site of the embassy. For the exhibition, Gower created a one-to-one-scale outline of the balcony in rebar—a material that has become emblematic of the Cuban people's resourcefulness, owing to its use in everything from car parts to furniture. Situated in the center of the gallery, Gower's sculpture (*Balcony*, 2016) provided a sense of scale to the multiple images of the embassy featured in a series of photo-collages that hung on the facing wall. A smaller sculpture, based on a segment of the balcony and adorned with wicker panels, recalled both modernist furniture and the woven palm leaves used in various domestic objects throughout Cuba.

Gower's photo-collages ("Political Services 1–6," 2016) each feature multiple archival images spotlighting the Havana embassy's role as a staging ground for ideological battles waged between the US and Cuba. In one of the works, an image taken shortly after the embassy's closure shows diplomats' suitcases stacked high in the back of a large truck. In the same work we see a newspaper image depicting a national solidarity march that took place outside the embassy following the Mariel boatlift, the mass emigration to the US that occurred in 1980. The background of the print is taken up by a large shot of the embassy turned upside down, presumably in a nod to its upended aspirations.

During the George W. Bush years a giant LED system was installed behind a row of the building's upper-floor windows in order to display pro-democracy slogans to passersby. The Cuban government responded by erecting a monument to Cuban victims of CIA operations. Comprising a "mountain" of 138 flags, the monument obstructs views of the building and, according to an inscription at its base, is meant as a response to the arrogance of the US government. In one of the photo-collages on view, the LED system can be seen displaying the phrase *DEMOCRACIA EN CUBA*, while in another the flags of the memorial appear to tower over the embassy.

The second in an ongoing three-part investigation into US embassy architecture (the other parts center on buildings in Baghdad and Tehran), "Havana Case Study" opened just two days prior to the US presidential election. Had things gone as most media outlets predicted, the show would likely have figured as a compelling look back at a more benighted era in US-Cuba relations. Now, with a president who has threatened to roll back recent diplomatic advances, and who released a vituperative statement about Fidel Castro in the wake of the former leader's death, the exhibition seems instead to have foreshadowed a period of uncertainty for US relations with Cuba and with the world at large.

## Terence Gower

**Natalia Valencia y Terence Gower hablan sobre la abstracción, los umbrales mentales del modernismo y la resaca arquitectónica.**



New Utopias (Nuevas utopías) (still), 2010. HD Video.

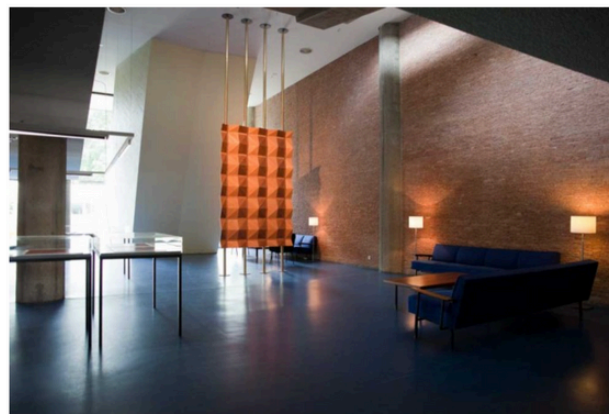
**Natalia Valencia:** Empecemos por el principio, o la mañana siguiente...

**Terence Gower:** Cuando sugeriste la idea de la resaca como tema para nuestra conversación, pensé en lo que llamo "la resaca del New Deal" que es un término que utilizo para referirme a los años posteriores a la segunda guerra mundial en los EE.UU. -un período que llevo estudiando hace varios años. En aquél entonces los grandes proyectos públicos de la pre-guerra de Roosevelt siguieron funcionando casi igual que antes (comparémoslo con el estado actual de la educación pública y de la salud en EE.UU.)

Creo que todos estamos de acuerdo en que un enorme cambio político ocurrió en EE.UU. durante los primeros años de la década de 1930: se eligió un gobierno democrático que creó un nuevo énfasis en proyectos de infraestructura pública, contrastando con el espíritu capitalista de los 1920s de la «libertad para todos». En mi investigación he encontrado que el espíritu general de inversión pública se mantuvo intacto aún a través de la locura del Macarthismo, hasta que la puerta se cerró del todo con la economía de Reagan (en inglés los "Reaganomics") en 1980. Casi se puede decir que entre 1930 y 1980 hubo un extraño paréntesis de 50 años dentro de un largo modus operandi darwiniano -supervivencia el más fuerte - que considero como la ideología fundadora estadounidense; esto quiere decir que aquella época, incluyendo mi "resaca del New Deal" formó parte de un movimiento particular hacia la izquierda en el país.

Me encanta tu idea del día después de la fiesta, pues en el espectro político, de acuerdo a la derecha, esta conciencia pública que acabo de mencionar era vista como una gran fiesta pagada con fondos públicos, como si simplemente tiraran el dinero a la basura y luego era «hora de ponerse serios» y pensar en cambio en la ganancia personal. Y viceversa, el New Deal se trataba de poner fin a esa libertad capitalista de los años 20.

Esta mirada subyace en mi investigación sobre la arquitectura pública de post-guerra en EE.UU., que incluye edificios extranjeros como las embajadas. Hace un par de años estaba leyendo un artículo sobre la nueva embajada de Estados Unidos en Bagdad, que fue construida en 2007, después de la invasión. Presentaban el edificio como un total escándalo: era la embajada más grande y costosa construida por cualquier país en cualquier parte del mundo, pero permanecía ocupada sólo parcialmente. En el proyecto que resultó de esa investigación sobre la embajada (*Bagdad Study Case, 2012-2014*) evité el término "guerra de Irak", pues siempre consideré lo que ocurrió entre los dos países como un ataque, una invasión y una ocupación ilegales.



Between Walls and Windows: Architektur und Ideologie, 2012. Haus der Kultur der Welt, Berlin. Vista de la instalación.



Encontré una mención a una embajada anterior en Bagdad y eso me dio una idea sobre un programa de construcción de embajadas en la post-guerra que comenzó a finales de 1940, en este periodo de la resaca del New Deal. Estamos hablando de un período relativamente ilustrado y progresista en los EE.UU., en el que pensadores muy creativos en el Departamento de Estado comenzaron a imaginar cómo utilizar los proyectos de arquitectura en el extranjero como herramientas de relaciones públicas para el gobierno.

De nuevo, consideremos esto en contraste con los nuevos edificios-fortalezas-embajadas, algunas veces llamados "super-bunkers". Hasta ese momento, las embajadas parecían la Casa Blanca en miniatura, al estilo de las plantaciones, con columnas en el frente que podían leerse como referencias a la esclavitud y otras cosas negativas de la historia estadounidense. El Departamento de Estado formó un comité de arquitectos muy evolucionados, incluyendo a Pietro Belluschi de Oregon, Ralph Walker de Nueva York y otros arquitectos modernos de la época, bajo una directiva muy clara de proyectar la idea de los EE.UU. como un país progresista. Ellos querían utilizar materiales como el vidrio para hablar de la transparencia, disponer las bibliotecas y auditorios en la parte delantera de las embajadas para dar un fuerte sentido de acceso público y de puertas abiertas. La idea era demostrar y representar el libre acceso, a diferencia de lo que creían que sucedía en las repúblicas soviéticas, ya que esto fue al comienzo de la guerra fría. Así es que como presenté el *Baghdad Study Case* por primera vez en Haus der Kulturen der Welt en Berlín (2012), utilicé la ciudad como un ejemplo de ese programa de relaciones públicas estadounidense.

**NV:** Haus der Kulturen der Welt fue un regalo de EE.UU. a Berlín...

**TG:** Exactamente. Construido originalmente como el Kongresshalle, el edificio HKW fue una gran obra de propaganda estadounidense.

La embajada de EE.UU. en La Habana fue la segunda comisión de este proyecto progresista de embajadas de Estados Unidos, después de la embajada de Brasil. Ambas fueron otorgadas a una misma firma de arquitectura, Harrison & Abramovitz, quienes también planearon la ONU en Nueva York. Harrison también hizo el Rockefeller Center y justo después de la ONU y las embajadas, ¡Abramovitz hizo la sede de la CIA en Washington! El recibió muchos de esos contratos del gobierno de EE.UU. de edificios cargados ideológicamente.

Soy un utopista, así que me interesaba lo jodidos que siempre han estado los EE.UU. aún cuando han tenido estos momentos de iluminación y progreso, que curiosamente salieron de lugares como el Departamento de Estado. La directiva de diseño para el programa de embajadas de post-guerra es un gran ejemplo de esa visión progresiva.

La embajada de EE.UU. en La Habana fue comisionada en 1949 y acabada en el 52. Fue ocupada por el gobierno de Estados Unidos en 1953, pero luego, por supuesto, en 1959 empezó la revolución cubana. No fue una revolución abiertamente comunista al principio, por lo que los EE.UU. creyeron durante un tiempo que podían mantener sus intereses en Cuba. Pero pronto comenzaron los rumores sobre la nacionalización de las empresas estadounidenses. Castro viajó a EE.UU. unos meses después de la revolución, hizo una conferencia en Princeton y otras universidades, pidió una reunión con el presidente Eisenhower... pero el presidente se fue a jugar golf en vez de asistir a la reunión. Fue como una cachetada: Eisenhower pensó que Castro era un jovencito que iba a ser destituido en un par de meses. Si Eisenhower hubiera asistido a la reunión, la historia podría haber sido completamente diferente. En su lugar, el vicepresidente Richard Nixon fue la reunión y reprendió a Castro durante dos horas.

La embajada siguió funcionando hasta 1961 cuando los EE.UU. decidieron romper relaciones diplomáticas pues Cuba había comenzado a requisar las propiedades estadounidenses. Los EE.UU. buscan actualmente una compensación por esas requisas y es un debate interesante, teniendo en cuenta los miles de millones de dólares en pérdidas que el bloqueo le ha costado a Cuba, que también está buscando una compensación. La embajada fue cerrada en 1961 pero los EE.UU. todavía eran oficialmente propietarios del edificio y mantuvieron al personal de mantenimiento allí. Bajo Carter en 1977 se volvió a abrir el edificio como una especie de pseudo-embajada que llamaron la Sección de Intereses Especiales de Estados Unidos, hasta la primavera de 2015 cuando se volvió a abrir como embajada. Así es que este mismo edificio ha vivido diferentes vidas y ha adquirido diferentes significados. Lo que es fascinante para mí es lo que la forma arquitectónica significó para cada lado opuesto y la forma en que fue utilizada de forma diferente con fines propagandísticos.

**NV:** Para este proyecto en La Habana, ¿estás planeando producir algo similar a lo que hiciste en *Bagdad Study Case*, donde tomas una forma abstracta del edificio y la de-contextualizas?

**TG:** Sí, exacto. Con el proyecto de Bagdad me concentré en la forma del techo de la residencia del embajador de Estados Unidos. Trato de identificar una forma que de alguna manera funcione como un punto de apoyo en la investigación y en el argumento; en ese sentido, trabajo un poco como un escritor. En el proyecto de La Habana estoy tomando el balcón del embajador como la forma con la que trabajaré esculturalmente durante todo el proyecto.

El edificio era innovador estructuralmente, sin embargo, nunca funcionó bien en cuanto al clima. Fue un ejemplo perfecto de una solución arquitectónica moderna universalista que simplemente no funcionaba bien. En la década de 1990 renuevan el edificio y añaden una enorme planta de aire acondicionado en el techo pero mantienen el balcón. Cuando se termina el edificio, el Departamento de Estado critica el balcón como un riesgo para la seguridad, ya que muestra dónde se encuentra el embajador. Pero el balcón permanece, convirtiéndose para mí en un símbolo del limbo arquitectónico / cultural de La Habana, donde toda la construcción se detuvo cuando los recursos se agotaron debido al embargo. También me parece gracioso porque, ¿qué demonios estaban pensando los arquitectos? El balcón parece una tribuna, como si Mussolini fuera a pararse allí para hablarle a la multitud. Poco después de la revolución, pero sobre todo en los años 80 alrededor de Mariel, el edificio se convirtió en el foco de las protestas masivas organizadas por el gobierno cubano. El edificio se convirtió en un blanco conveniente para la rabia de los cubanos -perfectamente orquestada por el gobierno. La arquitectura como perfecto marcador ideológico.

**NV:** En HKW en Berlín la instalación de *Bagdad Study Case* podía interpretarse como un elemento arquitectónico hecho para parecer como si fuera de la época de la fundación del edificio.

**TG:** Sí, esa pieza y las que están saliendo de la investigación de Cuba comparten ese rasgo de estar entre la función y la no-función; interrogan en sí mismas la función de la obra. ¿Son obras de arte, esculturas, piezas de mobiliario? Su función real está destinada a ser ambigua. La instalación en HKW trataba sobre el diálogo diplomático versus una ruptura en la comunicación, y tanto el edificio de HKW como la embajada de Bagdad de 1960 sirven como claros ejemplos de eso.

El HKW fue construido como una sala de congresos, un regalo del pueblo estadounidense a la gente de Berlín en 1957. Yo lo considero como un caballo de Troya ideológico, empujado hasta la frontera entre el este y el oeste, antes de la construcción del muro. El arquitecto lo llamó «un faro de la libertad dirigido hacia el Este». Pero el progresista alcalde de Berlín, que obviamente había tenido suficiente del conflicto, agradeció a los estadounidenses por el regalo y utilizó el edificio como un lugar para el diálogo con el este. En 1989, con la caída del muro, se convirtió en la casa de las culturas del mundo, lo que parece a la vez colonial y utópico.

**NV:** Para abordar a otro tema de interés en tu trabajo, me preguntaba ¿cómo consideras la relevancia de la escultura hoy en día?

**TG:** Creo que es más relevante que nunca. Estoy trabajando ahora mismo en una comisión pública a las afueras de Ginebra. En mi propuesta establecí específicamente que quería hacer una obra que se relacione directamente con el cuerpo del espectador, ya que esto es lo que debe hacer la escultura. En ese sentido es como la arquitectura, habla directamente a la inteligencia del cuerpo. Estamos predominantemente ligados a la experiencia de la retina, por lo que la escultura tiene un papel importante en la experiencia sensorial, permitiéndole al cuerpo su propio encuentro con el objeto. En gran parte de mi serie sobre la escultura de la posguerra, que incluye la comisión de Ginebra, estoy analizando la obra de Barbara Hepworth. En una parte del proyecto, reconstruyo una escultura que ella diseñó para el tribunal de las Naciones Unidas en Nueva York, titulada *Single Form*. Para ella, la pieza representa la idea de la ONU como un único cuerpo simbólico. Mi pieza es una serie de 12 fotografías en donde «analizo» su pieza con las manos, reconstruyéndola en cartón. Entonces en esta nueva comisión a las afueras de Ginebra estoy fragmentando su escultura en 6 elementos, cada uno fundido en concreto, por lo que va a parecer un poco como piedra, pero es claramente un material pesado. Las piezas serán esparcidas alrededor del sitio como si pudieran ser ruinas, columnas fracturadas de un templo griego, o podrían representar una cantera donde se tallan artefactos para una futura sociedad utópica. De hecho la pieza es para una escuela secundaria internacional, por lo que se refiere de nuevo a la ONU.

Mi objetivo era conseguir que los estudiantes interactuaran con sus cuerpos y la pieza. Obviamente van a estar sentados en ella mirando sus teléfonos, pero yo quería tener algo con lo que tendrían que encontrarse físicamente de diferentes maneras y que se relacionara con la escala de sus cuerpos. Así es que la escultura y el cuerpo se están volviendo más y más importantes para mí como otra manera de hablar de la arquitectura (a través de la escultura).

**NV:** Hablemos de otro tema principal en tu trabajo, que es la abstracción: creo que estás interesado en la maleabilidad del significado de una forma abstracta. La abstracción puede provenir de la naturaleza y las matemáticas, sin embargo, ahora la naturaleza cambia tan rápido que me pregunto cómo la representación abstracta se adapta a esto.

**TG:** El verbo abstraer significa tomar algo y convertirlo en algo más, sacar algo de una forma original. A menudo un artista parte de la figuración para ir hacia la abstracción, como de Kooning o Calder. Luego hay artistas que trabajan directa y formalmente desde la imaginación y también se llama obra abstracta, pero es no-objetiva. Siempre estoy trabajando con formas que han resultado de procesos de abstracción, casi siempre a partir de piezas de los años 50 y 60. Busco específicamente formas que no se pueden asociar con figuras naturales, aunque Noguchi es alguien que he trabajado mucho, y él desarrolló el código fuente de lo que yo llamo el modernismo biomórfico. Este se abrió camino en el diseño, convirtiéndose en un simple herramienta estilística.

Lo que es interesante para mí en la abstracción es que se llega a una forma única y auto-contenida que adquiere otro significado, que de alguna manera puede convertirse en un símbolo de algo, etc. La escultura de Hepworth, *Single Form*, que he utilizado en mi trabajo, es interesante pues fue diseñada para simbolizar la unidad. Ella asoció esta lectura a la pieza, pero el significado ha cambiado con el tiempo. Y tenemos la embajada de Estados Unidos en La Habana, que es una caja que podría ser una escultura minimalista. Si te fijas en la arquitectura moderna y descompones su geometría, siempre se puede leer como minimalista, como un Donald Judd, y esto es algo con lo que juego bastante.

**NV:** Entonces, si hablamos desde un punto de vista temporal, tal vez te interesa la a-temporalidad o el anacronismo que pueden estar contenidos en estas formas abstractas?

**TG:** Creo que me atrae esa cualidad fluctuante.

**NV:** Sí, es una fluctuación temporal. Creo que es por eso que antes yo estaba pensando en la naturaleza. ¿Qué es la naturaleza hoy en día? Sabemos que todos estos cambios están sucediendo en el mundo natural, como la computación masiva y su forma material, que es algo que podemos reconocer, pero que no necesariamente observamos de una manera tangible. O como el mineral *Fordite* que fue identificado en Detroit -es un mineral hecho de capas de pintura fosilizadas procedentes de las fábricas de automóviles. Todo esto constituye la naturaleza actual. Entonces, ¿cómo afecta esto a la abstracción? La naturaleza de la que Hepworth y Noguchi estaban extrayendo formas estaba probablemente mucho menos corrupta de lo que es hoy en día...

**TG:** Sí, era el infinito. Es curioso porque cuando empezamos a hablar de la naturaleza y el infinito empiezo a pensar en el inconsciente. La naturaleza es un depósito de formas, se puede acceder a sus elementos y sacar modelos para cuerpos enteros de trabajo. O puedo empezar a buscar en mis propio inconsciente y extraer de allí. ¿Tal vez sea la misma cosa? Una pieza como *Free association*, que muestro en la Ciudad de México en Labor este invierno, está hecha de formas sacadas de mis inconsciente, pero casi siempre se asemejan a formas como las de Hepworth o Noguchi. En cierto modo esto es mi código fuente, la escultura de la época. Cuando pienso en escultura, esas son el tipo de cosas que se producen.

**NV:** Tengo esta historia de mi amiga Aurora que es artista y una persona muy brillante. Su padre es antropólogo, y en uno de sus textos él cuenta una anécdota de su hija, la pequeña Aurora, quien a los siete años le preguntó con asombro: "Papá, ¿no sería genial hacer «una escultura de una escultura»? Cuando le pregunté a Aurora, ella me dijo que por supuesto, ni siquiera recordaba el evento. Pero me pareció una gran intuición acerca de la idea de la escultura en general.

**TG:** Increíble. Eso es la raíz de todo. En mi trabajo, todas las cosas que he hecho acerca de los dispositivos de exposición han servido para hablar de un objeto que representa a sí mismo, y siempre he visto esto como el problema central del arte. Es como una cosa que se representa a sí misma.

**Andréhn-Schiptjenko**

STOCKHOLM PARIS

**Andréhn-Schiptjenko, Paris**

56 rue Chapon

75003 Paris

France

Tue-Fri : 11 - 18

Sat : 13 -19

+33 (0) 1 81 69 45 67

paris@andrehn-schiptjenko.com

**Andréhn-Schiptjenko, Stockholm**

Linnégatan 31

114 47 Stockholm

Sweden

Tue-Fri : 11 - 18

Sat : 12 -16

+46 (0)8 612 00 75

info@andrehn-schiptjenko.com