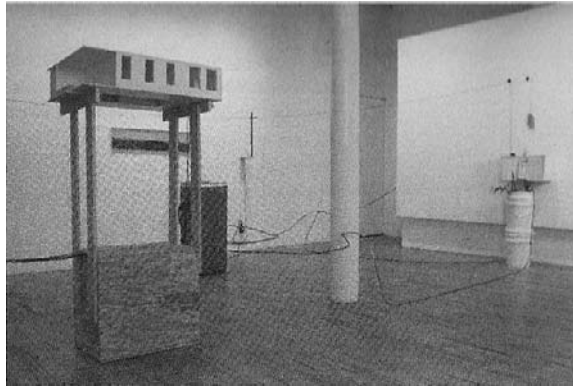


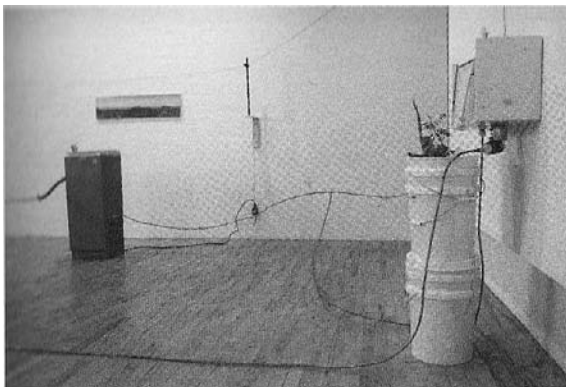
Steven Brower
Utility - Maintenance Area, 1999
 mixed media, dimensions variable
Utilidad - Área de mantenimiento, 1999
 dimensiones variables



Steven Brower
Utility, 1999
 installation view
Utilidad, 1999
 vista de la instalación

Steven Brower: From White Cube to Infrastructure by Roxana Marcoci

In an article published in *Artforum* in March 1976, Brian O'Doherty diagnosed the staged neutrality of art gallery spaces as the "white cube" syndrome, noting that this spatial paradigm for aesthetic experience had prevailed from the twenties to the seventies. Indeed, the autonomous, self-centered, stripped-down configuration of the pure box or crate was generally considered *sine qua non* for optimal display practice. Isolated from the gamut of geo-social contexts, the art object could be complacently studied, appraised, if not gauged as potential commodity. During the late fifties, this curatorial strategy backfired. A good many artists, notably those affiliated with Nouveau Réalisme, Happenings, Fluxus, and Destruction art, devised situational aesthetics that queried the politics of the whitened showcase. A case study is Yves Klein's *The Void* of 1958. For his April exhibition at Iris Clert, Klein first vacated the gallery of all furniture, then discarded the art object altogether, capitalizing instead on the pure immateriality of space itself. Using the gallery as dialectical foil, Klein brought a more conceptual and expansive notion of the parameters of art. His offbeat gesture was positively registered and further subsidized by his coevals. No surprise when two years along the road, Klein's *Void* was jam-packed with Arman's *Full-Up*, an accretion of street debris and trash which filled the same Parisian gallery floor-to-ceiling.



Steven Brower
Utility, 1999
Installation view
Utilidad, 1999
vista de la instalación

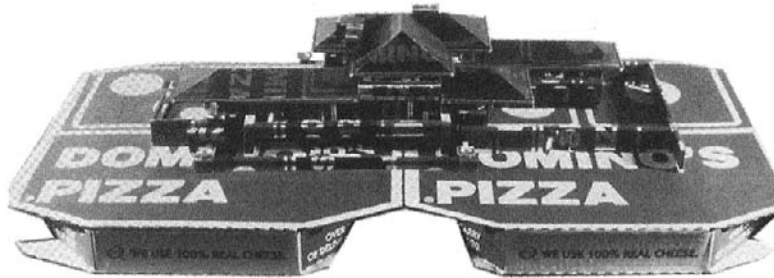
Informed with social critique, these gestures of protest against cultural confinement were re-echoed in a blitz at the end of the sixties and continued sporadically for the next two decades. To recap a few dates¹, in the wake of the May 1968 political events, Daniel Buren sealed off an art gallery in Milan with vertical stripes for the duration of the show. Subsequently, he used the stripes as a visual tool – constant in terms of structure, but site-specifically variable – to connect the inside and outside of the exhibition space. As a form of cunningly reduced signature, this uniform representation encouraged viewers to think about art's correlation with its institutional setting, as well as to probe the ideological conditions of artistic production and dissemination. Through most of the seventies, Michael Asher displaced or permuted discrete elements belonging to the exhibition apparatus to question the linear way in which galleries and museums communicate their history to the viewer; in 1970, Vito Acconci extended the definition of exhibition space to incorporate the New York City post office and transit system as part of his *Service Area*, a piece conceived for the Museum of Modern Art, thus converting the space of display into a transaction area; finally, in 1986 Chris Burden unearthed one corner of the Temporary Contemporary in Los Angeles, literally disclosing the foundations of the museum. Perhaps, the finishing stroke was Gillian Wearing's video piece, *Western Security* of 1995, in which the artist doctored the Hayward Gallery in London to yield a mock gunfight between cowboy gangs. Here, the gallery's pristine environment was indelibly disrupted by a current of thrills, threat and humor worthy of Hollywood.

Operating from an independent position within this context, Steven Brower has debunked, problematized, and reworked the tension between gallery, its infrastructure, and the world exterior to its confines. For his installation, *Utility*, 1999, at Lombard/Freid Fine Arts in New York, Brower made use of the gallery's water supply, heat, electricity, telephone and waste disposal system to steer miniature versions of their outside-world prototypes. According to the artist, the gallery depends on a sizable physical plant that supports the neutrality of its exhibition space.² Differently put, the municipal utilities (which insure the proper use of space) are designed to guarantee that space would not interfere with the art it contains. Then, if utilities de facto generate the field's neutrality, one way to expose their "hiding-the-work" ethic is to make them the object of exhibition. To this end, Brower has painstakingly crafted models for functions that are not instantly perceivable, but which channel everyday activities and decisions within a given cultural system. The models include an information kiosk, a drinking fountain, a perpetual motion machine, a dam with reservoir made from a toilet tank plus two industrial buckets, pumphouses and relay stations, a replica of Mount Oekos Observatory, a solar collector, a miniature moon, a waste treatment facility operating in compliance with the U.S. Army's survival training guidelines, a steam engine with boiler and a punch clock equipped with a Polaroid fixture to measure the gallery staff's work life. But this is not all.

Dispersed throughout the gallery, these makeshift objects are interconnected by copper pipings and wires that burrow through walls and circulate along the reception area, bathroom, back office and exhibition space. The installation reads as an acentered, nonhierarchical system, always connectable, supple, modifyable, which allows for a looped circulation of states. And what are the states? It's hard to define. Since they are not simply physical (functional), let us say they are "pataphysical," in the way Alfred Jarry coined the term: pataphysics, alias "the science of imaginary solutions." The first to have applied Jarry's literary model to the field of visual arts was Marcel Duchamp who transformed commonplace objects into hilarious pseudoscientific devices (e.g. *Three Standard Stoppages*). This playful, sceptical physics also informs Brower's *Utility*. For instance, the flushing of the toilet injects fresh water into the reservoir. The ringing of the telephone activates the dam which releases the water. The heat from radiators operates the steam engine with boiler which, in turn, pumps water to the drinking fountain. Solar panels attached to a scaled-down wooden tower power a real-time camera concealed in the observatory. The camera sends an image of the copycat moon to a monitor inside a maquette of the gallery. All pieces perform collectively as if in a domino effect.

The interesting part is that Brower is the author of a situation, not just of the objects comprising it. Thus, functions and service systems become as much objects of representation as the objects themselves. Because such functions can rarely be assimilated into cultural formations of thought, their invisibility lies partially in the fact that we take them for granted. Nevertheless, it is their invisibility which counts. That they are ubiquitous to the point of being unnoticeable, that indeed they are not explicit forms of artistic expression, gives them the significance of "slips of tongue." The objective set by Brower is to reposition these subconscious functions, invisible sources of power and circulation, within the gallery's visible order. As a result, the viewer is invited to consider not simply the art object, but the fascicular network linking architecture to space, art to design, utility to labor, fact to fiction.

Furthermore, insofar *Utility* constitutes a pseudoscience, i.e. a system of wry, pop-technological objects and services, it lampoons Modernism's sacrosanct codes of standardization, its abiding faith in Machine Age rationalism. This aspect is at the core of much of Brower's previous work. What is the rationale here? In his day job as professional model-maker, Brower often has to consider the idiosyncrasies – in point of fact, unpredictable, fantasy factor – of mechanisms, technology, and structural discoveries. This explains why some of his most whimsical works include unthinkable tools such as *The Taskmaster*, 1997, a product which promises to perform any needed repair, from improving the quality of life to building bridges into the new millennium. Parodic architectural tropes filtering Modernism's utopian aspirations through the social lens, also abound. A case in point is *You Are What You Eat*, 1995, a model of Frank Lloyd Wright's *Robie House* constructed of Domino's Pizza boxes. Brower brings into play Wright – whose architectural values were above all humane



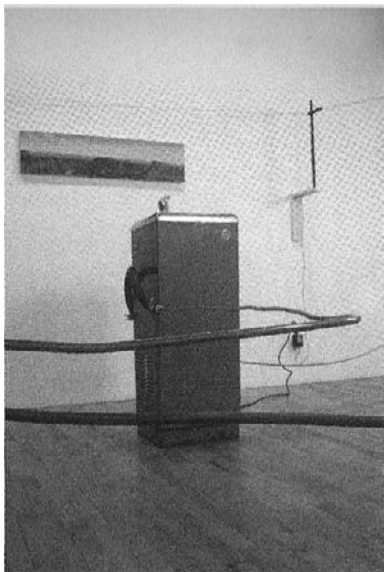
Steven Brower
You Are What You Eat, 1995
 paper, plastic
Tú eres lo que comes, 1995
 papel y plástico

– to reflect on the aborted dreams of Thomas Monaghan, a would-be architect turned pizza magnate, right-wing advocate, and Wright collector. Another example is *Falling Lumber*, 1997, Brower's plan for an ideal housing community in West Virginia, gone awry. The title refers to yet another project by Wright, *Falling Water*, the perfect residence fused into nature, and also to Wright's quixotic concept of Usonia, an egalitarian culture that was supposed to spontaneously emerge in the United States.

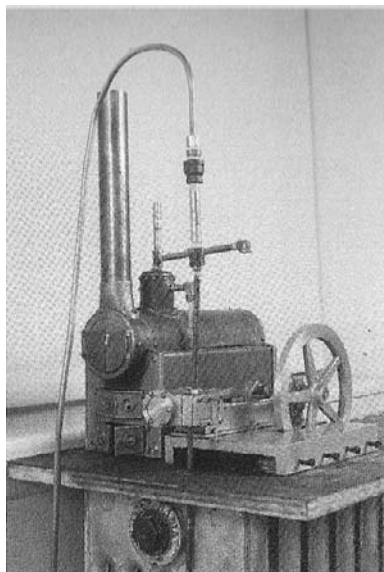
But, perhaps the most striking architectural model is Brower's *U-Town*, 1998, a plateau of unending geodesic domes and dymaxion cars which have been customized with all sorts of appurtenances. It is known that in the late twenties and early thirties, Buckminster Fuller sought to adapt light-metal aircraft production to meet the urgent needs of rehousing of postwar society. The result was the first version of his free standing *Dymaxion House*, the name being a neologism for "dynamism + efficiency." Although trained in the Old Yankee tradition of inventive tinkering, in the end Fuller's architectural vision amounted to nothing less than to redesign the entire built environment as serial production. In *U-Town*, Brower hypothesizes what would happen to such an utopian master plan if put to test in a low-income, trailer-park community. Architecture, Brower notes, always attempts to control human behavior. Because the architect is above all a social reformist, he builds the optimal environment with the idea that its social space would inspire people to behave impeccably. The paradox is that such reasoning triggers the exact opposite reaction. The instinctual response of society is to make space personal, vandalize its ideal design, and thus, subvert its function. And so, we have made a full metonymic circle from the utopian dreams of architecture to the inviolable space of the white box. Brower sees utopian architecture as the perfect vehicle to explore issues of social disorder and entropy. And, he sees the white box's infrastructure as a means to destabilize scopic security. Brower highlights the interfacing of art, architecture, and social utilities in the construction of meaning in exhibitions, and thus engages modes of comparative rather than individualized looking.

1. At different times, other artists such as Marcel Broodthaers, Andrea Fraser, Hans Haacke, Louise Lawler, and Fred Wilson, to name just a few, have also engaged in specific forms of institutional critique, disputing canonical modes of classifying, labeling, storing, and displaying works of art.

2. Steven Brower's statements are excerpted from an interview conducted by this author with the artist on March 12, 1999. See also Steven Brower. *Utility* (with an introduction by Maia Damianovic). New York: Lombard/Freid Fine Arts, 1999.



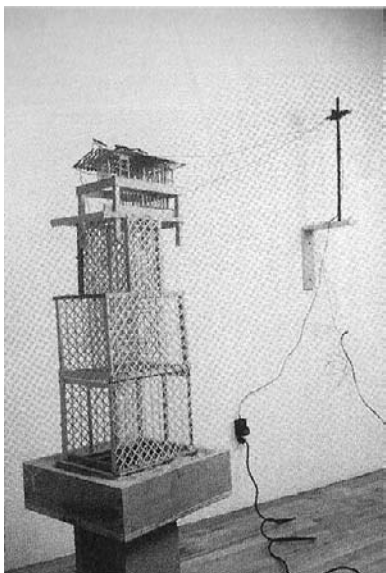
Steven Brower
Utility - Water Fountain, 1999
 metal, rubber
 41.5x15x15 inches
Utilidad, Fuente de agua, 1999
 metal y gaocho
 41.5"x 15"x 15"



Steven Brower
Utility - Steam Plant 1999
 aluminium, brass, steel
 16.5x4.5x11.25x15x15 inches
Utilidad - Planta de Vapor, 1999
 aluminio, cobre y hierro
 16.5"x4.5"x 15"x15"

Steven Brower: Del cubo blanco a la infraestructura por Roxana Marcoci

En un artículo publicado en *Artforum* en Marzo de 1976, Brian O'Doherty diagnosticó a la teatral neutralidad de los espacios de las galerías de arte como el síndrome del "cubo blanco", notando que este paradigma espacial para la experiencia estética había prevalecido desde los años veinte hasta los setentas. Sin lugar a dudas la configuración autónoma, despojada y autorreferente del cajón o caja limpia y pura ha sido considerada por lo general una condición *sine qua non* para la óptima disposición y presentación. De ésta manera, aislado de toda la escala de contextos geo-sociales, el objeto de arte puede ser estudiado complacientemente,preciado, y evaluado como potencial mercancía. Durante los años cincuentas, a ésta estrategia curatorial le salió el tiro por la culata. Unos cuantos artistas, especialmente aquellos afiliados con el *Nouveau Réalisme*, los *happenings*, Fluxus, y el arte destrucción, generaron estéticas situacionistas que cuestionaron la política de la exhibición blanqueada. Un caso testigo es la obra de Ives Klein "El Vacío" de 1958. En ocasión de su muestra programada para el mes de abril en la galería Iris Clert, Klein primero vació la galería de muebles, para luego descartar el mismo objeto de arte, capitalizando así la inmaterialidad pura del espacio. Utilizando la galería como chasco dialéctico, Klein produjo una noción más conceptual y expansiva de los parametros de lo que era arte. Su gesto disonante fué positivamente registrado y emulado por sus coetaneos. No fué una sorpresa que dos años más tarde el "Vacío" de Klein fuera relleno con la obra de Arman *Full-Up*, una acumulación de detrito callejero y basura que ocupó del piso al techo la misma galería parisina.



Steven Brower
Utility - Solar Collector, 1999
 wood, plastic, plaster, solar panels
 36.5"x15"x15 inches
Utilidad - Colector solar, 1999
 madera, plástico, yeso y paneles solares
 36.5" x15" x15"

Estos gestos de rebeldía contra el confinamiento cultural, informados por la crítica social, tuvieron un eco momentáneo al final de los años sesentas, y continuaron esporádicamente durante las décadas subsiguientes. Recapitulando algunos eventos¹, en el despertar de los sucesos políticos de mayo del 68, Daniel Buren selló una galería en Milán con bandas verticales durante el lapso de duración de su muestra. Subsecuentemente utilizó las bandas como una herramienta visual – constante en términos de estructura, pero variable de acuerdo a su ubicación – para conectar el interior del espacio de exhibición con el exterior. Una suerte de astuta firma, la representación uniforme abría a los espectadores la posibilidad de pensar las correlaciones entre el arte y su disposición institucional, e intentar comprobar las contenciones ideológicas de producción y diseminación. Durante la mayor parte de los años setentas Michael Asher desplazó o permutó elementos discretos pertenecientes al aparato o sistema de exhibiciones para cuestionar la manera lineal en que galerías y museos comunican su historia al espectador. En 1970 Vito Acconci extendió la definición del espacio de exhibición al incorporar el correo y sistema de transporte de la ciudad de Nueva York como parte de su obra "Área de servicio", una obra concebida para el Museo de Arte Moderno que convertía el espacio de la muestra en un área de transacción. Por último, en 1986, Chris Burden desenterró una esquina del museo *Temporary Contemporary* en Los Angeles, exponiendo literalmente sus bases fundacionales. Quizás la estocada final fuera el video de Gillian Wearing *Seguridad Occidental* de 1995, en el que el artista alteró la galería Hayward de Londres para recrear un tiroteo en broma entre dos bandas de cowboys. El ambiente pristino de la galería fué modificado indeleblemente por una serie de chistes, amenazas y humor, propios de Hollywood.

Operando desde una posición independiente dentro de éste contexto, Steven Brower ha desmistificado, problematizado y reubicado la tensión entre la galería, su infraestructura, y el mundo externo a sus confines. En su instalación llamada *Utility* (1999), en *Lombard/Freid Fine Arts* en Nueva York, Brower usó el agua corriente, la calefacción, la electricidad, el teléfono y el sistema de recolección de basura para alojar versiones en miniatura de sus prototipos del mundo exterior. Según el artista, la galería depende de una planta físicamente mensurable que contiene la neutralidad de su espacio de exhibición.² Dicho de otra forma: los servicios municipales (que aseguran el uso adecuado del espacio) están diseñados para garantizar que el espacio no va a interferir con el arte que contiene. Por lo tanto, si son los servicios los que generan de facto la neutralidad del terreno, una manera de exponer su ética de "esconder el trabajo sucio" sería convertirlos en el mismo objeto de exhibición. Con éste fin, Brower ha manufacturado industriosamente modelos para funciones que no son inmediatamente perceptibles, pero que canalizan las actividades y decisiones cotidianas dentro de un sistema cultural dado. La serie de modelos incluye un kiosco informativo, un bevedero, una máquina de movimiento perpetuo, una represa con una reserva hecha de un depósito de inodoro sumado a dos baldes industriales, estaciones de bombeo y difusión, una réplica del observatorio de Mont Oekos, un colector de energía solar, una luna en miniatura, una planta de tratamiento de basura que funciona de acuerdo a las instrucciones para entrenamiento de supervivencia del ejército de los EEUU, una máquina de vapor con un tanque, y un reloj medidor equipado con un aparato polaroid para medir la vida laboral del personal de la galería. Pero ésto no termina aquí.

Dispersos por la galería, estos objetos temporarios están interconectados por cables y cañerías de cobre que atraviesan las paredes y circulan por el área de recepción, el baño, la oficina trasera y el espacio de exhibición. La instalación se lee como un sistema sin centro ni jerarquías, siempre interconectable, fluido, modificable, de modo tal que permite una circulación cíclica de estadios. ¿Y cuáles son esos estadios? Es difícil definirlos. Dado que no son meramente físicos (funcionales), podemos decir que son patafísicos, de acuerdo a como Alfred Jarry acuñó el término: patafísica, o "la ciencia de las soluciones imaginarias". El primero en aplicar el modelo literario de Jarry en las artes visuales fue Marcel Duchamp, quien transformara objetos comunes en desopilantes aparatos pseudocientíficos (por ej. *Three Standard Stoppages*). Esta física juguetona y escéptica es la que informa la obra *Utility* de Brower. Tirar la cadena del inodoro inyecta agua limpia en la reserva, y la campanilla del teléfono activa el dique que libera el agua. La calefacción de los radiadores opera sobre el tanque de la máquina de vapor que, a su vez, bombea agua al bevedero. Los paneles solares incorporados a una torre de madera a escala disminuida proveen de energía a una cámara grabando en tiempo real oculta en el observatorio. La cámara envía una imagen de la luna sustituta a un monitor que se encuentra dentro de una maqueta de la galería. Todas las partes funcionan colectivamente, en un efecto dominó.

Lo interesante en la obra de Brower es que él es el autor de una situación, no simplemente de los objetos que la generan. Por lo tanto, funciones y servicios se tornan objetos de representación tanto como los objetos mismos. Dado que esas funciones raramente pueden ser incorporadas a formaciones culturales de pensamiento, su invisibilidad se basa parcialmente en el hecho de que las tomamos como dadas. Sin embargo, es su invisibilidad lo que cuenta. Por ser ubicuas a punto tal de resultar imperceptibles, por no ser formas explícitas de expresión artística, cobran el significado de *lapsus linguae*. El objetivo que se plantea Brower es reposicionar esas funciones subconcientes, fuentes invisibles de poder y circulación, dentro del orden de lo visible en la galería. El resultado es que al espectador se lo invita a considerar no solamente el objeto de arte, sino también la red que conecta la arquitectura al espacio real, el arte al diseño, los servicios al trabajo, los hechos a las ficciones.

Por lo tanto, dado que *Utility* constituye una pseudociencia, un sistema de tergiversados objetos y servicios pop-tecnológicos, satiriza los códigos sacrosantos de standardización establecidos por el modernismo, así como su fé ciega en el racionalismo de la era maquinica. ¿Este aspecto es central en mucha de la obra previa de Brower? ¿Qué hay de racional en todo esto? En su trabajo diario como modelista profesional, Brower tiene que considerar la idiosincracia de los factores impredecibles, fantásticos, de los mecanismos, la tecnología y los descubrimientos estructurales. Por eso se explica que en muchas de sus obras más caprichosas aparezcan herramientas impensables como el *Taskmaster* (1997), un producto que promete efectuar cualquier arreglo necesario, desde mejorar la calidad de vida a construir puentes hacia el nuevo milenio. También abundan los tropos arquitectónicos paródicos que filtran las aspiraciones utópicas del modernismo a través del lente de lo social. Un caso paradigmático sería *You Are What You Eat* (1995), una maqueta de la casa *Robie* de Franklin Lloyd Wright, construida con cajas de pizza de la cadena Dominó. Brower trae a colación a Wright, cuyos valores arquitectónicos eran sobre todo humanistas, para reflejar los sueños abortados de Thomas Monaghan, un hombre que



Steven Brower
U-Town, 1999
plastic, wood, metal, paint
11.225x40.625x25.25 inches
U-Town, 1999
plástico, madera, metal y pintura

quiso ser arquitecto y terminó como magnate del negocio de la pizza, militante de la derecha y coleccionista de Wright. Otro ejemplo es *Falling Lumber* (1997) un plan ideal para una comunidad en West Virginia, que se descarrió. El título nuevamente se refiere a un proyecto de Wright, *Falling Water*, una residencia perfectamente fusionada con la naturaleza, y al quijotesco concepto (también acuñado por Wright) de Usonia, una cultura igualitaria que supuestamente iba a emerger en los EEUU.

Quizás el modelo arquitectónico más llamativo de Brower sea *U Town* (1998), una meseta de innumerables cúpulas geodésicas y automóviles que han sido reformados con todo tipo de protuberancias. Es sabido que, al final de los años veinte y comienzo de los treinta, Buckminster Fuller trató de adaptar los métodos productivos utilizados en aeronaves de metal liviano para abastecer las urgentes necesidades habitacionales de la sociedad de postguerra. El resultado fue la primera versión de la casa *Dimaxion*, cuyo nombre constituía un neologismo derivado de la suma de los términos dinamismo y eficiencia. Pese a haber sido educado en la vieja tradición yanqui de pensamiento innovador, en el fondo la visión que Fuller tenía de la arquitectura apuntaba nada menos que a rediseñar el entorno edilicio de acuerdo a leyes dictadas por la producción seriada. En *U Town*, la hipótesis de Brower gira en torno a lo que le sucedería a un plan maestro de esas características si fuera probado en una comunidad de bajos ingresos, viviendo en casas rodantes. La arquitectura, según Brower señala, es siempre un intento de controlar el comportamiento humano. Dado que el arquitecto es ante todo un reformista social, construye el medio ambiente óptimo con la idea de que su espacio social inspirará un comportamiento impecable a las personas. La paradoja es que este razonamiento dispara la reacción exactamente opuesta. La respuesta instintiva de la sociedad es volver ese espacio personal, vandalizar el diseño ideal, y subvertir su función. Hemos cerrado entonces un perfecto círculo metonímico desde los sueños utópicos de la arquitectura al espacio inviolable del cubo blanco. Brower ve en la arquitectura utópica el vehículo perfecto para desestabilizar la seguridad panorámica. Brower resalta la interacción del arte, la arquitectura, y los servicios sociales en la construcción de significado en exhibiciones, y por lo tanto nos compromete en modos de mirar más comparativos que individualizados.

1. En momentos diferentes, otros artistas como Marcel Broothaers, Andrea Fraser, Hans Haacke, Louise Lawler, y Fred Wilson, para nombrar solo algunos, se comprometieron con formas específicas de crítica institucional, discutiendo modos canónicos de clasificación, etiquetado, almacenamiento y exhibición de obras de arte.

2. Las declaraciones de Steven Brower fueron tomadas de una entrevista entre el autor y el artista el 12 de Marzo de 1999. Ver también Steven Brower *Utility* (con una introducción de Maia Damianovic). Nueva York, *Lombard/Freid Fine Arts*, 1999.