

La cambiante simbología de lo ordinario. Una aproximación visual americana

The changing symbology of the ordinary. An American visual approach

Carlos Santamarina-Macho

Universidad de Valladolid. carlossantamarina.arq@gmail.com

Received 2016.11.29

Accepted 2017.02.17



To cite this article: Santamarina-Macho, Carlos. "The changing symbology of the ordinary. An American visual approach". *VLC arquitectura*, Vol. 4, Issue 1, (April 2017), 97-124. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2016.6954>



Resumen: El concepto de "lo ordinario" se ha convertido en una referencia cada vez más habitual para el análisis de determinadas situaciones arquitectónicas y territoriales, pero también sociales, que parecen evadirse del control de lo planificado. A pesar de ello, la palabra sigue presentando un significado ambiguo, no solo por su condición intrínsecamente polisémica, sino también por haber dado lugar a interpretaciones dispares, y en ocasiones contradictorias, dependientes de la disciplina, época o lugar en el que se hayan producido. Este texto aborda algunas de estas aparentes contradicciones a través de una selección de expresiones visuales que surgen de la reconsideración de "lo ordinario" en un contexto muy particular, el de la América de los años setenta. Se utilizan para ello las obras de dos reconocidos fotógrafos, David Plowden y Stephen Shore, en las cuales lo arquitectónico ocupa un lugar central, que son puestas en el contexto de una dilatada tradición de reconocimiento de la cotidianidad americana y posteriormente analizadas, comparativamente, con el objeto de identificar tanto sus fricciones como, particularmente, aquellos valores que convirtieron, en cada una de ellas, a lo ordinario en una perfecta herramienta para abordar el extraño e inestable panorama material de la América de posguerra.

Palabras clave: cotidiano, paisaje construido, arquitectura popular, fotografía, Estados Unidos.

Abstract: *The concept of "the ordinary" has become an ever more usual reference in the analysis of certain architectonic and territorial situations, but also social ones, which seem to escape any order set by planning. Nonetheless, the word still carries a rather ambiguous meaning, because not only the term is in itself polysemic, but also because it can have several interpretations, sometimes in a contradictory way, depending on the area of study, the time or the place in which it is used. This text addresses some of these apparent contradictions through a selection of visual expressions that emerge from the reassessment of "the ordinary" within a particular context: America in the seventies. To illustrate our views, we will use the work of two renowned photographers: David Plowden and Stephen Shore. Architecture was the centre focus of their images, which are part of the broad tradition of depicting American everyday life. We will analyse and compare them with the purpose of identifying their frictions and, more importantly, the values that transformed each of them from the ordinary into a perfect tool to deal with the strange and unstable material situation lived in post-war America.*

Keywords: *commonplace, man-made landscape, vernacular architecture, photography, United States of America.*

Lo ordinario, así como otros términos asociados como los de lo común, lo cotidiano o lo vernáculo, se ha convertido en un concepto recurrente en los discursos de la contemporaneidad, entre ellos el arquitectónico, particularmente en su componente más territorial, donde quizá la crisis de los modelos dominantes durante décadas y el cuestionamiento de los éxitos de la planificación han dado lugar a un renacer del interés por una diversidad, riqueza y variedad de lo espontáneo que, ya a mediados de los años cincuenta, era reclamado por autores como Clarence J. Glacken no solo como vía para una completa comprensión de la realidad, sino también como el único instrumento válido para su transformación.¹ Un fenómeno en el que se puede enmarcar la recuperación y revitalización de algunas fuentes intelectuales europeas, particularmente francesas.² Esto dista mucho, sin embargo, más allá de por su dilatado desarrollo, de manifestarse de modo unívoco ni de acotarse a un determinado contexto espacial o cultural.

Un acercamiento interesante, particular y complejo, al fenómeno de lo cotidiano, con una muy directa relación con aspectos arquitectónicos y, sobre todo, paisajísticos, puede ser reconocida en los Estados Unidos, donde el concepto ha estado presente, de modo discontinuo, desde su aparición de las primeras expresiones culturales propias de la nación hasta nuestros días. No en vano, uno de los rasgos particulares de la interpretación de lo cotidiano en América será su profunda componente identitaria, que ya en el siglo XVIII, en plena época colonial, expresaba el filósofo Samuel Johnson al afirmar que "el estado real de cada nación es el estado de la vida cotidiana".³ A finales del siglo XIX el concepto de lo cotidiano americano resurgirá vinculado a una contraposición con la excepcionalidad que en adelante le acompañará, necesaria para representar simultáneamente el anhelo de diferenciación cultural con el viejo

The ordinary, as well as other related terms such as commonplace, every day, or vernacular, has become a recurrent concept in contemporary discourses, architecture among them, and more particularly in its territorial aspects. Perhaps the crisis of dominant models and the questioning of the success of planning have resulted in a reinvigoration of interest in diversity, wealth, and variety of spontaneous creation, which, halfway through the fifties, was claimed by authors such as Clarence J. Glacken. Not only did he use it as a way to understand reality, but also as the only acceptable instrument for its transformation.¹ This phenomenon encompasses the recovery and revival of certain European intellectual sources, particularly in France.² However, it was very far from reveal itself unequivocally, despite its fast development, or from belonging to a specific special or cultural context.

An interesting and complex approach to the phenomenon of "the common"; one that is directly connected to architecture and, more importantly, landscapes can be observed in the United States, where the concept has been present, however discontinuous, since the first cultural expressions typical of that nation appeared, until today. One of the aspects of American interpretation of "the common" is an identity component, which was expressed during the colonial period in the 18th century by the philosopher Samuel Johnson when he said; "the true state of every nation is the state of common life".³ At the end of the 19th century, the term of American everyday life re-emerged opposing the exceptional quality that would be linked to it from then onward. The contrast was needed to represent simultaneously the wish to break from the Old World and the search for shared identifying traits. The poems from Leaves of Grass, by Walt

mundo y la búsqueda de unos rasgos identitarios compartidos. Los poemas de *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, junto con sus diferentes prólogos, son quizá la primera y más compleja muestra de atribución de valor a los objetos ordinarios para una sociedad ordinaria, para aquel "average man", el hombre común, al que expresamente se dirigía el poeta.

Lo cotidiano estadounidense encontraría en el paisaje y en lo visual dos de sus expresiones más características, a través de las cuales establecer conexiones con otros tipos de cotidianeidad social y cultural. Durante las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo, cuando desde diferentes frentes tratan de ser comprendidas, como hoy, las rápidas transformaciones que estaban teniendo lugar tanto en la sociedad como en sus expresiones materiales, lo cotidiano paisajístico se convertirá en un excelente soporte para la reflexión. Múltiples miradas, desde la arquitectónica de Robert Venturi a la geográfica de John Brinckerhoff Jackson, pasando por la de las artes americanas, con interpretaciones igualmente diversas, se tornan entonces hacia aquellas realidades concretas que, por ordinarias, apenas habían recibido atención, y tratan de extraer de su observación conclusiones que les permitan comprender la globalidad. Una diversidad que puede ser ilustrada, por ejemplo, a través de la obra de dos fotógrafos, David Plowden y Stephen Shore, que desarrollaron su aproximación visual a lo cotidiano, y específicamente a lo cotidiano arquitectónico y paisajístico, de un modo próximo en el tiempo y partiendo de unos referentes comunes, pero con unas formalizaciones y una reconstrucción simbólica de la realidad aparentemente confrontadas.

Como afirmaba el geógrafo Pierce Lewis en un famoso artículo de los años setenta, "los paisajes comunes, independientemente de lo importantes

Whitman, alongside its prologues, are perhaps the first and most complex allocation of value to ordinary objects in an ordinary society, for the "average man" to whom the poet was talking.

The American common life would find its two most typical visual expressions within the landscape. Through them, it established connections with other kinds of everyday aspects, both social and cultural. During the past century decades of the sixties and seventies, society was undergoing a quick transformation, which people attempted to understand, as happens today. The material expressions also suffered changes; landscape and everyday life features became the perfect canvas for reflection. There were different perspectives; from Robert Venturi's architectural view to John Brinckerhoff Jackson's geographical one, going through the American arts, which also counted with various interpretations. They all turned towards those realities, which had been overlooked because they were ordinary; they tried to observe and arrive to conclusions, which would allow them to understand the big picture. Such diversity can be illustrated with the work of two photographers: David Plowden and Stephen Shore, who developed visual approaches towards the commonplace, specifically, ordinary architecture and landscapes. Their work is close in time and with the same reference points; however, their symbolic reconstructions of reality appear to be confronted.

The geographer Pierce Lewis wrote in a famous article in the sixties that; "common landscapes -however important they may be- are by their

que puedan ser, son por su naturaleza, muy difíciles de estudiar mediante los medios académicos convencionales".⁴ A través del análisis comparativo de un conjunto de fotografías y escritos seleccionados de estos dos autores, contextualizadas temporal y culturalmente, el presente artículo pretende presentar algunas pautas que podrían ayudar, gracias al empleo de mecanismos alternativos de análisis de la realidad como son los artísticos, a una mejor comprensión de determinados fenómenos territoriales. El texto se presenta, por tanto, como un particular estudio de caso cuya metodología y conclusiones podrían ser extrapoladas a otras situaciones y, en particular, contribuir a entender las relaciones existentes entre la forma del territorio, su representación y la reflexión intelectual en torno a la misma, que aquí se presentan acotadas a una situación y punto de vista específico, el de lo cotidiano fotográfico.⁵

REFERENTES DE LA COTIDIANEIDAD ARQUITECTÓNICA AMERICANA

Cuando en la década de los setenta fotógrafos como Plowden o Shore inician su aproximación visual a la arquitectura y el territorio de los Estados Unidos a través de lo cotidiano, los americanos contaban ya con un modo de pensamiento y una mirada que no era ajena al concepto. Artistas como Edward Ruscha había acercado al gran público, y convertido en arte, ordinarias imágenes de gasolineras, apartamentos o viviendas suburbanas, catálogos materiales de la cotidianeidad que otros artistas como Hans Haake, Dan Graham o incluso Robert Smithson no hicieron sino ampliar con sus particulares aportaciones. Su discurso contaba incluso con un importante referente previo, el de los acercamientos a lo cotidiano como fuente identitaria que Walker Evans, uno de los grandes maestros de la fotografía americana, había

nature hard to study by conventional academic means".⁴ Through the comparative analysis of selected pictures and texts taken from the work of these authors, alongside their time-period and cultural contexts, this paper introduces guidelines with the purpose of helping to better understand certain territorial phenomena by means of using alternative mechanisms, such as artistic ones, to analyse reality. The text has therefore been structured as a case study from which method and conclusions could be extrapolated to other situations. More particularly, it could be used to understand the relationships between the shape of the territory, its representation, and the intellectual considerations behind it. Here it will be shown through a specific situation and point of view: everyday life photography.⁵

AMERICAN COMMON LIFE ARCHITECTURE REFERENCES

When in the decade of the seventies photographers such as Plowden or Shore begin their visual approach to U.S. architecture and territory using everyday life situations, the Americans already had a way of thinking and a point of view that was no stranger to the concept. Artists like Edward Ruscha turned ordinary images into art; he brought to the public pictures of old gas stations, suburban apartments and houses. These catalogues of the unremarkable were widened by the work of other artists such as Hans Haake, Dan Graham, or even Robert Smithson. Their statements had an important earlier reference; Walker Evans's approach to daily life became their signature source. Evans, one of the big names in American photography, had been developing his work since the thirties, whether on his own, through his brief collaboration with

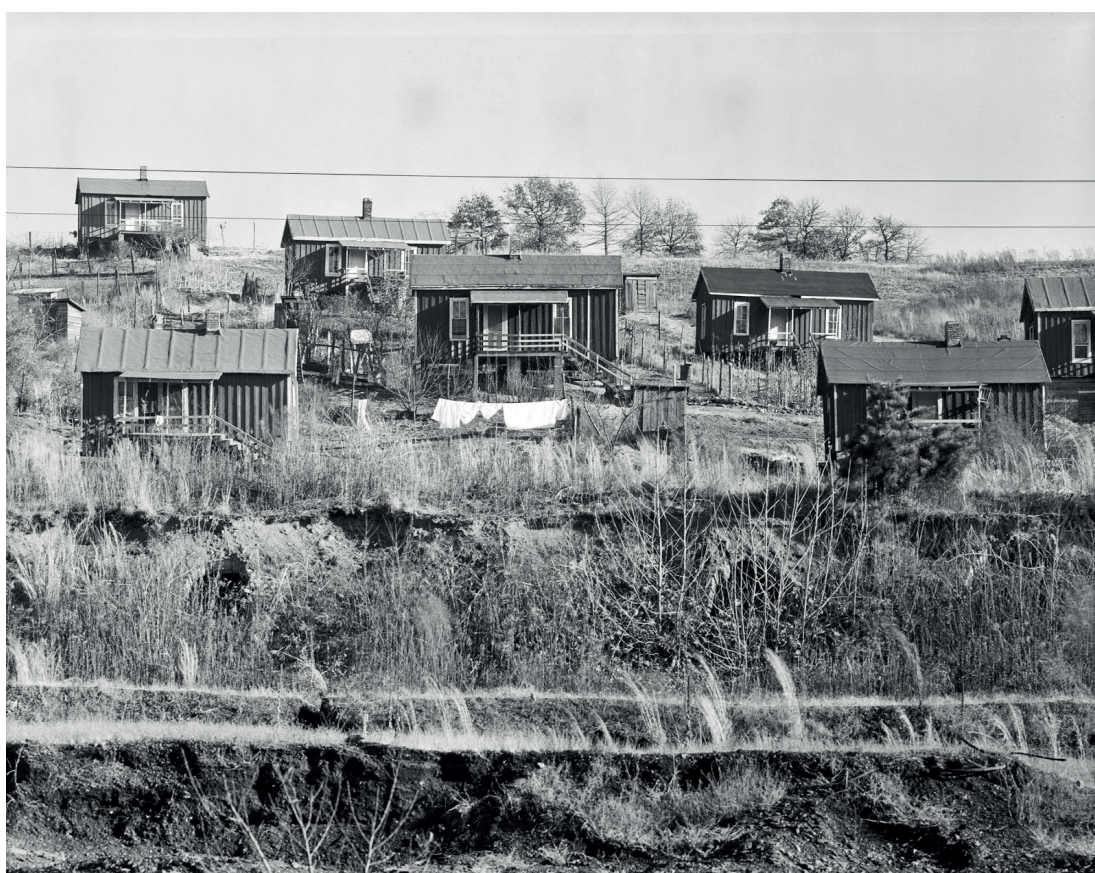


Figura 1. Walker Evans, "Alabama miners' houses near Birmingham, Alabama" (1935).

Figure 1. Walker Evans, "Alabama miners' houses near Birmingham, Alabama" (1935).

desarrollado desde la década de los años treinta, ya fuese en solitario, a través de sus breves colaboraciones gubernamentales o asociado a revistas populares como *FORTUNE*, en las que logrará hacer ver la belleza oculta en esas cosas.⁶ Aquellas cosas que habían sido "creadas en convergencias de casualidad, necesidad, inocencia o ignorancia y para fines completamente irrelevantes" (Figura 1).⁷

*the government, or through his work for popular magazines such as FORTUNE, where he uncovered hidden beauty in those things.*⁶ *Those things that have been "created in convergences of chance, need, innocence, or ignorance, and for entirely irrelevant purposes" (Figure 1).*⁷ *His pictures depicting the diversity and complexity of popular culture, as well as the imprints left by daily life, made him one*

Con sus imágenes de la diversidad y complejidad de la cultura popular y las huellas de la vida diaria, será uno de los primeros que logre construir, y comunicar, una personal interpretación de lo que eran los Estados Unidos a través de sus aspectos más ordinarios.⁸ Prefiguraba así una apreciación de la realidad que huía de la pureza y grandeza de los grandes iconos nacionales formados en el siglo XIX. Idea que será recuperada y revitalizada ya tras el final de la Segunda Guerra Mundial.

Con estos referentes, Edward Ruscha, a quien Robert Venturi rendirá tributo en *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, inicia a través de una serie de libros autoeditados entre 1963 y 1978 la deconstrucción de la cotidianidad material.⁹ Redujo esta a una serie de clichés visuales en los que son reconocibles patrones ocultos en objetos aparentemente autónomos, y que podían ser abordados desde una perspectiva exclusivamente estética, pero también, gracias a este orden revelado, como fuente para una voluntaria reconstrucción de la identidad americana del momento.¹⁰ Es lo que sucede, por ejemplo, con las gasolineras que ilustraban *Twentysix Gasoline Stations*, capaces de reformular una suerte de *road trip* entre Oklahoma City y Los Ángeles.¹¹ A través de uno de esos objetos banales, carentes de estética y olvidados, reconstruye el mito de la carretera como espacio singular, dotándolo de un nuevo sentido (Figura 2).¹²

Lo "cotidiano" comienza a emerger, frente a su "mala reputación" individualizada, como idea capaz de dotar de orden y significados diversos a una amplia variedad de facetas de la existencia material, de dotarlas de esas "conexiones contextuales de espacio y escala" que Robert Venturi estaba comenzando a reclamar en sus escritos.¹³ Unas conexiones y significados que podían ser tan diversos como los objetos que los sustentaban, y en los

*of the first to build and communicate his personal interpretation of what the USA was through its most ordinary aspects.*⁸ *This foreshadow resulted from the appreciation of a reality that avoided the purity and grandeur found in national icons from the 19th century. That idea would be later recovered and revived after the end of the Second World War.*

*Edward Ruscha, whom Robert Venturi would later tribute in his Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form, worked his way from this reference beginning a series of self-edited books between 1963 and 1978.*⁹ *He deconstructed material common life, reducing it to several visual clichés in which we can recognise hidden patterns in objects that are apparently independent and which could be observed from a merely aesthetic perspective.*¹⁰ *Although, thanks to this revealed order, they could be the source of a voluntary reconstruction of the American identity at the time. An example of this would be the gas stations depicted in Twenty-six Gasoline Stations, which bring to mind a road trip between Oklahoma City and Los Angeles.*¹¹ *Through banal objects, devoid of aesthetic and completely forgotten, he represented the myth of the road as a singular location, giving it a brand-new meaning (Figure 2).*¹²

*The "ordinary" began to emerge facing its individual "bad reputation" and shaping the idea that it was able to bring order and ample meaning to a variety of features in material existence. It provided those "contextual relationships of space and scale" that Venturi was beginning to claim in his written work.*¹³ *These connections and meanings could be as diverse as the objects sustaining them; they could be represented by the most conventional and by*



Figura 2. La gasolinera moderna. Dorothea Lange, "Near Kingsburg. Small independent gas stations litter the highway. California" (1939) y Ed Ruscha, "Standard, Amarillo, Texas" (1963).



Figure 2. The modern gas station. Dorothea Lange, "Near Kingsburg. Small independent gas stations litter the highway. California" (1939) and Ed Ruscha, "Standard, Amarillo, Texas" (1963).

que tenían cabida desde los acercamientos más tradicionalistas hasta los más rupturistas con la tradición. De hecho, frente a la perspectiva más clásica que podía estar presente en las visiones europeas, como en *La Vie quotidienne dans le monde moderne* de Lefebvre, en los Estados Unidos la mirada a lo cotidiano se manifiesta como una amalgama de tradición y modernidad, en la que los viejos símbolos como la naturaleza o el campo coexisten con la imaginaria publicitaria, el culto al automóvil o las muestras de un nuevo *American Way of Life* guiado por el consumo.¹⁴ Una versatilidad gracias a la cual la estrategia de lo común, pero también de la atención sobre lo banal, servirá tanto para articular la crítica a las transformaciones sociales y materiales de este periodo como para asentar las bases de su progresiva asimilación.

Bajo todo ello subyacía en realidad una necesidad de renovación de los símbolos culturales de la época, tras haber sido puestos en cuestión algunos

*those trying to break away from tradition. In fact, opposing the most classical perspective present in Europe, for instance, Lefebvre's *La Vie Quotidienne dans le monde moderne*, in the USA common life is a mixture of tradition and modernity, where images of nature and wildlife coexist with publicity imagery, the cult of the car, or the signs of a new American way of life guided by consumerism.¹⁴ Thanks to this versatility, the common strategy (and the focus on the trivial) was to criticise social and material changes in this period, so much so that it paved the way for its integration.*

The underlying reality was that there was a need to renew cultural symbols of the time, since American traditional values seemed to have been questioned.

de los grandes valores tradicionales americanos. El "average man" whitmaniano de mediados del siglo XX ya no se sentía como un "pioneer" o un "farmer", sino que cada vez se identificaba más con la figura del "maker", de alguien que es consciente de su capacidad para construir el mundo y a sí mismo, pero a la vez falto de guías o referentes válidos para ello.¹⁵ La vuelta de la mirada hacia aquellos objetos que durante largo tiempo habían permanecido, por su cercanía y familiaridad, ocultos a la vista de todos, constituía un recurso para este necesario aprendizaje, y lo fotográfico, por su capacidad para aislar y enmarcar fragmentos seleccionados de la realidad, en una herramienta idónea para hacerlo posible. La aproximación a lo cotidiano cobraba además un significado adicional, superando la mera atracción formal para asumir funciones como transmisor ideológico, en el que resultaba tan relevante aquello que se selecciona como por qué, y el significado, social y cultural, que se le atribuía. Era precisamente aquí donde residía el verdadero carácter diferenciador de estas construcciones, y lo que permite confrontar hoy los acercamientos al paisaje y la arquitectura común de dos fotógrafos como Plowden y Shore.

LOS "LUGARES COMUNES" DE DAVID PLOWDEN

La obra de David Plowden puede ser interpretada como un intento de reconstrucción, visual y simbólica, de la América de posguerra, que se separa de sus grandes iconos históricos, sobre todo de aquellos que habían definido hasta entonces su tradición paisajística, para asumir un entendimiento de la realidad desde la cotidianeidad, componiendo lo que Alan Trachtenberg definió como el "archivo de un mundo material construido por el hombre en las garras del cambio", un "mundo cotidiano de los lugares y objetos vernáculos americanos",¹⁶ en

Whitman's "average man" from the 20th century no longer felt like a pioneer or a farmer; he identified with the figure of the "maker", of someone who is aware of their ability to build himself and his own world, although he lacks the guidelines to do so.¹⁵ The centre of attention was now upon these objects which had been hidden in plain sight, they were now a resource of learning and from the perspective of photography, they had the capacity to isolate and frame fragments of reality; they were the perfect tool. The approach to common life received additional significance; it became more than just formal attraction, it was also a way to share ideas. Not only was the object itself relevant, but also the reason why it had been depicted; the social and cultural meaning it represented. It was precisely there where lay the true difference of these constructions and what enables us today to approach the landscapes and architecture that Plowden and Shore had in common.

DAVID PLOWDEN'S COMMONPLACES

David Plowden's work can be interpreted as an attempt to visually and symbolically reconstruct post-war America, which was detaching from its great historical icons, especially those that had defined landscape tradition until then. His work played a part in the understanding of reality from the perspective of daily life, compiling what Alan Trachtenberg described as "archives of a material man-made world in the grip of change", "the everyday world of vernacular American places and things".¹⁶ Therefore it was possible to observe the

el que era entonces posible apreciar los cambios, sociales y materiales, que estaban definiendo la época. Su América verdadera no es la convencional, pero tampoco estrictamente aquella "otra América" oculta puesta en evidencia por Michael Harrington, sino una América material y visible, formada por arquitecturas, paisajes y objetos, pero al mismo tiempo esquiva, caracterizada por su permanente inestabilidad y su capacidad de adaptación a los cambios culturales.¹⁷ Una realidad que, si por algo se caracterizaba, era por ser visualmente fea. No en vano, uno de sus referentes intelectuales de Plowden fue el arquitecto Peter Blake, quien había acuñado precisamente el concepto "*The Ugly America*".¹⁸ Pero a pesar de su condición desagradable, ese territorio podía ser aceptado como reflejo de una sociedad que lo había modelado en atención a sus necesidades, reconociéndose en él aquella "belleza oculta de lo útil" de la que ya hablaban, por ejemplo, Walker Evans y James Agee en los años treinta.¹⁹

La aceptación de la fealdad no significaba, no obstante, conformismo, particularmente habiéndose asumiendo ya la condición mutable de la realidad material como un rasgo distintivo de la misma. La auténtica América de Plowden no era agradable, pero no tenía por qué seguir siéndolo si se tomaban las decisiones adecuadas. "Solo puedo esperar que mis fotos nos ayuden de alguna manera a ver los elementos de nuestro entorno que hasta ahora hemos ignorado, y al verlos, podamos reaccionar ante ellos" afirmaba en *The Hand of Man on America*, libro que recogía sus fotografías de viajes de los años sesenta, y primero en el que no solo reconoce expresamente la existencia de una transformación cultural de lo construido, sino que también denuncia la inadecuada dirección que este proceso estaba tomando en el momento en que se realizaron las imágenes y que, bajo su mirada crítica, creía poder ayudar a corregir y reorientar.²⁰ Sus fotografías no

changes, both social and material, that were shaping that period in time. His real America was not conventional, but neither was "the other America", which was shown by Michael Harrington.¹⁷ His USA was visible and material, it contained architecture, landscapes and objects; but at the same time, it could be elusive, permanently unstable and with great capacity for change when faced with cultural transformation. That reality, if anything, was marked by the fact that it was visually ugly. Not in vain, one of Plowden's references was the architect Peter Blake, who had coined the term "The Ugly America".¹⁸ Despite its disagreeable condition, however, the territory could be accepted as a reflection of a society who had shaped their country based on their needs. He saw in it the hidden beauty of the practical already mentioned by Walker Evans and James Agee in the thirties.¹⁹

Accepting ugliness did not mean, at any level, conformity, particularly then, when the changing nature of the material had been assimilated as a distinctive characteristic. The real America, according to Plowden, was unpleasant, but it didn't have to continue being so if the right decisions were made. He wrote "I can only hope that my pictures will in some way help us to see elements in our surroundings that we have up to now ignored, and in seeing them, we may react to them" in his book The Hand of Man on America, where he compiled his pictures depicting travels in the sixties.²⁰ In it he didn't only admit that a cultural transformation was taking place, but also he reported the unsuitable turn taken by the process in the moment in which the photographs were taken. Under his critical observation, he believed he could help correct and redirect. His pictures were not only seen as documents, but as instruments that would make visible and help

eran entendidas solo como documentos, sino como instrumentos que, haciendo visible y ayudando a entender, podrían contribuir a una concienciación social sobre el modo en el que el hombre definía, cultural y materialmente, su modo de vivir.

El paso del tiempo, asumido desde la confrontación entre pasado, presente y futuro, y la huella humana aparecen como conceptos recurrentes en su obra, orientados a la definición de una característica particular de lo cotidiano, su renuncia a la vocación de permanencia.²¹ Se asume lo material como una condición voluble, pero por ello mucho más definitoria del momento que los atemporales y mitificados iconos territoriales de otra época. Si se quería comprender la realidad, era en lo convencional donde podían encontrarse las respuestas, en lo no concebido para convertirse en símbolo sino para satisfacer determinadas funciones o necesidades. En su interpretación de lo cotidiano, la forma era la expresión más pura de una "utilitas" desprovista de cualquier pretensión estética o vocación de trascendencia. Una condición que reconoce, no obstante, en las obras del pasado, en la arquitectura más tradicional ligada a los ferrocarriles o al espacio agrícola del Medio Oeste, símbolos de su tiempo afectados ahora por procesos de progresivo abandono y obsolescencia al haber perdido su función en un contexto de acelerado cambio, pero que son encumbrados, nostálgicamente, como ejemplos de espacios realmente construidos por y para satisfacer las necesidades humanas.

En este recorrido por lo ordinario, Plowden presta una particular atención a las expresiones arquitectónicas más populares, a las construcciones anónimas representativas de modos de vida también anónimos, a una arquitectura sin arquitectos pero apegada al lugar y la cultura material de sus usuarios (Figura 3), de la que extrae, aunque sin la rotundidad formal de Ruscha o de Bernd y Hilla

understand; they could contribute to social awareness about the way man was defining his way of life, culturally and materially.

The course of time, represented by opposing the past, the present and the future, alongside the human imprint are recurrent concepts in his work; he attempted to find a common trait of everyday life.²¹ He comprehended its material condition were volatile, but for that reason it was more defining than the timeless and mystified territorial icons of other periods. If the purpose was to understand reality, the answers could be found in more conventional sources, those that were created for practical reasons and needs rather than to become a symbol. In his interpretation of everyday life, the form was the purest expression of "utilitas", bereft of any aesthetic pretence or transcendental vocation. He did, however, admit to the importance of past traditional architecture connected to railway and agricultural infrastructure of the Midwest. They are symbols of their time damaged by the effects of progressive abandonment, rendering them obsolete since they lost their purpose due to the accelerated change. They did, however, remain a point of pride; they were examples of spaces built to serve human needs.

In this journey across the ordinary, Plowden paid special attention to the most popular architectural expressions, the anonymous buildings that better represented an also anonymous way of life; or as he coined it, "architecture without architects". They were made according to the location and the culture of their users (Figure 3), from whom it took its type, its repetition, among other things not connected to



Figura 3. David Plowden, "Indian reservation on the Cariboo Trail near Cache Creek, British Columbia"

Figure 3. David Plowden, "Indian reservation on the Cariboo Trail near Cache Creek, British Columbia".

Becher, una condición tipológica, de repetición y reproductibilidad no asociada, sin embargo, tanto a emplazamientos concretos como a una respuesta social compartida a determinados problemas en

specific places; he did not have the formal clearness shown by Ruscha or Bernd and Hilla Becher, but he did find his idea of what the authentic America was, thanks to the search for a social answer to several



Figura 4. David Plowden, "Queens, New York" (1974).

Figure 4. David Plowden, "Queens, New York" (1974).

la que halla, precisamente, su idea de la auténtica América. Sus lugares comunes, como denominará a la que será, quizá, su publicación más popular, son aquellos que responden de modo análogo a situaciones similares, aquellos capaces de producir una sensación de pertenencia y reconocimiento como la

problems he encountered. His "commonplaces", as he called his most popular publication, are those that are analogous to similar situations, those that are capable of eliciting a sense of belonging and recognition, as the historian David G. McCullough confessed when he believed he could identify the

que confesaba el historiador David G. McCullough, quien se creía capaz de identificar dónde había sido tomada una fotografía, pero se sorprendía al saber que nunca había estado allí.²² Fotografías que son a la vez documento de lo concreto y narración cultural, en las que todo resulta familiar y al mismo tiempo extraño, pero que permitían, como el propio McCullough señalaba, "pasar una buena cantidad de tiempo mirando la obra de Plowden [indagando sobre] estructuras a las que pensábamos que nadie más prestaría una atención seria; y a las que nosotros mismos apenas hemos mirado".²³

Plowden ofrecía con ello la posibilidad, en un momento con problemas de autodefinición, de construir una identidad sustentada en una respuesta cultural y material común a problemas compartidos, y obligaba a reflexionar sobre sus conflictos desde la mirada simultánea al pasado y al presente. Para ello mostraba lo ordinario como un conjunto de realidades a las que no se prestaba atención o eran negadas, expresando su actitud crítica ante una sociedad que, consciente de su capacidad de crear, había dejado de mirarse a sí misma y de ser consciente de los resultados de sus acciones. Exponía el retrato de una verdadera América, pero simultáneamente de una América en decadencia, en la que lo correcto y necesario estaba siendo desplazado por intereses consumistas, confrontando con frecuencia esta cotidianeidad del pasado, en declive y mirada con añoranza, con otra cotidianeidad emergente que despreciaba por convertir una belleza azarosa, surgida de una respuesta cultural socializada pero al mismo tiempo adaptada y singularizada, por una condición común monótona, guiada por una anodina estética de la eficiencia sustentada en la repetición y la homogeneidad (Figura 4), que amenazaba con "acabar con la propia diversidad y el regionalismo que han sido la base de gran parte de nuestra cultura".²⁴

*location where a picture had been taken, and who was surprised to discover he had never been there.*²² *Photographs are both a document of the specific and a cultural narrative where everything seems familiar and strange at the same time, but, in McCullough's own words, enthralled and allowed "[to] spend a good deal of time looking at Plowden's work, [exploring] structures we thought nobody else would pay serious attention to, and which we ourselves have scarcely looked at".*²³

*Plowden offered the possibility, in a moment that was marked by self-defining issues, of building an identity out of culture and common answers to shared problems, and he forced others to reflect on their problems from the dual perspective of the past and the present. For that purpose, he showed the ordinary as a group of realities ignored by the public, expressing his criticism towards a society that, being aware of its ability to create, had chosen to stop looking at itself and of being accountable for its actions. He exposed the real America, a simultaneously decadent one, where people forgot what was right in order to give way to consumerist interests. He frequently looked back to everyday life in the past with longing, but was faced with the present emerging routines that he disliked and which were turning a somewhat hazardous beauty into a monotonous common condition, guided by the unremarkable aesthetics of the practical, supported by repetition and uniformity (Figure 4), "that is threatening to wipe out the very diversity and regionalism which has been the basis of much of our culture".*²⁴

LOS "LUGARES NO COMUNES" DE STEPHEN SHORE

Al mismo tiempo que Plowden producía su crítica visual de la cotidianidad social y material americana, otros fotógrafos como Stephen Shore descubrían en la misma una oportunidad para su reinención y reinterpretación identitaria. Utilizaba para ello una base común en relación a lo que significaba, culturalmente, la condición ordinaria de la realidad, aquella que era una expresión directa de la sociedad, e incluso referentes formales próximos, pero jugando más intensamente con esa condición dual de lo fotográfico para definir tipos y, al mismo tiempo, aislar singularidades convirtiendo cualquier hecho común en algo excepcional. Frente a la insistencia de Plowden sobre una cotidianidad con raíces en la tradición y los rasgos comunes que podían ser revelados en situaciones singulares diversas, Shore parece tratar de hacer emerger la excepcionalidad oculta dentro de una modernidad comercial anodina y aparentemente homogeneizadora.

Ambas constituyen visiones particulares, pero igualmente fieles a la realidad material americana del momento, y a un mismo fenómeno, el de su imparable transformación. Ambas son también el relato de un fracaso, el del declive de un sueño que se marchita y la imposibilidad de alcanzar el deseado paraíso en la tierra, ese Nuevo Canaan al que había aludido siglos atrás Thomas Morton. Pero Shore, en su peregrinaje por la alterada América, no busca tanto las huellas resistentes de un desaparecido pasado como los signos de la nueva cultura emergente, no el repertorio de una cotidianidad histórica sino el de una diferente condición ordinaria que estaba surgiendo velozmente, y que al igual que la de Plowden era tan visible como ignorada. Su intencionada mirada construye el estereotipo de una América genérica, reproducible

STEPHEN SHORE'S "UNCOMMON PLACES"

While Plowden produced his visual and material criticism, other photographers like Stephen Shore discovered in the same places the opportunity to reinvent and reinterpret the American identity. He used a common basis related to the meaning of the ordinary quality of reality, culturally speaking. It was a direct expression of society, even using formal references close to him, but playing with the two sides of photography that enabled him to define types and at the same time, isolate singular aspects turning any common feature into something exceptional. Faced with Plowden's insistence on everyday life being traditional and with common features that could be revealed in unique situations, Shore tries to bring out the hidden exceptionality within commercial modernity, apparently unremarkable and homogeneous.

Both views were very personal, but they were also faithful to the American materialistic reality of the time, and to a same phenomenon: certain and unstoppable transformation. They tell a story of failure, the decline of a withering dream and the impossibility of reaching Heaven on Earth, the New Canaan Thomas Morton had talked about centuries before. However, Shore travelled through an altered America; he wasn't looking for the imprints of a past long gone but for signs of an emerging new culture. He didn't search for historical everyday life, but for a different concept of the ordinary which was quickly growing; and which was, as well as Plowden's, ignored though visible. Through his intentionally constructed images, he shows a stereotypical America, a generic one, repeatable and strangely noticeable. This presented a huge contrast



Figura 5. Stephen Shore, "Bellevue, Alberta, August 21, 1974".

Figure 5. Stephen Shore, "Bellevue, Alberta, August 21, 1974".

y extrañamente apreciable, que se contraponen con la evidente excepcionalidad e irrepitibilidad de alguna de las imágenes que la componen, enfatizada con su perfecta datación y localización. Los paisajes y arquitecturas genéricas de Plowden presentan, en ocasiones, incluso un extraordinario parecido con los de Shore, pero estos últimos además de lugar tienen un tiempo, el del presente (Figura 5).

with the uniqueness of some of the exceptional pictures, all perfectly dated and with their location marked. The landscapes and generic architecture presented by Plowden are occasionally uncannily similar to Shore's, although the latter clearly had a different time: the present (Figure 5).

Cada imagen, aisladamente, no deja de ser un particular *ready-made* visual, capaz de convertir algo cotidiano en excepcional, pero la acumulación de excepcionalidades comunes no ofrece sino un panorama genérico de la América contemporánea, al mismo tiempo real e inventada como sucedía con la retratada por Walker Evans. Un panorama que comienza a ser construido en sus primeros trabajos en color de los años setenta, *A Road Trip Journal* y *American Surfaces*, utilizando en cada uno de ellos recursos y empleados, por ejemplo, por Ed Ruscha, el del recorrido visual y el de la acumulación de impresiones respectivamente, desmitificando con ellos buena parte de un imaginario territorial americano que no evita, como había hecho Plowden, sino al que se enfrenta de modo irónico.²⁵ La misma ironía que le llevará a denominar a uno de sus grandes proyectos *Uncommon Places*.²⁶

Shore parece redefinir con ello un moderno excepcionalismo que ya no está en la belleza icónica sino en la cotidianeidad ignorada, mostrada ahora desde una nueva perspectiva que torna relevante lo banal, al mismo tiempo que banaliza lo hasta entonces considerado único, como aquella gran naturaleza absorbida ahora por el sistema de consumo y convertida ya en mera imagen. Frente a ello, lo ordinario, aquello que rompe con las reglas impuestas por el comercial *American Way of Life*, consigue erigirse como una reserva de autenticidad. Su posición puede ser interpretada de nuevo como la crítica a una materialidad estadounidense nacida de un proyecto frustrado, pero asumiendo que aun en esa decadencia era posible hallar, de nuevo, la belleza oculta de las cosas que nacen de las verdaderas necesidades e inquietudes de la sociedad de su tiempo (Figura 6). La idea de la belleza de lo útil emerge nuevamente, pero ahora desde una perspectiva que mira, de frente y sin temor, al presente.

Each picture on its own is a visual "ready-made", capable of turning something common into something extraordinary. However, the accumulation of the unremarkably exceptional only shows a generic panorama of contemporary America; both real and invented, as happened with Walker Evans' interpretations. A panorama that began to appear in colour in his early works in the seventies, A Road Trip Journal and American Surfaces; in each of them we can see methods already mentioned, for example, Ed Ruscha's visual journey and the compilation of impressions, taking away with him the myths associated with certain territorial images of America.²⁵ He did not shy from them, as Plowden did, but instead he faced them with irony. That same irony that inspired him to call one of his greatest projects Uncommon Places.²⁶

Shore seems to redefine, in his way, modern exceptionalism, where iconic beauty is no longer the focus, but the ignored and overlooked everyday life. The unimportant turned into extraordinary, and the important became unremarkable; it happened to nature, which was absorbed by the consumerist system that turned it into little more than a picture. On the other hand, the ordinary, which breaks the rules set by the commercial American Way of Life, turns into a sign of authenticity. His position may be interpreted as a criticism to Americans' materialism, born from a frustrated project. However, by finding that decadence it was possible to see, once again, the hidden beauty of those things that are created for a purpose. They cover the needs of the society at that time (Figure 6). The ideal of beauty in practical objects emerged again, but now from a perspective that looks towards the present, straight and fearlessly.



Figura 6. Stephen Shore, "Center Street and West 3rd Street, Little Rock, Arkansas. October 5, 1974.

Figure 6. Stephen Shore, "Center Street and West 3rd Street, Little Rock, Arkansas. October 5, 1974.

La suya es una búsqueda de una identidad americana contemporánea, crítica con sus viejos símbolos idealizados, y más tolerante con lo vulgar, pero al mismo tiempo real. Los *Uncommon Places* desmitifican la América consagrada a la vez que reconstruyen una idea acerca de su materialidad y de su sociedad en la que, frente a la atemporalidad y permanencia propia de la naturaleza, domina lo instantáneo y efímero propio de

His search is for an American contemporary identity, a criticism of the old idealised symbols, and a more tolerant view of the commonplace as well as realistic. The Uncommon Places demystify the typical view of America at the same time it rebuilds the idea of materialism and a society, which dominates the ephemeral nature of human presence when faced with the timelessness and permanence, associated with nature. Above all,



Figura 7. Montaje de la exposición Signs of Life: Symbols in the American City, realizada sobre una fotografía de Stephen Shore de la serie Uncommon Places.

Figure 7. SA part of the exhibition Signs of Life: Symbols in the American City, showing a Stephen Shores's photography from the Uncommon Places series.

la presencia humana y, sobre todo, de una cultura en permanente movimiento. Shore asume en sus imágenes la pérdida material, e incluso simbólica, del pasado, renunciando al propósito nostálgico de recuperarlo y aceptando una realidad cambiante y caótica. Pero al mismo tiempo no deja de incidir en la necesidad de unos nuevos esquemas que hagan

he depicts a culture in constant movement. In his images, we can see material loss, even the loss of symbols from the past; however, he pushed away any feeling of nostalgia or yearning, accepting the new reality, ever changing and chaotic. At the same time, he stresses the need for new moulds that help us understand the new world he was facing,

comprensible ese nuevo mundo al que se enfrenta, ese mismo "mundo material construido por el hombre en las garras del cambio" al que se refería Alan Trachtenberg cuando comentaba las fotografías de David Plowden.²⁷ Un mundo que necesitaba una nueva metáfora que sus fotografías, junto con las de algunos de sus contemporáneos, estaban ayudando a cimentar, y a cuya formalización teórica contribuiría incluso gracias a colaboraciones como la que daría lugar al proyecto expositivo de Robert Venturi, *Signs of Life: Symbols in the American City* (Figura 7).²⁸

UN SIMBOLISMO PARA EL CAMBIO MATERIAL

Afirmaba Fredric Jameson hace ya casi tres décadas que entre los americanos había dominado a lo largo de su historia "una narcosis protectora, una actitud de no-quiero-verlo, no-quiero-sabernada" hacia su arquitectura.²⁹ Incluso señalaba que quizá esta había sido una actitud inteligente ante el escaso valor de aquello a lo que se podía mirar. Los trabajos de Plowden y Shore, pero también los de Ruscha, Sternfeld, Adams, ... entre otros, contribuyeron no solo a cambiar esta actitud y a enfrentarse, con visiones diversas, a ese mundo que permanecía oculto a la vista de todos, sino también, como afirmaba otro fotógrafo contemporáneo, Frank Gohlke, a una reconciliación entre el mundo que los americanos querían ver y aquel que estaban obligados a mirar, necesaria para comenzar a reflexionar y aprender de él.³⁰

Lo cotidiano se ha convertido desde entonces en un perfecto instrumento para articular dicha reflexión, comportándose como medio para la descripción de una determinada realidad material pero también, aunque no sin riesgos, para su legitimación. Es cierto que, como señalaba Pierce

that very same "material man-made world in the grip of change" described by Alan Trachtenberg, which already appeared in the section about David Plowden.²⁷ The world needed a new metaphor, one that was beginning to be built by his photographs and those of his peers; they were contributing to future theoretical formalisation, thanks to their collaborations, such as the exhibited project by Robert Venturi, Signs of Life: Symbols in the American City (Figure 7).²⁸

SYMBOLISM FOR THE MATERIAL CHANGE

Fredric Jameson declared almost three decades ago that Americans had been dominated, throughout their history, by "a protective narcosis [...], a don't-want-to-see-it, don't-want-to-know-about-it" behaviour towards their architecture.²⁹ He even mentioned that it had been an intelligent attitude, since what they could look at had scarcely any value. Plowden and Shore's work, and Ruscha, Sternfeld, Adams, among others, were fundamental in changing that behaviour and to show, through various images, the world that was hidden from sight. As another photographer called Frank Gohlke put it, in providing ways for a necessary reconciliation between "the world [Americans] would like to see and the world [they] have to look at".³⁰

Since then, the ordinary has become a perfect tool to convey this message; it behaves as a medium for the description of a particular material reality, but also for its legitimisation, although not without risk. It is true that, as Pierce K. Lewis pointed out, "human landscape is our unwitting autobiography,

K. Lewis, ese "paisaje humano es nuestra autobiografía involuntaria, lo que refleja nuestros gustos, nuestros valores, nuestras aspiraciones, e incluso nuestros miedos, en forma tangible, visible", pero no por ello tiene que ser valorado y aceptado acríticamente.³¹ Más aún, sus múltiples defectos no son sino un síntoma de que algo debe ser cambiado, no ya en el plano estrictamente material, sino también en el social que le ha dado forma.

Cada uno a su manera, Plowden y Shore desarrollaron esa crítica reinventando la cotidianeidad americana, defendiendo la necesidad de reconocer que existe una arquitectura y un paisaje que nadie desea mirar, pero que debe hacerse visible. Pero también eran conscientes de que, en el momento en el que realizaron las imágenes, era preciso ofrecer un nuevo proyecto colectivo de construcción material del territorio y la identidad que reemplazase a aquel que parecía frustrado. Sus respuestas no podían ser aparentemente más diferentes, pero en esencia utilizan una misma estrategia que no hace sino hacer aflorar un debate latente en la apreciación de la arquitectura, y sobre todo del paisaje, durante los años setenta, el de si su principal valor residía en la apreciación estética o en la respuesta funcional.

Aunque ni Plowden ni Shore, como fotógrafos, intervienen directamente en este debate, sí ofrecen una respuesta al mismo que en cierto modo niega estas dos alternativas, asumiendo una tercera vía que no serán los únicos en recorrer: lo que confería valor a una determinada arquitectura o a un determinado territorio es su capacidad de asumir una condición simbólica, esto es, de establecer unos vínculos permanentes y reconocibles con la sociedad que la ocupa y utiliza. Su puesta en práctica de este argumento a través de lo cotidiano, entendido como expresión ordinaria y respuesta improvisada a unas determinadas necesidades, parece apuntar

reflecting our tastes, our values, our aspirations, and even our fears, in tangible, visible form".³¹ However, that is no reason to value it and accept it without criticism, moreover, its numerous mistakes are a symptom that something needs to change, and not only from a material point of view, but a social one as well.

Each one in his own way, Plowden and Shore developed that criticism by reinventing American everyday life; they defended the need to acknowledge the existence of architecture and landscapes that nobody wants to look at, but that must be made visible. They were also aware that in the moment of creating their images, it was necessary to offer a new group project to replace the previous one, since it turned out to be a failure. Their approaches could not appear to be more different, but in essence they used the same strategy to bring up a debate featuring the appreciation of architecture; whether the landscape during the seventies had its value mainly in aesthetics or in its practicality.

Even though neither Plowden nor Shore, as photographers, directly intervene in that debate, they do come up with a possible answer at the same time they deny the two alternatives; they took a third route, one they would not travel through alone: what confers value to a particular architecture or territory is its capacity to become a symbol, that is, to establish permanent and recognisable ties to the society that uses them. This argument was settled through everyday life, understood as an ordinary expression and an improvised answer to given needs. It seemed to point at the supremacy of the functional, the utilitarian, as opposed to the formal,

a una primacía de lo funcional, de la utilidad, frente a lo formal, pero en realidad es solo un espejismo. Porque para estos autores la condición simbólica no se encontraba en el objeto, reducido a imagen, sino en una interpretación construida culturalmente por parte del observador. "La verdadera importancia de lo vernáculo se encuentra tal vez en sus valores simbólicos, aunque no siempre tengan que ser intrínsecos" afirmaba David Plowden.³²

Cada uno de sus trabajos puede ser por ello entendido como una elaborada construcción simbólica más que como el documento de una determinada realidad materialidad. Es más, reforzando esta idea de que el valor y la condición simbólica no pertenece tanto a la arquitectura o al paisaje como a quien lo observa, no dudan en romper, con mayor o menor energía, con algunos de los iconos de su pasado, ya sea haciendo patente su obsolescencia y deterioro en el caso de Plowden, o directamente banalizándolos como hace Shore respecto a esa naturaleza nunca más salvaje sobre la que posará su mirada, desde una óptica humana, ya en la década de los ochenta. Es el caso, por ejemplo, de *Merced River, Yosemite National Park, California, August 13, 1979* (Figura 8), fotografía perteneciente inicialmente a la serie *Uncommon Places* pero que recuperará, fragmentada, en uno de sus *Pod Books* de la pasada década para enfatizar aún más esa "banalidad raída de la escena americana".³³

Ninguna de las respuestas formales ofrecidas es plenamente satisfactoria. Ambas tuvieron sus luces y sus sombras, pero al menos aportaron esa posibilidad de mirar de nuevo, o quizá por primera vez, a una escena construida por otra parte efímera en un periodo, como ambos enfatizaban, marcado por la inestabilidad y el cambio. Ambos trataron también de romper esa barrera invisible que separaba los ideales y la realidad material, y llegaron a la conclusión de que, con independencia de la

but it was only an illusion. To these authors the symbology is not contained by the object, reduced to an image, it is contained by the cultural interpretation built by the observer. As Plowden stated: "The real importance of the vernacular lies perhaps in its symbolic values, even if it does not always have intrinsic ones".³²

Each one of their works can be understood as an elaborate symbol construction rather than a document representing a particular material reality. Moreover, because they believed the symbolic value didn't lie with the architecture or the landscape, but with the observer, they didn't think twice before breaking, with more or less vigor, some of the icons from their past. Plowden saw them as obsolete and deteriorated, and Shore turned them into unimportant objects that could never compete with wilderness, which he would look at from a human perspective in the eighties. An example of this is Merced River, Yosemite National Park, California, August 13, 1979 (Figure 8), a photograph initially part of the series Uncommon Places, although he recovered fragments of it in one of his Pod Books from the previous decade to emphasise the "threadbare banality of the American scene".³³

None of the formal answers offered is completely satisfactory. They both had their lights and their shadows, but at least they added the option to glance once more or, perhaps look for the first time instead, and see a scene built in an ephemeral moment from another period. A period marked, as they both agreed, by instability and change. Both of them tried to break with the invisible barrier that separated ideals from material reality, arriving at the conclusion that, form aside, the important part



Figura 8. Stephen Shore, "Merced River, Yosemite National Park, California, August 13, 1979".

Figure 8. Stephen Shore, "Merced River, Yosemite National Park, California, August 13, 1979".

forma, lo relevante era disponer de ese proyecto simbólico que estableciese unas pautas y señas de identidad, como algo permanente en un contexto en el que todo lo sólido, más que nunca, parecía desvanecerse en el aire. Es en este contexto en el que la cotidianidad, lo ordinario, las huellas de la vida diaria se yerguen como la más permanente de las guías frente a cualquier otro proyecto político,

was to have a symbolic project in order to establish guidelines and identity signs. They wanted a permanent solution in a context in which everything, although solid, seemed to melt into air. This is the context in which the commonplace, the ordinary, the imprints of daily life tower over the rest as if they were the most permanent of guides, facing political, social or identity projects present in that territory.



Figura 9. Walker Evans, "Fish Market near Birmingham, Alabama" (1936)

Figure 9. Walker Evans, "Fish Market near Birmingham, Alabama" (1936).

social o identitario que hubiese estado presente a lo largo de la historia de ese territorio. Porque, al fin y al cabo, en sus necesidades esenciales, la moderna sociedad que ellos retrataban no era muy diferente de aquella que habían ya plasmado sus antepasados (Figuras 9 y 10).

In the end, because of their most basic needs, the modern society they depicted was not that different from the one captured by their forefathers (Figures 9 and 10).



Figura 10. Stephen Shore, "U.S. 10, Post Falls, Idaho. August 25, 1974".

Figure 10. Stephen Shore, "U.S. 10, Post Falls, Idaho. August 25, 1974".

Agradecimientos

El autor quiere agradecer a las siguientes personas su colaboración en la localización y obtención de imágenes, así como por la autorización para su uso en este artículo: David Plowden, Stephen Shore y Edward Ruscha, como autores de las fotografías; Jeff Bridgers, como Reference Specialist en la Prints and Photographs Division de the Library

Acknowledge

The author would like to thank the following people for their assistance in locating and providing images, and granting permission for their use: David Plowden, Stephen Shore and Edward Ruscha, as authors of the photographs used in this paper; Jeff Bridgers, as Reference Specialist in the Prints and Photographs Division at the Library of Congress;

of Congress; Laura Steele, como Digital Imaging Instructor & Facilities Director at Bard College; Susan Amorde, del Ed Ruscha Studio; George Miles, como William Robertson Coe Curator de la Yale Collection of Western Americana en la Beinecke Rare Book & Manuscript Library. El autor esta asimismo agradecido a Anna Bailie por la traducción al inglés del texto original.

Laura Steele, as Digital Imaging Instructor & Facilities Director at Bard College; Susan Amorde, from Ed Ruscha Studio; George Miles, as William Robertson Coe Curator of the Yale Collection of Western Americana at Beinecke Rare Book & Manuscript Library. The author is also grateful to Anna Bailie for translating this paper from Spanish.

Notas y Referencias

- 1 Clarence J. Glacken, "Changing ideas of the habitable world," en *Man's role in changing the face of the Earth*, ed. Thomas (Chicago: The University of Chicago Press, 1956), 70-92.
- 2 Por citar solo algunas fuentes intelectuales representativas, cabe señalar a Henri Levebvre (*Critique de la vie quotidienne, La Vie quotidienne dans le monde moderne, ...*), Michel de Certeau (*L'Invention du Quotidien*) o desde una aproximación literaria, Georges Perec.
- 3 Samuel Johnson, citado por John Brinckerhoff Jackson en Robert B. Riley y Brenda J. Brown, "Most Influential Books," *Landscape Journal* 2, 10 (Fall 1991) (1991), 173-86: 174.
- 4 Peirce K. Lewis, "Axioms for reading the landscape. Some Guides to the American Scene," en *The Interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*, ed. Meinig y Jackson (New York: Oxford University Press, 1979), 11-32: 12.
- 5 Este análisis se enmarca en un proyecto más amplio de estudio de las representaciones del territorio americano y sus vínculos tanto con las teorías del paisaje estadounidenses como con los propios procesos de transformación espacial. Esta investigación dio lugar a la tesis doctoral del autor, con el título "Cultura y representación del man-made landscape. La construcción de la imagen de un territorio. EE. UU. 1925-1975", realizada bajo la dirección del Dr. Juan Luis de las Rivas Sanz. Véase Carlos Santamarina-Macho, "Cultura y representación del man-made landscape. La construcción de la imagen de un territorio. EE.UU. 1925-1975," en *Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura* (Tesis doctoral inédita: Universidad de Valladolid, 2016).
- 6 En solitario, por ejemplo, a través de sus dos exposiciones mayores en el MoMA, *Walker Evans: Photographs of Nineteenth Century Houses* y la reconocida *American Photographs*. Además, Walker Evans colaboró brevemente con la *Farm Security Administration* durante la Gran Depresión, contribuyendo de manera decisiva a desarrollar las estrategias visuales de aproximación a la sociedad de la época y el entorno material en el que esta se desenvolvía. Véase Alan Trachtenberg, "From Image to Story. Reading the File," en *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*, ed. Fleischauer y Brannan (Berkeley, California: University of California Press, 1988), 43-73.
- 7 Citado en James Agee y Walker Evans, *Elogiemos ahora a hombres famosos* (Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2008), 224.
- 8 Sobre la veracidad de esta imagen de América, véanse John Szarkowski, *Walker Evans* (New York: Museum of Modern Art, 1971). y Thomas W. Southall, "Of time & place; Walker Evans and William Christenberry," (Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1990), 12.
- 9 Ruscha es citado también en los agradecimientos, al haber colaborado con el proyecto de investigación de Las Vegas desarrollado por el arquitecto y sus alumnos de la Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale. Véase Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, 7 ed. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2008), 13.

Notes and References

- 1 See Clarence J. Glacken, "Changing ideas of the habitable world," in *Man's role in changing the face of the Earth*, ed. Thomas (Chicago: The University of Chicago Press, 1956), 70-92.
- 2 Some representative intellectual sources worth mentioning are Henri Levebvre (*Critique de la vie quotidienne, La Vie quotidienne dans le monde moderne...*) and Michel de Certeau (*L'Invention du Quotidien*); or, from the perspective of literature, Georges Perec.
- 3 Samuel Johnson, as quoted by John Brinckerhoff Jackson in Robert B. Riley and Brenda J. Brown, "Most Influential Books," *Landscape Journal* 2, 10 (Fall 1991) (1991), 173-86: 174.
- 4 Peirce K. Lewis, "Axioms for reading the landscape. Some Guides to the American Scene," in *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*, ed. Meinig and Jackson (New York: Oxford University Press, 1979), 11-32: 12.
- 5 This analysis belongs to a wider study project about American territorial representations and its ties to American landscape theory and the spatial transformation processes. This research resulted in the author's Doctoral Thesis, entitled "Culture and representation of the man-made landscape: building the image of American territory", written under the supervision of Dr. Juan Luis de las Rivas Sanz. See Carlos Santamarina-Macho, "Culture and representation of the man-made landscape. La construcción de la imagen de un territorio. EE.UU. 1925-1975," in *Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura* (Tesis doctoral inédita: Universidad de Valladolid, 2016).
- 6 On his own, for instance, his two main exhibitions at the MoMa: *Walker Evans: Photographs of Nineteenth Century Houses* and the renowned *American Photographs*. *Evans worked alongside Farm Security Administration during the Great Depression, being vital in developing visual strategies to reach out to the society of the time and the material environment which surrounded them. See Alan Trachtenberg, "From Image to Story. Reading the File," in Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture), ed. Fleischauer and Brannan (Berkeley, California: University of California Press, 1988), 43-73.*
- 7 James Agee and Walker Evans, *Elogiemos ahora a hombres famosos* (Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2008), 224.
- 8 About the truth of this picture of America, please refer to John Szarkowski, *Walker Evans* (New York: Museum of Modern Art, 1971). And Thomas W. Southall, "Of time & place; Walker Evans and William Christenberry," (Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1990), 12.
- 9 Ruscha is also mentioned in the acknowledgement section, since he collaborated with the research project of Las Vegas developed by the architect and his students from the School of Art and Architecture of Yale University. See Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, 7 ed. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2008), 13.

- ¹⁰ En relación a la condición estética pionera de los trabajos de Ruscha, véase Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh, *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Centro de Recursos Culturales (Tres Cantos (Madrid): Akal, 2006), 507.
- ¹¹ Edward Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations* (n.p.: Ed Ruscha, 1962). El recorrido no es casual. Oklahoma City es el lugar de nacimiento de Ruscha, y Los Ángeles el lugar en el que había instalados su estudio artístico en 1956. La secuencia ordenada de gasolineras reproduce por ello un trayecto habitual en la vida del propio artista.
- ¹² Véase John A. Jakle y Keith A. Sculle, *The Gas Station in America (Creating the North America Landscape)* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994).
- ¹³ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003), 71.
- ¹⁴ El texto de Lefebvre es, precisamente, una llamada de atención frente a la progresiva contaminación europea con los símbolos de la sociedad de consumo americana, enarbolando la idea de lo cotidiano como representación de una tradición francesa a preservar. Véase Henri Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno* (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1972).
- ¹⁵ La figura del "maker" había comenzado a aparecer en los medios de comunicación gubernamentales ya en el periodo bélico, ligada a las campañas de recaudación de fondos (*War bonds*) o a documentales propagandísticos como el último de los que integran la serie "What We Fight" (1942-1945) de Frank Capra, titulado "War Comes to America". En los años sesenta el concepto estaba ya asumido por la sociedad de consumo, siendo usado, por ejemplo, por la compañía automovilística Chevrolet en documentales como "American Maker" (1960).
- ¹⁶ Alan Trachtenberg, en David Plowden, *Imprints: David Plowden, a retrospective* (Boston: Little, Brown, 1997), 12.
- ¹⁷ Michael Harrington, *The Other America: Poverty in the United States* (New York: Scribner, 1997).
- ¹⁸ Peter Blake, "The Ugly America," *Horizon*, May 1961 (1961).
- ¹⁹ "¿Son 'bellas' las cosas cuya intención no es serlo y que son creadas en convergencias de casualidad, necesidad, inocencia o ignorancia y para fines completamente irrelevantes? A esto solo puedo contestar con rotundidad: primero, que la belleza intencionada es mucho más una cuestión de casualidad y necesidad que el poder de la intención, y que la belleza 'casual' de las 'irrelevancias' está formada en el fondo por instintos y necesidades popularmente considerados propiedad exclusiva del 'arte': segundo: que las cuestiones de 'azar' y 'falta de intención' pueden ser y son 'bellas' y constituyen por sí mismas todo un universo." En James Agee y Walker Evans, *Elogiamos ahora a hombres famosos*, 224.
- ²⁰ David Plowden, *The hand of man on America*, 1 vols. (Washington: Smithsonian Institution Press, 1971).
- ²¹ La retrospectiva de todo su trabajo se publicará, de hecho, bajo el título de *Imprints*. Véase David Plowden, *Imprints: David Plowden, a retrospective*.
- ²² David Plowden, *Commonplace*, 1st ed. (New York: Sunrise Books, 1974).
- ²³ David G. McCullough, en *ibid*.
- ²⁴ *Ibid*.
- ²⁵ Hay incluso un proyecto previo, pero más localista, en el que comienza a experimentar esta construcción, *Greetings from Amarillo. Tall in Texas*.
- ²⁶ Gran proyecto, entre otros motivos, por el dilatado periodo de tiempo durante el que se desarrolla, casi una década. Véase Stephen Shore y Lynne Tillman, *Uncommon places The complete work* (Aperture, 2005).
- ²⁷ Alan Trachtenberg, en David Plowden, *Imprints: David Plowden, a retrospective*, 12.
- ²⁸ Robert Venturi y Steven Izenour, *Signs of Life: Symbols in the American City* (New York: Aperture Inc., 1976).
- ²⁹ Fredric Jameson, "Equivalentes espaciales en el sistema mundial," en *Teoría de la postmodernidad*, ed. Jameson (Madrid: Trotta, 1996), 127-54: 127.
- ¹⁰ *In connection to the pioneering aesthetics of Ruscha's work, please refer to Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin H. D. Buchloh, Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad, Centro de Recursos Culturales (Tres Cantos (Madrid): Akal, 2006), 507.*
- ¹¹ *Edward Ruscha, Twenty-Six Gasoline Stations (n.p.: Ed Ruscha, 1962). The route is not by chance. Oklahoma City is Ruscha's birthplace, and Los Angeles the location where he had set up his art study in 1956. The order of the petrol stations reenacts a usual journey in the artist's life.*
- ¹² *See John A. Jakle and Keith A. Sculle, The Gas Station in America (Creating the North America Landscape) (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994).*
- ¹³ *Robert Venturi, Complejidad y contradicción en la arquitectura (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003), 71.*
- ¹⁴ *Lefebvre's text is a call to action against the progressive European contamination with symbols of American consumerist society, wielding the idea of common life as a French tradition which should be preserved. See Henri Lefebvre, La vida cotidiana en el mundo moderno (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1972).*
- ¹⁵ *The figure of the maker started to appear in the governmental media in the time of the war, it had been connected to fundraising campaigns (War bonds) or to propaganda-related documentaries, such as the last one in the What We Fight series (1942-1945) by Frank Capra, entitled War Comes to America. In the sixties, the concept had already been integrated by their consumerist society, being used by the car company Chevrolet in documentaries like American Maker (1960), for instance.*
- ¹⁶ *Alan Trachtenberg, en David Plowden, Imprints: David Plowden, a retrospective (Boston: Little, Brown, 1997), 12.*
- ¹⁷ *Michael Harrington, The Other America: Poverty in the United States (New York: Scribner, 1997).*
- ¹⁸ *Peter Blake, "The Ugly America," Horizon, no. May 1961 (1961).*
- ¹⁹ *"Are things 'beautiful' which are not intended as such, but which are created in convergences of chance, need, innocence or ignorance, and for entirely irrelevant purposes? I can only answer flatly here: first, that intended beauty is far more a matter of chance and need than the power of intention, and the 'chance' beauty of 'irrelevances' is deeply formed by instincts and needs popularly held to be the property of 'art' alone: second, that matters of 'chance' and 'non-intention' can be and are 'beautiful' and are a whole universe to themselves". James Agee and Walker Evans, Elogiamos ahora a hombres famosos, 224.*
- ²⁰ *David Plowden, The hand of man on America, 1 vols. (Washington: Smithsonian Institution Press, 1971)*
- ²¹ *A retrospective about his work will be published, in fact, under the title Imprints. See David Plowden, Imprints: David Plowden, a retrospective.*
- ²² *David Plowden, Commonplace, 1st ed. (New York: Sunrise Books, 1974).*
- ²³ *David G. McCullough, in ibid.*
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ *There is even a previous and more local project, in which he started to try this kind of identity construction, Greetings from Amarillo. Tall in Texas.*
- ²⁶ *Great project, among other reasons, because of the long period of time during which it was compiled: almost a decade. See Stephen Shore and Lynne Tillman, Uncommon places The complete work (Aperture, 2005).*
- ²⁷ *Alan Trachtenberg, en David Plowden, Imprints: David Plowden, a retrospective, 12.*
- ²⁸ *Robert Venturi and Steven Izenour, Signs of Life: Symbols in the American City (New York: Aperture Inc., 1976).*
- ²⁹ *Fredric Jameson, "Equivalentes espaciales en el sistema mundial," in Teoría de la postmodernidad, ed. Jameson (Madrid: Trotta, 1996), 127-54: 127.*

³⁰ Citado en Toby Jurovics, "Same as it never was: Re-reading New Topographics," en *Reframing The New Topographics*, ed. Foster-Rice y Rohrbach (Chicago: Center for American Places at Columbia College, 2010), 1-12: 12.

³¹ Peirce K. Lewis, "Axioms for reading the landscape. Some Guides to the American Scene."

³² David Plowden, *Commonplace*, 21.

³³ Robert Venturi, citado en Stephen Shore, Marta Dahó, Horacio Fernández y Sandra S. Phillips, *Stephen Shore* (Madrid: Fundación Mapfre, 2014), 239.

³⁰ Quoted in Toby Jurovics, "Same as it never was: Re-reading New Topographics," in *Reframing The New Topographics*, ed. Foster-Rice and Rohrbach (Chicago: Center for American Places at Columbia College, 2010), 1-12: 12.

³¹ Peirce K. Lewis, "Axioms for reading the landscape. Some Guides to the American Scene."

³² David Plowden, *Commonplace*, 21.

³³ Robert Venturi, quoted in Stephen Shore, Marta Dahó, Horacio Fernández and Sandra S. Phillips, *Stephen Shore* (Madrid: Fundación Mapfre, 2014), 239.

BIBLIOGRAPHY

- Agee, James and Walker Evans. *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2008.
- Blake, Peter. "The Ugly America." *Horizon*, May 1961, (1961).
- Foster-Rice, Greg and John Rohrbach, eds. *Reframing The New Topographics*. Chicago: Center for American Places at Columbia College, 2010.
- Foster, Hal, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin H. D. Buchloh. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2006.
- Glacken, Clarence J. "Changing ideas of the habitable world." In *Man's role in changing the face of the Earth*, edited by William L. Thomas, 70-92. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.
- Harrington, Michael. *The Other America: Poverty in the United States*. New York: Scribner, 1997.
- Jakle, John A. and Keith A. Sculle. *The Gas Station in America (Creating the North America Landscape)*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Jameson, Fredric. "Equivalentes espaciales en el sistema mundial." In *Teoría de la postmodernidad*, edited by Fredric Jameson, 127-54. Madrid: Trotta, 1996.
- Jurovics, Toby. "Same as it never was: Re-reading New Topographics." In *Reframing The New Topographics*, edited by Greg Foster-Rice and John Rohrbach, 1-12. Chicago: Center for American Places at Columbia College, 2010.
- Lefebvre, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1972.
- Lewis, Peirce K. "Axioms for reading the landscape. Some Guides to the American Scene." In *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*, edited by Donald W. Meinig and John Brinckerhoff Jackson, 11-32. New York: Oxford University Press, 1979.
- Plowden, David. *The hand of man on America*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1971.
- Plowden, David. *Commonplace*. New York: Sunrise Books, 1974.
- Plowden, David. *Imprints: David Plowden, a retrospective*. Boston: Little, Brown, 1997.
- Riley, Robert B. and Brenda J. Brown. "Most Influential Books." *Landscape Journal* no. 2, 10 (Fall 1991), (1991), 173-86.
- Ruscha, Edward. *Twenty-Six Gasoline Stations*. n.p.: Ed Ruscha, 1962.
- Santamarina-Macho, Carlos. 2016. *Cultura y representación del man-made landscape. La construcción de la imagen de un territorio. EE.UU. 1925-1975*, Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura, Universidad de Valladolid, Tesis doctoral inédita.
- Shore, Stephen. *Uncommon places: photographs*. Millerton, New York: Aperture ; Viking Penguin, 1982.

- Shore, Stephen. *American surfaces*. London: Phaidon, 2005.
- Shore, Stephen. *A road trip*. London: Phaidon, 2008.
- Shore, Stephen, Marta Dahó, Horacio Fernández and Sandra S. Phillips. *Stephen Shore*. Madrid: Fundación Mapfre, 2014.
- Shore, Stephen and Lynne Tillman. *Uncommon places The complete work*: Aperture, 2005.
- Szarkowski, John. *Walker Evans*. New York: Museum of Modern Art, 1971.
- Trachtenberg, Alan. "From Image to Story. Reading the File." In *Documenting America, 1935-1943 (Approaches to American Culture)*, edited by Carl Fleischauer and Beverly Brannan, 43-73. Berkeley, California: University of California Press, 1988.
- Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003.
- Venturi, Robert and Steven Izenour. *Signs of Life: Symbols in the American City*. New York: Aperture Inc., 1976.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown and Steven Izenour. *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2008.

IMAGES SOURCES

1: Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, LC-USF342-001154-A. **2a:** Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, LC-USF34-019677-C. **2b:** © Ed Ruscha. Courtesy Ed Ruscha Studio. **3, 4:** © David Plowden. Courtesy Beinecke Rare Books & Manuscript Library. **5-8, 10:** © Stephen Shore. Courtesy 303 Gallery, New York. **9:** Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, LC-USF342-008253.