

UN MERIDIANO

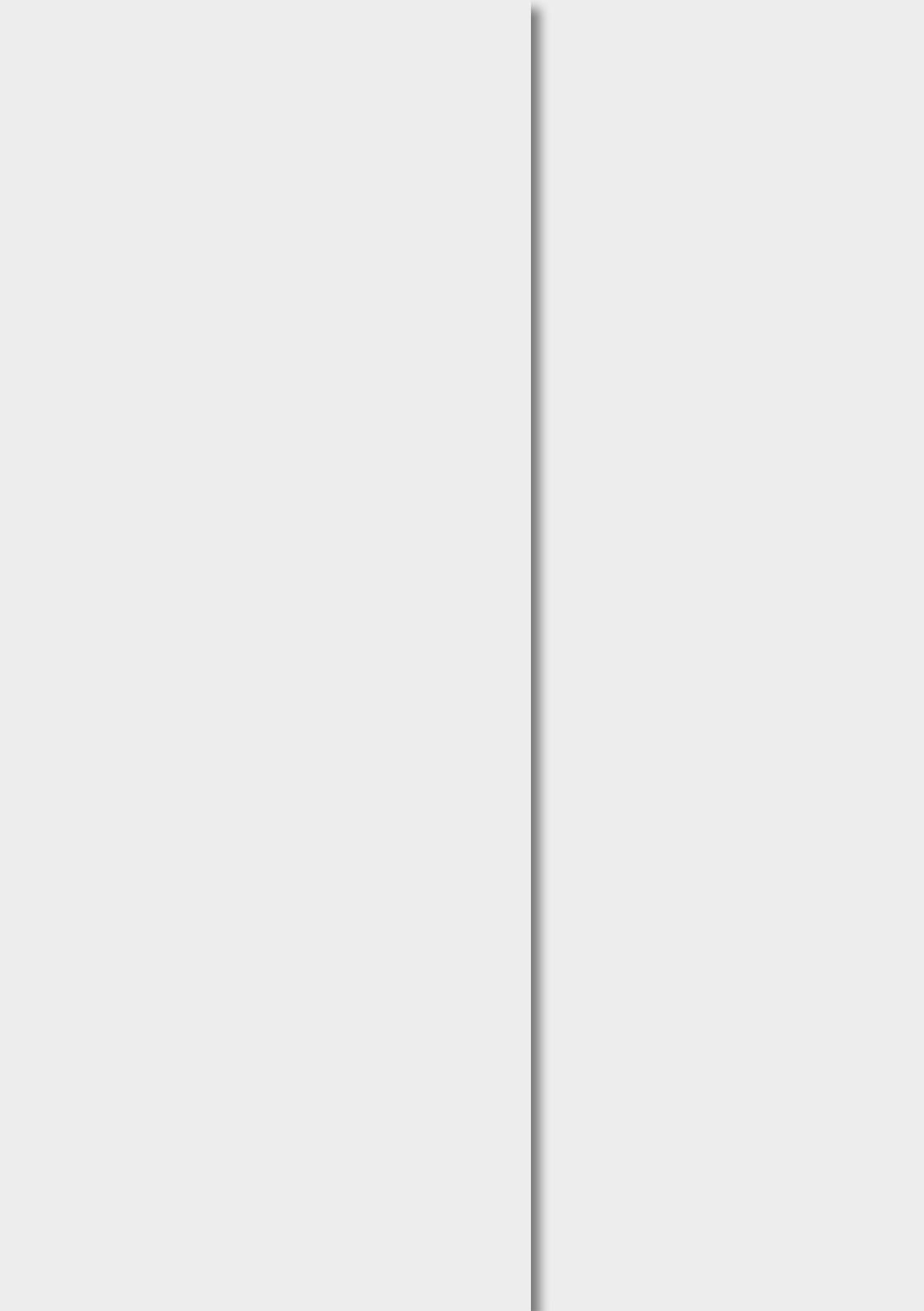
PABLO LÓPEZ



Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
AGENCIA ANDALUZA DE INSTITUCIONES CULTURALES



INICIARTE





JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico

Patricia del Pozo Fernández

Viceconsejero de Cultura y Patrimonio Histórico

Alejandro Romero Romero

Secretaria General de Innovación Cultural y Museos

Mar Sánchez Estrella

Delegada Territorial de Fomento,
Infraestructuras, Ordenación del Territorio,
Cultura y Patrimonio Histórico en Almería

Eloísa María Cabrera Carmona

Gerente de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Almudena Bocanegra Jiménez

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2018:

Javier Rivera Rodríguez, Víctor Borrego,
Julia Fuentesal (UAVA), María Ortega Estepa,
Yolanda Torrubia, Juan Pablo Yusto y
Eva González Lezcano.

EXPOSICIÓN

Centro Andaluz de la Fotografía
Almería

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Eva González Lezcano
Isabel Villanueva Romero

Tutor

Paco Baena

Montaje

Centro Andaluz de la Fotografía

CATÁLOGO

Edición

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de
Cultura y Patrimonio Histórico

Textos

Pablo Castilla Heredia

Traducción

Deirdre B. Jerry

Fotografías

Pablo López

Diseño editorial

Pablo López

Maquetación

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Francisco José Romero Romero

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Servigraf Artes Gráficas S.L.

© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-357-9

Depósito Legal: SE 1466-2020

ÍNDICE

	pág.
Presentación	5
Patricia del Pozo Fernández Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico	
Regiones naturales	7
Pablo Castilla Heredia	
Obras	19
Biografía	59
Traducciones / Translations.....	61



Bajo el título *Un meridiano*, Pablo López nos propone un proyecto expositivo de carácter secuencial en el que la imagen, la naturaleza y la escritura se relacionan a diferentes niveles. La exposición, a través de diversos formatos visuales, plantea un diálogo entre las imágenes, que surgen de la práctica de fotografiar en el territorio nacional observando atentamente la naturaleza, y la literatura filosófica y poética que acompaña este proceso.

Este proyecto forma parte del programa Iniciararte, impulsado por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, a través de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, para favorecer la creación joven contemporánea a través de la selección de proyectos expositivos de arte visual, y su posterior producción y exhibición en el territorio andaluz.

Patricia del Pozo Fernández
Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico



REGIONES NATURALES

Pablo Castilla Heredia

Encuentro algo - como el lenguaje - inmaterial,
pero terrenal, terrestre, algo circular, que vuelve
sobre sí mismo a través de ambos polos, y a la
vez atraviesa incluso los trópicos: encuentro...
un Meridiano.

El meridiano, Paul Celan

Y lo entrevistado puede encontrar su figura,
y lo fragmentario quedarse así como nota de un
orden remoto que nos tiende una órbita.

Claros del Bosque, María Zambrano

La voz del lugar

1.

Fotografía de 1871: una visión del desierto de Nevada, cerca de Cottonwood Springs. De su ubicación nos informa la breve anotación en el reverso. En la imagen aparece una montaña y los valles secos que la cruzan, una vasta extensión deshabitada que una línea blanca divide por el centro, tal vez una rambla que acaba convertida en carril de tierra: único signo humano reconocible en el lugar. La imagen fue tomada desde la cima de una colina que no podemos ver, y así la vista se asemeja a la que tendría un pájaro que la sobrevolase. Pertenece al archivo de la Biblioteca de Estudios Geológicos de Denver.

El autor, Timothy O´Sullivan, es un caso singular entre los fotógrafos que recorrieron Estados Unidos en el siglo XIX para documentar el territorio, entonces parcialmente inexplorado. Entre 1871 y 1874, O´Sullivan fue contratado para acompañar al teniente George M. Wheeler en un largo viaje por el Meridiano 100°, cuyas motivaciones se definen en estos términos:

“El objeto de esta exploración será obtener un correcto conocimiento topográfico de los lugares atravesados, que sirva para preparar mapas precisos de la sección. Con este propósito, se pretende determinar todo lo relacionado con las características físicas del terreno; los números, hábitos y disposiciones de los Indios; elaborar un listado de ubicaciones susceptibles de operaciones militares y asentamientos; así como las posibilidades para construir líneas de ferrocarril o carreteras comunes, sirviendo al interés de quienes en épocas futuras hayan de atravesar esta parte de nuestro territorio”¹.

El fragmento muestra que la fotografía era una herramienta al servicio del ejército, la minería y el dominio sobre pobladores nativos. En otros textos de la época los mandos militares elogian las imágenes de O´Sullivan porque recogen con precisión los efectos del clima sobre la roca, las clases de vegetación autóctona y los posibles yacimientos de plata o cobre, una “completa representación de este amplio y peculiar escenario”. En cierto modo, la ilusión de que una imagen fotográfica “conserva” lo que en ella se muestra puede, en última instancia, legitimar su destrucción: nada se pierde del todo si ya está representado. Es irónico que el comienzo de la fotografía del paisaje americano se encuentre al servicio de la destrucción de la tierra que ella misma sublima.

Sin embargo, cuando los trabajos de Timothy O´Sullivan sean recogidos en álbumes destinados al público general, las imágenes irán acompañadas de “leyendas descriptivas” inesperadamente atentas a las cualidades estéticas: aunque fueron producidas para un uso ajeno a la contemplación, revelan una profundi-

1 *Preliminary Report Concerning Explorations and Surveys in Nevada and Arizona*. A.A. Humphrey. 1871, U.S. Government Printing Office.

dad que acabará por imponerse. Hablan también del acto de transitar, observar y conocer un lugar:

“Abandonando el viejo Fuerte, el camino de 35 millas atraviesa una llanura árida y desierta, y entonces abruptamente desciende en el cañón, que, debido a la grandeza de sus paredes y al crecimiento de verde arbusto en su fondo, es de incomparable belleza”².

2.

Muy pronto la fotografía pareció emanciparse de su origen en dos posibles sentidos: cuestionando su naturaleza técnica que la reducía a instrumento; y a la vez evitando un pictorialismo acrítico que anulaba su especificidad. Es posible que sea la voluntad de objetividad, entendida como distanciamiento, la que hace surgir la enigmática belleza de tantas fotografías que intuitivamente encuadramos en el género documental. La tradición paisajista americana comienza, como la europea (esta última centrada en el colonialismo asiático y africano), con expediciones semejantes al viaje por el Meridiano 100°. En ellas, la fotografía está subordinada a la construcción visual del territorio. Los fotógrafos “desaparecen” como autores: su pretensión es permitir que el lugar se manifieste.

No hemos de olvidar que la noción de “territorio” pertenece a una forma de entender la tierra como espacio seccionado, representado en mapas para una explotación eficiente. La fotografía es utilizada en este proceso de apropiación. Cuando los fotógrafos del siglo XX continúen más tarde documentando “la tierra”, lo harán siempre bajo el horizonte conceptual del territorio. Es decir: no verán las amplias extensiones desérticas que O’ Sullivan percibía como un lugar sin límites, que aún debía territorializarse, sino un espacio ya cartografiado y fronterizo, surcado por líneas imaginarias que lo integran en la historia de una colonización pasada. La comprensión de que el paisaje ha sido incorporado a la lógica del dominio, así como de los peligros que lo acechan, será la tendencia de los fotógrafos de generaciones posteriores. Buscarán el equilibrio entre una representación no ingenua de la decadencia, y a la vez el hallazgo de una forma de belleza no espiritualizada.

2 *Black Cañon, Colorado River from Camp 8*. LC-DIG-PPMSCA-19920. Library of Congress.

Resulta paradójico que fuesen los fotógrafos pioneros, bajo el patrocinio de empresas militares, quienes advirtiesen el resplandor inocente de la tierra antes de la invasión. Sobre las fotografías de O´ Sullivan, Robert Adams escribió: “Estaba interesado en el vacío, en paisajes aparentemente negativos, desnudos, de suelos inhóspitos... Lo que predomina en sus imágenes es la ausencia: cañones, llanuras y lagos, estos últimos surgiendo como agujeros plateados que reflejan el cielo”³.

Durante décadas, Robert Adams ha fotografiado también el paisaje del Oeste americano, un lugar muy distinto del que recorrieron sus antecesores: ahora la llanura está cubierta de asfalto, y las poblaciones se forman por acumulación de casas móviles y gasolineras. La montaña, aún frontera natural, es el telón de fondo que parece existir sólo como lejanía. Y de hecho, la protección del Parque Natural se ha logrado, precisamente, mediante la transformación de la naturaleza en parque. El trabajo más influyente de Adams, *The New West*, fue publicado por Aperture en 1974, un siglo después de la expedición del Meridiano 100°. Pero los pies de foto son aquí extremadamente precisos: “El centro de Denver, diez millas a lo lejos”. O bien: “Búfalo a la venta”. Se ha iniciado un proceso de desublimación del paisaje que encontramos, en general, en la fotografía de la segunda mitad del siglo XX. Y sin embargo, la mirada persiste situada más allá de la nostalgia, ensayando una salvación del territorio por sus vínculos terrestres: la reintegración del mismo en el reino del lugar.

3.

Si hasta ahora nos hemos mantenido en el ámbito de la fotografía norteamericana es por su influencia decisiva en el panorama europeo (aunque a España llegase, posiblemente, con cierto retraso). Entre otras cosas, encontramos el conflicto de cómo documentar el paisaje político sin desembocar en la ironía.

Esta introducción sirve también para contextualizar en una tradición particular el trabajo que contiene este catálogo: *Un meridiano* (Pablo López. Granada, 1984). Pero nuestra aproximación a la fotografía del territorio puede generar un malentendido, pues las cuestiones históricas y políticas quedan aquí en segundo

3 *Why people photograph*, Robert Adams. 1994, Aperture.

plano, en todo caso integradas en una reflexión sobre el tiempo y la imagen. En cierto modo, las colecciones de esta exposición podrían relacionarse con maneras diversas de entender lo documental en fotografía. Primero mediante imágenes donde el referente parece disolverse en la pregunta: “¿qué estoy viendo?” (*Diálogo en la montaña*); después, en la utilización de la fotografía y el texto para llevar a cabo un intento de “fenomenología de la mirada” (*La duración visible*); y por último en el regreso en trabajos más recientes a un registro documental que podríamos llamar clásico, (como en la serie titulada *Regiones Naturales*). La repetición de un conjunto de símbolos y la vuelta a una región no definida son la constante en estas colecciones. La práctica de caminar y la observación atenta, el método empleado en la exploración del territorio. Pero hay también un proceso de trabajo que abarca cuestiones no sólo fotográficas, y que trataremos de exponer en el diálogo siguiente.



Fissure Vent at Steamboat Springs, Nevada. Timothy O´ Sullivan (1840-1882). 1867. The Metropolitan Museum of Art. New York. Dominio Público.

Un diálogo en la montaña

— *Podríamos comenzar hablando brevemente del título de la exposición.*

Es posible que su sentido pueda comprenderse más adelante. Hace referencia a varias cuestiones: primero, es un término que remite a una geografía atravesada por líneas imaginarias. Por supuesto los meridianos son proyecciones humanas sobre la Tierra, al igual que las fronteras políticas, cuya idealidad lucha constantemente por imponerse en la materia (mediante muros, aduanas o vallas fronterizas). Un meridiano es un instrumento cultural para explicar el territorio con una mirada que observa desde la lejanía. Pero a su vez esta imaginación parece aterrizar en el espacio concreto cuando recorremos un meridiano, o cuando lo cruzamos. Al menos cuando sabemos que lo hacemos. En el fondo, también nuestra relación cotidiana con la tierra está siempre mediada por el pensamiento.

En segundo lugar, *El meridiano* es el título de un breve texto en prosa de Paul Celan. La lectura de sus poemas me ha acompañado en estos últimos años, y creo que en parte ha operado algunas transformaciones en mi trabajo. Hay en ese texto una concepción del arte que es, quizás, la clave de su escritura. Tiene que ver con la extrañeza, con un asombro radical que el lenguaje puede recoger, e incluso puede invocar. Durante una época, que coincide con el trabajo que después titulé *Diálogo en la montaña*, tuve la sensación de estar nutriéndome de un universo simbólico que estaba en los poemas, y que aparecía allá donde mirase: en piedras, montañas y caminos. Es entonces cuando la naturaleza se vuelve el elemento central de mi trabajo.

— *“Diálogo en la montaña”, es de hecho, el nombre de otro texto de Paul Celan.*

Así es. Se trata de un relato que narra un encuentro imaginario y una conversación que no tuvo lugar. El filósofo Theodor Adorno y él iban a encontrarse en la Engadina suiza, un valle del Cantón de los Grisones, pero no pudo acudir a la cita y no llegaron a conocerse. Así que el texto es un diálogo con la ausencia, y también en parte un diálogo con la naturaleza, un intento de escuchar atentamente la voz del lugar. Por cuestiones que no vienen al caso, me encontraba en esos años experimentando algo así como un diálogo interrumpido, y esta circunstan-

cia tiene relación con el comienzo de caminatas más frecuentes, más solitarias, y el principio de una práctica que continúa en los trabajos siguientes.

— *No obstante, en las imágenes de esa época hay un componente abstracto que ha ido desapareciendo. ¿Has ido acercándote al enfoque documental desde entonces?*

Creo que coinciden varios elementos. La fotografía documental me interesó desde el principio, aunque mis tentativas de desarrollar un trabajo documental han sido algo precarias. En parte por mi dificultad para abordar temas concretos. La abstracción aparece en fotografías en las que no está claro qué vemos exactamente, qué ha sido fotografiado. Fue fruto de una búsqueda relativamente intencionada. Quería generar imágenes que hiciesen que el espectador se preguntase: ¿qué estoy viendo?, porque pensaba que esta pregunta podía conducir a otra, más compleja, que podríamos formular así: ¿qué es ver? Puede parecer una pregunta innecesaria, pero es precisamente su obviedad la que la vuelve misteriosa, pues no podemos responder a ella más que partiendo de que la visibilidad existe, y por tanto dándola por hecho. Pero la visibilidad no tiene nada de obvio, y la existencia de las imágenes y del mundo visual en el que estamos inmersos es una puerta de entrada a cuestiones más profundas, casi diría fundamentales. Me propuse que las imágenes de *Diálogo en la montaña* invitasen a una reflexión... no ante lo visto sino ante el propio ver. Pero posiblemente no he logrado tal cosa. En parte, todo lo demás ha sido un intento de abordar esta cuestión desde otros lugares, y sí, quizás desde unos códigos documentales más clásicos.

— *¿Cómo te planteas el conflicto entre objetividad y subjetividad en lo documental, o el problema de la verdad y la fotografía?*

Para mí tiene que ver con la intuición de que el trabajo de un fotógrafo puede desarrollarse, y de hecho creo que es así, mostrando no tanto un mundo externo supuestamente objetivo, sino cómo ese mundo se da en la conciencia. Entonces se puede plantear una especie de estudio de la percepción mediante la fotografía, que tiene puntos en común con la fenomenología, y que es ya una superación del problema de la subjetividad. De esta manera lo que se estaría “documentando” no es tanto la apariencia de los objetos, sino su “aparición” en la mirada, por decirlo de algún modo. Estas apariciones se van entrelazando en el tiempo y en el

lenguaje. Merleau-Ponty lo explica muy bien al describir cómo nos relacionamos con el agua de un estanque, cuando las ondas reflejadas por el sol se proyectan en los árboles, y nos permiten conocer la naturaleza del agua más allá de ella. Esos reflejos existen con sentido para nosotros porque los unimos a un relato del mundo más amplio, en el cual el agua tiene la capacidad de llegar a la conciencia brillando, volviéndose turbia o reflejando, por ejemplo, una imagen deformada y móvil de la casa en la que estamos. A veces estas percepciones pueden cristalizar en una fotografía con nitidez. Creo que esta capacidad de la imagen fotográfica para devolvernos el mundo asombroso de la conciencia es el motivo de su fascinación original. Un texto breve, pero muy bello, de Luigi Ghirri titulado *El paisaje imposible* habla de la misma experiencia. Aunque sin duda es su trabajo el que la pone ante nosotros con la fuerza de un enigma que se mantiene intacto.

— *En la exposición hay diferentes series o colecciones. ¿Cómo van surgiendo? ¿Hay un límite concreto entre unos trabajos y otros?*

Como sucede a menudo, este límite aparece después. Creo que hay un momento de agotamiento en el trabajo, que tiene que ver con el desarrollo de un determinado lenguaje. Llegado a cierto punto, este agotamiento me hace detenerme y cambiar de rumbo, aunque sea sutilmente. A veces en fotografía cambiar de lugar implica ya un cambio en el lenguaje. Esto sucede, quizás, no sólo porque el escenario sea distinto, y por tanto este lugar imponga algo así como una “ley”, sino porque cada sitio que habitamos nos dirige hacia una transformación. Cada lugar hace posible una experiencia distinta, una aventura concreta que se ofrece y que, si somos capaces de afrontar, puede culminar en el trabajo. Quizás la pérdida del sentido de la aventura sea uno de los rasgos de nuestra época, y puede que esto nos lleve a un tipo de empobrecimiento. Koldo Chamorro, en un taller que impartió precisamente en el C.A.F., nos dijo entonces: explorad vuestro mundo carencial. Esta vertiente que tiene que ver con el azar y con la exploración ha sido fundamental en la historia de la fotografía.

— *Sin embargo, la historia de la fotografía es muy heterogénea. Estamos hablando de ciertos autores...*

Sí... incluso de un modo de trabajar, a eso me refiero. Tuve una formación muy clásica. Hace 15 años el acceso a la fotografía era limitado, al menos en una ciu-

dad como Granada, y en Internet apenas encontrábamos imágenes. Libros como *Los americanos* o *Exiles* estuvieron pronto sobre la mesa, gracias a un profesor, Jorge Jiménez, que los traía a clase en la Escuela de Arte. O *American Photographs*, de Evans, y varios libros de Friedlander y de Bernard Plossu. Recuerdo el trabajo de Andalucía de José Muñoz, fue muy importante descubrirlo... Las ideas de las que hablamos están en estos libros. En otra línea, Harry Callahan siempre me ha emocionado. También Ralph Gibson. En ellos se muestra cómo a partir de la observación surge un espacio imaginario, y que, por tanto, hay una clara conexión entre el inconsciente y aquello que llamamos “documental”. Creo que David Jiménez ha trabajado en ese sentido, llegando muy lejos con *Infinito*. Es un libro inagotable del que muchos fotógrafos aprendimos.

— *Volviendo a la exposición: en La duración visible el paisaje se vuelve más concreto. Reconozco lugares que también he recorrido en el norte de la provincia de Granada: las extensiones áridas bajo la luz del medio día. ¿Cómo surge este trabajo?*

Comienza en el año 2016, cuando vuelvo a Granada después de diez años viviendo en otras ciudades. Llegaba con la intención de conocer este paisaje, y quería recorrerlo a pie, en viajes que pronto se volvieron frecuentes: Sierra Nevada, la Alpujarra, la Sierra de Huétor, también el Altiplano, como decías. Algunas imágenes pertenecen a un largo viaje en el verano de 2017, cuando fui a pie desde Trevélez hasta la Puebla de Don Fadrique, en la frontera con Murcia. Fue el comienzo de una forma de exploración muy rudimentaria, pero que me ha permitido establecer un contacto más estrecho con el terreno, con la montaña. Creo que es esencial dormir en la montaña o en el campo para poder fotografiarlo, al menos de cierta manera, observando cómo cambia con la luz, minuto a minuto. *La duración visible* gira en torno a esta experiencia temporal del territorio. Recuerdo en aquel viaje la presencia cambiante de una montaña a lo largo del tiempo: el Cerro Jabalcón, que estuvo varias semanas en el horizonte, acercándose muy despacio, y convirtiéndose en una masa agreste de piedra caliza al llegar a su ladera. Después de dormir en él, aún siguió a mi espalda durante días. Esta experiencia tan sencilla nos permite comprender el territorio de un modo no accesible con la cartografía ni con los estudios del terreno. Puede que no tenga nada de extraordinario, pero para mí sigue siendo el reclamo constante, la invitación para volver a la lentitud del viaje a pie.

— *En los últimos años has trabajado en diversos lugares: India, Alemania, otras provincias de España... Han aparecido en ocasiones pies de foto indicando el nombre de la localización. ¿Se debe a una mayor importancia del lugar concreto?*

Es posible, aunque sólo de forma parcial. Los nombres de los lugares han actuado a veces como elemento poético. Es hermoso el hecho de que cada arroyo, cada barranco tenga un nombre. Las imágenes van acompañándose de estos nombres y forman un texto paralelo. Creo que surge también del trabajo que hicimos juntos, *Avisos para el camino*⁴, que precisamente trata de la historia del paisaje y de la importancia de los sitios concretos, de lo que sucedió en ellos. Los nombres son puertas para comprender la historia.

En cuanto a los viajes a otros países... surgen de situaciones biográficas que no creo que sean importantes. Con India la relación ha ido volviéndose más personal, he regresado con cierta frecuencia a lugares que finalmente son parte del territorio que me interesa conocer. Muchas veces la fotografía es el estímulo y la herramienta para acercarnos a realidades que, posiblemente, ignoraríamos sin ella. Para mí, es una de las pocas razones válidas para seguir fotografiando: la manera en que nos implica en procesos de conocimiento muy directos, basados en experiencias que no son predecibles ni pueden controlarse plenamente. La experiencia de fotografiar suele ser más interesante que las propias imágenes.

— *¿Quieres decir que en tu forma de entender el proceso creativo es más importante la práctica que la teoría, incluso más importante que la obra que pueda surgir de dicha práctica?*

Es una forma de decirlo. Tal vez haya confusión al concebir la práctica como algo ajeno al pensamiento. Lo que sí es cierto es que en fotografía, en mi opinión, hemos de poner una gran intensidad en la experiencia: prestando atención, tratando de comprender qué es lo que observamos, y cómo nuestra mirada lo matiza y lo convierte en imagen; también explorando allá donde realmente sintamos que hay una zona desconocida que merece un acercamiento. Armando García

4 *Avisos para el camino* es una colección de libros realizada por Pablo Castilla y Pablo López entre 2018 y 2019, para el Festival FACBA de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

Ferreiro, profesor de fotografía, y también amigo, me dijo hace años: "hay que viajar hacia los límites". Son palabras que podrían malinterpretarse. Creo que apuntan a adquirir un compromiso más serio, más profundo, con aquello que cada uno considere que significa vivir. Podría sonar demasiado grandilocuente, y al responder a estas cuestiones corremos el riesgo de proponer un método o un camino que en realidad es imposible de describir, diría que por suerte. Si fotografiar tiene que ver con el pensamiento es porque nos requiere continuamente para evaluar nuestras interpretaciones sobre el mundo; porque nos hace relacionarnos con esas extrañas piezas, casi siempre indescifrables, que son las imágenes fotográficas; y porque en ellas podemos volver a hacernos preguntas sobre lo real, sobre el arte y la verdad, para las que no solemos tener más que frágiles respuestas. La fotografía, practicada y pensada desde ahí, puede que tenga sentido.























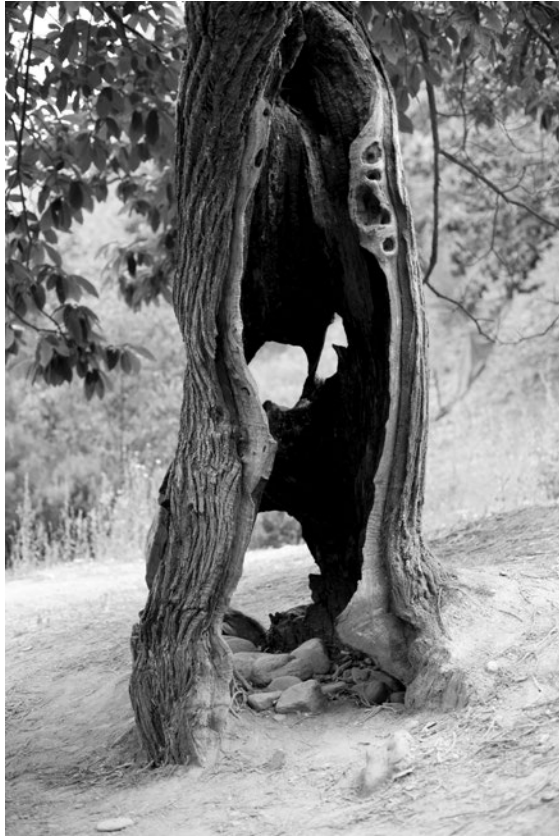


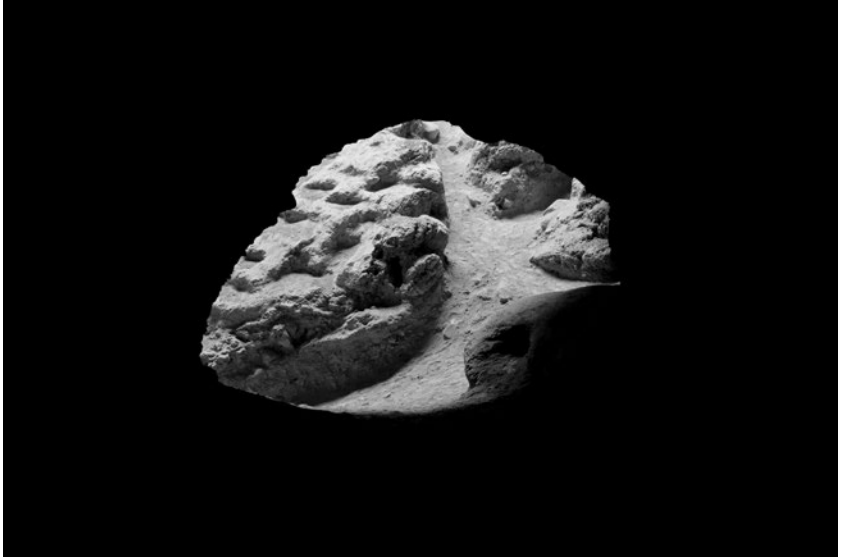










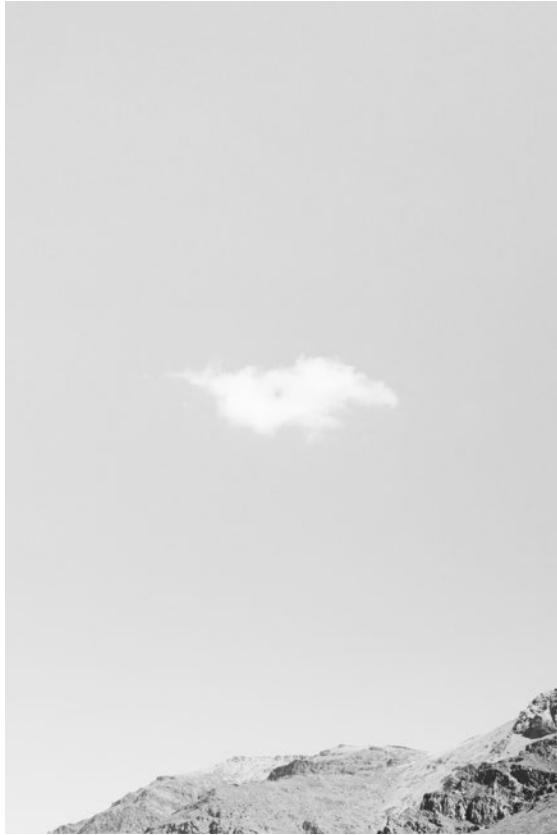














ÍNDICE DE OBRAS

1. *Cúllar, Granada* pág. 1
2. *Sierra Nevada, Granada*..... pág. 4
3. *La Peza, Granada* pág. 6
4. *Sierra de Baza, Granada*pág. 19
5. *Sierra Nevada, Granada*pág. 21
6. *Zújar, Granada*pág. 22
7. *Zújar, Granada*pág. 23
8. *Válor, Granada*pág. 25
9. *La Umbría, Huelva*pág. 27
10. *Sierra Nevada, Granada*pág. 29
11. *Cerro Jabalcón, Granada* págs. 30-31
12. *Sierra de Baza, Granada*pág. 33
13. *El Manantío, Badajoz*pág. 35
14. *Sierra de Huétor, Granada*pág. 37
15. *Cerro Jabalcón, Granada* págs. 38-39
16. *Javalambre, Teruel*pág. 41
17. *Sierra Nevada, Granada*pág. 43
18. *Las Médulas, León*pág. 44
19. *Las Médulas, León*pág. 45
20. *Galera, Granada* págs. 46-47
21. *Benamaurel, Granada*pág. 48
22. *Orce, Granada*pág. 49
23. *Sierra Nevada, Almería*pág. 50
24. *Sierra Nevada, Almería*pág. 53
25. *Sierra de Baza, Granada* págs. 56-57
26. *Orce, Granada*pág. 58







Pablo López

(Granada, 1984)

Estudió fotografía entre 2004 y 2007 en las Escuelas de Arte de Granada y Huesca. Su trabajo ha sido expuesto en Granada, Zaragoza, Lisboa y Nueva Delhi, entre otros lugares. Ha recibido premios como la Beca del Seminario de Fotografía y Periodismo de Albarracín (Teruel) en 2006, o el Primer Premio en el Certamen Andaluz de Fotografía del I.A.J. (Instituto Andaluz de la Juventud) en 2008. También ha sido seleccionado en convocatorias como Full Contact SCAN 2018 (Tarragona), el Skinnerboox Book Award 2019 (finalista) (Jesi, Ancona, Italia), o el Festival de Artes Contemporáneas FACBA 2019 de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

En los últimos años, ha desarrollado proyectos centrados en el territorio, la historia y la práctica de caminar. Desde 2009 imparte talleres teóricos y prácticos en los que la fotografía se pone en relación con otras disciplinas, como la filosofía y la literatura.

Vive en Granada, donde trabaja como fotógrafo y estudia el Grado de Filosofía (UNED).

NATURAL REGIONS

Pablo Castilla Heredia

I find something as immaterial as language, yet earthly, terrestrial,
in the shape of a circle which, via both poles, rejoins itself
and on the way serenely crosses even the tropics: I find...
a meridian."

The Meridian, Paul Celan (trans. Rosemarie Waldrop)

And the half-glimpsed can find its shape,
and the fragmentary thus becomes a note
of some remote order that draws us an orbit."

Claros del Bosque, María Zambrano

The voice of the place

1.

A photograph from 1871 offers a view of the Nevada desert, near Cottonwood Springs. A short note on the reverse tells us where it was taken. The image shows a mountain nestled between arid valleys, a vast uninhabited expanse bisected by a white line, perhaps a dry streambed that has become a dirt track: the only recognisable sign of human activity in that place. The photo was taken from the top of a hill we cannot see, giving the impression of a bird's-eye view. It belongs to the United States Geological Survey Denver Library Photographic Collection.

The author, Timothy O'Sullivan, was an unusual case among the many photographers who set out to record the partially uncharted territories of the United States in the 19th century. Between 1871 and 1874, O'Sullivan was hired to accompany Lieutenant George M. Wheeler on a long expedition west of the 100th meridian, whose mission was explained as follows:

“The main object of this exploration will be to obtain correct topographical knowledge of the country traversed by your parties, and to prepare accurate maps of that section. In making this the main object, it is at the same time intended that you ascertain as far as practicable everything relating to the physical features of the country, the numbers, habits and disposition of the Indians who may live in this section, the selection of such sites as may be of use for future military operations or occupation, and the facilities offered for making rail or common roads, to meet the wants of those who at some future period may occupy or traverse this part of our territory.”¹

This excerpt reveals that photography was considered a tool for serving the needs of the army and industry and subjugating native peoples. In other period texts, military officers praised O'Sullivan's images because they accurately recorded the effects of the weather on rock, types of autochthonous plant life, and possible silver or copper deposits, providing a “complete picture of this vast and peculiar land”. In a way, the illusory belief that a photographic image “preserves” what it shows can ultimately be used to justify its destruction: nothing is ever entirely lost if it has already been depicted. It is ironic that the pioneers of American landscape photography served the forces that would eventually destroy the very scenery their images exalted.

Yet when Timothy O'Sullivan's work was published in albums for the enjoyment of the general public, the “descriptive captions” added to his photographs were unexpectedly attentive to their aesthetic qualities: though initially taken for pur-

1 A. A. Humphreys, *Preliminary Report Concerning Explorations and Surveys in Nevada and Arizona* (Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1871).

poses other than contemplation, those images had an artistic depth that ended up trumping more practical considerations. They also speak of the act of traversing, observing and knowing the place:

“Leaving the old fort, the 35-mile track crosses an arid desert plain and suddenly drops into the canyon which, given the immensity of its walls and the green shrubs growing at the bottom, is incomparably lovely.”²

2.

Photography soon cast off the burden of its origins in two ways: firstly, by challenging its perception as a mere technical instrument; and secondly, by avoiding an acritical pictorialism that negated its specificity. The will to objectivity, in the sense of detachment, may be the source of the enigmatic beauty of so many photographs we instinctively classify as documentary. The American landscape photography tradition, like its European counterpart (focused on Asian and African colonialism), began with expeditions similar to the surveys west of the 100th meridian. On those journeys, photography was subordinate to the “visual construction” of the territory. Photographers “disappeared” as authors: their aim was to let the place reveal itself.

We should not forget that the concept of “territory” is related to an understanding of the land as a space divided into sections and plotted on maps to facilitate their efficient exploitation. And photography was a tool of this appropriation process. When 20th-century photographers later continued to document “the land”, their vision was always informed by the concept of territory. In other words, they did not see the vast desert expanses that O’Sullivan perceived as a boundless place yet to be territorialised, but a frontier zone that had already been charted, criss-crossed by imaginary lines that inserted it in the history of an earlier colonisation. Subsequent generations of photographers understood that the landscape had been incorporated in the logic of dominance, and they saw the dangers it faced as a result. They sought to strike a balance between the di-

2 *Black Cañon, Colorado River from Camp 8*. LC-DIG-PPMCSA-19920. Library of Congress.

singenuous portrayal of deterioration and decadence, and the quest for a beauty devoid of spiritual connotations.

It is paradoxical that the first photographers, sponsored by the military, were the ones who noticed and captured the land's virginal splendour before the invasion. Robert Adams wrote, "O'Sullivan was interested in emptiness, in apparently negative landscapes, in the barest, least hospitable ground [...] The preponderance of his best pictures are of vacancies—canyons or flats or lakes, the latter rendered as silver holes reflecting the space of the sky."³

For decades, Robert Adams has also photographed the landscape of the American West, though it bears little resemblance to the terrain his predecessors explored: now the plains are covered in asphalt, and towns grow from clusters of mobile homes and petrol stations. The mountains, still a natural boundary, form a backdrop that only seems to exist in the distance. Indeed, the conservation efforts of the National Park Service have effectively turned nature into a park. Adams's most influential work, *The New West*, was published by Aperture in 1974, one century after the 100th meridian expedition. But his photo captions are painstakingly precise: "The center of Denver, Colorado, ten miles distant" or "Buffalo for sale". A de-subliming of the landscape had begun, a process found in most photography from the second half of the 20th century. Yet the eye remained impervious to nostalgia, rehearsing a "salvation" of the territory by its terrestrial bonds: its reintegration in the "realm of place".

3.

If the discussion thus far has been limited to American photography, it is primarily because of its decisive influence on the European scene (an influence that may have reached Spain somewhat later). Among other things, here we find the difficulty of documenting the political landscape without drifting into irony.

The introduction also shows how the subject of this catalogue —*Un meridiano* [*A Meridian*] by Pablo López (Granada, 1984)— can be contextualised in a particular

3 Robert Adams, *Why People Photograph* (New York: Aperture, 1994).

tradition. But this approach to territorial photography may be misleading, as historical and political issues are actually secondary here, integrated in a broader reflection on time and the image. In one sense, the collections in this exhibition could be associated with different ways of understanding the documentary aspect of photography: first, in images where the subject is seemingly overshadowed by the question, “What am I seeing?” (*Diálogo en la montaña* [*Conversation in the Mountains*]); later, in the use of photography and text to attempt a “phenomenology of the gaze” (*La duración visible* [*The Visible Duration*]); and finally, in the return to what we might call a classic documentary style in more recent works (such as the series titled *Regiones Naturales* [*Natural Regions*]). Repeating a set of symbols and returning to an undefined region are constants in these collections, and walking and careful observation are the methods used to explore the territory. But there is also a working process that involves non-photographic questions, one we will try to explore in the following conversation.

A Conversation in the Mountains

— *We might begin by briefly discussing the exhibition title.*

It’s possible that the meaning will only become clear later on. The title refers to several things. First of all, it’s a term that we associate with a geographical rendering divided by imaginary lines. Of course, meridians are human inventions projected onto the Earth, just like political borders, an ideal that constantly struggles to materialise itself (in the form of border walls, customs checkpoints or fences). A meridian is a cultural instrument for explaining territory from a distant perspective. Yet that imaginary invention seems to enter the realm of the concrete when we travel along or cross over a meridian—at least when we are aware of the fact. Ultimately, our everyday relationship with the land is always mediated by thought.

Secondly, *The Meridian* is the title of a short prose composition by Paul Celan. His poems have kept me company for the past several years, and I think they are partly responsible for certain transformations in my work. That text expresses a conception of art which may well be the key to Celan's writing. It has to do with strangeness, with a radical wonder that language can capture and even summon. For a time, while I was working on the piece I later titled *Diálogo en la montaña* [*Conversation in the Mountains*], I felt like I was deriving nourishment from a symbolic universe that existed in poems and appeared everywhere I looked: in stones, mountains and paths. That's when nature became the central element of my work.

— *In fact, "Conversation in the Mountains" is the title of another text by Paul Celan.*

That's right. It's a story about an imaginary encounter and a conversation that never took place. Celan had planned to meet the philosopher Theodor Adorno in the Engadin, a valley in the Swiss canton of Graubünden, but Adorno couldn't make it and they never met. Consequently, the text is a conversation with absence, and in part it's also a conversation with nature, an attempt to carefully listen to the voice of the place. For reasons I won't get into here, in those years I was experiencing something like an interrupted conversation, and that marked the beginning of more frequent, solitary walks and of a practice which continued in my subsequent works.

— *But the images from that period have an abstract component that's gradually disappeared. Have you been moving closer to the documentary approach since then?*

I think there were several factors involved. I've always been interested in documentary photography, though my attempts to develop a documentary practice have been rather shaky, in part because I find it difficult to focus on specific themes. Abstraction appears in photographs where what we see, the photographed subject, isn't exactly clear. It was the product of a relatively deliberate quest. I wanted to create images that would make viewers wonder, "What am I seeing?", because I thought that might lead to another, more complex question: "What is seeing?" That question might seem unnecessary, but its obviousness is precisely what makes it mysterious; we can only answer it by assuming that visibility exists, which implies taking it for granted. However, there's nothing obvious

about visibility, and the existence of images and the visual world all around us opens the door to questions of a more profound and, I would almost say, transcendental nature. I wanted the images in *Diálogo en la montaña* to invite reflection, not on the seen but on the seeing itself. But I may not have achieved that. In part, everything else has been an attempt to approach this question from other angles and yes, perhaps using more conventional documentary codes.

— *What is your take on the conflict between objectivity and subjectivity in the documentary genre, or the issue of truth and photography?*

For me, it has to do with a hunch that the photographer's work can —and generally does, I think— focus less on offering a supposedly objective vision of the outside world and more on showing how that world materialises in the human consciousness. In that case, photography can be considered a tool for studying human perception, which overlaps with phenomenology in some respects, and that solves the problem of subjectivity. From this perspective, what a photographer "documents" is not the appearance of objects but how they "appear" to the eye, to put it one way. These "apparitions" intertwine in time and in language. Merleau-Ponty explained it quite well when he described how we interact with the water in a pool, when sunlight reflects off ripples and dances in the trees above, allowing us to grasp the essence of water beyond itself. Those reflections have meaning for us because we link them to a narrative of the larger world, where water is able to reach our consciousness by shimmering, turning dark and murky, or reflecting a warped, moving image of the house we are in, for instance. Sometimes these perceptions can clearly materialise in a photograph. I think that the photographic image's ability to reflect the amazing world of consciousness is the source of its original fascination. A short but incredibly beautiful text by Luigi Ghirri called *The Impossible Landscape* talks about the same experience, although his work undoubtedly puts it before us with the force of an intact, unsolved enigma.

— *The exhibition contains different series or collections. How are they formed? Is there a clear boundary between certain works?*

As is often the case, that boundary only appears after the fact. I think there's a point of exhaustion that has to do with developing a certain language in my

work. At some point, that exhaustion makes me stop and change course, if only by a few degrees. In photography, sometimes a change of place entails a change in language. I think this happens not just because the setting is different, and the new place imposes something like a “law”, but also because every place we inhabit leads us towards a transformation. Every place offers a different experience, a specific adventure which, if we embrace it, can culminate in a new work. The loss of a sense of adventure may be one of the hallmarks of our age, and that loss can lead to a type of impoverishment. During a workshop he gave at the Centro Andaluz de Fotografía, Koldo Chamorro told us, “Explore your state of want.” The element of chance and exploration has played a fundamental role in the history of photography.

— *But the history of photography is very heterogeneous. We’re talking about certain photographers...*

Yes, and even a certain way of working, that’s what I mean. They had a very conventional education. Fifteen years ago, access to photography was limited, at least in a city like Granada, and we could hardly find any images online. Books like *The Americans* and *Exiles* were soon on the table thanks to a teacher, Jorge Jiménez, who brought them to class at art school. And Evans’s *American Photographs*, and several books by Friedlander and Bernard Plossu. I remember José Muñoz’s work on Andalusia, that was a very important discovery... The ideas we’re talking about are in those books. In another style, I’ve always found Harry Callahan very moving. Ralph Gibson also. Their work shows how an imaginary space springs from observation, proving that there is a clear connection between the unconscious and what we call the “documentary” image. I think David Jiménez has taken that road, and he went a long way with *Infinito*, an inexhaustible book from which many photographers learned, including myself.

— *Getting back to the exhibition: in La duración visible [The Visible Duration] the landscape becomes more concrete. I recognise places that I’ve visited in the northern part of the province of Granada: arid expanses under a noonday sun. How did this work come about?*

It began in 2016, when I returned to Granada after living in other cities for ten years. I came determined to discover this landscape, and I wanted to explore it

on foot, in what soon became frequent treks: Sierra Nevada, the Alpujarra, Sierra de Huétor, and also the high plateau, as you were saying. Some images are from a long trip in the summer of 2017, when I travelled on foot from Trevélez to La Puebla de Don Fadrique, on the border with Murcia. That was the beginning of a form of exploration which, though very rudimentary, gave me a closer contact with the land, the mountains. I think it's essential to sleep in the mountains or the countryside in order to photograph it, at least in a certain way, observing how it changes with the light, minute by minute. *La duración visible* revolves around this temporal experience of the territory. On that trek I remember noticing the changing presence of a single peak over time: Cerro Jabalcón, which was on the horizon for several weeks, inching closer every day and eventually becoming a rugged mass of limestone when I reached the slope. After sleeping on that mountain, it loomed over my shoulder for days. Such a simple experience lets us understand the land in a way that maps or terrain surveys never could. There may not be anything extraordinary about it, but for me it remains the eternal lure, the invitation to return to the slow pace of travelling on foot.

— *In recent years, you've worked in various places: India, Germany, other provinces of Spain... Sometimes we see captions providing the name of the location. Do they indicate that the place was particularly important?*

Possibly, but only in part. At times place names have served as poetic elements. The fact that every stream, every ravine has a name is beautiful. These names accompany the images and form a parallel text. I think it's also rooted in the project we did together, *Avisos para el camino*,⁴ which had to do with the history of the landscape and the importance of specific places, of what happened in them. Names are gateways to understanding history.

As for my trips abroad... They're related to biographical circumstances which I don't think are important. My relationship with India has grown increasingly personal over time; I've returned fairly frequently to certain places, which have en-

4 *Avisos para el camino [Warnings for the Road]* is a collection of books created by Pablo Castilla and Pablo López in 2018–2019 for the FACBA Festival, organised by the Granada Faculty of Fine Art.

ded up being part of the territory I want to know. Photography is often a catalyst and a tool for getting better acquainted with realities that we might otherwise overlook. For me, that's one of the few valid reasons to keep practising photography: the way it involves us in very direct processes of knowing, based on experiences that are unpredictable and can't be fully controlled. The experience of photographing tends to be more interesting than the images themselves.

— Do you mean to say that, in your understanding of the creative process, practice is more important than theory, even more important than the result of that practice?

You could put it that way. There may be some confusion if practice is conceived as something separate from thought. But it's true that I think we photographers need to intensely invest in the experience: paying attention, striving to understand what we observe and how our gaze qualifies and turns it into an image, and exploring wherever we sense an unknown area that deserves a closer look. Armando García Ferreiro, a photography teacher and a friend, told me years ago, "You have to travel to the limits." These words could be misinterpreted, but I think they refer to making a deeper, more serious commitment to what life, the act of living, means for each person. That may sound too grandiose, and when answering these questions there's always a risk of proposing a method or a path that is actually—fortunately, I would say—impossible to describe. If photographing has to do with thinking, it's because it constantly forces us to assess our interpretations of the world; because it makes us interact with those strange, almost indecipherable pieces that are photographic images; and because in them we can again ask ourselves questions about the real, about art and truth, questions to which we usually have nothing but flimsy answers. If practised and meditated from that perspective, photography could make sense.

Pablo López

(Granada, 1984)

López studied photography at the art schools of Granada and Huesca between 2004 and 2007. His work has been exhibited in Granada, Zaragoza, Lisbon and New Delhi, among other cities. His distinctions include the Photography and Journalism Seminar Grant in Albarracín, Teruel, in 2006 and First Prize in the Andalusian Photography Contest organised by the IAJ (Instituto Andaluz de la Juventud) in 2008. He has also been a finalist in competitions such as Full Contact SCAN 2018 (Tarragona), the 2019 Skinnerboox Book Award (Jesi, Ancona, Italy), and FACBA 2019, the Contemporary Arts Festival of the Granada Faculty of Fine Art.

In recent years, he has developed projects that focus on territory, history and the practice of walking. Since 2009, he has led theoretical and practical workshops that explore the connections between photography and other disciplines, such as philosophy or literature.

López lives in Granada, where he works as a photographer and is pursuing a BA in Philosophy from the National Distance Education University (UNED).

Gracias:

A Paco Baena, por su tiempo y sus consejos en el diseño de la exposición.

A Ignacio González, por la impresión cuidadosa de las imágenes.

A Chari Rodríguez, por su paciencia en el enmarcado.

A mis amigos: Antonio, Luisa, Pablo, Miguel, Carmen y Miriam, por su ayuda para dar forma a este trabajo.

Gracias a mis padres, siempre, por todo.



