

LA FOTOGRAFÍA SE HACE AL ANDAR: BERNARD PLOSSU Y EL PAISAJE ESPAÑOL

THE PHOTO IS MADE BY WALKING: BERNARD PLOSSU AND THE SPANISH LANDSCAPE

Jacques Terrasa

Université Paris-Sorbonne, Francia
jacques.terrassa@paris-sorbonne.fr

Resumen:

Desde 1987, el fotógrafo francés Bernard Plossu (Dalat, Vietnam, 1945) se interesa por el paisaje español. Perdiéndose por el desierto de Almería o mirándolo por la ventanilla del tren, su relación al paisaje es una constante de su obra. Este artículo se centra en unos encargos que recibió a partir de 2007, en el Norte de Aragón y en la Sierra de Albarracín; lo completamos con un reciente trabajo suyo, en color, sobre los paisajes del Alt Empordà. Basada en una intimidad que logra alcanzar tras horas de caminar, tras horas de adentrarse en los montes de Aragón o al recorrer las costas rocosas de Port-Lligat, sus fotografías conservan la huella de aquella fusión del hombre con el territorio, a modo del arquero zen que se confunde con el blanco: el paisaje se ha vuelto interior

Palabras clave:

Bernard Plossu; paisaje; Aragón; Albarracín; Alt Empordà; ética del caminar.

Keywords:

Bernard Plossu; Landscape; Aragon; Albarracin; Alt Empordà; Ethics of the Walk.

Abstract:

Since 1987, the French photographer Bernard Plossu (Dalat, Vietnam, 1945) was interested in the Spanish landscape. Being lost in the desert of Almeria or watching it through the window of the train, his relationship to the landscape is a constant in his work. This article focuses on a few errands that he received from 2007, in the North of Aragon and the Sierra Albarracin; our article ends with one of his recent work, in colour, about the landscapes of the Alt Empordà. Based on a intimacy reached after many hours of walking, or hiking in the mountains of Aragon or touring around the rocky shores of Port-Lligat, his photographs preserve the footprint of the fusion of man with the territory, as the Zen archer mingles with the white: the landscape has become interior.

1. Introducción

Desde mediados de los años sesenta, se conocen sus instantáneas de la vida cotidiana, de su entorno inmediato, de sus amigos, de los momentos aparentemente sin importancia que tanto importan para él. La obra del fotógrafo francés Bernard Plossu (Dalat, Vietnam, 1945) forma parte de las referencias imprescindibles para aquéllos atraídos por una fotografía *mínima*, sin efectos, casi sin técnica. Menos conocido, no obstante, es su trabajo sobre el paisaje, iniciado en la infancia con su padre, excelente excursionista: imágenes del desierto (en el Oeste americano, en África, o simplemente recorriendo el Cabo de Gata), hechas para sí mismo, que publicará a veces años después; y luego los encargos fotográficos, sobre territorios en los que encuentra casi siempre la misma aspereza originaria que determinó para siempre su afán existencial hacia los grandes espacios que se doman al andar.

Este artículo se propone analizar tres series realizadas desde 2007, las dos primeras en Aragón y la última, en color, en el Alt Empordà. Se trata de series desiguales: la del Norte de Aragón es la más espectacular, con centenares de imágenes en blanco y negro; la que concierne a Albarracín, más corta, muestra cómo este pequeño pueblo se funde en su entorno; la última serie (que no es un encargo, sino un proyecto personal que desembocará en un libro) nos lleva a reflexionar sobre las relaciones de Plossu con la fotografía en color, menos conocida, pero no por eso menos interesante de su obra.

2. Marco teórico y metodología

Bernard Plossu construye desde hace cuarenta años una obra *española*, si así podemos denominar los millares de clichés sacados desde su primer viaje a Barcelona, en 1974, hasta los recientes encargos que comentamos aquí, pasando por sus años almerienses, al final de la década de los ochenta. Este artículo es para nosotros el último eslabón de una serie de cinco trabajos

sobre la relación de Plossu con este país. Después de analizar las fotos urbanas sacadas en 1974 en la Ciudad Condal, de aproximarnos a su peculiar relación a su entorno más inmediato (su mujer, sus hijos, sus amigos, en Andalucía alrededor de 1990), de contemplar la inmensidad vacía del desierto con sus fotos del Cabo de Gata, o de considerar la dinámica inmovilidad con la que observa el paisaje desde la ventanilla de un tren, llegamos con este último texto a la parte más “profesional” de sus obra (con el reto que significa el encargo fotográfico), con series coherentes espacial y temporalmente. A este respecto, podemos preguntarnos, ¿qué libertad de maniobra tiene un gran artista, para *interpretar* así un paisaje? Por razones obvias en el marco de un corto artículo científico, no nos proponemos insertar los paisajes de Plossu dentro de las prácticas paisajísticas contemporáneas, ni mucho menos dentro de la historia del paisaje en fotografía. Él nos enseñó en los años setenta a “desaprender” la historia de la fotografía (que sin embargo conoce perfectamente), para limpiar nuestra mirada de tantos “instantes decisivos” que la entelaban en aquel entonces. Por eso, nos detendremos más en la mirada oriental hacia el paisaje, que en la visión del territorio americano que puede proponer Ansel Adams, por ejemplo. Y consideraremos la foto de paisaje hecha por Bernard Plossu como el resultado de la relación simbiótica que el hombre mantiene desde siempre con la naturaleza, a través del hecho sencillo de caminar. Pero si todos sabemos andar por el monte, pocos fotógrafos tendrán la agudeza visual de Plossu. A partir del estudio de un corpus de una quincena de fotos, intentaremos definir en qué consiste.

3. El lento caminar fotográfico

Para el poeta español Antonio Machado, “se hace el camino al andar”¹, y sería vano confundir ese camino de la vida con todas aquellas carreteras bien

¹ Recordemos estos versos sacados de “Proverbios y cantares”, XXIX, en Antonio Machado, *Campos de Castilla (1907-1917)*: “Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace el camino al andar.”

² Sobre el “Jardín de polvo andaluz”, leer Terrasa (2010), y sobre los primeros años en

hechas dónde uno suele extraviarse. Para Bernard Plossu, la fotografía también la aprendió al andar, desde su adolescencia, cuando su padre lo llevó a conocer las pistas del Sahara. Desde entonces, no dejó de viajar por el mundo, de México a Tirol, de India al Sahel, de Andalucía a las llanuras del Norte de Francia. “Saco fotografías al andar”, dijo en la entrevista que sirve de introducción a un libro sobre los paisajes de Ardèche: “La fotografía se hace con el cuerpo, no con el ojo” (Plossu, 2011, p. 15). Esta armoniosa relación entre el cuerpo y el territorio que se está atravesando, es una de las llaves del andar fotográfico, que va a ser el tema de estas líneas y que Bernard Plossu también practica en España desde 1987, cuando empezó a sacar fotos en el desierto de Almería². Pero en ese relieve de origen volcánico donde las sendas a menudo han desaparecido y donde la vegetación se reduce a su más mínima expresión, el camino también se vuelve interior.

Los paisajes que nos interesan aquí son bastante diferentes. Datan de los años 2000 y se sitúan en Aragón –al Norte, en la zona de Huesca, o al Sur, en la Sierra de Albarracín–, o en la costa catalana con una serie todavía sin publicar sobre el Alt Empordà, para la cuál utiliza el color para ir al encuentro de los paisajes de Dalí³. En lo que concierne a Aragón, son encargos: el de la Fundación Santa María de Albarracín y el del Centro de Arte y Naturaleza de Huesca (CDAN), para unos clichés sacados entre 2007 y 2009⁴. Para los paisajes del Empordà, fue allí con una pareja de amigos establecidos en Barcelona –Pierre et Marie-France Lasry–, que querían enseñarle esta región. Entre estos paisajes de Cataluña y Aragón y las primeras imágenes del *Jardín de polvo* andaluz, son casi veinte años que los separan. Sin embargo, el fotógrafo siempre busca los mismos elementos: el diálogo entre cielo y tierra, la relación entre las rocas, las huellas humanas (a él le gusta el trazado de las carreteras estrechas o la geometría cubista de las

² Sobre el “Jardín de polvo andaluz”, leer Terrasa (2010), y sobre los primeros años en España, Terrasa (2013). Bernard Plossu seguirá fotografiando el desierto de Almería hasta principios de los años 2000.

³ Un libro sobre aquellos paisajes “en color” del Alt Empordà se publicará en Barcelona en SD Edicions.

⁴ Para la primera exposición, ver Plossu (2008a), y para la segunda, Plossu (2009a).

pequeñas construcciones rurales), las sombras proyectadas de las nubes, la fragilidad de un árbol o de un matorral.

Nadie le encargó el desierto andaluz; para Bernard Plossu, sigue siendo un jardín secreto que casi no enseñó hasta hoy —un punto de unión entre los años americanos y el periodo mediterráneo que siguió. En comparación, las imágenes de Aragón las realizó durante periodos más breves (algunas estancias a lo largo de uno o dos años) y fueron sometidas a los apremios de la creación que acarrearán los encargos institucionales. Estos constituyeron una parte importante del trabajo del fotógrafo después de conseguir en 1988 el *Grand Prix national de la photographie*, una exposición en el Centro Pompidou y la beca “Villa Medici hors les murs” (India, Turquía, Malí). Establecido en el Sur de Francia desde el año 1993, su trabajo se orientó principalmente hacia el paisaje francés durante los años 1990-2000. Fueron primero, en 1992, *L’Archipel du Riou*⁵, sobre las islas de Marsella, y *Route nationale 1*, sobre el paisaje de la región Nord-Pas-de-Calais. Luego realizó *Le souvenir de la mer* (Plossu, 1995), sobre la Reserva geológica de Haute-Provence, y *Porquerolles, Port-Cros, les îles* (Plossu, 1998). Desde entonces, nunca dejó de trabajar sobre el paisaje. Así, en los años 2000, en la misma época que los encargos españoles, vuelve a sacar fotos no sólo del Norte de Francia (Plossu, 2006a), sino también del Jura (Plossu, 2009b) o de Ardèche (Plossu, 2011). Reúne una serie de imágenes sobre ese tema en 2010, en un libro cuyo título es explícito: *101 éloges du paysage français*, con un texto de Gilles Mora (Plossu, 2010).

Vamos a ver lo que ha cambiado durante estas dos décadas en cuanto a su relación con el paisaje. El fotógrafo sigue trabajando con la misma óptica de cincuenta milímetros —la más cercana a la visión humana⁶— montada en una

⁵ Plossu & Renaudo (1992). Señalemos que publica, en 1988, su primer libro sobre otra visión hacia el paisaje —la que uno tiene desde la ventanilla de un tren (Plossu & Butor, 1988).

⁶ La óptica de 50 mm no altera las perspectivas, al contrario del teleobjetivo, que las aplasta, o del gran angular, que las exagera. “Mi selección del 50 mm es muy importante: es una óptica que no hace trampas, que no exagera. Es el paisaje tal como se presenta” (Plossu, 2011, p. 13).

cámara réflex de paso universal, pero diversifica el tamaño de los positivados. Privilegia sin embargo el formato “miniatura” de 11,4 x 7,6 cm, que había escogido para *Le Jardin de Poussière* (Plossu, 1989), próximo a las copias por contacto de fotos hechas con cámara de gran formato. Para él, este formato sigue siendo ideal para el paisaje. Pero le añade unas copias de 24 x 30 cm, o dos tipos de micro positivados, inferiores a la miniatura, que se acercan al tamaño de un sello de correo.

4. La Sierra de Albarracín

Esos tamaños diminutos se destacan entre las imágenes de Albarracín, en las que la grandeza austera del territorio parece mayor con estas fotos minúsculas. Uno podría pasar por delante sin verlas, si visitara la exposición rápidamente. Por cierto, dos de las más hermosas fotografías de la serie están positivadas sobre un diminuto trozo de papel baritado de 4 x 6 cm. La primera nos enseña un árbol perdido, solitario entre las dos laderas de una colina. Con las ramas apartadas, está esperando, a cien metros de distancia, al viajero que dentro de un momento se habrá reunido con él, como si encontrase a un amigo. ¿Una imagen metafórica? Para él, la amistad es más importante que los honores fotográficos, y su vida está llena de reencuentros con viejos conocidos. Como lo escribe Chantal Grande —quien en 1992 estuvo en el origen de *VRBS Tarraco*, su primer libro español (Plossu, 1992)— sentimos que su mirada al mundo es “como una narración autobiográfica que transforma el acto fotográfico en una manera de vivir” (Plossu, 2008a, s. p.). Un tipo de vida en el que el calor del contacto humano necesita intimidad para desarrollarse, como aquí en el breve encuentro del hombre con el árbol.



1. Bernard Plossu, *Albarracín*, 2008

En la segunda fotografía aparece la parte alta del pueblo, soleada en el tercio inferior de la composición, frágil bajo el bulto oscuro de la sierra y el cielo pesado y cubierto que la domina. ¿Cuánto tiempo el sol habrá atravesado las nubes para iluminar así el castillo de Albarracín? El pueblo se repantiga, como un lagarto acariciado por una luz solar de invierno. Para el caminante, el paisaje se ha vuelto ahora minúsculo, íntimo.



2. Bernard Plossu, *Albarracín*, 2008

“En realidad, reservo el formato ‘miniatura’ para mis fotos más clásicas. Ellas no son fotos experimentales, sino imágenes que insisten sobre la invisibilidad de la abstracción. Aquello no se parece a nada, se parece a un árbol, a una colina y una montaña, pero en realidad la composición es muy rigurosa” (Plossu, 2013, p. 144).

Para él, cada foto tiene un formato dedicado, y nunca ampliará en gran formato una imagen prevista para el pequeño formato. El fotógrafo confiesa que no se siente muy a gusto con los grandes formatos, atributos propios de los artistas plásticos; prefiere lo diminuto porque “con un formato pequeño, estamos totalmente en el ámbito de la inteligencia fotográfica y no de lo vistoso” (Plossu, 2013, p. 106). Es aquella modestia la que da fuerza a su obra y le permite resistir al tiempo y a las modas. Comprendemos por qué él se siente a gusto en lugares parcialmente al margen del tiempo histórico: apenas algunas construcciones, una carretera, un campo de cultivo. El paisaje “resiste” también al tiempo y a las modas; es “durativo”. “Conectamos así con otra temporalidad, damos un vuelco hacia lo perenne que [el paisaje] lleva en sí.” (Jullien, 2014, p. 92). Para entender bien esta perennidad, más



3. Bernard Plossu, *Albarracín*, 2008

vale olvidar la noción de espectáculo; pues la vista, o mejor dicho el *recorte* creado en el país por el rectángulo fotográfico que escenifica lo que llamamos “paisaje”, ya no es suficiente. Ya no nos conformamos con verlo, sino que necesitamos vivirlo; sentirlo más que contemplarlo. “¿Cómo hablar entonces de aquella compenetración del paisaje con la emoción, o de lo perceptivo con lo afectivo, si ya no podemos distinguir el uno del otro, si uno pierde en ello su

identidad?”, se pregunta François Jullien (2014, p. 108). La respuesta está en la manera que tiene el caminante-fotógrafo para habitar el instante; en su total disponibilidad hacia este lugar dónde se inmerge.

De lo cercano a lo lejano; lo que percibimos con los pies, con la piel; lo que sentimos; lo que oímos a menudo cerca de nosotros, a menudo perdido en el horizonte. El *presentimiento del paisaje* (Mora, 2010, p. 11) se burla de las distancias; y a veces sólo puede ser fotografiar el sencillo cardón que coge Bernard Plossu en uno de sus paseos alrededor de Albarracín. Lo agarra con la mano izquierda, mientras que en la mano derecha imaginamos la Nikkormat que enfoca la delicada arquitectura de las espinas. Autorretrato con espinas; el detalle que lo revela todo; una manera de decir el paisaje sin enfocarlo bien, dejando así la inmensidad de la sierra en el *flou* fotográfico. Sin embargo, allí permanece el monte, mientras dura el ademán íntimo con el que acariciamos la hoja del cardón, reacia y frágil, cuando se ofrece a nuestra mirada.

5. Andanzas aragonesas

Desde siempre, el fotógrafo camina con amigos (uno o dos, poco más) que aceptan compartir su silencio, o bien conversar. Para la serie de paisajes del Norte de Aragón, es Antonio Ansón –escritor, profesor universitario, pero también senderista– quién lo guía y lo acompaña.

“Resulta siempre muy extraño caminar junto a un fotógrafo. Uno tiene la impresión de vivir en mundos paralelos. Caminamos sin parar de hablar. De repente se detiene, se echa la cámara a la cara, encuadra, enfoca y dispara. Miro en la misma dirección, pero yo no veo nada, o me parece que aquello no tiene gran interés. Seguimos con la marcha y la conversación” (Ansón, 2009^a, p. 17).

¿Tantas cosas tenían que decirse Ansón y Plossu, para no respetar la regla del silencio que suele buscar el ascético caminante? Pero no todos los senderistas necesitan callarse para tener la impresión de disolverse en el cosmos, de

avanzar por el frágil hilo del tiempo. Antonio Ansón se ha enterado perfectamente de aquel “mundo paralelo” en el que se encuentra Plossu cuando se dedica a aquel “acto de investigación poética de sus entorno” (Mora, 2010, p. 11).

Para él caminar es toda una ética. A menudo se escapa durante varios días, lejos de las ciudades y de la civilización. Estas rupturas son necesarias para él, para que logre mantener el ritmo impresionante de las exposiciones y de los nuevos libros que realiza cada año. Suele fotografiar, sobre todo cuando se trata de un encargo. Pero en este caso, la gravedad, la concentración que preceden el disparo de la cámara sólo podrán existir después de la reflexión ascética: la inmersión en el paisaje, con su respiración acompasada, hasta alcanzar el estado de receptividad necesario al encuentro con la imagen interior, eco de lo que está viendo o presintiendo. Y de repente dispara la flecha, como el arquero zen, cuando éste ya se confunde con su blanco (Herrigel, 1980). El tiro es rápido, no sólo porque el fotógrafo lo practica desde hace medio siglo, sino también porque el camino interior ya lo ha recorrido antes.

El libro *Albarracín* sólo proponía una selección de 70 imágenes; con la serie *País de paisajes* nos quedamos impresionados por la cantidad de fotos — ¡200! —, sacadas en dos formatos: 7 x 11 cm y 17 x 23 cm. Cuando se sabe que la selección definitiva para una exposición es como la cumbre de un iceberg, podemos imaginar el trabajo realizado en las hojas de contacto. Pero la cantidad era necesaria para ir al final del viaje, para explorar la diversidad del territorio —la provincia de Huesca—, de pueblos en aldeas; para recorrer las estribaciones de los Pirineos a pesar de la lluvia o del cierzo, que participan de la asperidad de la comarca. Al fin y al cabo, las imágenes se suceden como las notas de un diario íntimo; en realidad, se trata de archivar fotos del paisaje de Huesca, un encargo del CDAN, que provocó aquel encuentro entre un país y una mirada. Marcado por la grandeza de la sierra al norte y de la llanura del Ebro al sur, aquel paisaje posee una topografía fuera de lo común. Bernard Plossu no podía sino entrar en resonancia con aquella

austeridad. Cuando hacemos desfilas las imágenes, nos sorprende su clasicismo: en ellas no encontramos ni picados ni contrapicados; no hay desenfoces; tampoco desencuadres o líneas oblicuas de efectos fáciles. Todo está en la retirada, en la dulzura, en las sutiles escalas de grises; y las nubes suelen tamizar la luz solar. Pero el fotógrafo no intenta impresionarnos. Su poética del espacio también es una relación del hombre con el mundo, a partir de la distancia exacta creada por el objetivo de 50 mm —la mejor manera de crear la empatía.

Si observamos de cerca las imágenes del corpus, las elecciones se hacen difíciles. Porque siempre hay una manera de jugar con las nubes y con sus sombras, de colocar los numerosos vestigios arquitectónicos en armonía con una naturaleza que los acoge desde hace casi un milenio (el norte de España, marcado por su frontera medieval con la España musulmana, es una tierra de castillos). Con leves variaciones de encuadre se modifica la construcción del espacio o se añade la presencia del detalle —del elemento fugitivo y sensible que se descubre después un tiempo de contemplación silenciosa de la imagen. Pues, me dejé llevar por el placer de elegir nueve fotografías, para hacer algunos comentarios que también son encuentros entre imágenes y palabras.

Empecemos por una fotografía de Marcuello, con su campo de trigo con cuatro arañazos, entre la suavidad de los grises. El hombre, desde hace milenios, traza un surco en esa meseta abierto a los vientos que bajan de Pirineo. Las cuatro huellas dejadas en el rombo central por los neumáticos de



un tractor (o por la mano gigante de un jardinero zen) cobran para mí connotaciones heráldicas. En ellas proyecto la historia de ese país. El espacio poético de Bernard Plossu me invita a soñar.

4. Bernard Plossu, “Marcuello”, *País de paisajes*, 2009.

En Bentué, el muro de piedra de una casita —mero refugio para el trabajo del campo— nos invita a mirar su sencilla geometría, un rectángulo coronado por el triángulo del techo. En la fachada opuesta del refugio, invisible para nosotros, se abrirá una puerta sobre el triángulo de rocas que se destaca al fondo, en la colina. Las dos formas dialogan en silencio. Y nos complace imaginar en el umbral de la casita al caminante meditabundo. No muy lejos, en otra fotografía sacada en Bentué, unos cipreses vigilan el valle, bañado por la luz del sol poniente. Las sombras que se estiran y los rayos oblicuos que modelan con tanta suavidad el paisaje nos hacen envidiar a estos cinco gigantes que presencian así todo el año los juegos enamorados de la luz con el territorio.



5. B. Plossu, “Bentué”, 1. *País de paisajes*, 2009 6. B. Plossu “Bentué”, 2. *País de paisajes*, 2009

En una fotografía sacada en Arguis, más o menos a la misma hora del día, es la montaña la que juega ahora con el río (F7). Se yergue, vertical y lejana, por encima de la tranquila superficie del agua. En China —una civilización que desarrolló muy pronto cómo *pensar* el paisaje—, éste se dice “montañas/aguas”, como una correlación de términos opuestos. Este apareamiento de términos contrarios (alto/bajo, vertical/horizontal, estable/fluyente, visual/sonoro...) le da vida (Jullien, 2014, pp. 39-60). Ya no se trata de mirarlo sino de diluirse en él.



F7. B. Plossu, “Arguis”, *País de paisajes*, 2009.



F8. B. Plossu “Belsué”, *País de paisajes*, 2009

En *Belsué* (F8), ahora estamos cerca de un gran roble que se confunde casi con el valle. Éste —gracias a la técnica admirable del positivado— se parece a fieltro gris en la tarde apaciguada. El paisaje se ha vuelto cuerpo de mujer en la penumbra, y la bola negra del roble condensa nuestro deseo. ¿Erotismo del paisaje? Pero, sin insistencia; todo se construye con pudor, y por eso la metáfora funciona.

Nocito (F9) posee una hermosa carretera en curvas que se pierde entre los árboles, en el misterio del monte bajo. Allí, al fondo, en la oscuridad húmeda del bosque, empieza otro territorio, él de los mitos y de las leyendas. Estamos en el umbral; pero habrá que perderse allí si queremos encontrar el camino. Desde siempre, Bernard Plossu toma fotografías de carreteras. ¿Tal vez le permitan escaparse, liberarse de las ideas preconcebidas, de los melindres, de las convenciones, para ir a la aventura?



F9. B. Plossu, “Nocito”, *País de paisajes*, 2009



F10. B. Plossu, “Montflorite”, *País de paisajes*, 2009

En *Montflorite* (F10), el camino conduce hacia los arcos románicos de una pequeña iglesia, frágil presencia histórica detrás del árbol que la inscribe en la eternidad renovada de los ciclos de la naturaleza. Un milenio de existencia no le quitó nada a la armonía perfecta del ábside. A cada estación del año, el roble irá creciendo un poco más; algún día, será sustituido por un arbolillo. A los caminantes, les impresionará la belleza de aquel encuentro entre el trigo, el árbol y la iglesia; pero acaso no sepan encuadrar la armonía con tanta elegancia. La imagen sobrevivirá.

En una fotografía sacada en Roda de Isábena (F11), volvemos a encontrar el águila (figura esencial en esas fotos de Aragón) que planea sobre un valle ahogado bajo las nubes. Desde la cumbre, la imagen de la ascensión persiste para aquél que llegó a la altura del ave. Es una victoria sobre sí mismo, sobre el cansancio, sobre la tentación de descansar antes de alcanzar la meta.



Bernard Plossu fotografía los pájaros desde hace mucho tiempo⁷. Elegante y libre, el águila con la mirada aguda observa el mundo para luego penetrar en él como un relámpago, como la flecha del arquero japonés. Sobre todo, al observar una fotografía tan depurada (casi no hay nada en la imagen: el valle oscuro; la masa nubosa; el ave de alas desplegadas) recordamos el aforismo de William Blake, sacado de sus “Poemas del Infierno” : *No bird soars too high if he soars with his own wings*⁸. Lejos de

11. B. Plossu, “Roda de Isábena”, *País de paisajes*, 2009

⁷ Sobre los pájaros, su libro más hermoso es *Hirondelles andalouses*, con un texto de Jean-Christophe Bailly (Plossu, 2008b).

⁸ “El pájaro nunca vuela demasiado alto, cuando vuela con sus propias alas”. En William Blake, *The marriage of Heaven and Hell* (1790-1793).

las escuelas, lejos de los modelos y de sus imitaciones, el fotógrafo construyó una obra solitaria, fuera de los senderos trillados.

Por último, en *Baells* (F12), el caminante atraviesa una aldea dónde se fija en un montaje cubista de graneros. El juego de los grises sobre las dos puertas laterales, dinamizado por un desnivel; la construcción central en forma de campanario encabezado por una pequeña cruz que vigila el paisaje; la montaña al fondo en las nubes... La imagen nos demuestra que en aquellas miniaturas silenciosas, casi insignificantes (no hay nada, sino las puertas de un viejo granero), la humildad fotográfica roza la perfección.



12. B. Plossu, "Baells", *País de paisajes*, 2009

6. El color del Empordà

Caminar es un aprendizaje de la lentitud, como lo explica David Le Breton (Le Breton, 2000 y 2012), y como lo recuerda en su prefacio a un libro de Bernard Plossu con fotografías de Alta Provenza:

“Al contrario de la velocidad con la que el viajero entra en un paisaje en coche o en tren, el caminar necesita la lentitud, es una doma paciente de los lugares,

a la altura y al ritmo del hombre, lo que le deja tiempo para el descubrimiento, para el paso de fronteras, vegetales o minerales. La gente se pone en movimiento a su ritmo y se impregna de los lugares sin perderse en la urgencia” (Le Breton, 1992, p. 10).

Con otras palabras, Bernard Plossu no dice otra cosa cuando evoca el hecho de caminar, en su entrevista con Christophe Berthoud:

“Caminar es toda una filosofía”, declara, recordando sus primeros pasos como senderista: “enderezado, con la espalda recta, lentamente, con calma, a paso lento, para permitir una respiración perfecta acordada con el cuerpo, como mi padre en el monte, donde tanto me enseñó acerca de la velocidad de la lentitud. Es yoga activo: en vez de estar sentado en posición de loto, hacemos senderismo meditativo” (Plossu & Berthoud, 2013, p. 162).

Esta “velocidad de la lentitud” es la condición para que surja la foto, o mejor dicho para que él la sienta llegar. Luego sólo es una cuestión de rapidez para encuadrar lo que a veces incluso se encuentra detrás de él, enfocar y disparar sin haber tenido tiempo para reflexionar. Este acto decisivo para captar un instante, él lo califica de no decisivo, aunque sabe que ya no volverá a ocurrir. En efecto, si el paisaje es perenne, es justamente porque va cambiando constantemente, con ínfimas variaciones de detalles, siendo constantemente amoldado por la luz.

La luz... y el color. Bernard Plossu es famoso en Europa por sus fotografías en blanco y negro. Sin embargo, tiene una parte nada despreciable de su obra hecha en color, procesada por el método Fresson, con pigmentos de carbón y papel de acabado mate. Por ejemplo, había en Huesca seis positivados en color en la exposición del CDAN. Pero es poco, respecto al número de imágenes expuestas. En realidad, fotografió en color sobre todo cuando vivía en el Oeste americano, donde era famoso por ese tipo de trabajo; aunque siguió usándolo cuando volvió a Europa en 1985, el color permaneció como su jardín secreto (Donnadieu, 2013, p. 14), y fue mediante su obra en blanco y negro cómo se hizo famoso aquí (*Le voyage mexicain*, 1979; *Le jardin de poussière*, 1989). Sin embargo, desde marzo de 1967, hace positivar sus

negativos en color por Michel Fresson, según el procedimiento inventado por el abuelo, Théodore Henri Fresson, en 1890, y adaptado al color por el padre, en 1952. Siempre le ha gustado el resultado de los colores y la granulación del papel que permiten los pigmentos minerales. Como para los positivados en blanco y negro que sólo confía a las manos expertas de Guillaume Geneste o de Françoise Núñez, “las ampliaciones Fresson están habitadas porque hay la presencia del ampliador, y su espíritu” (Plossu, 2007, p. 15). La proximidad “matérica” entre sus obras en blanco y negro y en color es grande, porque “con su aspecto mate y granulado, [el procedimiento Fresson] tiene la misma cualidad que el blanco y negro en una película Tri-X” (Plossu & Berthoud, 2013, p. 195). En ambos casos encuentra el mismo ambiente, y hasta se pregunta si hubiera hecho una obra en color sin la existencia de este procedimiento.

La última serie de fotografías que nos interesa aquí —aquella sobre el Alt Empordà— no fue ampliada sin embargo según el procedimiento Fresson, sino sencillamente por impresión digital con inyección de tinta. Desde hace unos años, el fotógrafo utiliza este procedimiento, lo que puede parecer sorprendente para alguien que siempre privilegió lo argéntico y los procedimientos de positivado artesanos. Ya sobre España, su serie *Valencia en color* (2011) había sido realizada por inyección de tinta⁹. Luego ha decidido imprimir sus paisajes dalinianos con tamaño de postal (10 x 15 cm), el más adecuado según él para estas fotos, mientras que las ampliaciones Fresson, generalmente de formato 18 x 27 cm, son demasiado grandes para los paisajes mencionados aquí. Al fin, el uso de un papel mate y la textura de las tintas con una impresión digital tienen un acabado bastante cercano al de las ampliaciones Fresson, a pesar del siglo que separan la invención de esas dos técnicas.

Bernard Plossu fotografió los paisajes situados entre Port Lligat y la frontera francesa, en una región poco accesible y preservada de los ultrajes de la

⁹ Bernard Plossu, *Valencia en color*, folleto desplegable de 10 postales publicado en 2011 por el Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat – MuVIM.

civilización. Los excursionistas bien conocen y aprecian aquel enclave natural a apenas unos kilómetros de las autopistas y las vías de trenes de alta velocidad que unen Francia con España. Por fin, el referente cultural ha sido uno de los criterios que han motivado la realización de la serie. Aquí, ya no se trata de las obras de Corot, el paisajista francés del siglo XIX que tanto admira¹⁰, sino de las de Salvador Dalí, por supuesto, con su luz mediterránea y la inquietante extrañeza de su composición. Pero no hay en esas fotografías ninguna intención pictorialista. Lo que le atrae es siempre el ambiente, los momentos sin importancia, las horas feas del día, cuando observa una mancha de color o una atmósfera cromática —como puede observar un contraste, una escala de grises o un detalle en la imagen en blanco y negro.

Hemos decidido comentar brevemente tres imágenes del Cap Creus (F13, F14 F15), para dar un anticipo de esta serie inédita sobre los paisajes de Dalí. La primera es vertical; dos moles rocosas de un gris teñido de malva se hunden en un pedazo de mar azul metálico. Al atardecer, el paisaje lunar del cabo se vuelve más inquietante. No nos atrevemos a avanzar hacia los guijarros de la calita que está a pocos metros de nosotros, todavía iluminada por el sol, porque de cada lado, nos amenazan las sombras recortadas. Las dos fotos siguientes son verticales. En la primera, un promontorio rocoso entra en el mar como si fuera un monstruo marino; a la derecha de la imagen, una diagonal desgarrar la imagen, mientras el risco oscuro conserva todo su misterio. En la otra foto, estamos en un extraño planeta. Hierbas y rocas han cobrado un tinte incierto —entre gris, malva y beis—, y un camino asfaltado serpentea hacia la cima. Uno se pregunta si algún ser vivo se adentró allí alguna vez. El fotógrafo-viajero siempre supo encontrar las carreteras del fin del mundo.

¹⁰ “En Taos, descubrí a Corot; son mis raíces, y me enteré de que el clasicismo no era tan fácil ni tan sencillo como lo parecía a primera vista. Para mí, es la buena relación con el mundo, la del 50 mm” (Plossu & Berthoud, 2013, p. 97 et 100).



F13. Bernard Plossu, *Cap Creus*, 1, 2012



F14. Bernard Plossu, *Cap Creus*, 2, 2012



F15. Bernard Plossu, *Cap Creus*, 3, 2012

7. Conclusiones

El paisaje español de Bernard Plossu no se limita a las tres series comentadas en estas páginas. Ya hemos evocado los paisajes vistos desde el tren o su *Jardín de polvo andaluz*; pero aún quedan en sus cajas de archivos millares de fotos, en su mayoría sólo positivadas en hojas de contacto. El fotógrafo me señaló hace poco la existencia de imágenes de la isla de Tenerife nunca ampliadas, que quizás desemboquen algún día en un libro o una exposición. Pues será difícil concluir acerca de la mirada que Plossu tiene sobre aquellos paisajes naturales que son una de las riquezas de la España contemporánea. El paisaje sigue siendo para él un *work in progress*; empezó por el desierto del Sur, luego ese paisaje se diversificó, se suavizó —aunque las imágenes de bosques siguen siendo escasas en el corpus—, se abrió al color, siempre con la atracción que ejercen aquellos territorios de silencio donde se pierden los caminos. Así, somos conscientes de que la mirada tenaz y discreta que dirige desde hace treinta años al paisaje español empieza a adquirir una coherencia sensible que será Historia.

Y para acabar, una breve comparación entre la estética del instante decisivo de Henri Cartier-Bresson y la poética paisajística de Bernard Plossu nos ayudará a comprender mejor con qué mirada fotográfica observa la naturaleza. Más que en sus imágenes urbanas, en las que plasma situaciones que podrían acercarse al “tiro fotográfico” de Cartier-Bresson, su modo de proponer una sedimentación del paisaje conviene a lo que designa como momentos no decisivos, aunque éstos no impiden la velocidad:

“Mis fotografías de instantes no decisivos están hechas con la misma rapidez que un instante decisivo. Es el encuentro del tiempo y de la lentitud, una mezcla de sabiduría zen y de nerviosismo enloquecido. Esa manera de ver es una manera de sentir; sentir una fotografía significa estar en condiciones de verla cuando llega. Es muy extraño, se percibe algo fuerte que está pasando. Uno siente la foto. A veces puede estar detrás de ti. Tiene un instinto, te giras, no tienes tiempo ni para pensarlo.” (Plossu & Berthoud, 2013, pp. 120-122).

En una entrevista posterior, ya había comentado diferentemente aquel encuentro del tiempo y de la lentitud:

“Me gusta decir que mis fotografías no son instantes decisivos, sino instantes no decisivos. Dicho esto, están hechas con la misma intensidad, el mismo nerviosismo que las de un autor de fotos ‘decisivas’. Aunque sean instantes captados con gran rapidez, esto no impide que haya esa especie de ‘no tiempo’ que ronda” (Plossu, 2006b, pp. 37-38).

Cuando Cartier-Bresson coloca, como a él le gustaba decir, “en una misma línea de mira la cabeza, el ojo y el corazón”, nos situamos del lado de la *condensación*:

“Nuestro ojo debe constantemente medir, evaluar — escribe en 1952 en ‘El instante decisivo’—. Modificamos las perspectivas gracias a una ligera flexión de las rodillas, provocamos una coincidencia de líneas con un simple desplazamiento de la cabeza de una fracción de milímetro, pero esto sólo se puede hacer con la velocidad de un reflejo, y por suerte nos evita el intentar hacer ‘arte’. Componemos casi al mismo tiempo que apretamos el botón, y al colocar la cámara más o menos lejos del sujeto, dibujamos un detalle, o bien nos dejamos tiranizar por él” (Cartier-Bresson, 1952).

Aquella geometría intuitiva dio a la obra de Cartier-Bresson una perfección aplastante que fascinó y a veces paralizó a muchos fotógrafos de la segunda mitad del siglo XX. Plossu sólo se libra parcialmente de esa influencia: ¿no será su “instante no decisivo” una manera de escapar de ella por un camino distinto? Otros tiempos, otros territorios. Entre la Costa de Marfil de 1930, donde el joven Cartier-Bresson caza animales salvajes, y el Sahara del final de los años cincuenta, cuando el adolescente Plossu descubre el desierto, el vínculo con el espacio difiere bastante. Si estos dos grandes fotógrafos franceses poseen la misma capacidad para captar, con el 35 mm, la fugacidad del instante, lo que difiere será su manera de introducir la duración en la imagen. Cuando Cartier-Bresson *condensa* en un *punctum temporis* haces de sentidos cristalizados en una forma casi perfecta, Bernard Plossu deja que actúe el tiempo. El instante que ha escogido es único, por supuesto; pero ha sido posible por la presencia de la duración: la espera silenciosa frente a la

naturaleza, el ritmo lento de los días y de las estaciones. El tiempo ha depositado sus *sedimentos* en la imagen, porque la contemplación del paisaje, por breve que sea, contiene en sí un fragmento de eternidad.

Referencias bibliográficas

- Ansón, A. (2009). “Las voces del paisaje”, en Plossu, B. *País de paisajes*. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza – Fundación Beulas.
- Cartier-Bresson, H. (1952). “L’instant décisif”, in *Images à la sauvette*. Paris: Éditions Verve.
- Donnadieu, M. (2013). “Où réside la magie?”. En catálogo de la exposición del Pavillon populaire, espace d’art photographique de Montpellier, *Couleurs Plossu. Séquences photographiques 1956-2013*. Paris: Éditions Hazan.
- Herrigel, E. (1980). *Le zen et l’art chevaleresque du tir à l’arc*. Paris: Dervy-Livres.
- Jullien, F. (2014). *Vivre de paysage ou L’Impensé de la Raison*. Paris: Éditions Gallimard.
- Le Breton, D. (1992). “La cinquième saison de Bernard Plossu”, Plossu, B. & Le Breton, D. (1992). *Des millions d’années. La réserve géologique de Haute-Provence*. Crisnée / Digne-les-Bains: Éditions Yellow Now / Musée Gassendi.
- Le Breton, D. (2000). *Éloge de la marche*. Paris: Éditions Métailié.
- Le Breton, D. (2012). *Éloge des chemins et de la lenteur*, Paris: Éditions Métailié.
- Mora, G. (2010). “Éloge de la tranquillité”, en Plossu, B. *101 éloges du paysage français*. Milan / Carcassonne: Silvana Editoriale / Musée des beaux-arts de Carcassonne.
- Plossu B. & Butor, M. (1988), *Paris-Londres-Paris* [catálogo de exposición]. Douchy-Les-Mines: Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, Mission Transmanche.
- Plossu, B. (1989). *Le Jardin de Poussière*. Paris: Marval.
- Plossu, B. (1992). *VRBS Tarraco*, Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona.
- Plossu, B. (1995). *Le souvenir de la mer*. Marseille: Images en Manœuvres Éditions / Réserve Géologique de Haute-Provence.
- Plossu, B. (1998). *Porquerolles, Port-Cros, les îles* [con un texto de Jean Arrouye]. Marseille / Hyères: Image en Manœuvres Éditions / Hyères-Culture.

- Plossu, B. (2006a). *Au Nord* [con un texto de Pierre Devin]. Douchy-les-Mines: Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais.
- Plossu, B. (2006b). Revista *Lisières*, n ° 21. L'Hay-les-Roses, septiembre 2006.
- Plossu, B. (2007). *Plossu. Couleur Fresson* [con una entrevista con Brigitte Ollier]. Catálogo de exposición. Niza: Théâtre de la Photographie et de l'Image.
- Plossu, B. (2008a). *Albarracín*. Albarracín: Fundación Santa María.
- Plossu, B. (2008b). *Hirondelles andalouses/Golondrinas andaluces* [con un texto de Jean-Christophe Bailly]. Trézélan / Digne-les-Bains: Filigranes Éditions / Musée Gassendi.
- Plossu, B. (2009a). *País de paisajes*. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza – Fundación Beulas.
- Plossu, B. (2009b). *Versant d'Est* [con un texto de Emmanuel Guigon]. Besançon: Musée des Beaux-Arts.
- Plossu, B. (2010). *101 éloges du paysage français*. Milan / Carcassonne: Silvana Editoriale / Musée des beaux-arts de Carcassonne.
- Plossu, B. (2011). *Le pays de petites routes. En Ardèche*. Crisnée / Saint Pierreville: Éditions Yellow Now / La Fabrique du pont d'Aleyrac.
- Plossu, B. & Renaudo, A. (1992). *L'Archipel du Riou*. Paris: Marval.
- Plossu, B. & Berthoud, C. (2013). *L'abstraction invisible*. Paris: Éditions Textuel.
- Plossu, B. & Le Breton, D. (1992). *Des millions d'années. La réserve géologique de Haute-Provence*. Crisnée / Digne-les-Bains: Éditions Yellow Now / Musée Gassendi.
- Terrasa, J. (2010). "Bernard Plossu et le désert d'Almería: un ailleurs photographique". En *L'Âge d'Or, Image dans le monde ibérique et ibéroaméricain*, n° 2, janvier 2010 [revista electrónica internacional con comité de lectura]. Université Paris-Est Marne-La Vallée, LISAA EA 4120. URL : http://www2.univ-mlv.fr/lisaa/LISAA_en_ligne/ET_TERRASA.pdf
- Terrasa, J. (2013). "Jours tranquilles à Níjar. Le séjour espagnol de Bernard Plossu (1987-1993)". En *Herméneutiques. Hommage à Monique de Lope, Cahiers d'Études Romanes*, n° 26, pp. 227-244. Aix Marseille Université.

Cómo citar: Terrasa, J. "La fotografía se hace al andar: Bernard Plossu y el paisaje español". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, pp. 209-232. Disponible: [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path\[\]=289](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path[]=289)