Instantáneas filosóficas para Van Gogh

Antón Ferne

A principios daquel ano, Aadam Aziz encargara fotografías ampliadas, de tamaño natural, para colgalas na parede do salón; as tres mozas e os dous mozos tiñan posado como era de ser, pero a Reverenda Nai rebelouse cando lle tocou a vez. Finalmente, o fotógrafo tentara collela desprevida, pero ela ripoulle a cámara e rompeulla no cranio. Afortunadamente, o fotógrafo sobreviviu; pero non hai fotografías da miña avoa no mundo en ningures. Non era persoa a quen se puidese atrapar na caixa negra de ninguén. Xa era dabondo para ela ter que vivir sen veo, coa face desvergonzadamente núa..., como para permitir inda por riba que o feito fose rexistrado.

SALMAN RUSHDIE: *Fillos da medianoite*

1. FOTOGRAFÍA E ARTE

1

Consideremos a fotografía como acción: o acto de fotografar.
Vostede está a ver o perfil dunha serra intres a seguir do solpor; unha néboa violácea reborda a crista e descende cara ao val, que loce verdoso escuro palidecido. A vostede, relaxadamente contemplativo, o que ve antóllaselle fermoso. Ten unha cámara á man e saca unha instantánea desa paisaxe tranquila, mansa, pura.
¿Por que fotografou? (¿Por que fotografar?).
Vostede non puido ficar de brazos cruzados perante a dimensión de beleza que, nun momento dado, se puxo agudamente de manifesto no corazón da sensación que estaba a experimentar: unha paisaxe que estaba a vivir en vostede.
Vostede non pode permanecer coa beleza sen facer algo (fotografar ou pensar en fotografar e lamentar non ter a man a cámara e irritarse...), e sen se decatar foxe dela no intre mesmo en que ela florece para os seus sentidos, deixa de lado a súa relación directa coa beleza para ocuparse coa súa caza, captación, proceso de fixado, nun afán inmediato de atesouramento, un impulso de cobiza: para *tela.*

E no tránsito da contemplación ao xesto técnico de fotografar (encadrar e decidir a distancia de *zoom,* como pouco), a sensación de beleza no seu estado inmediatamente anterior (simple, pura, sen propósito) esvaeceu. ¿Así mesmo? Si, realmente. (Confronte isto directamente consigo mesmo, non se limite a fruír estas aseveracións como interesantes, ocorrentes, suxestivas... nin meramente se anoxe con elas e as rexeite como dogmáticas, arbitrarias, parciais...; vexa ao contraluz da vacuidade significante das palabras *as cousas mesmas*).
Ocupado en fotografar, vostede xa non está despreocupado coa beleza (atento a ela sen propósito), senón preocupado coa foto que ten de resultar. Iso si, vostede pretende recuperar a beleza desatendida no momento máis tarde, ao revelar o carrete (ou deseguido, na minipantalla dixital, como anticipo do maior goce prometido pola panorámica pantalla do PC); polo menos no caso de que vostede sexa constante nas súas iniciativas, proseguíndoas ata a fin (porque quizais vostede esqueza ese instante que quixo en boa hora conservar e nin sequera leve o carrete a revelar, ou, no caso de levalo, non pase despois a recoller as fotos, que é o destino dunha porcentaxe non desprezable das imaxes reveladas).
Vostede vén de permutar *se* (a beleza que *era* para vostede na contemplación) por *ter* (a foto coleccionable). Só que a

foto non atrapou a beleza que estaba acontecendo no mundo para unha afortunada testemuña: vostede; a imaxe captada mecanicamente polo noso aparello de fotografar pode ser ou non bela, mais, en calquera caso, a beleza da foto non é a beleza do fotografado. Na transacción de beleza manifestada por beleza conservada, o prezo é a perda, no momento, da beleza real, que polo tanto non se conserva de ningunha das maneiras. O que se había de conservar aínda está por madurecer e completarse (nas cámaras dixitais comprobamos inmediatamente se a sensación vivida se reflicte na reprodución, se todo ou parte do que nos fixo apertar o botón trasladouse e recolleuse na nosa *trampa* e está decontado no noso poder). Quizais gañemos unha postal bela; no peor dos casos, defrontarémonos cunha imaxe decepcionante.

Este proceder é propio do home común ou fotógrafo inxenuo, que mantén coa fotografía unha relación baseada nun malentendido: non caer na conta de que a pipa representada non é unha pipa real (o que tan obvio resulta na lección pictórico-filosófica de Magritte), vale dicir, o malentendido da presunta identidade entre o motivo e a imaxe, que fai valer simbolicamente e homologa o atesouramento de fotos como atesouramento de realidade, de experiencias, ou, para ser máis certeiros, de *momentos.* Como se os momentos puidesen ser para sempre, isto é, ser, non momentos, senón eternidade (ilusión que excitan –ao mesmo tempo que a fulminan– as ruínas, os rastros, as fotos).

As fotos son acotío concibidas como lembranzas, confundidas polo tanto, malia pertenceren a esferas distintas, co movemento psíquico que desencadean. Elas son, non un acto evocativo, mental, senón un mazo físico de cartas que se barallan coa man. Simulan un instante conxelado. Un corte infinitesimalmente pequeno, estático, no fluír do tempo. Mais non, unha foto non é un instante, senón o seu símbolo, un rastro fotográfico do mesmo, a miniaturización mecánica da súa envoltura ou epiderme visual. Pois un instante é unha totalidade, e unha foto é sempre unha parte nunha totalidade. Non é un instante, é *nun* instante (noutro, diferente); pode, de feito, ser *en* moitos instantes.

Poderiámola definir –unha foto– atendendo ás súas características formais como a duración indefinida dunha cristalización icónica de aparencias de realidade.

2

A suplantación da realidade pola súa redución fotográfica comeza, polo xeral, tan cedo, que o propio feito de fotografar supón xa unha mingua, unha perda do que se pretende atesourar; é de feito o que pon fin á experiencia desencadeante denantes de ter tempo de se completar. Fotografar non é capturar o instante, senón transformalo, convertelo de instante pasivo-contemplativo en instante activo-produtivo (encadrar, acercarse, arredarse, valorar, disparar...).

A contemplación non necesita da fotografía. E, en xeral, a arte de vivir non necesita da fotografía, pero a arte da fotografía precisa dunha arte de vivir.

O fotógrafo-artista non rexistra o que é, non fixa a beleza (ou a sordidez, a brutalidade, o impacto, etc.) do real, senón que, simplemente, e nada menos, produce imaxes a partir do que é, produción dirixida ou polo menos patrocinada por unha *intención* (plenamente consciente ou meramente intuitiva), o resultado da cal será avaliado por si mesmo e non en relación ao real. A sensibilidade para o real do artista ten de se acompañar no fotógrafo dunha sensibilidade especial, un talento ou olfacto para a potencialidade *imaxinista* do real; este olfacto especial presupón a técnica, o dominio do instrumento (un tan fértil e excitable que «abonda un simple movemento, unha presión dixital –así o resume Susan Sontag no seu afamado ensaio– para obter unha obra completa»). A relación do fotógrafo-artista co motivo real non é inmediata (como a entende o fotógrafo inxenuo), senón mediada pola idea ou intuición da imaxe posible. A realidade non é o fin e a fotografía o medio de chegar a el; a realidade é mediativa e a imaxe é o verdadeiro fin da acción de fotografar por arte.

A arte de vivir que é requirida pola arte de fotografar adxudica a fotografía e contemplación cadanseu lugar, dúas posicións nidiamente separadas: por un lado a contemplación fruitiva

non fotográfica; por outro, a mirada fotográfica ao servizo da imaxe. Isto, en principio; na práctica, inclínome a crer que a segunda invade fatalmente a primeira (a caste de deformación profesional especificamente fotográfica).

A arte de fotografar presupón que non se confunde contemplar con fotografar, nin captar beleza (nunha esfera) con producila (noutra). Na súa esfera, de acción ao servizo da obra, a contemplación supedítase á fotografía; vale dicir: non é cabalmente contemplación atenta e desinteresada do real, sen propósito, sen distracción, mais contemplación sometida a fins alleos á propia contemplación, e, polo tanto, condicionada, limitada, parcial.

Mentres a fotografía inocente normalmente boicotea a beleza e integridade da experiencia e ocupa as lagoas dun vivir desatento, a fotografía experta conforma totalmente, dun xeito particular, específico do fotógrafo, a experiencia de vivir, pois induce na mirada unha mutación idiosincrática: a mirada configúrase nun *formato* especial, chega a ser unha *mirada fotográfica,* que non é o mesmo que simplemente unha mirada.

A mirada inxenua ás veces devén experta en diverso grao, e nin sempre a intuición da mirada experta supera nos seus resultados aos obtidos inxenuamente. Para o fotógrafo que vive como artista a acción de fotografar ten a integridade dunha vivencia completa; non é un místico que cae no arroubo da sensación en contacto coa beleza intelixida como atributo invisible dunha realidade misteriosa, senón un activo produtor de imaxes. Na arte de vivir do fotógrafo a atención contemplativa non só se supedita circunstancialmente á fotografía, senón que é contaminada por esta con carácter permanente.

2. O FOTÓGRAFO NON É UN MÍSTICO, MAIS AGARDA REVELACIÓNS

Unha senda que fina na beira dun acantilado, un solpor no mar. Botamos man da cámara e sacamos unha instantánea. No *«mirar fotograficamente»* que acompaña os xestos consabidos xa non estamos a ver propiamente o que é, o despregue relixioso ou poético dun solpor coa súa calidade de inaprensible.

O que deu lugar ao noso movemento de fotografar ¿era visible? ¿Ou ben *algo* inasible, intanxible, invisible? ¿Un estado de ánimo, quizais, ben sutil, ben fondo, una lenta vibración interior activándose a gran profundidade perante a experiencia de espazo, frescor, amplitude, movemento, fragrancia das cores? ¿Era isto o que nos moveu a disparar a nosa cámara? ¿Que queriamos atrapar: o mero caudal óptico da experiencia ou a totalidade da experiencia? ¿É a fotografía un medio de apropiación de lugares, como se ten decote suxerido, ou unha redución semiótica dos mesmos? En realidade, cando non é perpetrada no modo da arte, o acto de fotografar realízase como un ritual ao servizo da ilusión de apropiación, pero a imaxe obtida funciona como unha mera redución semiótica do motivo.

As palabras dos fotógrafos artistas nin sempre trasladan xuízos concordes; atopo maior comprensión do que pode esperarse dunha fotografía no manifestado por Garry Winogrand: «Tomo fotografías para descubrir que aspecto terá algo unha vez fotografado», que na declaración de compulsividade disparadora de Julia Margaret Cameron: «Achaba de menos atrapar toda a beleza que me pasase por diante» (ambas as citas, no ensaio de Susan Sontag).

A beleza non se atrapa, ocorre. No caso da imaxe fotográfica, a beleza elévase, máis tarde, do solo das consecuencias físicas dun acto que dispara un mecanismo, como un fume dunhas ruínas.

A Malte, transunto literario do poeta checo en lingua alemá Rainer Maria Rilke, a súa tía Abelone pasoulle moitas veces *por diante,* pero tivo que transcorrer moito tempo denantes de que a súa beleza *acontecese,* tanto tempo como mirou a flor visible sen ulir o arrecendo. Rilke teatraliza en *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* a súa concepción da beleza como acontecemento. A beleza non é, sucede. Noutras palabras, *revélase* no sensible como algo que non é exclusivamente sensible (toda beleza é, xa que logo, platónica, isto é, *suprasensible,* unha forma que transcende o mero aspecto). A beleza sucede no regazo da atención, no espazo inmenso que comunica

o real sensible co misterio impenetrable. En todo o patente hai unha escuridade implícita. Todo o visible problematiza a transparencia mesma (o ser) que o fai posible. En palabras de Santiago García Rey: «A beleza constrúese con dúas forzas: a manifestada, o que os ollos ven e a alma sente, e a non expresada, o silencio da composición, que é o significado profundo, inaprensible, que atrapa o teu ser e extrae de ti reminiscencias inexplicables. Este segundo significado é, á vez, o máis simple e complexo, pois non se pode definir». Ou de Bohumil Hrabal: «A beleza sempre ten un efecto e un alcance orientados cara ao transcendental, é dicir, ao infinito e á eternidade».

Diciamos máis arriba que a fotografía inocente ritualiza o constante afán de apropiación do mundo; quereriamos agora completar esta afirmación coa suxestión de que a arte é tamén un ritual (máis vivo, menos mecánico, máis consciente, e, polo tanto, máis próximo ao xogo que á liturxia), un ritual de apropiación do mundo, neste caso, da cara oculta do mundo: o invisible, o por vivir, o misterio. Toda arte verdadeiramente transcendente (decisiva na Historia da Arte) bebe dunha fonte inesgotable, infinita de seu: o misterio. A arte é pois un ritual de expansión do real. A beleza *revelada* expande e, polo tanto, transfigura o coñecido.

Se Malte tivese un retrato da súa tía Abelone, a visión da flor traeríalle ás mentes o seu recendo, porque finalmente el uliu o seu perfume de beleza. Na primeira ocasión na que se preguntou a si mesmo «¿É fermosa Abelone?», a continuación dunha pausa de inefable estupefacción a Malte *aconteceulle* aspirar un aroma, un perfume fondo e novo, e descubriu con abraio que aquela muller, Abelone, que sempre estivera na casa parental, e el nin sabía mesmo por que razón ela vivía con eles, na fin, que aquela muller, a súa tía Abelone, era belísima, e amábaa.

A foto que fixa a flor ¿capta o perfume? ¿Ansiaba Cameron atrapar tamén o perfume ou conformábase coa imaxe da flor meramente visible? É o sino do fotógrafo defrontarse cunha especialización da beleza. ¿Pode a arte da cámara conservar, xunto coa flor, o perfume da beleza? Suxírese aquí que a arte fotográfica non atrapa a beleza do real, pero pode, a partir do real, a través dun rexistro do mesmo, expresado nunha flor, unha aparencia, unha imaxe, *facturar* un perfume orixinal, de novo cuño, un arrecendo de beleza que é froito novo da arte.

A fotografía como arte pon por obra a capacidade ou talento para calibrar ata que punto unha imaxe calcada dun fragmento do real pódese erixir nunha visión que revela unha finxida realidade completa, isto é, a capacidade de recortar no continuo visual da realidade un fragmento que opera como símbolo dunha realidade total suxerida, querida, buscada ou atopada por azar.

Vémonos discrepar de Susan Sontag no que lle diagnostica á fotografía unha «incapacidade de transcender por enteiro o tema como si pode facelo a pintura». Di: «Unha fotografías endexamais poderá transcender o puramente visual, algo que en certo sentido é a meta última da pintura moderna». Descreo, en primeiro lugar, de que exista en arte algo así como «o puramente visual»; e sosteño, a continuación, que a imaxe fotográfica transcende o tema, o motivo, a realidade fotografada, pola súa conversión en símbolo (non do real, senón, pola contra, dun ideal universo completo). Na fotografía e na arte en xeral, a parte *contén* a totalidade, o fragmento visible é a pedra angular da totalidade suxerida.

3. ALMA E RETRATO

1

¿Cal é a totalidade suxerida por un retrato?

Cando vexo o retrato dunha persoa totalmente descoñecida, se non me resulta indiferente, sempre trato de ir máis alá.

Dous exemplos: Teño vinte anos, estou nunha cidade que dista cen quilómetros do meu domicilio, camiño por unha estrada da periferia e atopo no chan unha foto. Nela figuran dúas mozas discretamente fermosas (¿como Abelone?) que sosteñen en alto unha flor; a flor está na man dereita dunha delas, e esta man, á súa vez, é arroupada pola man esquerda da outra moza. Gardei esa foto. Eran fermosas (aconteceume).

Amábaas (en consecuencia). A totalidade a min suxerida pola imaxe era a íntima, tenra, infinita en acontecementos e matices, amizade feminina.

Segundo exemplo: Nun local de copas, mentres espero por alguén, abesullo unha foto antiga enmarcada que colga na parede un pouco por riba da miña cabeza. Un home novo. Busco no visible un carácter, o motivo da súa seriedade en principio inexpresiva, despois lixeiramente tristoña, na fin vitalmente melancólica. Ocúpome de intuír o que, no visible, non se ve.

A nosa relación coas imaxes padece o encantamento do invisible, que é tanto como dicir que está, na súa maior parte, inconscientemente condicionada. Engaiólanos o eco e suxestión dunha imaxe, o «silencio da composición», a totalidade invisible que a aureola, mesmo nunha imaxe testemuñal, documental.

2

«Supoñamos que estamos interesados nunha personaxe da segunda metade do século XIX de quen nunca vimos o rostro reproducido. ¿Que escolleriamos ver desa persoa: unha pintura ou unha fotografía?»; esta pregunta formúlaa John Berger no seu artigo *Sobre as propiedades do retrato fotográfico.*

A pregunta de Berger transloce unha simplicidade enganosa. Intentarei extraer desa simplicidade aparente tantas complicacións como sexa capaz de desenvolver nun tempo razoable, ou, dito doutro xeito, as máis apetecibles para min; complicarme apeteciblemente ten moito que ver cunha suxestión que me fai o pintor Manolo Figueiras: *contrastar* dúas imaxes fotográficas de Vincent van Gogh. A empresa ten moito de enganosamente simple e nada de fácil; é unha invitación máis o menos deste tipo: *¿Tes que escribir un texto para* ilustrar *o catálogo dun acontecemento fotográfico? ¿Por que non colles estas dúas fotografías, dous retratos, e fas algo con elas? Trátase de falar de fotografía, ¿non?, pois aí tes dúas fotos. Son fotos* meramente *testemuñais, sen* pretensións artísticas*, non as firma un fotógrafo de referencia para a historia da fotografía. Trátase de dous simples retratos dun personaxe da segunda metade do século XIX, en concreto dun artista. Non, o artista retratado non é un fotógrafo. Casualmente é un pintor. O cal, por certo, deixou unha das máis significativas galerías de autorretratos da historia da pintura. E non, non se trata de reflexionar sobre a relación entre fotografía e pintura.* ¿Decátanse? Logo din: quen ten un amigo ten un tesouro.

Entremos sen máis demora en problemas: Supoñamos que estamos interesados no pintor Van Gogh, do cal coñecemos a obra e a vida pero non o aspecto. ¿Que escollemos ver: unha foto del ou un retrato pictórico? Eh, alto, alto aí; se coñecemos a obra de Van Gogh xa sabemos cal é a súa aparencia, xa vimos retratos seus, autorretratos, por máis datos. ¿Como resolvemos esa cuestión? Ben, supoñamos que coñecemos a obra de Van Gogh a excepción dos autorretratos; por suposto, tampouco coñecemos ningún retrato pictórico seu realizado por outros pintores, nin descricións verbais do seu aspecto, nin recreacións cinematográficas da súa vida, etc. Para sortear máis dificultades que se me ocorren (si, só con ter datos da súa vida, sabemos, por exemplo, que pode ter aspecto *holandés,* ou nórdico, que probablemente sexa delgado, etc.), formularemos a cuestión da seguinte maneira: é un supoñer que non temos nin idea de quen é Van Gogh, ¿un futbolista?, e se algunha vez vimos a reprodución dalgún dos seus cadros, borróusenos por completo do maxín; nese estado virxinal entramos nun museo (por primeira vez na nosa vida) arrastrados por un amigo, que é o verdadeiramente interesado na visita; xa está: estamos a ver cadros, paisaxes de Van Gogh, e entón ocorre: a beleza, o engado, non sabemos se da pintura en xeral ou da pintura deste pintor, ¿como se chamaba?, de socato decatámonos da existencia de todo un continente de... ¿beleza?, ¿maxia?, ¿sentido?, que sae á luz, que se alza do mar perante os nosos ollos. Posúenos unha febre, ¿quen é esta persoa?, ¿onde vive?, queremos sabelo todo. Saímos correndo pola porta nobre do edificio, sen saber cara a onde nos diriximos. Un home seco como un linguado, embutido nun traxe negro, con chapeu de copa (por facer máis extravagante e irreal o suposto) detén a nosa marcha cun aceno discreto e imperativo. Sen saber moi ben o que facemos alí, pasmados ante esta figura incongruente, excitados aínda polo nosa descuberta da

pintura, a arte de Van Gogh, incapaces de expresarnos, recibimos a seguinte oferta: «¿Que prefires, mozo –ímonos supoñer en idade moza–, o desta caixa ou o daquela?».

–¿Pero como...? ¿Pero vostede quen é?

–A ver, rapaz, acouga: aquí –di sinalando para a dereita– dentro, temos unha foto do señor Van Gogh, e aquí –engade sinalando maliciosamente para a esquerda– un cadro que o representa, ¿que queres ver?

Non me vou demorar literariamente no desenvolvemento do suposto. Está presentado. ¿Que escollemos?

Unha primeira resposta, ¿atoleirada? (mesmo podería ser a resposta do mozo do suposto):

–Veña esa foto, rápido, señor mago, ¿a que espera?

¿A foto? ¿Todos de acordo? ¿Por que?

Porque case que todos, nunha primeira arroutada acrítica, sucumbiriamos á convincente identificación de fotografía con realidade, e nós estamos interesados en saber cal era o *verdadeiro* aspecto de Van Gogh, como el era *realmente.* Válennos as palabras de Susan Sontag: «As fotografías ostentan unha pretensión de verdade que endexamais poderían reclamar as pinturas». Ou estoutras, de Schopenhauer, citadas por ela: «Que o aspecto exterior dun home é un retrato do seu interior, e o rostro unha expresión e revelación da totalidade do carácter, é en si unha presunción bastante probable, e polo tanto, unha da que te podes fiar, corroborada como está polo feito de que a xente está sempre ansiosa de ver a calquera que teña acadado fama. [...] A fotografía [...] satisfai completamente a nosa curiosidade».

O mozo, febrilmente intoxicado pola exposición, cos cadros bailando na súa cabeza, escruta a foto.

¿É un neno? ¿Un adolescente? ¿Un home novo? (Fronte e pómulos de neno, boca e queixo de adolescente, ollos e nariz de home novo).

Un ollo soñador e esperanzado, un ollo grave.

A orella grande invadida polo pelo crespo, rebelde.

Serio, ignorante do porvir.

Altivo, paciente.

3

¿Que quere o mozo cando olla esa foto avidamente? Quere, como ben sabemos, esculcar como era, que aspecto tiña o pintor daqueles cadros inusitados e impactantes cos que acaba de descubrir un mundo novo, a Arte.

¿Pero que aspecto tiña... cando? ¿Aos tres meses? Non, non, evidentemente non, ou non primordialmente. El quere saber que aspecto tiña Van Gogh cando... Non é tan doado. ¿De mozo?, ¿como predicador en La Borinage?, ¿de adulto?, ¿na época en que pintaba os seus mellores cadros?, ¿o día en que cortou o lóbulo da orella?, ¿na cela do manicomio en Saint-Rémy? E se houbese unha foto na que puxese cara de parvo, ¿valería? ¿Ou tiña de ser o seu rostro concentrado no traballo, no intre mesmo en que creaba?, ¿ou mellor cando amaba con desesperanza a unha muller caída? (¿con desesperanza ou cun fervor relixioso?), ¿quizais cara á fin da súa vida, días antes de suicidarse? Non é tan fácil decidir isto. ¿Ou si? «Valería unha foto ben feita da época en que Van Gogh era máis Van Gogh», podería concluír o mozo. ¿Está a pensar en Arles? ¿Pero cando Van Gogh era máis Van Gogh? Sempre novamente máis problemas.

Poderiamos bosquexalo destoutro xeito: queremos saber que aspecto tiña Van Gogh, pero sobre todo, queremos *coñecelo,* e por iso queremos confrontarnos co seu aspecto, porque pensamos que mirándolle a face estaremos máis cerca de *coñecelo* que facendo case calquera outra cousa (ou, polo menos, semella o método máis rápido de avanzar nese camiño). Lembremos as palabras de Schopenhauer arriba citadas. A foto de Van Gogh, do seu rostro, ten de revelarnos a totalidade do seu carácter. É unha presunción bastante probable. ¿Satisfai completamente a nosa curiosidade?

Pois, vaia, eu diría que máis ben a estimula. ¿Non queremos, a continuación, ver máis fotos? ¿Non queremos, en realidade, ver *todas* as fotos? Si é así, haberá que lamentar que a fotografía non satisfaga completamente a nosa curiosidade; semella que, contrariamente, a espile, a excita. Agora ben, se

non esta, ¿existirá *a* fotografía, unha en concreto que non é esta que vimos de ollar, capaz de satisfacer a nosa demanda? ¿Quedariamos satisfeitos no caso de ver todas as fotografías existentes? ¿Ou serían necesarias *outras* fotografías que por desgraza non se fixeron? Que cada un responda por si a estas e parecidas cuestións. Polo pronto, vexamos unha segunda fotografía, un segundo Van Gogh.

Este Van Gogh ¿é a mesma persoa? Ben, polo pronto a segunda foto acláranos algo: que aquel Van Gogh, o primeiro, era un neno de factura delicada, un tenro púbere, non un home novo, xa que esta segunda foto é o home mozo ou adolescente (¿rebelde?) daquel neno. ¿Non cabe concibir que aquel neno fose en realidade o home mozo dalgún infante máis ben apoucado e tímido? En calquera caso, este adolescente rebelde ou home novo (nótase que xa toma partido na realidade por unhas cousas máis que por outras malia que aínda con certa reserva), asegúranos que aquel neno podía ser tímido pero en absoluto apoucado.

O segundo Van Gogh semella a primeira vista un boxeador disfrazado de persoa formal, ¿asustado de algo?, mudo, teimudo, fráxil por dentro.

Se o miro unha segunda vez *aparécenseme* outras cousas. ¿*Revélanse*? ¿Acaso esa imaxe, revelada, pode doar revelacións sucesivas? ¿Cantas? ¿Inesgotables? ¿Infinitas? ¿En proporción conmensurable á miña avidez, amor, curiosidade, desexo, necesidade...? ¿Que hai de verdade nesas revelacións... obxectivas..., subxectivas?

Facemos caso omiso a estas preguntas e seguimos o fío das *revelacións* da imaxe. Adianta levemente a mandíbula (de por si prominente) e sobe levemente o beizo inferior (de por si avultado). ¿De que desconfía? ¿Que despreza tan discretamente? Un ollo abatido pola desilusión avoga pola paciencia esperanzada, o outro mira directamente o real e non xulga, é un ollo novo, limpo, decidido e preparado para recoñecer unha dirección en canto se presente; este ollo non se deixa abater por ningún desacougo, concentra en si toda a forza así como o outro encerra en si toda a vulnerabilidade do... ¿boxeador? Non, do artista. E si, aínda que non se trate dun boxeador, igualmente está disfrazado de persoa... ¿formal? Non, o seu disfrace é de persoa *normal*. ¿Pero que, un artista non é unha persoa normal? Este artista non é unha persoa normal, corrente, común; normal é o seu traxe, a súa gravata, e á vista está que a conxunción entre eles, o home e a gravata, o colo branco, a chaqueta do traxe, produce unha disonancia chocante e conmovedora.

Comparémolo con Theo: ¿Cal dos dous irmáns –non sabemos nada deles– vai levar unha existencia torturada ata o extremo e ata o extremo reveladora?

Volvendo aos retratos de Van Gogh, o primeiro e mais o segundo, ¿que pasou entre as eles? ¿Negáronse, discreparon, aproximáronse maxicamente? ¿Non brotou entre eles unha corrente de fusión? ¿Non traspasaron a nosa alma e, como unha cabicha ciscada en medio de maleza agostada, incendiaron a nosa curiosidade?

4

¿Que esperamos das fotos, da nosa relación cos retratos de Van Gogh? ¿Son estes retratos *aquilo co que* establecemos unha relación ou o *medio* do que nos servimos para relacionarnos con (unha porta aberta a, unha ponte entre nós e) *outra cousa*? Supoñendo que fose un medio para chegar a outra cousa, ¿que *cousa* sería esa? ¿Sería... Van Gogh? Pero Van Gogh... ¿como?, ¿o ser real, Van Gogh en carne e óso? Está morto, desapareceu. ¿E aínda así pretendemos dar co Van Gogh *real* e relacionarnos con el? Semella que si, que pretendemos chegar ata o Van Gogh real, o que foi, o que viviu, pero non na forma en que nos relacionamos *realmente* cun ser de carne e óso, ¿non si? ¿Entón como, de que forma?

Queremos coñecelo ben, aínda que estea morto; chegar incluso a coñecelo como non o coñeceriamos de términos cruzado con el pola rúa ou intercambiado con el formalmente unhas palabras na parada dun tranvía ou sendo nós o fotógrafo que lle sacou calquera das dúas fotos que vimos de ver; isto

é, querémolo coñecer en profundidade, como si o tivésemos tratado na vida real e profundado na súa intimidade a través de conversas persoais fondas e empáticas. Na medida do posible é iso o que queremos. Case nada. ¿Ou é que simplemente mirabamos o seu retrato para saciar unha curiosidade superficial, constatar se era ben parecido ou nos agradaba o seu aspecto? ¿Contentámonos coa contemplación puramente estética dun rostro, unha aparencia neutra, ou poñemos en xogo todo o noso interese pola persoa, tentando, cun esforzo parello ao que nos reclama un ser de carne e óso, fundir nunha unidade o que sabemos da vida de Van Gogh, o que sentimos e intuímos ante os seus cadros e a testemuña das súas cartas coa *vida* desas dúas fotos? ¿Comunicamos verdadeiramente co ser esencial de Van Gogh (sexa este unha esencia platónica aínda que individual, isto é, en realidade, unha alma, ben como entidade transcendente, ou ben nunha forma meramente cognitiva, reconstruída subxectivamente a partir de rastros)? ¿Non son as fotos, como rastros do seu paso polo mundo, homologables á visión fugaz do paso dun home que se cruza con nós e nos mira aos ollos cunha intensidade que nos atorda un instante denantes de que o esquezamos? ¿Non coñece máis profundamente o noso corpo o radiólogo que examina centos de imaxes obtidas por resonancia magnética que quen simplemente nos ve pasear nus pola praia? (Pregunta enganosa onde as haxa). ¿Non nos revelará máis o estudo pormenorizado e demoradísimo dun *instante conxelado* do noso rostro que a observación da súa fluente variación nun contexto de interacción real? (Pregunta incompleta onde as haxa). ¿Non está máis preto do corazón da verdade, e polo tanto do real, o permanente, o que non cambia, isto é, a foto, que o devir e a transformación incesantes dunha face vivente? Dito doutra maneira: ¿non é esa detención artificial do que só existe en movemento un instrumento ao servizo da verdade e o coñecemento máis potente que a simple observación, do mesmo xeito que o microscopio e o telescopio superan á visión normal? ¿É a detención do movemento unha vía cara á verdade paradoxalmente máis directa que a súa inmediata observación? ¿Non estará máis cerca da esencia de algo aquilo que comparte con esta as súas características: inmutabilidade, permanencia, *subxacer ás aparencias,* como subxace ao movemento, inconsciente en canto non sexa revelado, o instante fotográfico?

5

A pregunta de Berger poderiámola formular dun xeito aínda máis concreto; por exemplo, así: Vostede está interesado en Van Gogh; está ao tanto da súa vida, leu as cartas que lle escribiu ao seu irmán e coñece as súas obras a excepción dos autorretratos. Polo demais, non sabe cal é o seu aspecto exterior, pois non o viu nunca retratado, nin literaria, nin fotográfica, nin pictórica, nin escultoricamente. Quixera por fin coñecer o seu aspecto. Chega o momento de satisfacer ese desexo; vanlle ser amosadas unhas imaxes e vostede terá un minuto para ver cada unha delas e ao final escollerá unha, coa que poderá quedar. Nunha orde aleatoriamente establecida, vostede verá as dúas fotos mostradas máis arriba, o *Retrato de Vincent van Gogh* de John Russell, o *Retrato de Vincent van Gogh no café* de Henri Toulouse-Lautrec, *Vincent van Gogh pintando xirasoles* de Paul Gauguin e un autorretrato do propio Van Gogh. No caso dos cadros, amosarémoslle a pintura orixinal, pero o que conservaría sería tan só a reprodución fotográfica da mesma.

Vaiamos por partes. Comecemos polos retratos pictóricos. Dos tres, prefiro o pastel de Henri Toulouse-Lautrec; conmóveme o grande respecto, a mirada grave, admirativa e compasiva dun pintor polo outro; créame a sensación de estar preto de ambos: creo estar a ver realmente a Van Gogh, e creo mirar cos ollos de Toulouse-Lautrec real, vivo, creo estar por uns intres naquel café, sentado á mesa, contemplando a Van Gogh. O retrato de John Russell, pola contra, falla, empezando polos ollos; non vexo nel a Van Gogh. A mirada do retratista seméllame ben intencionada, pero fantasiosa e inxenua, superficial. No retrato de Gauguin vexo máis Gauguin que Van Gogh; a mirada do retratista seméllame desdeñar o retratado, minimiza-

lo, convertelo nun coitado poeta das flores, unha alma ruda e sensitiva, entrañable, aínda que ensimesmado, taciturno, difícil; albisco nesa pintura un *xuízo* condescendente para co amigo.
Van Gogh, despois de contemplar demoradamente este retrato que Gauguin fixo del, afirmou: «Son eu, dende logo, pero eu tendo toleado». Pola contra, en *A cadeira de Paul Gauguin,* Van Gogh amosa polo pintor camarada un respecto devoto, humildísimo; xustamente polo tempo en que devecía por conseguir modelos ben dispostos e sendo Gauguin o seu hóspede na casa amarela de Arles e pintor coma el, é dicir, quen de comprender a importancia de pintar do natural a figura humana, resígnase Van Gogh a pintalo só indirectamente, a través dos obxectos impregnados co seu contacto (máis en concreto, a cadeira na que adoita sentarse). ¡Tan doadamente podería terlle brindado Gauguin o máis inspirador dos motivos: a súa persoa! ¡Semella que Van Gogh nin sequera se atreve a pedirllo!
En fin, vistos os tres retratos, e polo que atinxe ao noso exclusivo propósito de coñecer a Van Gogh, poderíame pasar perfectamente sen o Russell e sen o Gauguin.
Permitireime citar a continuación un longo parágrafo de Berger extractado de *Sobre as propiedades do retrato fotográfico,* non tanto en apoio da miña escolla como polo interese intrínseco das súas observacións: «Despois de Géricault, o retrato profesional dexenerou e converteuse nun xeito de gabanza persoal groseiro e servil, cinicamente executado. Xa non era posible crer no valor das funcións sociais elixidas ou asignadas. Algúns artistas sinceros pintaron certo número de retratos "íntimos" dos seu amigos ou dos seus modelos (Jean-Baptiste Camille Corot, Gustave Courbet, Edgar Degas, Paul Cézanne, Vincent van Gogh), pero en todos eles a única función social da persoa retratada é precisamente a de ser pintada. O valor social implícito é o da amizade persoal (a proximidade) cun artista orixinal, ou o de ser visto dese xeito (ser "interpretado" dese xeito) por el. En calquera dos dous casos, o modelo ou a modelo está supeditado ao servizo do pintor, en certo modo como se fose unha natureza morta. Finalmente, non é a personalidade do retratado ou a súa función social o que nos impresiona, senón a visión que del nos ofrece o artista.

»Henri de Toulouse-Lautrec foi a excepción importante a esta tendencia xeral. Toulouse-Lautrec pintou unha serie de retratos de prostitutas e personaxes de cabaré. Cando os examinamos, eles examínannos a nós. Por mediación do pintor establécese unha reciprocidade social. O que se nos presenta non é un disfrace –como no caso do retrato oficial–, nin tampouco meras criaturas nacidas da imaxinación do pintor. Os seus retratos son os únicos retratos de finais do século XIX que resultan convincentes e concluíntes no sentido no que os definimos anteriormente, Son os únicos retratos pictóricos en cuxa evidencia social podemos crer. Non suxiren o estudo do artista, senón "o mundo de Toulouse-Lautrec": é dicir, un medio social específico e complexo».
Berger di dos retratos de Toulouse-Lautrec que «son os únicos retratos pictóricos na evidencia social dos cales se pode crer», e eu, efectivamente, creo nel máis que en Gauguin. Alédome de que Berger traia a colación a cuestión da *fe nunha pintura* como representación fiel do seu motivo (alén da súa intrínseca virtude estética). ¿Require a fotografía dunha fe semellante? Rapidamente contestariamos que de ningunha maneira. «O pintor constrúe, o fotógrafo revela», asevera Sunsan Sontag; e acrecenta: «unha fotografía nunca é menos que o rexistro dunha emanación..., un vestixio material do tema imposible para todo cadro».
Unha pausa. Permítaseme unha definición persoal de *arte:* A medida en que algo visible presenta o invisible nunha encarnación sensible é a medida na que un obxecto é tamén unha obra de arte, a medida na que se transcende como simple obxecto mundano (un papel pigmentado con ceras ou un papel impresionado fotomecanicamente) para devir *revelador* e *misterioso.*
O invisible no noso caso é Van Gogh, a esencia de Van Gogh, a súa alma, iso que, substantivo ou non, vén á superficie na relación. ¿Que me aproxima máis ao meu obxectivo de coñecer a Van Gogh: o retrato fotográfico do púbere de trece anos, o do mozo de dezaoito anos ou o retrato pictórico do home de trinta e catro realizado por Henri Toulouse-Lautrec? ¿Coa mediación de que rastro me relaciono máis directamente co Van Gogh real?

Debátome conflitivamente entre as tres opcións, e se remato decantándome polo retrato pictórico de Toulouse-Lautrec non é sen dúbidas. En favor da fotografía hai que destacar o meritorio de que un retrato anónimo se mida coa obra dun artista da talla de Toulouse-Lautrec na tarefa de *revelar* a Van Gogh. ¿Que ocorrería se confrontásemos o Toulouse-Lautrec cun retrato fotográfico tomado tamén aos trinta e catro anos de Van Gogh por un consumado artista da fotografía?

Temos que deixar necesariamente a pregunta no ar, pero podemos retomar a cuestión da fe. Se me decantei na fin polo retrato pictórico foi porque estou persuadido de que *revela* a Van Gogh con máis acerto e precisión que as fotos, o cal equivale á persuasión íntima de que tanto o ollo humano pode *revelar* a través dunha construción manual, como pode a fotografía *construír* aproveitando a literal luminosidade do mundo.

6

Deixemos por un momento a fotografía a un lado para confrontar pintura con pintura: dunha parte temos o retrato feito por Toulouse-Lautrec, doutra un dos numerosos autorretratos pintados por Van Gogh. ¡Hai tantos! ¿Cal elixir? ¿Como determinar a escolla? ¿Inocentemente?, imposible. Velaquí a menos inocente das escollas: un autorretrato no manicomio de Saint-Rémy, «o máis desapiadado, desfigurado e cruel», segundo Ingo F. Walther e Rainer Metzger. ¿Cal hei escoller?

Se quixese ter unha representación cabal do aspecto mundano (nas rúas, nas conversas, nas prazas) de Van Gogh, escollería sen dúbida outra vez o Toulouse-Lautrec.

Se preferise furtar a desolación da súa alma nunha ollada escandalosamente íntima, e, polo tanto, excesivamente próxima, tanto como penetrar baixo a pel, lanzada sobre si no intre máis agudo da derrota, quedaríame con esta densa, núa e descarnada tea. A persoa que vemos aínda ten nos zapatos, húmida e arrepiante, a lama de demencia do pantano que vén de atravesar. Con tanta compaixón como analítica frialdade, o pintor retrata un estraño: contempla un pobre home que acaba de desprenderse do abrazo da loucura e mira o misterio de existir sen esperanza nin desesperación, sen soños, sen medo, só cunha alucinada e tristísima ollada curiosa, unha ollada sen futuro e sen pasado; pero, ao mesmo tempo, ese estraño ten nos ollos a súa mirada *lúcida* de pintor que quere atrapar o misterio, conseguilo, retratalo creativamente. A expresión que foi plasmada aí transcende a fugacidade do tempo en que existiu.

«¡Ah, o retrato, o retrato co pensamento, a alma do modelo: paréceme a tal punto que iso deba chegar!», escribira tempo atrás. Humildade, silencio, rudeza, inocencia, indefensión perante o esmagamento, a morte, a cosmicidade abraiante... Pero tamén a curiosidade que acepta e a paixón pola calidade *reveladora* do sensible.

Os trazos máis rudos suxiren do xeito máis delicado a vulnerabilidade humana. Faime pensar na compaixón de Lampedusa pola criatura home, cando escribiu que non se pode odiar nada mortal. ¿Como odiar a condenados a morte? Só o eterno podería ser odiado, aborrecido. Pero máis ben tendemos a crer que amamos o eterno e a desprezar o mortal. *Compadecerse do mortal e amar o eterno* non é unha inexacta descrición do autorretrato de Van Gogh, como tampouco non o é dunha alma grande.

7

En conclusión, se tivese que quedar cunha soa imaxe, escollería o retrato de Toulouse-Lautrec, porque con el non caería na ilusión de que estou vendo a Van Gogh en carne e óso e ao mesmo tempo *crería* estalo vendo de verdade e dende os ollos axeitados, con compaixón e xenerosa xustiza, sen envexa, sen irritación, e sen a excesiva dureza dunha luz quizais invasiva que o transformaría nun boxeador ou nun tolo.

Pero se tivese a opción de conservar máis dunha imaxe, quizais se dese a miña imaxinación por satisfeita podendo atesourar catro: as dúas fotos, o retrato de Toulouse-Lautrec e o autorretrato de Saint-Rémy. ¿E se o demo me tentase coa posibilidade de posuír *todas* as imaxes que del permanecen no mundo? Teño as miñas dúbidas de que posuílas todas afian-

zase máis firmemente a *ilusión* de coñecemento, de ter a alma de Van Gogh; pois a partir desas catro as demasiadas faces do poliedro aproximaríano borrosamente a unha críptica esfera pechada sobre o seu centro, figura xeométrica que era para os atomistas a esencia material do lume, onde todo se consume, mesmo a certeza.

4. ARTE, COMUNICACIÓN, TEMPO

«A miúdo a fotografía é presentada como unha forma de loita contra o tempo que pasa e contra a morte que axexa. Mentres que todo está condenado a cambiar –algúns dirán: condenado a morrer...– a fotografía semella impoñer un presente eterno... Fotografar sería un intento de interromper o curso do tempo»; estas palabras de Serge Tisseron glosan a reflexión de Roland Barthes en *A cámara lúcida.* Interromper o curso do tempo e materializar a interrupción nunha imaxe... para conservalo, para posuír o tempo perdido.

Pensemos na tese de Jodorowsky de que o inconsciente acepta o acto simbólico como un acto real. Se fotografar é o acto simbólico de fixar e conservar o vivido, a realidade e o tempo, entón hai que recoñecer, en vista da intensidade febril e universal de dita práctica, que se trata tamén dun acto psicoloxicamente eficaz. Terapéutico. Tranquilizador. Un bálsamo para esa enfermidade conxénita humana da dor pola perda, o medo á morte (e polo tanto tamén á vida), a esperanza de permanecer en esencia indemne. A enfermidade da non resignación ante un destino mortal, a de aferrarse por medo, que leva a imaxinar deuses e facer fotografías, ambas as dúas cousas comúns, rutineiras.

Mirar un adulto a foto do neno que foi non é un neno a mirarse no espello. Pero o adulto consólase da desaparición do neno –o tempo do neno– contemplando a súa foto. A fotografía é un rastro, un fascinante vestixio. Como as forzas xeolóxicas cun trilobite, as cinzas do Vesubio con Pompeia, o xeo siberiano cos mamuts prehistóricos ou as artes dos embalsamadores do Antigo Exipto cos cadáveres, a impresión fotográfica consegue que unha fantasmagoría de vida periclitada viaxe no tempo e se mesture promiscuamente coas cousas do presente. ¿Quen pode subtraerse á fascinación de mirar no que é o que xa non é, quen pode vencer este engado?

No álbum familiar *está* o tempo dunha familia; emporiso non é un obxecto calquera, senón mistificado, un sagrario familiar de imaxes, libro do tempo e a identidade, memoria e historia. Ese *almacén simbólico de tempo e realidade* que é un álbum de fotos subministra *en todo momento* un apoio material á memoria e mesmo substancia para a imaxinación retrospectiva, converténdose así en artigo clave na actualización (no dobre sentido da palabra: traer ao presente e dar un ar novo) da historia da familia; é, xa que logo, un instrumento ritual e simbólico de primeira importancia nos variados e consoantes procesos cognitivos de atesourar o tempo e a realidade, modular e construír memoria, loitar contra a morte, elaborar unha identidade grupal, etc. O *uso* do álbum fotográfico como apoio e estímulo da memoria familiar e como material ao servizo da elaboración identitaria é unha especialización no uso das fotografías. Hai outros usos: estéticos (fruitivos), pragmáticos (no *marketing,* por exemplo), administrativos (rexistros, carnés...), epistemolóxicos (fotos aéreas, telescópicas, microscópicas, resonancias electromagnéticas...), simbólicos (por exemplo, bicar o retrato do ser amado), rituais (bicar a imaxe do ser amado todas as noites no leito antes de apagar a luz), máxicos (cravar alfinetes nos ollos), etc.

As diferentes utilidades ou funcións da fotografía remiten á súa potencialidade simbólica. En último termo, as fotos funcionan como signos, e como tales son sumados ao esforzo do pensamento. As operacións que realizamos coas fotos no espazo, cabe dicir, física, materialmente, amplían o percorrido da cognición ou sintomatizan movementos inconscientemente condicionados; son expresión do pensamento e retroaliméntano. Serven ao pensar e poden estimular ou inspirar o facer. Efectivamente, non só contemplamos fotos, facemos con elas moitas outras cousas: colocámolas nun álbum, reordenamos álbums, sacamos fotos do seu sitio, agochámolas, esgazámolas con rabia, queimámolas, esborranchamos fotos, retoca-

mos fotos, ampliámolas ou reducímolas, pinchamos fotos nun taboleiro, colámolas en carpetas, enmarcámolas (¿marco de madeira, de porcelana, de prata...?), colgamos fotos nun punto significado dunha parede, dispoñemos nunha constelación sobre unha mesa de braseiro ou nunha repisa ou no estante dun moble fotos da familia (mesmo podemos poñer xuntos, *reconciliar,* poño por caso, aqueles que non se falan ou están anoxados), poñemos fotos na carteira de peto, pedímoslle a alguén unha foto, damos ou enviamos fotos, intercambiamos fotos, furtamos devotamente unha foto, miramos fotos, propias ou alleas, de seres amados, de persoas ausentes ou mortas, bicamos unha foto, apertamos unha foto contra o peito, vemos as fotos dunha viaxe, amosámolas, etc. ¿Que facemos cando facemos todo isto? ¿Por que o facemos? ¿Que efectos teñen en nós estas condutas? ¿Como nos afectan as imaxes? ¿Que buscamos nelas? ¿Que nos dan? ¿Nútrennos? ¿Que nos rouban? ¿Hipnotízannos, paralízannos? ¿Amámolas, necesitámolas, dependemos delas, aborrecémolas?

Se o acto de fotografar é unha metáfora (máis ou menos consciente) de apropiación, manexar as imaxes resultantes é, na mesma lóxica simbólica, metafórica, un acto de posesión, de manipulación, de transformación, de dominio, de control, unha manifestación de poder, o poder do pensamento, unha forma de categorización.

Fotografías de Van Gogh e fotografías de retratos de Van Gogh... Tamén nós estamos manexando fotos, manipulándoas, comparando, buscando nelas. Quedamos en que era a alma de Van Gogh o que estabamos a buscar. ¿Hai comunicación posible coa *alma* de Van Gogh a través da contemplación dun retrato, mirando unha foto? Se comunicar é, segundo define este verbo o dicionario, «facer a outro partícipe do que un ten» ou «transmitir a outras persoas sentimentos, pensamentos, experiencias...», indubidablemente Van Gogh comunica con nós, pero nós, pola contra, non podemos comunicar con el. El comunica e polo tanto nós podémonos relacionar con el indirectamente a través da súa obra, dos testemuños sobre el e das imaxes. Nós non podemos comunicarlle a el e en consecuencia el nunca tivo relación con nós. Toda arte verdadeiramente grande comunica e brinda por iso a *posibilidade* dunha relación profunda, viva e non trivial, máis alá do tempo en que foi concibida. É unha consecuencia disto que todo grande artista, aínda que suspire por ser comprendido e amado por aqueles diante dos cales está presente, no fondo sabe que crea para o futuro, que a comunicación da arte se brinda, cara adiante, á humanidade.

Podemos pensar que a alma de Van Gogh se nos vai abrindo, como nunha conversa, progresiva e intensificadamente a través dos restos: fotos, cadros, cartas...; na fin, vestixios, restos do que toda vida é, a fin de contas, unha vez cumprido o seu prazo: un naufraxio no tempo.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W.: *Sobre la Fotografía,* Aldaia: Pre-Textos, 2004.

Berger, J.: *Sobre las propiedades del retrato fotográfico,* Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Revista de Occidente, n.º 127 (decembro 1991): «Fotografía».

Sontag, S.: *Sobre la Fotografía,* Madrid: Alfaguara, 2007.

Tisseron, S.: *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente,* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

Van Gogh, V.: *Cartas a Theo,* Barcelona: Paidós, 2004.

Walter, I. F., e R. Metzger: *Van Gogh. La obra completa: pintura,* Colonia: Taschen, 2006.