

*Critique commentée de* **The Tokyo Sunflowers :**  
**A genuine repetition by Van Gogh**  
**or a Schuffenecker forgery?**  
*Louis van Tilborgh and Ella Hendriks*

*Commentaires de Benoit Landais. Clés pour comprendre cette expertise fautive Réfutation, sans exception, de tous les arguments allant dans le sens de l'attribution à Vincent de la copie du sponsor du Musée van Gogh. Cette copie a été peinte par Schuffenecker, fin 1900, début 1901.*

*Nota : La part de Ella Hendriks, sa subordination administrative à Louis van Tilborgh (LVT, dans ce commentaires), la spécialisation de chacun des deux auteurs, l'absence de données techniques dont Mme Hendriks a fait sa spécialité, ma connaissance du fonctionnement intellectuel très particulier de LVT, les erreurs manifestes qui ne peuvent avoir été le fait de deux personnes, m'empêchent de regarder les deux auteurs comme coauteurs à responsabilité égale. J'attribue ce texte au seul LVT.*

In recent years considerable publicity has been given to the idea that Van Gogh's officially accepted oeuvre might include more forgeries or erroneous attributions than had previously been suspected. Doubts were cast on the authenticity of several paintings. Among them is the work acquired in 1987 at Christie's of London by the Yasuda Fire & Marine Insurance Company of Tokyo for a then record-breaking sum, a still life with sunflowers, *vente effectuée avec la bénédiction du Musée van Gogh (voir les acknowledgments), namely LVT, alors responsable des peintures, ne pas signaler le conflit d'intérêt est une faute d'expertise which traditionally had been dated to the beginning of 1889. Cela est incorrect, la toile fut d'abord datée du mois d'août 88, voir cat. Faille 1928, avant que cette date choisie n'apparaisse impossible.*

The debate surrounding this work was initiated in 1997 by Benoît Landais, who declared in *Le Journal des Arts* that he regarded the authorship to be highly dubious.

*Cela me désigne aimablement comme l'homme à abattre et le texte me confinera dans ce rôle, mais une présentation équitable ne saurait masquer que d'autres, ainsi qu'il est dit plus bas, ont plus que douté bien avant que je ne m'attache à ces questions. Je n'en savais certes rien en découvrant la fausseté de la toile, dans mon étude de l'œuvre de Vincent, mais trois faits suivants éclaircissent le contexte.*

*1/ lors de la vente de 1987, le marteau tombé une voix s'élève dans la salle pour demander s'il y a des doutes sur l'authenticité. Cette interrogation absolument exceptionnelle, révèle que la toile est contestée. La scène est filmée ainsi que la réponse amphigourique de l'auctioneer qui masque mal son trouble.*

*2/ la provenance proposée lors de la vente est prouvée plus de dix fois fautive l'année même de la vente par le professeur Ronald Pickvance dans le Review of the Year de Christie's,*

*3/ Immédiatement après la vente, Alain Tarica inspecte la toile et montre au vendeur qu'elle est fautive (lequel a l'obligation légale d'en avertir le propriétaire)*

*Ces faits attestent que la toile était contestée par des biais indépendants quand le musée van Gogh s'est vu offrir un pont d'or par son propriétaire japonais quatre ans après la vente. La*

chose est de double importance. D'une part le pont d'or sans précédent (la moitié de la "record breaking sum") ne peut plus être regardé comme fortuit, d'autre part l'UT cesse d'offrir, d'autant que le lien financier est ici caché, les qualités d'indépendance déontologiquement requises d'un expert. La menace de retentissant scandale dont la reconnaissance de la fausseté de la copie serait grosse rend cette affaire plus que sensible imposant la dénonciation de toute menée fallacieuse.

He contended that the work was a later copy, based on one of two other, authentic versions *Non, cela est faux, j'ai dit qu'il s'agissait d'une copie de la toile de Londres non pas de deux peintures.* 'Des incompréhensions manifestes, présentes dans cette toile très faible, témoignent d'un travail de copyiste.'<sup>1</sup>

Landais further supported his contention by noting that the work was not mentioned in Vincent's correspondence, nor had it come from the Van Gogh family collection.

This was a daring standpoint, which provoked an immediate response from experts and journalists alike.<sup>2</sup>

It was not, however, without precedent. The Paris art dealer Alain Tarica claimed to have doubted the painting's authenticity immediately after seeing the auction catalogue in 1987, but his view was not published at the time.<sup>3</sup> *Ce n'est pas "claimed to have". Tarica a examiné le tableau à Londres et a démontré sa fausseté à la maison Christie's en présence de Geraldine Norman, journaliste au Times de Londres.*

He believed the still life was 'not Van Gogh at all but a fine example of the work of [Emile] Schouffenecker [sic].'<sup>4</sup> *Prendre les mots de Hoving pour laisser entendre que Tarica est ignorant est un procédé blâmable.*

In 1994 Antonio De Robertis took a similar stance. Although unlike Tarica he did seek publicity, his suspicions, which were published in the *Corriere della Sera*, provoked less of an immediate response than Landais's article three years later -- probably because they involved such a sensationalist scenario (according to him, fakes were produced in order to take the place of authentic works).<sup>5</sup> On 26 October 1997 the parties challenging the authenticity of the Tokyo *Still life with sunflowers* received a boost from *The fake Van Goghs*, a documentary by the British journalist Geraldine Norman for Channel 4 in England. In the programme the work was described as 'inferior' and its provenance as 'unclear.' Tarica, like Landais, now pointed to errors of interpretation that he claimed were evident when the

1. Par souci de lisibilité de l'argumentaire, j'intègre en marge les notes de renvoi. Benoît Landais, 'Les "Tournesols": un "Chef-d'oeuvre" en péril,' *Le Journal des Arts* 4 (4 July 1997), p. 8; prior to the article his standpoint was heralded by Jean-Marie Tasset, 'Les "Tournesols," fleurs du mal,' *Le Figaro* (1 July 1997) and Martin Bailey, 'Cent Van Gogh remis en question,' *Le Journal des Arts* (30 May 1997), p. 14.

2. See for example Matthias Arnold, 'Die Leinwand ist der Schlüssel zur Fälschung,' *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17 November 1997) and Hanspeter Born, 'Van Gogh oder Schuffenecker? Die "größte Expertenschlacht des Jahrhunderts," *Weltkunst* 68 (September 1998), pp. 1732-35.

3. Interview for the Geraldine Norman documentary *The fake Van Goghs*, broadcast on Channel 4 on 26 October 1997. See also for her viewpoint, Geraldine Norman, 'A blooming fake,' *The Sunday Times* (26 October 1997) and idem, 'Fakes,' *The New York Review of Books* (5 February 1998), pp. 4-7, esp. pp. 5-6.

4. Thomas Hoving, *False impressions: the hunt for big time art fakes*, London 1996, p. 249.

5. Carlo Bertelli and Flavia Fiorentino, "Ma questi Girasoli non sono di Van Gogh," *Corriere della Sera* (27 January 1994). De Robertis later expounded his views on his website; see also idem, 'Il falso Van Gogh,' *Quadri & Sculture* 5 (September 1997), no. 27, pp. 52-54 and idem, 'I Van Gogh dispersi,' *Quadri & Sculture*, 6 (May 1998), no. 30, pp. 54-57, esp. 56-57. For a brief summary of his viewpoint, see note 72.

work was compared with its original, and to what he regarded as the clumsy brushwork that he alleged was inconsistent with Van Gogh's masterly hand. This view was also supported by Thomas Hoving, former director of The Metropolitan Museum and author of *False impressions: the hunt for big time art fakes* (1996), who at the end of the programme laconically summed up the objections to the work: 'It is a very funny, muddy picture, and Van Gogh was not muddy. [...] It does not have that snap.'

Although Bogomila Welsh-Ovcharov and Roland Dorn both came to the defence of the traditional attribution -- in 1998 and 2000 respectively -- their contributions failed to put an end to the debate.<sup>6</sup>

*WT dissimule les innombrables manœuvres du musée pour tenter de sauver la toile, le voyage au Japon, la promotion des copains, etc... Welsh-Ovcharov's arguments, which mainly concerned the work's provenance, were immediately contested by Landais.<sup>7</sup> Contrevérité. J'ai démontré que la thèse de B. Welsh était fautive. J'ai averti le Musée van Gogh, et Mme Welsh, un mois avant le symposium - organisé à la National Gallery de Londres en 1998 par les anciens collègues du directeur du VGM de l'époque qui nageait dans l'argent tout juste délogué de son sponsor - c'est la raison pour laquelle tout enregistrement fut interdit durant symposium et ce qui fit qu'il n'y eut pas de compte-rendu public, contrairement à la déontologie en la matière. Le soutien à la thèse Welsh, sa promotion par le musée van Gogh est ici coupablement dissimulé. Les faits sont pourtant éclairants, les experts, namely WT, n'avaient pas vu que trois lettres de Theo, Vincent et Gauguin balayaient la thèse fautive dont ils assuraient bruyamment la promotion. La présentation ici faite n'est que la continuation des manœuvres dont les fautifs ont usé pour dissimuler l'erreur et l'incompétence. Précisons que la National Gallery, gentil organisateur du Symposium avait exposé le faux avant la vente, ayant ainsi été la vitrine de fait de Christie's. Précisons encore que John Leighton, le conservateur des peintures de l'époque, tout surpris qu'on vienne le chercher, fut promu directeur du Musée van Gogh quand l'affaire commença à bouillir dans la marmite.*

Dorn produced a more comprehensive rejoinder, which considered all the versions of the sunflowers, but like Welsh-Ovcharov he did not deal with the opposition's main arguments concerning perceived errors of interpretation and the anomalous brushwork. *Présentation inéquitable. WT sait alors (voir infra) que le point de son ami Dorn, présenté par lui-même comme son conseiller, est faux.* Thus opponents and supporters of the work partly talked at cross-purposes, and outsiders came to have the impression that the question of the Tokyo still life's authenticity was a matter of faith rather than of evidence.

*Présentation inéquitable. L'attitude qui consiste à dissimuler que le musée van Gogh (namely WT) a systématiquement pris parti (voir également le catalogue VGM de 1990) permet d'éviter l'auto-critique. Il n'y a pourtant pas des*

6. Roland Dorn, 'Van Gogh's Sunflowers series: the fifth toile de 30,' *Van Gogh Museum Journal* (1999), pp. 42-61 and Bogomila Welsh-Ovcharov, 'The ownership of Vincent van Gogh's "Sunflowers,"' *The Burlington Magazine* 140 (March 1998), pp. 184-92.

7. Landais responded to this article in an unpublished pamphlet *Pamphlet permet de disqualifier, ce n'est pas un pamphlet et une étude* entitled 'Pour le rejet de la thèse d'un échange avec Gauguin d'une toile de *Tourmesols* arlésiens de Vincent et pour l'attribution à Claude-Emile Schuffenecker de la copie, aujourd'hui au Japon, de la toile de *14 Tourmesols* de la National Gallery' (1998), now in the archives of the Van Gogh Museum. An abbreviated version appeared as 'Van Gogh. Mais qui résoudre le problème des "Tourmesols,"' *Connaissance des Arts* 1980 (May 1998), no. 550, pp. 44-47. *Inexact. Non pas des résumés, mais des études complémentaires qui précisent nombre de points. N'ai découvert à mesure des éléments précis et toujours plus lourds que j'ignorais en 97. Le choix de WT de partir de mon papier de 97 et non de ce que j'ai dit depuis s'explique* See also De Robertis, 'I Van Gogh dispersi,' cit. (note 5), pp. 56-57.

partisans d'un côté, des opposants de l'autre et LIT pour arbitre. Il y a une formidable machine de guerre dont LIT est l'agent et le très maladroit porte-parole. This article presents the authors' own research into the Tokyo painting's provenance, style and technique, at the same time considering the arguments of opponents and supporters alike. Unfortunately, it was necessarily restricted by the owner's refusal to allow the painting to be subjected to further physical and scientific testing.

*Controvertés. En 98, au creux de polémique la toile ne pouvait, soi disant pas voyager du fait de sa fragilité (le VGM l'a prétendu). Avant l'exposition de Chicago, elle est passée par Amsterdam (voir point à hauteur de note 8 & note 11) où elle a été soumise à des experts en tissus. Cela établit l'existence un pacte secret entre le Musée van Gogh et son sponsor, laissant planer les plus hautes doutes sur une éventuelle corruption. La déontologie (voir la charte de déontologie de l'ICOM), ôte toute qualité à un musée pour authentifier les œuvres d'un tiers avec qui il a parti liée. Pourquoi doit-on mentir? However, permission was granted for an extensive visual examination *in situ*, "in situ" est une habilité pour ne pas trop mentir, mais ment, masquant Amsterdam pour donner à croire qu'il s'agirait de Tokyo while an x-ray of the work was also made available for study. Moreover, direct comparison with other versions of the *Sunflowers* was made possible when the painting was lent to the exhibition *Van Gogh and Gauguin: the studio of the south* in Chicago, where we were able to examine the Amsterdam and Tokyo works side by side. 8 Répétition de la controverté dissimulant l'examen comparatif d'Amsterdam. In investigating the jute fabric we consulted Jennifer Barnett (Amsterdam), D.M.Catling (University of Durham, U.K., Department of Biological Sciences), Janneke Escher (Amsterdam), Rob Korving and Erwin van Asbeck (Delft, Technical University Museum), Margriet Winkelmolen (Tilburg, Dutch Textile Museum) and H.F. Zwartz (Oldenzaal) ... l'examen à Amsterdam — qui croira que les cinq experts hollandais ont voyagé à Tokyo ou aux États-Unis? — est d'un recours limité pour le cas précis, le modèle de la toile de Tokyo étant, de manière certaine, la toile de Londres. Mais la dissimulation de cet examen transforme cette "étude" en faux en écriture publique. Cela constitue un assez mauvais départ pour une démonstration qui se réclame d'objectivité et est présentée comme une expertise.*

Prior to this exhibition Van Gogh's Arles 'Sunflower' paintings were subjected to individual technical examination in a joint campaign of undertaken by The Art Institute of Chicago and the Van Gogh Museum, carried out by Kristin Hoermann Lister, Inge Fiedler and Cornelia Peres. Some of their findings concerning the Tokyo version were published in the catalogue accompanying the exhibition, and our own research builds upon their pioneering work. We also drew great profit from our consultation of their examination reports of the different versions.<sup>9</sup> *les trois pionniers que nomme LIT n'ont rien publié sur la*

8. All five paintings were also studied by the authors *in situ*, i.e. separately.

*Nouvelle controverté, puisque la toile passe par Amsterdam. Although three versions will be displayed together at the Amsterdam exhibition venue in 2002, this opportunity will come too late for this publication. Cela établit qu'il n'y a pas eu examen véritable au moment où l'étude est publiée. Les trois versions n'ont pas été vues ensemble par les experts. Leur prétention à avoir disposé de cet avantage sur les "détracteurs" les prive de fait du statut de chercheurs à l'indispensable transparence.*

For the exhibition see Douglas Druick and Peter Zegers, exhib. cat. *Van Gogh and Gauguin: the studio of the south*, Chicago (The Art Institute) & Amsterdam (Van Gogh Museum) 2001-02.  
9. *Ibid.*, pp. 240-42, 390 (note 237), and Kristin Hoermann Lister, Cornelia Peres and Inge Fiedler, 'Appendix. Tracing an interaction: supporting evidence, experimental grounds,' in *ibid.*, pp. 354-63.

*version de Tokyo qu'aucun des trois ne connaissait avant son arrivée via Amsterdam pour l'exposition de Chicago. L'argument d'examen aux conclusions inconnues pour fonder une recherche est du plus haut suspect.*

## Correspondence and identification

Scepticism about the authenticity of the Yasuda painting was fed, if not created, by the fact that although a total of five 'Sunflower' paintings on size 30 (92 x 73 cm) canvas are known, the artist only mentions four in his correspondence.

10. For this plan see letter 669/B15; the first works are mentioned in letter 670/526.

The first size 30 version of this subject is reported in a letter

from the final week of August 1888, when Van Gogh conceived the plan for decorating his studio with still lifes of sunflowers.<sup>10</sup> Alongside two smaller still lifes with a small bouquet of flowers, he had commenced work on a

painting with 'douze fleurs & boutons dans un vase jaune (toile 30)' [670/526]. This painting was 'clair sur clair' [670/526] and 'sur fond bleu vert' [674/W18]. Shortly afterwards he produced 'un nouveau bouquet de 14 fleurs,' as well as a 'toile de 30' [673/528]. According to Van Gogh's description, this still life also included a yellow vase, although the background was not blue-green but yellow, a colour he elsewhere described (just

11. See further letters 671/W6, 672/527 and 674/W18. The letters 672/527 and 673/528 greatly resemble each other. For this reason Jan Hulsker ('De nooit verzonden brieven van Vincent van Gogh: de paradox van de publicatie,' *Jong Holland* 14 [1998], no. 4, pp. 49-50) has contended that letter 672/527 was never sent; but Dorn (op cit. [note 6], p. 44 [note 8]) disputes this.

once) as 'jaune vert' [673/528]. <sup>11</sup> *Ceci constitue une préparation de la*

12. See letter 680/534.

*contestation de ma conclusion sur l'identification des Tournesols sur fond*

*jaune-vert réalisés en août, identification certaine de la toile*

*d'Amsterdam qui prive de tout fondement la thèse ici fabriquée par Wt*

*pour placer abusivement la toile en dispute dans la production*

*artésienne de Vincent. Avancer marqué, est fort étonnant de la part de quelqu'un qui se présente*

*comme objectif, franc & honnête. Séparer le dit des lettres de l'identification des toiles apparaît*

*comme une manœuvre.* Some three weeks later the artist indirectly

13. Ibid. and letter 747/574.

indicated that these two larger works had been completed[680/534].

<sup>12</sup> He had hung them in the spare bedroom -- not in the studio --

where Gauguin would have seen them in late October.<sup>13</sup>

After Gauguin had broken off his collaboration with Van

Gogh, he informed his former companion in a letter sent from Paris

in mid January that he would like to receive 'un tableau de

tournesols' [740/571], apparently 'les tournesols à fond jaune' [743/-

].<sup>14</sup> *"Apparently" est une contrevérité. Gauguin dit "vos" non "les": "vos Tournesols*

*sur fond jaune que je considère comme une page parfaite d'un style essentiellement*

*Vincent". Il ne demande pas "un tableau de Tournesols". Parler de Gauguin et mettre une*

*citation de Vincent isolée de sa phrase (phrase qui condamne la thèse présentée) est plus que*

*blâmable. Entretenir le vague n'a qu'un but: se préparer à soutenir la thèse fautive ici promise.*

Vincent seems to have been unsure whether Gauguin was proposing an

exchange or a gift, and he did not really want to part with his paintings of this

subject, as he told Theo.<sup>15</sup> *De nouveau captieux. Vincent a très bien compris la demande*

*de Gauguin, il a identifié la toile, "celle qu'il désire", mais a contesté tout droit de Gauguin à*

14. See letter GAC 34 (which has only been partially preserved) and 740/571.

15. See letter 740/571.

l'obtenir, il l'a écrit à Theo, certes, mais également à Gauguin. Pourquoi cacher l'existence de cette lettre qui écarte la thèse ici promue par LVT prétendant la toile de Tokyo déjà peinte? : "Vous me parlez dans une lettre d'une toile à moi les tournesols à fond jaune, pour dire qu'il vous ferait plaisir de la recevoir. Je ne crois pas que vous ayez grand tort dans votre choix — Si Jeannin a la pivoine Quost la rose troisième moi en effet j'ai pris avant d'autres le tournesol. Je crois que je commencerai par retourner ce qui est à vous en vous faisant observer que c'est mon intention après ce qui s'est passé de contester catégoriquement votre droit sur la toile en question. Mais comme j'approuve votre intelligence dans le choix de cette toile je ferai un effort pour en peindre deux exactement pareils. [ B.L. i.e. une seconde parille à la toile demandée] Dans lequel cas il pourrait en définitive se faire et s'arranger ainsi à l'amiable que vous ayez la vôtre quand même." Clairement, il n'existe qu'une toile sur fond jaune. Vincent pourrait, sinon, envoyer l'autre sans devoir "faire l'effort" d'en peindre une copie. Vincent écrit la même chose à Theo : "catégoriquement je garde moi mes tournesols en question j'ai dit que je ne voulais pas y revenir avec un tableau trop innocent. Mais si tu veux, tu peux y exposer les deux toiles de tournesols. Gauguin serait content d'en avoir une, et j'aime bien à faire à Gauguin un plaisir d'une certaine force. Alors il désire une de ces deux toiles, eh bien ! j'en referai une des deux, celle qu'il désire." Clairement Il n'y en a que deux et Gauguin veut une des deux.

L'escamotage systématique de ces deux citations de leur portée et de leur sens, compte-tenu :

1/ du caractère détaillé du texte de LVT, du désordre dans lequel les points sont abordés et de la confusion générale entretenue

2/ de la présentation, dans les études préalablement publiées & citées en référence que LVT entend combattre, de l'argument selon lequel ces lettres écartent toute version avant les deux répétitions de janvier 1889

3/ de l'absence de sollicitation de l'avis écrit de l'équipe Jansen-Luijten responsable de la publication de la correspondance (sollicitée sur cette question en 1998 à Londres et que l'on a fait taire, absente des "colleagues" qui produiraient "valuable discussions and assistance" voir les acknowledgements infra) qui aurait levé toute ambiguïté tant la signification des deux lettres est inviolable

rend légitime la suspicion que LVT sait que la toile de Tokyo ne peut avoir été peinte à la date qu'il propose. Une expertise exige pourtant l'absolue sincérité : "en âme et conscience".

However, he did feel honoured by Gauguin's request. The latter had recognised the significance of the sunflower paintings for his oeuvre, he wrote in his reply, and he was thus willing to accede to his friend's wish, even to reward him: 'comme j'approuve votre intelligence dans le choix de cette toile je ferai un effort pour en peindre deux exactement

pareils' [743/-].<sup>16</sup> By this he meant not two new versions of the coveted still life with a yellow background, but rather repetitions of both that work and the still life with a blue background. *Inexact et dupes.* Vincent dit qu'il va peindre une répétition. Sa formule à Theo est : "Gauguin serait content d'en avoir une, et j'aime bien faire à Gauguin un plaisir d'une certaine force. Alors s'il désire une de ces deux toiles, eh bien! j'en referai une des deux, celle qu'il désire." Une fois la copie peinte "à l'identique" Vincent en aura peint "deux exactement pareils." La formule signifie donc une copie des tournesols à fond jaune, garantissant qu'il n'en existe pas et donc que l'original d'août est unique. Cela garantit de nouveau qu'il n'y a pas eu de copie en décembre et, par là, la fausseté de la thèse de LVT.

16. In a letter to Theo that followed shortly afterwards, however, he talked of a one-off repetition of Gauguin's choice, 'celle qu'il désire'; 744/573. *Inexact.* La lettre à Gauguin est postérieure (Vincent dit dans la lettre à Theo qu'il n'a pas encore répondu à Gauguin.) L'excl, en note, de la formule de Vincent sortie de sa phrase permet que LVT promeuve sa thèse fautive. Le caractère systématique du procédé, pour écarter les interdits qu'oppose la correspondance à l'existence d'une copie de tournesols en décembre, ne saurait être le fait du hasard et fait peser la plus haute suspicion de trafic d'influence.

In late January he informed Theo that he was in the process ‘de mettre les dernières touches aux répétitions absolument équivalentes & pareilles’ [747/574]. *Ceci n'est pas exact. Vincent dit : "je viens de mettre les dernières touches;" c'est donc fini. Il n'est pas "in the process"* These repetitions appear to have been just completed when Joseph Roulin visited him at the end of January [748/575].<sup>17</sup>

17. See letter 748/575.

As Van Gogh had now conceived the idea of displaying his still lifes of sunflowers in a triptych together with *La berceuse*, his friend saw ‘deux exemplaires de la *Berceuse* entre ces quatre bouquets-là’ [748/575] *Il existe deux originaux et deux répétitions pour Gauguin. Quatre en tout est dead certain. Lvt va dire cinq, mais il n'ose pas le dire à ce stade de sa "démonstration". Le pourquoi du désordre de l'exposé devient transparent : se débarrasser des interdits de la Correspondance. Évincer Vincent.* A later sketch in a letter shows that the triptych comprised a portrait of Madame Roulin flanked by a still life with yellow background to her right and its blue pendant to her left.<sup>18</sup>

It has traditionally been thought *quand la tradition repose sur une erreur il faut le dire, c'est le but de la recherche* that the still lifes painted in late August 1888 are the works now in London and Munich, a hypothesis supported by a comparative study of style and technique in the five works.<sup>19</sup>

*Contrevérité. La "comparative study"*

*garantit au contraire que le fond des originaux (Munich et Amsterdam) est postérieur aux fleurs (ce sera d'ailleurs partiellement reconnu plus bas), tandis que pour les répétitions (Londres et Philadelphie) le fond est presque partout antérieur au sujet, c'est la différence entre les originaux de Vincent et ses copies. L'unité de style deux à deux est en outre certaine. Il y a donc selon que l'on préfère mensonge, abus d'autorité ou incompetence en plus de la dissimulation de mes arguments.* Compared with the other three paintings, these two display looser, descriptive brushwork, a more elaborate modelling of form, and a more specific rendering of detail. *Inexact. La toile de Munich et celle d'Amsterdam montrent le même cerne, cela n'est pas vrai pour les répétitions (Londres et Munich). La version de Londres est*

18. The still life to the left can be identified by the drooping flower (left), flower 14 in the London or Amsterdam painting. The still life to the right can be identified from the central flower right, flower 7 in the works now in Munich and Philadelphia.

19. Only Landais thinks *sorry sir, brings evidence* that the Amsterdam still life was the first version; see ‘Pour le rejet,’ cit. (note 7), p. 42. He bases his opinion mainly *triche* on Van Gogh's description of the original's background as ‘greenish yellow.’ Although this seems to match the Amsterdam work better than the one in London, *Contrevérité flagrante, ONLY MATCHES* with the London version the artist in fact defined the background in his first version both as ‘greenish yellow’ and as ‘yellow’ (see main text and note 11) *Exigez capiteuse! Vincent dit "vert jaune" qui deviendra "jaune" pour distinguer de la version sur fond bleu. Cela balaise l'objection de Lvt-* which corresponds very well with the London work, whose background is (light) yellow with a barely perceptible greenish-yellow overlay. *Inadmissible, jaune de Naples pur! Pas de vert! et fond des deux premières versions beaucoup plus foncés que les répétitions aux fonds plus pâles*

20. See Druick and Zesgers, op. cit. (note 8), p. 271. Dom, op. cit. (note 6), pp. 49-50, contends that the London version must have been the first painting, as one flower was later added over the background, *caractéristique d'une répétition!* whereas its counterpart was held in reserve in the backgrounds of both the Tokyo and Amsterdam versions. *Cela est faux. Il n'y a pas de "réserve" dans la toile d'Amsterdam. Une réserve est un fond peint avant le sujet, mais laissé intouché là où le sujet sera peint. Ce n'est pas le cas, les Tournesols sont simplement peints avant le fond, confirmant qu'Amsterdam est l'original.* However, examination of the Philadelphia painting has shown that not all the flowers in this version were planned as an integral part of the composition. *La belle affaire! Vincent dit peindre identique et pareil et, selon Lvt, qui identifie pourtant la toile de Philadelphie comme la répétition, il ne planifie pas de mettre la même chose!* Although most of flower 14 has been left in reserve in the Munich original, *infos ignorant répète il n'y a pas de réserve in the Philadelphia repetition it has been painted entirely over the background colour.* (Information from the examination reports by Lister, et al.) *C'est la même chose pour Philadelphie et Londres, les deux répétitions. Pourquoi le taire? Quand un faux de Tokyo, Schuffenecker qui dilue dans les Tournesols, fait comme Vincent pour sa première version, les fleurs d'abord.*

*simplifiée et non pas celle d'Amsterdam.* The repetitions now in Tokyo, Amsterdam *(faux, la toile d'Amsterdam n'est pas une répétition, mais l'original des 14 T. (voir supra & infra))* and Philadelphia, however, exhibit a logical trend towards increasing schematisation of the motif. **20**

Oddly, however, Van Gogh's descriptions of the bouquets in his letters do not match the actual number of flowers in the London and Munich paintings. According to his correspondence, the still life with a blue background contained 12 sunflowers; the Munich work, though, has 14.**21**

21. Letters 669/B15, 671/W6, 674/W18 and 680/534.

The still life in London features 15 flowers, although Van Gogh speaks of only 14 in connection with this work.**22** To err is human, of course, and in the case of the Munich picture it seems indeed that Van Gogh simply miscounted. The lower areas of the bouquet are rather tightly arranged, and sunflowers 5 and 9 are eclipsed by their more prominent neighbours (even taking into account that this effect may have been exaggerated by subsequent discolouration and loss of nuance).**23** The London bouquet, however, is less compact, and it seems

22. Letters 672/527, 673/528, 674/W18 and 680/534.

23. Dorn, op. cit. (note 6), p. 49, counted 13 flowers, apparently thinking that flower 9 should not be considered a real bloom. It is, however, as proven by the yellow petals (actually ray flowers, as sunflowers have composite blooms made up of tubular flowers in the central disc and ray flowers around the edge) to the left of flower 9, which do not belong to flower 8, but instead point to the presence of another, separate bloom. Dorn also believes that head 14 had been added at a late stage in the creative process, but this has been proven incorrect; see Druick and Zegers, op. cit. (note 8), p. 381 (note 159).

unlikely Van Gogh could have miscounted the flowers in this work **24**

*Si le bouquet est moins compact autrement dit simplifié, c'est que la toile de Londres n'est pas l'original, mais la répétition. Si Vincent ne peut pas s'être trompé qu'en comptant les fleurs de la toile d'Amsterdam, c'est encore l'original. L'Œt ne tire pas les conséquences de ses observations quand elles condamnent sa thèse. (voir l'accablante notice du cat. Amsterdam 1990)*

24. Druick and Zegers, op. cit. (note 8), p. 240, suggest that the overblown flowers are so-called double sunflowers, which have a double row of petals, or ray flowers, but this is difficult to establish as these are past their peak.

One possible explanation for the discrepancy is that flower 14, which was painted over the second and final layer of the background, had not yet been added when he described the still life in his letter **25** *Inadmissible. La toile de Londres est peinte en janvier, la description est alors bientôt vieille de six mois.* Van Gogh's correspondence does not provide us with an immediate answer to the question as to which of the three remaining still lifes should now be identified with the two repetitions painted in January 1889.

25. Dorn, op. cit. (note 6), p. 49, believes that only this flower was added at a later stage, but this view is incorrect. *Ce qui montre encore que la toile de Londres est la répétition et non l'original. Averti et après examen, L'Œt n'est pas capable de distinguer une copie d'un original.* Two other flowers, 12 and 15, were also later introductions, painted over the first layer of the light yellow background rather than held in reserve, as were the other 12. The explanation cited above for the discrepancy in numbering is, however, contradicted by the fact that Van Gogh continued to mention the number 14, even after the painting had been completed (see note 22). *Vincent ne parle de 14 fleurs qu'après les originaux de l'été, donc de la toile d'Amsterdam tout commentaire prenant en exemple la toile de Londres qui n'est pas peinte est stupide.* It is also possible that he did not consider the number of flowers in the painted bouquet when describing the still life, but rather in the real bunch that he seems to have placed in a vase to simulate the work.



*De pire en pire. Quand la correspondance de Vincent dit qu'il veut en faire une seconde version qui sera pareille; quand il dit qu'il avait copié, pour Gauguin les deux toiles qui étaient dans sa chambre en Arles en disant : "Je viens de mettre les dernières touches aux répétitions absolument équivalentes et pareilles"; quand on sait que Vincent a quatre grandes toiles, deux signées pour Theo, à qui elles sont explicitement offertes (et montrables chez Goupil) et deux destinées à un échange avec Gauguin, quatre toiles fatalement signées donc, LVT veut donner l'illusion qu'il y aurait trois répétitions parmi lesquelles il faudrait choisir. La vérité que LVT cherche à assassiner est ce qui est écrit : quatre en tout, zéro place pour une cinquième. La placer là est falsifier le sens des mots et, par voie de conséquences, falsifier le corpus. Although Van Gogh described his two versions as 'répétitions absolument équivalentes & pareilles' [747/574], all three repetitions display clear differences of both detail and colour in relation to their originals, so that this passage is*

of little help.<sup>26</sup>

*Tout est parfaitement clair, contrairement à ce que LVT cherche à faire accroire. Sa méthode est d'apporter le faux, d'en parler à toutes les occasions et dire que tout est, du coup, confus. Certes; il rend confus, comme le faussaire sème la confusion, mais il n'y a aucune ambiguïté possible. Le très fourni relevé des erreurs de lecture de la copie de Tokyo garantit que ce n'est pas le même peintre. Cela est d'autant plus clair que nous savons exactement comment, sur ce sujet, Vincent s'est copié. Il s'agit donc de tromperie.*

26. In his promise to Gauguin he spoke of 'deux exactement pareils'; see 743/-. De nouveau faux. citation tronquée à moitié manipuletoire, Vincent entendait alors une copie et non deux (voir supra, ss la note 16).

Apparently his choice of phrase referred only to the subject, which did indeed remain the same. However, shortly after completing the two repetitions, Van Gogh incorporated these new versions of the sunflower motif into the above-mentioned triptych with *La berceuse*. For this reason it may be conjectured that the works created in January are the paintings now in Amsterdam and Philadelphia, *Erroné. les deux paires sont Munich-Amsterdam (originaux) & Philadelphie-Londres, (répétitions)* since, unlike the Tokyo canvas, they are signed, as is the central work from the triptych -- with which, moreover, they form a stylistic unity.<sup>27</sup>

*LVT serait bien en peine de dire quelle "unité stylistique" il pourrait bien y avoir entre les 2 toiles. Ceci est de la mystification ayant pour but de se faire passer pour savant. Mais surtout LVT se conduit comme si la toile de Tokyo était authentique et qu'il n'y avait plus qu'à lui trouver une place. C'est un faux qui n'est pas encore peint. Like La berceuse -- but not the Tokyo still life -- both paintings incorporate a flat, decorative structure as well as a more full-bodied application of paint, although the latter predominates in the *Sunflowers*.<sup>28</sup>*

27. The main candidates for the central work in the two triptychs created by Van Gogh in this period are F 505 JH 1669 Ceci est parfaitement stupide et montre quelle confiance on peut avoir dans le "stylistic unity" de LVT. La Berceuse SOS est peinte... par Schuffenecker, je le montrerai par ailleurs. and F 506 JH 1670, également stupide cette Berceuse n'est pas encore peinte which bear both a signature and the inscription 'Arles 89'. The latter was added to the first of these pictures when it was still incomplete; see the article by Kristin Hoermann Lister in this volume of the *Van Gogh Museum Journal*, note 30.

*Ceci est le même discours creux et faux. Entre les deux Tournesols et les Berceuse que LVT discute, il y a deux Schuffenecker et, parmi les Vincent, deux Tournesols mal datés et quatre Berceuse également mal datées. Cela ne retient pas LVT d'être sentencieux.*

From this it may be concluded that the work in Tokyo is not mentioned in the artist's correspondence. *Astuce de nouveau transparente. Ce qui est dit ne permet en rien la déduction proposée. Le seul moyen d'établir qu'il n'y a pas mention du faux est de prendre toutes les*

28. Moreover, the lower section of the vase in the Amsterdam version is not painted yellow, as in the London picture, but pink; Van Gogh was apparently attempting to achieve a unity with its predominantly purple-hued counterpart in the Philadelphia painting.

citations de Tournesols & d'en faire l'exigence précise. La conclusion ne venant pas ici de la démonstration, il faut déduire qu'elle est acquise par ailleurs. Cela s'appelle donc une manipulation. Cette manipulation a un but, précis, la disqualification de la Correspondance. L'astuce est de concéder l'incachable, mais contourner la seule question qui vaille, question que j'ai posée, résolue et publiée. La correspondance écarte définitivement l'éventualité qu'il y ait plus que quatre grandes toiles de Tournesols : deux originaux et deux répétitions. Ce n'est donc pas une "absence" de la fausse, mais une garantie absolue que sa présence est impossible. Although this absence could be interpreted as 'un certificat de non-réalisation,' as Landais has claimed, there are other, equally plausible explanations.<sup>29</sup> Ceci est une nouvelle manipulation indigne d'une expertise. Son ressort est le nivant. On cache l'argumentaire sur lequel repose la démonstration contraignante dont il faut se débarrasser et on dit que d'autres options équivalentes sont possibles. C'est une tromperie, car on fait désormais comme si les Tournesols "en général" étaient une "des œuvres de Vincent comme les autres" tandis que ce sujet a un statut absolument à part, revendiqué par lui comme son plus haut chef-d'œuvre. For example, Van Gogh may have produced the painting with the intention of giving it to someone in Arles, thus seeing no reason to mention it to Theo. Bien évidemment faux il n'a de dette de "500 francs" envers personne. Bien sûr, aucun Tournesols n'est resté en d'Arles. LVT sait bien qu'il ne peut avancer de nom d'où sa discrétion sur ce point. C'est donc un écran de fumée. He may also have regarded it as a less successful version of the motif, or as an experimental study that similarly required no description. Nouvel écran. Vincent ne peut pas rater la reprise du chef-d'œuvre qu'il a répété de manière particulièrement brillante (Londres) Tokyo est la copie de Londres et Londres la copie d'Amsterdam. A further possibility is that he produced the work during a period of 'little correspondence,' as suggested by Roland Dorn, and by Druick and Zegers. <sup>30</sup> Troisième écran de fumée. Il est grossier de se prévaloir de "blank spots" car les mots de Vincent résumant et re-résumant. Ils disent combien il y a de versions, où elles sont, pour qui elles sont, privant de tout fond la thèse si honteusement commode des "lettres perdues" ou inexistantes. Après les blancs spots on a le nombre des tournesols peints. Les dates suggérées par Dorn étaient comiques, celles de Douglas Druick et de Peter Kort Zegers ont été inventées par LVT. Il est délicat de s'en prévaloir sans l'intention frauduleuse de se faire passer pour arbitre. Finally, one could also imagine that he simply failed to mention the work, for whatever reasons. Si ce quatrième écran de fumée est aussi valide que les trois autres, il a l'avantage d'être plus transparent : "La non-mention est inexplicable sauf à tricher... ce que nous faisons avec constance!" While everything is possible... Les mystificateurs soutiennent toujours que l'impossible est possible. Ce n'est pas le cas pour les experts c'est même leur unique raison d'être... one thing is certain: the letters do not provide any clues as to which of these options is the most plausible. Le but est atteint on a tiré quatre fusées fausses et transformé la vérité que l'on ne peut récuser en simple éventualité parmi d'autres également valides. Pour être connu, le procédé n'en est pas moins trompeur. Dire que vrai et faux s'équivalent est inadmissible ici et partout. Parmi les possibles raisons de l'absence de mention il y a que Vincent ignorait tout de la toile peinte dix ans après sa mort. Les lettres ne permettent pas de choisir entre les options fausses et idiotes de LVT. Mais elles garantissent qu'il n'y a pas eu de cinquième toile de 30 de Tournesols.

<sup>29</sup> Landais, op. cit. (note 1).

<sup>30</sup> Dorn op. cit. (note 6), p. 45 and Druick and Zegers, op. cit. (note 8), p. 240. They differ, however, in their opinion as to when this was.

## Provenance

Although the correspondence cannot therefore help us to solve the problem of the painting's authenticity *contrevérité de nouveau flagrante. La correspondance résout à elle seule définitivement la question de l'authenticité. Quatre toiles excluant cinq. Prétendre le contraire est falsifier ses enseignements. on remarquera au passage l'habileté de bonimenteur à donner à choisir entre trois chameaux pour dire qu'on ne peut pas en déduire l'âge du quatrième. Les mêmes techniques sont toujours à l'œuvre.*

the provenance may provide an indication. If it could be proven that the work came from Theo's estate, the case for considering the painting a forgery would, of course, be nullified. *La manœuvre devient transparente : Prétendre la correspondance disqualifiée puis, avec le même procédé indigne, coller le faux dans la collection de Theo! Ça hurle : "On va lui fabriquer des faux papiers une provenance présentable! Comment peut-on en arriver là? Comment se fait-il que l'on puisse si impunément insulter un artiste. Comment se fait-il qu'il ne se trouve pas un connaisseur assez digne pour crier avec force qu'il y a tromperie constante à chaque ligne, imposture, jamais démentie dans cette prétendue étude? Je sais, Hulsker est mort.* What is required is an examination of the provenance of all five pieces. The works in Munich, London and Amsterdam are irrefutably from the family collection. Johanna van Gogh-Bonger sold the first to Hugo von Tschudi in 1905; the second to the Tate Gallery in London in 1924.<sup>31</sup>

*Ceci constitue la première contrevérité sur la provenance proprement dite. La collection de la famille commence à Theo. Or Vincent a adressé avant de quitter Arles les quatre grandes toiles. Les deux originaux encadrés et les deux répétitions roulées. Il est donc certain que les quatre toiles (deux 12 T et deux 14 T) ont fait partie de collection de la famille. En organisant l'eclipse de la quatrième qui est nécessairement une 12 T, Wt falsifie les faits. On doit écrire : The four works are irrefutably from the family collection tout autre propos est du truchage de la mystification.* Following this second sale, only the Amsterdam canvas remained in the family's possession. It is not known if the painting in Philadelphia was among the works Jo administered Theo *c'est sûr, Johanna c'est non! Theo*

*l'aurait offerte ? Vendue ? Quel cirque!* It is first documented in 1896, when the Paris art dealer Ambroise Vollard sold it as 'soleils d[an]s pot' to Comte Antoine de la Rochefoucauld on 21 December for 400 francs.<sup>32</sup> *Cela est tout à fait faux Johanna vend la toile à Scuffenecker via Tanguy en 1894, mais avant d'affecter ses documents aux faux on en dissimule l'existence.*

Opinions differ regarding the provenance of the Tokyo version. *Comme la vérité avait été transformée en "option" un peu plus haut, on la transforme ici en divergence d'opinions avant de l'étouffer. On notera au passage que la phrase donne l'illusion qu'il n'y aurait pas de divergence d'opinion pour la toile de Philadelphie, cela s'appelle une manipulation.* However, opponents and supporters of the work's authenticity all agree that in the spring of 1901 it was included in

31. For the provenance details see Dorn, op. cit. (note 6), p. 60. Les provenances de Dorn sont fausses et reposent, de l'aveu même de cet ami mentor de Wt, sur un mystère, la "disposition" organisée de la toile de Philadelphie et la confiscation de son historique pour en gratifier le faux. Cela permet de ne pas les discuter. On devrait rappeler que l'expertise de Dorn fausse "fait" la vente Xies de 1987

32. Paris, Musée d'Orsay, Volland Archive, 'MS 421 (4,2). Registre des ventes avec les sommes dues par les différents acheteurs ou peintres,' 1894-97. Thanks to the watercolour copy made by the new owner in the same year, the work in question is known to have been the repetition after the painting in Munich; see Jill-Elyse Grossvogel, *Claude-Emile Scuffenecker*, San Francisco 2000, pp. xlvii-xlviii. *Tricherie! Pourquoi cacher ici (pour reléguer en note 33 avec les excuses de l'arbitre), que la thèse Dorn qui a permis de transformer la provenance pour la vente de 87 était fausse si c'est désormais certain?*

the Van Gogh exhibition at the gallery of the Paris art dealers Bernheim Jeune, under the title *Tournesols sur fond vert très pale*. **33** *Non. Cela est la*

*reprise du dire du faussaire Julien Leclercq, occultiste connu, rédacteur du catalogue, associé de Schuffenecker et organisateur de l'exposition. Comme plusieurs autres faux de la collection Schuffenecker, ces Tournesols n'ont pas été montrés. En illusionniste tenant en mains toutes les ficelles, Leclercq l'a simplement fait croire, faisant glisser les descriptions d'une toile à l'autre pour se couvrir et exposant la toile de Londres appartenant Johanna (Londres)* The painting came from

the collection of artist Claude-Emile Schuffenecker, whom the exhibition's organiser -- art critic, man of letters and Schuffenecker's friend, Julien Leclercq -- had already described as its owner in a letter dated 16 February 1901.**34**

For many years the history of the work before 1901 was a mystery.

*Ces Tournesols n'existaient tout bonnement pas, il n'y avait pas d'histoire jusqu'à ce que l'ignorance de Dorn et Feilchenfeldt n'en fabriquent une, fausse évidemment. In 1988, however, Walter Feilchenfeldt pointed*

*to a family document certes WF publiée en 1888 mais le document "fonde" la provenance fautive que Dorn donne en 1887 à Christie's (via Feilchenfeldt). Dissimuler cela est tricher.* from which it could be inferred that Schuffenecker had acquired his

still life from Jo van Gogh-Bonger in 1894.**35**

*On est dans l'escroquerie intellectuelle, "his still-life" est une manipulation. On a deux faits distincts Schuffenecker achète une toile de Tournesols à Johanna en 1894, ce que personne ne conteste, et sept ans plus tard il a les Tournesols de Tokyo. Ce n'est pas une toile mais deux toiles distinctes. En outre Feilchenfeldt, fort d'un passe droit lui permettant de consulter les archives du musée van Gogh interdites d'accès libre aux chercheurs indépendants de la Fondation van Gogh découvre que Johanna vend des Tournesols à Schuffenecker en 1894, il ne découvre assurément pas qu'elle lui aurait vendu la toile de Tokyo. Je répète autrement S'agissant de papiers ne faisant pas de différence entre vrai et faux, voyant des Tournesols entrer chez Schuffenecker (dont il ignore alors qu'il est faussaire) et, sept ans plus tard, des Tournesols dans sa collection, il imagine assez logiquement qu'il s'agit des mêmes. Sa compréhension de l'art de Vincent ne risquant pas de le retenir (la relation de ses exploits américains dans le New York Times vaut son pesant de cacahuètes) il "établit" la provenance... du faux. Dorn qui ne vaut pas mieux, fabrique une cohérence à sa manière qui sera censurée immédiatement par Pickvance. Voilà la vieille soupe que ressort Wt. Mais quand il écrit il est dans une tout autre situation de savoir, d'avertissements, de dénonciation, d'informations prouvant définitivement l'erreur des deux "pieds plats" comme les a appelés devant moi un jour un fin connaisseur. On est passé entre temps du tragique "humanum est" au coupable "diabolicum". La manipulation je répète pour que ce soit bien clair : consiste à dire parlant de Schuffenecker "his still-life" tandis qu'il y en a deux. Une achetée et revendue, une autre peinte par Schuffenecker bien plus tard.*

In March of that year she accepted his offer of 300 francs 'pour les fleurs' -- a work she had left at the shop of the recently deceased Père Tanguy.**36**

33. Exhib. cat., *Exposition d'oeuvres de Vincent van Gogh*, Paris (Galerie Bernheim Jeune) 1901, no. 5. Lacking the annotated catalogue by Julien Leclercq (b 5737), which contains crucial information, in 1987 Dorn erroneously believed the work should be identified as the version in Philadelphia; see London (Christie's), 30 March 1987, lot 43. Thanks to Ronald Pickvance, however, this mistake was quickly rectified; see 'Van Gogh's *Sunflowers*,' in Mark Wrey and Susanna Spicer (eds.), *Christie's: review of the season 1987*, Oxford 1988, pp. 70-

34. Letter from Julien Leclercq to Jo van Gogh-Bonger, 16 February 1901 (b 4134).

35. See Walter Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh and Paul Cassirer, Berlin: the reception of Van Gogh in Germany from 1901 to 1914*, Zwolle, Amsterdam & Zurich 1988, p. 96, who based his information on Dorn's (then unpublished) dissertation (see Dorn, op. cit. [note 33]). Incidemment ou bien Feilchenfeldt lit le document de la famille gardé à Amsterdam ou bien Dorn le lui transmet. Mais présente une déduction (l'achat d'un Soleil) comme une "information" (c'est l'exemplaire de Tokyo) est abusif.

36. See letter from Claude-Emile Schuffenecker to Jo van Gogh-Bonger, c. March 1894 (b 1427), which indicates that he bought the still life together with a landscape. He offered to pay 300 francs for 'les fleurs' and 200 for 'le paysage qui est plus petit,' which Dorn (op. cit. [note 6], p. 48) associates with F 777/JH 2105. *Encore une erreur! 777 est la copie par Schuffenecker du Jardin de Danzig, la toile qu'il achète est F 776, l'original. Incapable de voir, Dorn est victime du dire de Leclercq.* Schuffenecker's next letter to Jo (b 1428) suggests that she had accepted his offer. By this time Tanguy's widow had asked for a larger "larger" *est une invention* <sup>LT</sup> commission, so Schuffenecker ended up paying a slightly higher total, namely 525 francs. See further the letter from the collector A. Bauchy, who, encouraged by Schuffenecker's acquisitions, now wished to buy work from Jo (b 1206). *Je suis d'avoir pu acheter à Johanna Bauchy rachètera les Tournesols à Schuffenecker. On les retrouvera (sous le nom d'achats) "fleurs" dans sa collection l'année suivante lorsqu'il la confie à Chaudet qui les cède à Vollard, lequel les cède aussitôt à La Rochefoucauld.* She subsequently noted in her cash book that she had received 225 guilders from Schuffenecker for two paintings; see Chris Stolwijk and Han Veenbos, *The cash book of Theo van Gogh and Jo van Gogh-Bonger*, forthcoming in 2002 (annotation 011/14). *Publication qui se garde bien de reprendre la méprise de Dorn sur l'identification du Jardin de Danzig alors vendu.*

We know that this was in fact a painting of sunflowers thanks to a letter from Tanguy's widow to Andries Bonger, in which she reports that 'Monsieur Chouffenecker [...] desirerai avoir un tableaux de Mr Vincent c'est le soleil.'<sup>37</sup>

This interpretation of the evidence, however, built as it is upon the knowledge that Schuffenecker owned the still life in 1901, has also become a subject of debate as a result of the controversy surrounding the authenticity of the Tokyo still life.

Landais and others have claimed that the still life

purchased by Schuffenecker in 1894 was not the painting now in Tokyo, but the Philadelphia canvas, which they contend the artist sold on to Vollard within two and a half years.<sup>38</sup> Naturally, this theory is intimately connected to their refusal to believe in

the Japanese painting's authenticity, *il ne s'agit pas de*

*croissance, mais de savoir* for if the Tokyo work is a fake, it is the "piece" which had been recorded in the family collection and sold in 1894 must have been another version of the sunflowers painted by Vincent his 12 flowers, as described by him, who is, by the way, far more reliable than the two 'pieds plats' fellows. And this could only be the Philadelphia painting, as there is no other version painted by Vincent whose earliest history had been borrowed for the sale of a forgery and for which the people involved in the sale try to let believe that it is still unknown.

However, if we consider only the evidence of the provenance, the latter theory appears far more speculative than the former.

*Le naturel de LT reprend le dessus. Faute d'argument permettant d'infirmer mes conclusions il trouve pour mignarde parade, pour tenter de s'en défaire et de les disqualifier, de les déguiser en "option" parmi d'autres (fausses celles-là) les taxant de "far more spéculative" théorie. La vérité n'est pas une théorie. Dispersions ce nouveau rideau de fumée. Recadrons, redressons et pallions la dissimulation de mon argumentaire. La problématique d'abord. Une toile de 12 Tournesols, réplique peinte pour Gauguin, connue, décrite, envoyée par Vincent, ayant appartenu à la famille, nécessairement répertoriée dans l'inventaire (195 pour les intimes), vendue en 1894 par la veuve du marchand attiré de la famille, qui avait cette toile en dépôt, devrait être déclarée "de provenance inconnue" afin que son historique puisse être affecté à une réplique (Tokyo) jamais peinte par Vincent (la correspondance suffit à l'écartier), ne montrant pas le bon nombre de fleurs (14 au lieu de 12), d'une facture accablante*

37. The undated letter from Tanguy's widow to Andries Bonger (b 1446) was first quoted in Marc Edo Tralbaut, 'André Bonger: l'ami des frères Van Gogh,' *Van Goghiana* 1 (1963), p. 41, and connected with Schuffenecker's purchase by Dorn, op. cit. (note 33), p. 460.

*Pourquoi ne pas noter que :*

*1/Schuffenecker dissimule le sujet de la toile, ce qui à un sens s'agissant des Tournesols dont il n'ignore rien, 2/ qu'il se précipite chez la veuve Tanguy à la mort de son mari qui ne voulait pas brader Vincent 3/ qu'il offre le demi prix exigé par Tanguy 4/ qu'il n'y a pas trace du versement du reliquat 5/ que l'on sait mensonger son couplet sur sa prétendue pauvreté*

38. Landais 'Pour le rejet,' cit. (note 7), pp. 8, 18 taken up by Grossvogel, op. cit. (note 32), p. xh

et apparue chez un faussaire qui travaillait masqué sur l'original la semaine même où elle apparaît. Pareille fable est incompréhensible si l'on ne connaît pas les enjeux. Les voici. Reconnaître que la toile de Philadelphie est le 195 de l'inventaire de la famille est, car tout s'enchaîne implacablement, admettre que Schuffenecker (désigné en van Gogh) a été le peintre le plus cher du monde engageant la responsabilité des experts du Musée d'Etat Vincent van Gogh et de la Fondation, ainsi que Dorn, Feilchenfeldt et Dickwange tous présentés comme cautions par le vendeur dans le catalogue de vente. Si c'est vrai, pourquoi le taire? La vérité dérange parfois. On ne connaît pas de document décrivant les Tournesols confié par la famille à Julien Tanguy, mais il existe une exposition en 1892 à la galerie Le Barc de Bouitteville pour laquelle l'organisateur Emile Bernard emprunte des toiles laissées en dépôt chez Tanguy (il ne peut montrer beaucoup des siennes, fruits de trop récentes rapines) Au numéro 12 du Catalogue on trouve des "Soleils". Sachant que Bernard a alors en mains les lettres de Vincent et que ces lettres font la différence entre les 12 et les 14 Tournesols il est raisonnable de ne pas croire au hasard et de penser que la référence est aux 12 toiles de Philadelphie. les revues de l'exposition ne sont pas explicites hors une celle de Camille Mauclair, assez peu favorable à l'art de Vincent qui écrit malgré tout « les radieux soleils fleuris étonnent et charment de leur douceur » la formule ne renvoie évidemment pas aux épées et rugueux, boueux et ternes, hésitants et erronés, gauches et plats Tournesols de Tokyo. For while it cannot be demonstrated that Schuffenecker actually owned the Philadelphia still life, cela demeure faux! la famille a quatre toiles on les connaît, deux originaux et deux répétitions, deux 12 et deux 14 Tournesols. La seule des quatre "libre" est la répétition des 12, celle qui se trouvait dans l'inventaire à côté de la répétition des 14 qu'elle n'a jamais quittée, c'est donc la toile vendue. Cela est certain, mais les défenseurs voient les choses autrement. Dorn confisque lui aussi la provenance de la toile de Philadelphie, l'affecte, évidemment sans preuve, à la toile de Tokyo, puis découvre "a gap" dans la provenance de la toile de Philadelphie. Il est dans la situation du monsieur qui creuse un trou et qui appelle à la sonde pour que l'on admire le trou creusé. Il s'interroge sur l'origine du trou & se répond : "Where exactly Vollard got the Arlesian size 30 canvas he sold to the Comte de la Rochefoucauld remains a mystery." Il sait pourtant que Schuffenecker masque les Tournesols qu'il lui achète, sous le nom de "Fleurs". Il doit se douter qu'afin de maintenir cette habileté insoupçonnée, Schuffenecker peut demander à un ami proche de conserver ce titre passe-partout. Il sait que Bauchy, l'ami de Schuffenecker, spéculateur de métier, constitue à toute allure une collection. Il sait que la tentative de Bauchy pilotée par Schuff, de rééditer l'exploit qui a profité de la mort de Tanguy et berné une Johanna alors malade n'a pas abouti. Il sait que Bauchy a, l'année suivante, "Fleurs" dans sa collection. Il sait que Chaudet liquide alors la collection Bauchy. Il sait que Chaudet vend à Vollard trois toiles sans titres, juste avant que Vollard ne cède à La Rochefoucauld les "soleils ds un pot" (autrement dit une toile achetée sans titre et baptisée par lui). Il a appris à ses dépens que cette toile était la toile de Philadelphie. Il sait aussi que son raisonnement précédent reposant sur la fonction fautive de l'inventaire qu'il avait désigné en "catalogue d'exposition" était une absurdité (v. par ex. la note 49 infra). Il sait que cela l'avait privé de comprendre que les deux répétitions pour Gauguin, Londres et Philadelphie étaient restées au moment de cet inventaire à côté des deux Berceuse non montées sur châssis envoyées avec elles, mais il nie tous ces faits et veut croire au "mystère". C'est son droit de croyant, mais que cela ne vienne pas valider un faux dont son intervention en a assuré la dramatique promotion. we can be certain that this was the case with the Tokyo version. La manipulation ne change pas de registre. L'UT présente comme contradictoires deux faits vrais, successifs : l'achat par Schuffenecker de la toile de Philadelphie (en 1894) et sa détention de celle de Tokyo en 1901 onwards. Prétendre que ce serait "a" ou "b" tandis que c'est "a" & "b", est un procédé connu. Landais's notion could only gain in plausibility if

other paintings could be discovered that the artist sold on soon after acquiring them. To date, however, no such examples have been found. **39**

39. Grossvogel, op. cit. (note 32), p. 17, no. 42, points to a letter from Schuffenecker to one Haymann, dated 21 October 1886 (Paris, Fondation Custodia), which she believes might indicate that the former was already operating as an art dealer at the time. However, the letter only indicates that he was enquiring about the price of a work by Delacroix on behalf of a third party. It is impossible to judge whether he was doing this as a dealer or simply helping a friend, an acquaintance, or his brother. *Choisir un exemple, l'interposer à sa guise pour faire croire qu'il n'en existerait pas d'autres, par dizaines, est encore un tour de fumée.*

*Nouvel attrape-migands. Schuffenecker est collectionneur et, comme tous ceux qui pratiquent cette petite activité qu'ils espèrent lucrative, leur objectif est celui que résume Gustave Fayet que la collection ne leur ait finalement rien coûté. Gauguin justifie d'ailleurs Schuffenecker (son ancien collègue spéculateur dans l'âme et par métier) se plaignant de la faible hausse de son bien. Amédée Schuffenecker est marchand de vin reconverti dans le commerce d'art, les deux frères organiseront des expositions itinérantes etc. Prétendre qu'il faudrait, pour que la vérité — déguisée en "landais' notion" — soit vraie montrer qu'un acte soit habituel est encore dresser un obstacle artificiel. L'avocat de la Yasuda et de Schuffenecker est un mauvais avocat, son obstacle ne tient pas debout. Imaginons les rires dans la salle en entendant : "Pour que mon client puisse être supposé coupable de ce crime, il faudrait montrer qu'il a pour habitude d'en commettre." Définir à quelle conditions mon argumentaire est inviolable n'est pas le privilège de ce V.T. De plus il est frauduleux de laisser entendre que Schuffenecker ne revendait pas, sous prétexte que les sulfureuses archives de Schuffenecker ont été soigneusement épurées et que l'on est bien incapable de dire de manière précise comment la majorité de plus de soixante toiles sont sorties de la collection des deux frères. Cela dit, les preuves de la mise en vente immédiate existent. La bagatelle de huit toiles achetées par Schuffenecker à Johanna van Gogh en décembre 1900 sont en vente (sans nom de propriétaire) chez Bernheim-Jeune trois mois plus tard. Ils n'ont été achetées que dans ce but. Schuffenecker prête à des expositions-vente (Vollard) ; il met en dépôt (Soulié) ; il fait des échanges (Vollard), il met en vente à l'étranger (via Leclercq - scission Berlin par ex.) ; il revend directement (Bauchy, Fayet, Fabre, etc...) ; vient acheter strictement "pour affaire" à Johanna en 1906 etc. Cela en fait indiscutablement un collectionneur marchand en chambre. Le masquer en affirmant qu'il n'y a pas d'exemple "To date, however, no such examples have been found" (et en tentant de disqualifier une preuve complémentaire en note) est un autre volet de la tromperie contribuant à occulter la vérité et conduisant à abuser la foi publique par personne ayant autorité.*

## Four or five versions?

*La Correspondance et les provenances ayant déjà répondu "FOUR", on comprend pourquoi il ne fallait pas poser cette question avant d'avoir longuement disserté sur l'intruse.*

In addition to the matter of this individual work's provenance, we should also consider numbers. *La question précédente non résolue, fais présentée comme si elle l'était, V.T change de terrain pour mieux égarer son lecteur, ceci est encore une pratique confondante.* How many versions are assignable shortly after Vincent's death? Did a fifth version already exist?

Critics of the Tokyo painting believe not, basing their stance on the catalogue of works in Theo's collection ('Catalogue des œuvres de Vincent van Gogh'), probably compiled at the end of 1890 by his brother-in-law, Andries Bonger.<sup>40</sup> *Contrevérité. Tarica, Having et la voix*

<sup>40</sup>. Catalogue des œuvres de Vincent van Gogh' (b 3055).

dans la salle lors de la vente Christie's ignorent tout du catalogue que la Fondation (relayée par LV) a longtemps interdit d'accès bien qu'il appartienne à l'Etat néerlandais. Je pars, pour ce qui me concerne, de l'effrayante qualité du faux, vérifie si les lettres de Vincent suffiraient à prouver qu'il ne saurait y avoir de cinquième version et découvre cette certitude. Ensuite, seulement, quand l'accès au catalogue m'est autorisé, je découvre qu'il n'est évidemment que quatre toiles de 30 de Tournesols. This lists only four large format sunflower still lifes from Arles, each described as 'Tourne-sol (30)' and given the numbers 94, 119, 194 and 195. Ninety-four is definitely the painting now in Munich, while 194 probably refers to the Amsterdam version, as explained below.<sup>41</sup>

41. See Dom, op. cit. (note 6), pp. 60-61. His catalogue of the various sunflower versions, however, makes insufficient distinction between interpretation and genuine fact when citing the relevant Bonger list numbers. Dorn not only assigns a Bonger number to the paintings in Munich and Amsterdam, he also gives one to the Philadelphia and Tokyo versions. While the numbers assigned to the first two are based on fact, those given to the others are derived from Dorn's own notion regarding the function of the Bonger list and an associated theory concerning the absent work, which is, however, incorrect; see above. *Si quelqu'un entend quelque chose à ce charabia, destiné à masquer les nombres que Dorn a proposés, je l'en félicite. Je dénonce néanmoins la tricherie qu'il y a à dire que des "faits" sans raisonnement donneraient le numéro de la toile d'Amsterdam. La question n'est pas de sortir du chapeau Dorn qui s'est trompé, re-trompé et encore trompé (un "bavard" selon Annet Tellegen), mais de partir de faits et de démonstrations cohérentes et inviolables, ce que LV ne fait pas plus que son ami-mentor à qui il fait grief de son travers.*

Contre-évidence et "probably" captieux. 194 et 195 sont les répétitions pour Gauguin restées ensemble. Répétons : ce sont les toiles volantes toujours à côté des Berceuse avec lesquelles elles ont été envoyées. Les deux autres, montées sur châssis et entourées de simples lettres sont séparées, une était chez Theo (décrite par lui ce qui permet d'identifier la toile d'Amsterdam) l'autre voyageait et était montrée. Il faut à LV détruire cette identification certaine en tentant de la contourner, car elle interdit mécaniquement que le faux ait jamais pu appartenir à la famille van Gogh.

The other two numbers in the Bonger list do not immediately reveal their identity, meaning that this document cannot be used to prove the proposition that the Tokyo version was not yet documented in this period. *Comme il a disqualifié la correspondance et systématiquement déserté les terrains qui prouvaient la fausseté de la toile du financier du musée, LV énonce ici une nouvelle contre-vérité. Ce n'est pas parce que la révélation n'est pas immédiate qu'elle interdit de devenir une preuve. Les quatre toiles sont identifiables par déductions et croisements sans la plus petite hésitation. Cela est de nouveau inviolable : 94, Munich 119, Amsterdam 194 Londres and 195 Philadelphie. Il n'y a aucune autre possibilité, ni d'inversion, ni de sortie. Ce document exclut sans remission la toile de Tokyo. Saurait-on que la toile invitée est fautive si elle vient de chez Schuffenecker?*

Unless one agrees with the opinion *une démonstration est davantage qu'une opinion* that a fifth version did not exist at the time Vincent dit 2+2, ce qui ne peut pas vraiment faire cinq the presence of four rather than five versions of the sunflower motif in the Van Gogh family collection at this time can be explained if one painting had already left, either through exchange or as a gift. *Double écran de fumée! Échange? il n'y a pas d'échange. Cadeau, il n'y a pas de cadeau. Tout cela est imaginaire et a le but des précédents écrans de fumée, présenter la vérité comme une option, une des possibilités parmi cent ou mille.* Here, the work in Philadelphia is the only possible candidate, owing to its unknown provenance. *Le mécanisme est transparent. On invente un "cadeau" ou un "échange", out of the blue, puis on fait mine de chercher de quelle toile il pourrait bien s'agir (écartant évidemment du champ d'investigations la copie de la copie peinte par Schuffenecker).* Cela présente la méthode : exclure par artifice une toile de Vincent pour



la remplacer par une toile de Schuffenecker. Où commence et s'arrête le travail de faussaire? The recipient may have been Gauguin, for Vincent had promised him repetitions of the sunflower pictures. *Ne pas s'arrêter en chemin ne fait qu'aggraver la manipulation. Gauguin n'a pas eu de Tournesols arlésiens. Il n'y a même aucun moyen de le faire croire, car il ne voit pas Theo avant son internement, n'est pas à Paris avant l'inventaire et, bien sûr, ne cède pas de toile de 30 de Tournesols. De plus une lettre de Vincent propose longtemps après leur envoi, l'échange des répétitions (toutes les répétitions, soit deux) à Gauguin lequel confirme en 1894 qu'il ne s'est pas soucié de récupérer ses Vincent (voir la ref. en note 45 qui se dispense de citer le passage, pallions "29 mars 1894, Madame, Depuis quelques années toujours en voyage et par suite je ne m'occupais pas de reprendre les tableaux de Vincent qui m'appartenaient..."<sup>43</sup> La manipulation est ici triple : inventer un cadeau/échange, choisir une toile que l'on a privée de ses papiers et faire mine de découvrir que cette toile aurait pu être échangée/donnée et faire mine de rechercher (et bien sûr de trouver) son destinataire. Cela s'appelle une diversion élaborée, d'autant que l'on sait que cela ne mène nulle part (Gauguin n'a pas de Tournesols arlésiens) ce qui montre la taille de la ficelle.*

However, nothing in Van Gogh's correspondence suggests that he actually fulfilled this offer. The artist always thought in terms of an exchange, not a gift [744/573].<sup>42</sup> *Quatrième volet de cette nouvelle manipulation. Le don imaginaire est écarté au profit de l'échange imaginaire. Il est écarté par une phrase fausse. Vincent dit par exemple : "Gauguin, s'il veut l'accepter, tu lui donneras un exemplaire de «La Berceuse» qui n'était pas monté sur châssis, et à Bernard aussi, comme témoignage d'amitié." (voir infra note 44 le commentaire sur la lettre 592) Gauguin would have to reciprocate with 'deux tableaux de lui pas médiocres mais mieux que médiocres,' as he informed Theo in early February 1889 [749/576]. Vincent developed his proposal by almost immediately also offering Gauguin a version of *La berceuse*, indicating that he would rather have been represented in his friend's collection with the recently created triptych than the two repetitions of the sunflower still lifes from the spare bedroom.<sup>43</sup> *Tout cet écran de fumée sans queue ni tête (critique de la fausse thèse Welsh recyclée de mon travail) n'est là que pour perdre le lecteur et aurait dû figurer plus haut, là où se discutait la question des Tournesols d'Arles et la correspondance. Le : "he would rather have been represented" est du plus haut comique quand on connaît la phrase de Vincent : "c'est mon intention après ce qui s'est passé de contester catégoriquement votre droit sur la toile en question" Il n'y a pas eu d'échange avec Gauguin, je l'ai prouvé et tout le monde le sait, en évoquer l'éventualité, sans dire que je l'ai écartée est tricher.**

Although Gauguin's response to this proposed three-work exchange is not known, the fact that Van Gogh was still considering it in May indicates that nothing had yet been settled. Vincent then informed Theo that he should give Gauguin a version of *La berceuse*, but, he wrote, if his former companion 'veut des tournesols ce n'est qu'absolument comme de juste qu'il te donne en échange quelque chose que tu aimes autant'

43. In this event Gauguin would have 'de son côté aussi donner du bon'; 749/576. Van Gogh intended to make three triptychs, one for Theo, one for Gauguin and one for 'La Hollande' (747/574), but produced no more than the central work for the third of these.

*Contrevérité. Vincent n'a jamais eu l'intention de produire "un troisième triptyque" Il dit seulement qu'il aurait l'intention de faire une Berceuse pour la Hollande en rien une répétition de Tournesols. La phrase est : "J'aimerais faire une répétition encore pour la Hollande si je peux avoir le modèle)". Le but de l'ut est transparent comme son ami Dorn, il multiplie les éventualités imaginaires pour banaliser le cas des Tournesols. Il abandonne toutefois l'indifférentiable saladé sur les "candélabres", judis mise à la mode faite de savoir lire et "fabriquant" des faux Tournesols pas monceaux. Voir Dorn.*

42. Letter 744/573.

44. Van Gogh first came up with the idea of giving Gauguin a version of *La berceuse* in late February; see letter 752/578.

[778/592].<sup>44</sup> In other words, Van Gogh was ready to compromise by giving Gauguin the central work from his triptych, although he apparently expected the side panels to follow later through an exchange, since he knew his friend was keen on the sunflower still life with a yellow background *celle d'amsterdam, accrochée dans sa chambre en Arles*. Van Gogh, however, seems to have misjudged the situation. Having been informed by Theo of the gift, Gauguin mentions only *La berceuse* in his reply from Pont-Aven: 'Gardez le tableau à mon *ma* disposition' [GAC 14]. It was not until 1894, long after the Van Gogh brothers had died, that he claimed the promised work from Theo's widow, without making any mention of the still lifes with <sup>45. See Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh, ed. Douglas Cooper, The Hague & Lausanne 1983, pp. 43-44.</sup> sunflowers.<sup>45</sup> *Puisque l'on sait qu'il n'y a pas eu remise de Tournesols que vient faire ici toute cette confondante digression, sinon embrouiller le lecteur?*

Although the correspondence in no way intimates that Gauguin received one of the still lifes, the artist himself suggested in January 1894 that he had one of the versions with a yellow background in his studio. In a highly literary piece on Van Gogh, he wrote that his 'chambre jaune' contained 'des fleurs de soleil, aux yeux pourpres, [...] sur un fond jaune, [...] dans un pot jaune, sur une table jaune. Dans un coin du tableau, la

signature du peintre: Vincent.'<sup>46</sup> *Résolument ignare.*

*Gauguin n'évoque pas son atelier parisien mais sa chambre à la maison jaune d'Arles: "ma chambre jaune". Il précise: "Quand nous étions tous deux à Arles avant de répéter "dans ma chambre jaune". Il évoque là les Tournesols d'Amsterdam qui y étaient pendus à côté de ceux de Munich.*

This passage makes it clear, however, that Gauguin was not describing his studio as it actually was, but rather a form of fiction. *Dans sa fiction, Lüt confond, il s'agit d'Arles et de réalité. Il n'existe alors qu'une version des Tournesols à fond jaune.* The painting in Tokyo is not signed, while the other two works with a yellow background – the signed versions in

Amsterdam and London (*right order*) – were still in the possession of Jo. <sup>46. See Paul Gauguin, 'Natures mortes,' Essais d'art libre 4 (January 1894), p. 273. For a description of Gauguin's studio with yellow walls see Druick and Zegers, op. cit. (note 8), p. 344.</sup> <sup>47. Gauguin also claims (ibid., p. 274) that his yellow room contained a Van Gogh still life with shoes, but this seems to have been equally false, as all the known versions of this motif were at that time in different hands. *Faux et re-faux. Vincent a peint des souliers en Arles " Vincent achète "deux paires de souliers noirs" et dit les peindre: "Egalement j'ai un bouquet en train, et aussi une nature morte d'une paire de vieux souliers". (526) Il les a accrochés dans la chambre de Gauguin. Quand il ne copie pas le décoratif par d'autres, l'inspecteur Lüt montre qu'il ne sait ni lire, ni comprendre et les accuse, comme il le fait avec Gauguin, de proférer des faussetés.*</sup> <sup>48. Welsh-Ovcharov, op. cit. (note 6), p. 187.</sup> <sup>49. Paris, Musée d'Orsay, Archives Musée d'Orsay, 'MS 421 (4.3). Registre de la caisse, consignnant les entrées et sorties,' 1894-1900.</sup>

Nevertheless, in 1998, Welsh-Ovcharov

reckoned (*amusante litote, elle parlait d'une "incontournable évidence" et avait le "full support" de Lüt*) that Gauguin did indeed own a sunflower still life -- not the Tokyo version but the work with the blue-greenish background in Philadelphia.<sup>48</sup> In her

opinion, this was the canvas referred to in an entry in the cash book kept by the Paris art dealer Ambroise Vollard, dated 10 April 1896: 'Payé à [Georges] Chaudet de la part de Gauguin pour un tableau de Van Gogh "tournesols" 225 fr.'<sup>49</sup> She seems, however, to have been

mistaken, as Landais has also explained.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Landais, 'Pour le rejet,' cit. (note 7), pp. 10-15.

*Il est tout à fait délicat de la part de LVT de dire que je serais "also" d'accord, donc d'accord avec lui, mais c'est encore une mystification. Les faits sont que Welsh s'est trompée. LVT et ses petits copains ont soutenu sa thèse fautive criant sur tous les toits qu'elle était inattaquable, (ce que Welsh soutenait aussi). Je l'ai démontée. Il y avait au moins cent fautes. LVT et ses copains copains ont tout fait pour éviter que cela ne se sache. On a refusé de publier mon argumentaire. Le compte-rendu n'a pas été publié et maintenant je serais d'accord avec eux! Plus de malhonnêteté est rare! Ce n'est pas "she seems"! J'ai prouvé, de manière définitive, que Bogomila Welsh s'était fourvoyée et que toute sa thèse était fautive. Ne par le reconnaître est, pour le moins, un fait. Les organisateurs du Symposium m'ont dit, eux : "You convinced us"*

In early 1895 Gauguin had commissioned Vollard to sell his two still lifes with sunflowers from Van Gogh's Paris period.<sup>51</sup> One of these was sold that same year, while Vollard's 1896 reference appears to relate to the second, rather than to a new, more recently offered, work. The sum paid, 225 francs, seems too low to have been the price for one canvas, but as Gauguin had already received an advance of 400 francs for the two 1887 paintings from the dealer in 1895, it must have been a residual payment.<sup>52</sup>

Moreover, Gauguin wanted at least 600 francs for the two works, and the sum eventually paid, 625, comes very close.<sup>53</sup>

*Pour la troisième fois en trois notes LVT dissimule à la fois qu'il s'était trompé en se mettant à la remorque de Welsh (comme il s'est trompé en se mettant à celle de Pichvance, puis de Dorn) & que j'ai établi la correspondance dont il alimente désormais ses certitudes.*

But if Van Gogh did not give Gauguin the painting now in Philadelphia, to whom did he give it? To no one probably, as it is unlikely that anyone other than his friend would have been the recipient of such a generous gesture. Exchanging or giving away this work would have meant that Vincent had abandoned his plan for securing a place for one of his triptychs in Gauguin's collection; this, however, seems improbable, given his great interest in the exchange.<sup>54</sup> *La baudruche de Welsh fut créée d'embellie. LVT en a ressuscité une pour se montrer savant avec la science*

51 These were F 375 JH 1329 and F 376 JH 1331. One of the two works was sold on 15 February to Felix Roux, who, however, returned it to Vollard on 23 October for 350 francs. (This latter transaction was overlooked by Welsh-Ovcharov, op. cit. [note 6], p. 185.) Strictly speaking it is not known which of the two pictures this was, but given that F 376 JH 1331 was sold shortly afterwards (29 October) to Edgar Degas for 400 francs, it is generally assumed to have been the same painting. F 375 JH 1329 was acquired by the Dutch collector Cornelis Hoogendijk from Vollard around 1897; see Dorn, op. cit. (note 6), pp. 58-59. For the sale of the works owned by Gauguin, see Paris, Musée d'Orsay, Vollard Archives, 'MS 421 (4,2) Registre des ventes,' 15 February, 23 and 29 October 1895. *Ces informations viennent de mon travail il serait simplement honnête pour ne pas se faire traiter par un croisé de voleurs de le signaler. (cf. CAA + Pour le rejet, op. cit.)*

52. Paris, Musée d'Orsay, Vollard Archives, 'MS 421 (2,3) Reçus signés,' dated 9 January 1895. This was overlooked by Welsh-Ovcharov, op. cit. (note 6), p. 187, who also mistakenly assumed that letter GAC 24 should have been dated to 1889. In this letter, which Cooper (op. cit. [note 45], p. 181) claims was addressed to Theo, there is talk of an exchange, which Welsh-Ovcharov then associated with the work now in Philadelphia. However, in his *Gauguin et Van Gogh* (Taravao [Tahiti] 1989), Victor Merlhès dates this missive earlier, namely to December 1887, and has shown the addressee to be Vincent, not Theo (p. 56). *Il serait simplement honnête de me citer quand Welsh publie sa fautive thèse qui a pour seul but de me contredire, mon livre et la censure sur ce point tandis que LVT, Dorn et leurs petits copains adhèrent.* The letter discusses their exchange of paintings in that year, Van Gogh's contribution being F 375 JH 1329 and F 376 JH 1331. See also Roland Dorn's review of Cooper's *Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh*, published in *Oud Holland* 99 (1985), no. 4, pp. 325, 327 (note 7).

53. On 10 April 1896 Gauguin -- who had not yet been informed by Vollard of the 1895 sale to Degas -- decided to lower his asking price. At this point he wanted at least 300 francs for each still life. See letter from Paul Gauguin to Claude-Emile Schuffenecker, 10 April 1896, reprinted in Paris (Hôtel Drouot), 14 December 1958, lot 115 and quoted by Welsh-Ovcharov, op. cit. (note 6), p. 185.

54. Assuming that one triptych should in any case remain with Theo; see also letter 747/574.

*d'autres et il est obligé de la poignarder lui-même, tant ma démonstration était inviolable. Mine de rien Wt avance sa piste Gauguin, qui n'avait aucun sens, est close reste l'invention d'un don et il va continuer à se canner le nez. Ce qui a l'avantage d'égaler son lecteur.*

The only possible candidate is Emile Bernard, who, like Gauguin, also received a version of *La berceuse*. As far as can be determined, however, this artist never had a sunflower painting in his collection.<sup>55</sup>

*La diversion de Wt pourrait durer longtemps en cherchant toute la population mondiale de l'époque et pouvant conclure pour chacun : "as far as can be determined, however, this fellow never had a sunflower painting in his collection" Au bout d'un moment l'objectif de l'avocat de la Yasuda Fire and Marine Corporation finit par se remarquer : casser à toute force le faux du sponsor en donnant l'illusion que cinq versions auraient existé. En 1990 Wt (cat amsterdam P. 191) a corrigé avec Sjaars van Heugten et Evert van Uiterst "entre temps, Van Gogh avait peint trois répliques qu'il qualifia de "répétitions équivalentes et parcelles" 574f. Cela est faux, Vincent dit dans 574 F, 28 janvier "lors de ta hâtive visite, je crois que tu dois avoir remarqué dans la chambre de Gauguin les deux toiles de 30 des tournesols. Je viens de mettre les dernières touches aux répétitions absolument équivalentes et parcelles" précisant dans la lettre suivante deux et non trois "lorsque Roulin est venu, [lundi 28 janvier] j'avais juste fini la répétition de mes tournesols et je lui ai montré les deux exemplaires de la Berceuse entre ces quatre bouquets-là. Il semble qu'il ne faille pas renoncer à cette caution erronée qui expliquerait fort bien pourquoi le propriétaire de la toile de Tokyo contestée s'est précipité, la bouche en cœur et les mains pleines d'argent, chez les joyeux signataires de cette assez considérable erreur. Il serait urgent de la reconnaître sans détour afin que l'on puisse comprendre les mécanismes possibles.*

This reasoning supports the conjecture that the work now in Philadelphia was still in the family collection at the end of 1890. However, if this was the case, the question of why Andries Bonger only recorded four versions of the sunflower motif instead of five becomes even more compelling. *Il n'y a pas de sortie, pas d'échange, la toile de Philadelphie est à l'inventaire, sous le seul intitulé possible et sous le numéro 195. Il n'y a pas de cinquième version en 1890, cela est certain et Wt ose écrire que si la vérité est vraie, alors l'absence de quelque chose qui n'existe pas a tendance à devenir "compelling". Voilà comment on discrédite la parole muséale dont tant d'authentiques savants ont cherché à construire l'autorité.* Roland Dorn suggests the answer should be sought in the function of Andries's list, which he believes was not a true inventory but rather a catalogue of the temporary presentation of Vincent's works in Theo's new apartment in September 1890.<sup>56</sup>

*Wt sort les bouffonneries de Dorn du chapeau pour confondre encore et toujours davantage. La liste Bonger est dressée après l'internement de Theo et il n'est nul besoin de Stolwijk pour cela, lequel n'a pas saisi que cette liste était dressée par un agent d'assurances pour assurer la collection après le vol d'un certain nombre de tableaux par Emile Bernard et ses complices. Dorn a comme à son habitude avancé des choses sans preuves, elles tombent avec ses déductions, mais elles ont gratifié la science d'un docteur, puisque ses enchaînements étaient sa thèse de doctorat. One still life with sunflowers was omitted from the list, Affirmation mensongère. Aucune*

55. See letter 778/592, in which Van Gogh asked his brother to give Bernard a version of *La berceuse* and the latter's missive to his mother, undated but probably from June 1894, in which he reported that his *La berceuse* had been sold through the dealer it had been placed with for 600 francs (Paris, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Ms 374, 5.1, f. 207). Fred Leeman was kind enough to draw our attention to this letter.

56. Dorn, op. cit. (note 6), p. 48. Nevertheless, this proposition does not seem tenable; see the arguments presented by Stolwijk and Veenenbos, op. cit. (note 36), who have suggested that the list was made after the end of October 1890.

*Version des Tournesols n'est omise. Les quatre y sont. L'Œt recycle les erreurs de Dorn fabriquant un mensonge. On ne peut "omettre" qq chose qui n'existe pas. On décrit le faux authentique puis on s'étonne de son absence* and Dorn was convinced that this could only be the London painting, which may have been displayed in the window of Père Tanguy's shop to advertise the nearby exhibition. Although this is an ingenious theory, there is no supporting evidence. *C'était bien sûr faux, et sans fondement et stupide. Près de 400 toiles dans un appartement! En revanche la toile de Philadelphie est chez Tanguy* What is certain, however, is that the Bonger list

contains several lacunae, as it is known that from 1892 onwards Jo van Gogh-Bonger began to use supplementary numbering for her own administration.<sup>57</sup> However, this second catalogue, which has not been preserved, must have been similarly incomplete, as several documents from later periods contain descriptions of works without reference to either list.<sup>58</sup> *Artifice sur artifice. On sait comment et pourquoi la liste est dressée, mais on ne sait pas pour le reste. Une oeuvre exposée sans numéro ne signifie pas qu'elle n'en ait pas. Les exemples fourmillent. Et quand bien même, cela n'est d'aucune aide dans le cas présent.*

Surprisingly, one of these documents provides support for the proposed existence of a fifth,

unnumbered version of the still life with sunflowers. *Le "surprisingly" dit (presque) tout! Même L'Œt ne pouvait y croire et ne peut taire son étonnement. Il va trouver "la" trace!* In a list of 19 works sent to Leclercq on 8 October 1901, all the paintings have a Bonger list number except the 'sunflowers' noted under number seven.

## 59

*Sa première astuce consiste à faire mentir le document en glissant le "sent" de "In a list of 19 works sent to Leclercq". C'est presque vrai, mais tout à fait faux. Il ne s'agit pas d'une liste d'oeuvres envoyées mais, comme Johanna le dit à Fanny Flodin, toute récente veuve de Julien Leclercq : "la liste des prix"* Sa lettre dit :

*Vous devez bien avoir reçu ma lettre adressée à Mr Leclercq dans laquelle était incluse la liste des prix — voulez vous me retourner cette liste — puisque le prix du tableau de Mr Leclercq n'y est pas marqué. J'ai des changements à faire». [Arch. privées Helsinki]. Les faits sont connus. Leclercq prépare une exposition chez Cassirer à Berlin des toiles de Johanna qu'il a réussi à décider après être partie chez elle en juin et l'avoir relancée en juillet. Les œuvres dont Johanna liste les prix sont celles qu'elle prête à l'exposition Berlinoise (qui dit liste de prix, dit intitulé, numéro d'inventaire et prix correspondant). Toutes y figurent, celles qu'elle envoie plus ses Tournesols dont les habiletés de Leclercq ont réussi à empêcher le retour qui aurait dû avoir lieu dix mois plus tôt. Johanna ajoute en outre*

57. The Bonger list eventually comprised 311 numbers. The highest number found so far from the second list is 336 ('Cassirer-april 05' [b 2185], no. 8, which can be identified as F 659 JH 1850). The supplementary list was probably drawn up in 1892, as the new, higher numbering first appears in the annotated exhib. cat. *Exhibition of the paintings Vincent van Gogh in the art-gallery Arts and Crafts*, The Hague (Arts and Crafts) 1892, no. 4 (326), 12 (314), 16 (328), 24 (325), 27 (332), 42 (320); see b 3046. However, this list also features works without a number (41, 43). *Hors confirmes l'incexistence du faux, cela ne change évidemment rien, puisque même avec les ajouts, il n'y a toujours pas de "nouveaux" Tournesols.*

58. For example 'Tentoonstelling Wiesbaden: schilderijen Vincent v Gogh' (b 3257), in which the self-portrait listed under number 15 is unnumbered. According to Feilchenfeldt, op. cit. (note 35), p. 90, this was probably F 356 JH 1248.

59. Paintings to Leclercq, sent 8 October 1901' (b 5738). A '4' initially noted by this work was immediately scored through. Theoretically speaking this could have been part of the Bonger numbers 194 (probably F 458 JH 1667), 84 (F 452 JH 1330), or 44 (F 377 JH 1328), but this seems unlikely. *Délicieuse remarque. La vérité est unlikely il s'agit du numéro 194* It points rather to the existence of yet another list. F 350 JH 1245 was also designated by Jo with a four ('Cassirer - april 05' [b 2185], no. 22), while 'maisons de village' on the 'list Leclercq paintings' (b 1533) was given the number 4bis. *Ecrans de fumée. Un 4 immédiatement biffé devient un 4 vrai et renvoie à une liste inconnue comme d'habitude sur laquelle il y a un doublon*

à sa liste, mais sans en indiquer le prix, une toile que lui a commandé Leclercq et qui du fait de sa mort devra lui aussi aller à Berlin "je vous serai donc bien obligée si vous voulez les envoyer à Berlin avec celui que Monsieur Leclercq avait encore l'intention d'acheter." Cela est encore inviolable, mais se nourrissant de la confusion possible entre l'envoi à Paris 17 toiles (+celle pour Leclercq) et le prêt à Berlin 18 toiles (+ finalement celle de Leclercq) *LV* va oser fabriquer des *Tourneols* supplémentaires. When the paintings were actually dispatched Jo rechecked the numbering and made several corrections; however, the listing for the sunflower picture was left unchanged, from which one can only conclude that the work did not actually have a number, as otherwise Jo would surely have added it.<sup>60</sup>

60. A similarly unnumbered work is the self-portrait exhibited in 1903; see note 58.

✓ Londres	90	450
<del>opruuching v. Lagurus</del>	<del>275</del>	<del>1000</del>
opruuching v. Lagurus	275	1000
✓ Zonnebloemen	x	1000

Qu'en est-il? Répétons. Les *Tourneols* 194 (la toile de Londres) sont à Paris, confiés à Leclercq par Johanna van Gogh un an plus tôt. Leclercq les a retenus d'autorité le 28 décembre. Schuffenecker les a copiés après avant le 16 février, (première mention, voir supra). Leclercq a exposé les *Tourneols* de Johanna en faisant croire qu'il s'agissait de ceux de Schuffenecker (d'où le cadre actuel de Philadelphie refilé ensuite par Schuffenecker à La Rochefoucauld. Puis les a retenus en envoyant un jardin (appartenant à Schuffenecker) en contrepartie, le jardin à Auvers (faux bien sûr.) Leclercq projette une exposition en Allemagne chez Cassirer et réclame des toiles. Dans sa la liste de prix, Johanna ajoute ses *Tourneols* qui doivent y être exposés chez Cassirer. Dans l'impossibilité physique de relever le numéro de ses *Tourneols*, elle griffonne un 4, pour une raison inconnue, le biffe et la toile de Londres ira chez Cassirer où elle sera décrite, étant toute ambiguë. C'est à peu près tout. Non, elle ajoute une croix en face peut-être parce qu'elle n'a pas la toile. Quelle salade *LV* assaisonne-t-il? "one can only conclude that the work did not actually have a number" Non! Cela est encore faux, il est facile de le montrer. A plusieurs reprises, incapable de relever les numéros qu'elle liste ou bien dans l'impossibilité de le faire faute de numéros (les deux cas se rencontrent) Johanna écrit systématiquement dans ces cas : "pas de numéro", en hollandais-français : "geen N°". Les *Tourneols* ne sont pas dans ce cas. Il s'agit donc bien de *Tourneols* numérotés, de ses *Tourneols* numérotés 194, confiés à Leclercq. Cette nouvelle manœuvre fait donc, comme toutes les autres, long feu.

The painting in question was a still life with a yellow background, of which there were still two versions in the family collection: the canvases now in Amsterdam and London.<sup>61</sup> *le "still two versions"*

61. Following Leclercq's sudden death at the end of October, these works were forwarded to Berlin, where they were included in an exhibition at the premises of the art dealer Cassirer. The critic Hans Rosenhagen described the painting as 'a still life of sunflowers and orange-coloured dahlias in a vase against a yellow background'; see idem, 'Von Ausstellungen,' *Die Kunst* 5 (1901-02), p. 240. On Leclercq see Marja Supinen, 'Julien Leclercq - Vincent van Gogh's varhainen puolustaja,' *Taidehistoriallisa Tutkimuksia. Konstihistoriska Studier* 11 (1988), pp. 69-109 and idem, 'Julien Leclercq: a champion of the unknown Vincent van Gogh,' *Jong Holland* 6 (1990), no. 6, pp. 5-14.

est fallacieux. il n'y en a jamais eu que deux peintes par Vincent, donc "still the two versions": un original Amsterdam (fond jaune-vert) inventaire n° 119 et sa répétition peinte pour Gauguin, inventaire 194. Il n'y a jamais eu d'autre toile de Tournesols à fond jaune dans la collection de la famille, aucune autre n'en est sortie. Since the Amsterdam version can be associated with Bonger 194 (as will be shown below *cela est faux et ne sera évidemment pas "montré"*), the unnumbered painting sent to Leclercq must have been the London picture, proving Dorn's thesis correct (although his supporting arguments are

different).<sup>62</sup> La thèse de Dorn est fautive,

mais il faut reconnaître que c'est ce qui inspire son ami LVT. Re-re-répétons : Johanna n'a pas envoyé de nouveaux Tournesols à Paris. La toile 194 de Londres y était et y est restée (la 119 Amsterdam reste sur les murs de Johanna à Bussum)

jusqu'à son départ pour l'Allemagne après la mort de Leclercq bien obligé de la lâcher. LVT invente, ment est plus juste lorsqu'il affirme : "the Amsterdam still life had just returned from a long stay in Paris"

(note 62). Leclercq a proposé, le 5 avril 1901 un "jardin" pour ne pas retourner les Tournesols 194 (de Londres), en disant : "Si vous n'acceptez pas, je vous prie de me laisser le temps de vendre le jardin de Daubigny pour pouvoir vous acheter les Tournesols." Quelque dix jours plus tard, il a envoyé d'autorité un autre jardin après avoir dit : "Si vous ne vous décidez pas aux conditions que je vous ai offertes, pour l'échange contre les Tournesols, je vous offrirai alors un échange simple contre une toile de la même qualité que cette Maison de Daubigny." C'est bien qu'il ne veut pas rendre les Tournesols. Maintenant qu'ils ont une copie, Schuff et lui doivent en garder le contrôle et, si possible, en placer l'une des deux loin de France (ainsi que Leclercq le disait pour les vrais & faux "jardin de Daubigny.") LVT serait bien en peine d'avancer une quelconque trace du retour des Tournesols (de Londres) que Leclercq a confisqués d'autorité en décembre précédent (sa lettre du 28) et ne veut rendre à aucun prix (les deux compères ont besoin des provenances pour habiller le faux de Schuffenecker). Il s'agit donc d'une invention, d'une invention dont le caractère mensonger se lit dans la formule subliminale et inégalable "According to our interpretation of the evidence". On a un fait : "des tournesols dans une liste de prix" ; il est interprété en "leur présence dans la liste de prix, transformée en liste d'envoi, ne peut avoir qu'un sens". Cela est démenti car ce sens est impossible (seen n°). Cette fausseté est baptisée "evidence" de là LVT fabrique "our interpretation" et, pour faire bonne mesure, invente un retour des Tournesols qui n'a assurément pas eu lieu. Comment appeler cela sinon de la mystification de la triche?

In this interpretation, In this invention the four still lifes in Bonger's inventory can be identified as follows: 94, as already stated, is the painting now in Munich; 119 is the version in Philadelphia or Tokyo; 194 is probably the still life now in Amsterdam; and 195 either the painting in Tokyo or the Philadelphia version. le but de la manœuvre est atteint. LVT est parvenu à remplacer un Vincent par un Schuffenecker, comme la vente des Tournesols l'avait fait, toujours en s'inspirant du toxique docteur Dorn. Répétons l'inviolable violé par LVT : 94 est Munich, 119 n'est ni Philadelphie ni Tokyo mais Amsterdam, chez Theo, puis toujours chez Johanna qui a conservé chez elle ce qu'il y avait aux murs chez Theo et elle à Paris. Cette toile est l'original encadré expressément donné par Vincent et signalé par Theo. 194, est de manière certaine la toile de Londres (conservée roulée jusqu'à l'envoi le 15 juin 1900 à Leclercq) envoyée roulée, donc en aucun cas la toile d'Amsterdam qu'un tasseau posé par Vincent et attaché à son châssis empêche

62. There is another reason to assume that Jo sent the London version to Paris. According to our interpretation of the evidence, the Amsterdam still life had just returned from a long stay in Paris, *Mensonge dont il répète* where – as noted in the body of the text – a fragile paint layer had been treated. For this reason it seems unlikely that the painting would have been sent away again so soon. *les toiles détériorées car roulées à l'envers par la très ignorante Johanna puis réparées et montées sur châssis peuvent voyager. Mais il se trouve que celle-là est restée à Paris.*

depuis sa naissance de l'être. La toile d'Amsterdam n'a jamais été démontée sauf le temps d'une restauration tardive 1961 (voir infra) 195 est la toile de Philadelphie que Schuffenecker collectionneur-marchand achète à la mort de Tanguy en 1894, cède aussitôt à Bauchy qui le remet à Chaudet, vendeur à Vollard. Bien sûr il faudrait expliquer pourquoi des erreurs de lecture ont gonflé la collection de Gauguin, pourquoi on a cru que "qui dit Bauchy, dit Gauguin" etc; mais j'ai déjà donné les grandes lignes et j'expliquerai de nouveau ailleurs.

## Leclercq

Although the provenance offers no reason to doubt that the Tokyo *Sunflowers* is genuine, *répéter les contrevérités flagrantes ne sert de rien* sceptics have produced still further arguments to challenge its authenticity. *Cela est faux. Avant la révision de Dorn-Feilchenfeldt de la fin des années 80, personne n'a jamais mis en cause le "premier propriétaire Emile Schuffenecker" et une provenance Schuffenecker est en soi, chacun le sait dans le petit milieu, une raison de douter.* The crucial factor in their misgivings *Fabriquer une thèse plus de cent fois fausse, (et ce n'est pas une image) à la fois tricheuse, menteuse, spacieuse, fallacieuse et accuser les opposants de "misgivings" est pour le moins hardi* has been the knowledge that the work's owner in 1901, Claude-Emile Schuffenecker, had an opportunity to produce a forgery from another version of the motif. *Schuffenecker restaure la toile de Londres, cela est certain, c'est le 194 du catalogue. Par six fois au moins à la faveur d'une manœuvre Leclercq cherche à faire croire à Johanna que le restaurateur des Tournesols n'est pas Schuffenecker. Ce mensonge répété ne saurait (même en l'absence de tous les autres éléments) être occulté. Une question est incontournable, pourquoi Leclercq ment-il comme un expert à la dérive en dissimulant l'identité de son "restaurateur", financier, prêteur, ami, go-between, complice etc... et finalement son choisisseur d'entreprise de pompes funèbres, comme dernier service car, pour enterrer son compère, Schuff elira une entreprise au pied de chez lui, rue Boulard.*

In June 1900 Jo van Gogh-Bonger sent eight works to Paris for a presentation at Leclercq's home. One of these was a version of the sunflowers.<sup>63</sup> *La toile de Londres, 194 de l'inventaire, qui est, quel hasard!, l'indiscutable modèle de la copie de Schuffenecker/Tokyo* which arrived in a less than perfect condition and required restoration -- as indicated by Leclercq's correspondence. Initially he spoke of lining the canvas, but in early February (when the restorer *Schuffenecker! reprendre les excoqueries de Leclercq est indigne* had apparently just seen the painting for the first time *Ceci est également faux. On lit au 25 novembre "Pour les Tournesols, le restaurateur m'a dit qu'il fallait compter au moins 200 f pour changer la toile et fixer la peinture qui se décolle." Même pour faire plaisir à Lot et à sa fille qui cache l'astuce de Leclercq pour obtenir une de Johanna une remise, il est difficile de placer novembre 1900 après février 1901.* Leclercq informed Jo that this would be impossible.<sup>64</sup> Consolidating the paint subsequently proved to be sufficient and the treatment was completed in late March 1901, allowing the work to be exhibited for two days at the above-mentioned exhibition at Bernheim Jeune.<sup>65</sup> *Prendre argument de ce que dit le*

63. List of the paintings in Paris at Leclercq's (b 5738), no. 12 ('sunflowers'), with Bonger number 194. The consignment arrived on 15 June 1900; see Julien Leclercq to Jo van Gogh-Bonger, 15 June 1900 (b 5740). For the correspondence see the letters b 4128-42.

64. For the restoration see the following letters from Julien Leclercq to Jo van Gogh-Bonger: b 4130, b 4131, b 4134 and b 4138.

65. Letter from Julien Leclercq to Jo van Gogh-Bonger, 29 March 1901 (b 4140).



faussaire qui a mis tout le monde dedans n'est pas le meilleur moyen de parvenir à la vérité. C'est cependant le meilleur moyen de parachever sa tromperie. J'ai dénoncé Leclercq, j'ai dévoilé un certain nombre de ses mensonges, cela impose de regarder de manière critique tous ses écrits. Lorsque Leclercq dit qu'il n'expose pas les Tournesols de Johanna (ce qui est démenti par le cadre qui a survécu) et prend pour prétexte leur dépôt chez le restaurateur, on peut le croire. Mais quand on sait que les Tournesols sont chez Leclercq où Schuffenecker les restaure, ainsi que l'établit comme l'inévitable témoignage de la voisine de Leclercq, on cesse bûtir des romans déguisés en expertises les fondant sur les dire d'un truand. Quand un truand prétend avoir exposé les T. deux jours avant la fin de l'exposition, tandis que le même truand prétendait avoir choisi les toiles à exposer ; quand le même truand renonce à exposer certains faux fabriqués par son associé (Jardin de Je Daubigny, Berceuse, Jardin à Auvers, au moins) on ne doit pas croire ses balivernes. Il a dit qu'il n'avait pas l'intention d'exposer les Tournesols de Johanna. Mettons. mais notons alors qu'il n'a pas commandé de cadre et qu'il a dit qu'il fallait deux semaines pour ce genre d'article. Il dit qu'il les récupère in extremis de son restaurateur et qu'il les expose deux jours et l'on sait qu'ils avaient un cadre car il a survécu avec son cartouche. Doit-on croire qu'il aurait fait faire un cadre pour deux jours? un cadre dont il faudrait ensuite dépouiller la toile? cadre dont il ne faudrait pas demander le règlement à la propriétaire? Il y a eu exposition de la toile de Londres de bout en bout de l'exposition et si Leclercq dit "depuis deux jours" au moment de la fermeture, il ment. probablement pour le cas où quelqu'un qui l'aurait remarqué (certains yeux ont de la mémoire) n'aille pas dire à Johanna qu'il y a vu ses Tournesols censément absents. De la même manière, il faut contester l'appréciation par Leclercq du dommage lors de l'envoi de juin 1900 et le "initially" de Lt. Non pas par principe, mais parce que Leclercq lui-même ne cesse de changer d'avis sur la nature et l'ampleur dudit dommage. La chose s'est jouée en coulisses. Leclercq a tôt souhaité acheter les Tournesols. Il a demandé une remise à Johanna qui — petit travers néerlandais, sentant le client ferré a augmenté le prix (elle a fait la même chose avec Volland qui le lui a reproché). Cela ne se fait pas. Quelle surprise de voir que Leclercq lui confisque sa toile d'autorité prétextant un dommage si grand que la toile ne peut soudain plus voyager, dommage que Leclercq ne découvre très soudainement que six mois après avoir reçu le tableau, simplement parce qu'il cherche un prétexte pour obtenir une ristourne.

The painting sent to Paris was number 194 on the Bonger list. **66** <sup>66. See note 63.</sup>

Nulle preuve ne le démentira jamais, il s'agit de la toile de Londres, envoyée roulée, seule grande toile de Tournesols que Johanna conserve roulée. Munich et Amsterdam sont sur châssis et leurs bords ont été plaqués de baguettes par Vincent himself. La toile de Philadelphie est chez La Rochefoucauld depuis décembre 1896. De Robertis and Landais both thought that this was the London version, but in light of the restorer's judgment *Schuffenecker!* reprendre les escroqueries de Leclercq demeure indigne that lining would be impossible, it seems more likely it would have been the work now in Amsterdam. **67**

This painting has a wooden lat at the top, added by the artist, which might not have made lining completely impossible, but certainly more

complicated. **68** Ceci constitue une preuve définitive que la toile 194 envoyée roulée à Leclercq n'était pas la toile d'Amsterdam. Cela balaise au passage la fausse identification de Lt (qui

67. Dorn, op. cit. (note 6), p. 54. Landais, 'Pour le rejet,' cit. (note 7), p. 3, suggested that a photograph of the London painting might have been taken at Bernheim Jeune's premises, but this has proven incorrect. See the 'Errata' to his unpublished pamphlet (October 2001), now in the archives of the Van Gogh Museum. Dès que j'ai pu vérifier, j'ai immédiatement adressé au musée avec mes excuses, cette rectification. J'avais été abusé par le montage du film produit par Julia Cave et Geraldine Norman pour Channel 4 dans lequel on voit des pages de livre se tourner au moment où est évoquée l'exposition. Interdit de consultation et indésirable chez Bernheim Jeune, j'étais bien contraint de m'en remettre à ceux qui y avaient été tolérés.

assigne à ce numéro la toile d'Amsterdam "194 is probably the still life now in Amsterdam; (voir supra)". Toute la thèse de la toile sans numéro, de la liste de prix déquiste en réception d'envoi et autres jongleries croule. Le retour à Amsterdam (voir supra, note 63) apparaît également pour l'invention qu'il était, puisque 194 ira à Berlin et que la description est celle de la toile de Londres.

Despite the still life's fragile condition, Leclercq was eager

to acquire it.<sup>69</sup> Il ne faut pas tout confondre. Répétons : Leclercq invente un gros dommage en novembre 1900 pour obtenir une ristourne, cela ne signifie nullement que le dommage fut grand. He could not afford the asking price, Contrevenance. Leclercq achète six Vincent en

six mois et les Tournesols étaient le premier qu'il pensait acquérir : "Bien entendu, je ne prends aucune commission sur Schuffenecker, mon ami, ni sur l'autre s'il achète. J'ai montré votre lettre et vos prix. Schuffenecker parle d'en acheter huit — c'est le maximum pour lui de son argent disponible — si vous voulez aussi me laisser les soleils, je veux dire les Tournesols à 1000 francs, j'achèterais je crois celui-là" (25 novembre.) however, and once the exhibition was over he proposed an exchange, by which he would receive the still life in return for Van Gogh's *Daubigny's garden*, which he had recently acquired, plus an additional payment. C'est certes ce que Leclercq dit, mais c'est faux. Il a acheté le jardin pour le maquiller (Schuffenecker s'en charge) et ainsi faire passer la copie de Schuffenecker pour la première version". Sachant fort bien que Johanna (méfiante, qui l'en blâmera) possède la lettre qui le décrit, signale le chat et contient les croquis qui le montre, Leclercq ne peut avoir l'intention de lui adresser la toile sur laquelle Schuffenecker vient de d'effacer le chat. Il propose donc en fait l'autre version, la copie de Schuffenecker et cela s'ajoute à la longue liste de ses mensonges, tous dans le même but. Shortly

afterwards, he even sent the canvas to Jo in order for her to judge the fairness of his suggestion.<sup>70</sup> Décidément Lt est

malchanceux, c'est encore faux! La caisse n'est pas encore partie quand Leclercq écrit sa lettre, cela se prouve cinq fois à simple lecture. Leclercq à qui Johanna a dit qu'elle ne connaissait pas le Jardin de Daubigny, Leclercq va renoncer à envoyer la copie de Schuffenecker (elle reste chez lui). La raison de ce changement d'avis n'est pas connue, on peut supposer la méfiance de Johanna, mais le cultot de Leclercq est tel que ce n'est peut-être pas la raison. Leclercq a une spécialité la toile de 30 de Vincent, le reste est pour lui de la gnoqnote. L'argent se fait sur les grandes belles toiles et l'exposition à Paris permet sa montée en puissance. Pour retourner les Astres, il a une caisse spéciale qu'il va évoquer six fois dans sa lettre, décrivant jusqu'aux vis qui la ferment. Caisse pour quoi? Caisse pour les toiles de 30 évidemment (92 cm) caisse évidemment ajustée. On ne fabrique pas une caisse pour que les peintures y gadaillent. Le Jardin de Daubigny de Schuffenecker mesure 100 m. Si c'est bien que la toile ne rentre pas, tandis qu'il faut impérativement envoyer quelque chose (il sera toujours temps d'arranger le coup) et impérativement un Jardin de Daubigny on comprend pourquoi le Jardin à Auvers a été la contrepartie permettant que les Tournesols restent à Paris. La mort de Leclercq et le

68. Dorn, op. cit. (note 6), p. 55, also associates the tiny holes present in the paint layers with the use of a syringe needle to inject glue during the 1901 treatment. However, several observations contradict this theory. First, when viewed with a stereomicroscope, the holes are too irregular to have been produced by a syringe needle, which would have been of a fixed shape and size. Moreover, they are concentrated in the thinly painted passages, or in patches of uncovered ground, where it would have been unnecessary to inject glue in order to re-adhere any thickly applied brushstrokes. The holes follow the regular pattern of the canvas weave, indicating a causal relationship with the primed canvas. Anthony Reeve, paintings conservator at the National Gallery, London, and Cornelia Peres, who examined the picture in 1992, gave a very plausible explanation for the origin of these holes and related damage, suggesting that they had been caused during a 1961 treatment, when the picture was lined. The report is kept in the conservation archives of the Van Gogh Museum. Il est bien certain qu'en cherchant dans la toile d'Amsterdam les traces de la réparation de la toile de Londres, on ne risquait pas de trouver grand chose (en dehors du fait que le décompte des erreurs de Dorn s'alourdit encore).

69. Julien Leclercq to Jo van Gogh-Bonger, 5 April 1901 (b 4141). He had already expressed this wish in his letter of 25 November 1900 (b 4130).

70. Together with a work that had initially been sold but then later returned, *Starry night* (F 474 JH 1592); see letter b 4242.

départ de sa veuve font que la toile restera dans la collection de Johanna pour refaire surface en 1905. Le Jardin à Auvers dérive de la copie de Schuffenecker du Jardin de Daubigny et d'un Vincent récupéré d'Arles comme je l'explique depuis plus de dix ans, chose que De Robertis avait également remarquée indépendamment. Jo, however, was unable to agree to this unusual offer, and the still life was probably returned to her in early May.<sup>71</sup>

*Faux! Cela est encore une explication "les lettres sont perdues mais..." Il faut rompre avec ces pratiques. Johanna n'a pas plus retourné le Jardin de Daubigny que Leclercq n'a retourné les Tournesols, ces échanges sont des inventions de Lüt que tout dément. Pas non plus de visite de Leclercq à Johanna en "early May". Voir par exemple sa lettre de Berlin du lundi 24 juin 1901 disant qu'il était à Bussum chez Johanna "jeudi dernier" soit le 20 juin. Cela est confirmé par sa lettre à Vlamincq datable du 21 juin 1901 : «C'est au moment de partir en voiture pour la gare que mardi soir [18 juin] j'ai reçu votre lettre. Je viens de passer quarante-huit heures en Hollande [19 et 20 juin] et me voici, ce matin à Berlin. Personnellement, je possède, en effet, cinq toiles de Vincent van Gogh. Trois sont actuellement chez moi à Paris et deux autres sont à Berlin, à l'exposition de la Sécession où je les ai prêtées. L'exposition de la Sécession ouvre en mai, mais rien n'indique que Leclercq s'y soit alors rendu, mais s'il s'y est rendu on doit convenir qu'il s'agit du voyage au but caché qu'il annonçait à Johanna le 15 avril "je pars en voyage le 19 mai". Sa formule hermétique écarte l'intention d'aller à Amsterdam mais le passage écarte aussi l'éventualité que Leclercq voyagerait avec des toiles sous le bras : "il me faudra vous renvoyer tout cela [cinq ou six toiles] avant mon départ".*

De Robertis and Landais gave the following interpretation to these facts. Given Leclercq's ardour to possess the sunflower painting and his sometimes less than transparent commercial activities, they believe the information sent to Jo was intended to deceive her. According to their theory, there was no independent restorer: Leclercq's friend Emile Schuffenecker treated the damaged work and protracted the restoration in order to gain time to produce a free copy -- the work now in Tokyo. The painter then presented his forgery at the Bernheim Jeune exhibition as an authentic Van

<sup>71</sup> Leclercq probably brought the painting with him during a visit to Jo in early May, when he travelled via Amsterdam to Berlin, where he was organising a new exhibition of Van Gogh's work at the Cassirer gallery. *Pas de visite à Amsterdam en mai (voir ci-contre). Leclercq ira chez Jo un mois plus tard après avoir vendu, le 15 juin, le Jardin De Daubigny, acheté par lui maillé par Schuffenecker. Cela condamne les efforts de Lüt pour éviter que le Jardin à Auvers (déclaré authentique par Van Houten et lui en 1992 pour la vente Binache) ne devienne le "jardin de Daubigny" finalement envoyé. Lüt suppose qu'un dandy parisien de haute volée, secrétaire de l'exposition Rodin, rédacteur de Beauv-Arts, qui vient d'être nommé avec Gaston Meck co-Directeur du Journal Européen pourrait s'embarquer de voyages avec, sous le bras, des toiles un châssis? Délire, profond délire!* Once in Berlin he informed Maurice Vlamincq that he had no paintings to sell and only possessed five works by the artist from his own collection; see Maurice Vlamincq, *Portraits avant décès*, Paris 1943, pp. 31-33. These were F 479 JH 1601; F 581 JH 1751; F 579 JH 1692; F 613 JH 1746; and F 802 JH 2001. *Pourquoi, comme Leclercq, cacher Schuffenecker? Ah oui, parce que, pour Lüt me contredisant, Schuffenecker ne doit pas vendre! (voir supra) La lettre continue pourtant : un de mes amis m'en a confié quatre qu'il consentirait à céder. Deux de ces toiles sont chez moi. Les deux autres sont en voyage et ne seront rentrées à Paris qu'à la fin septembre. Le mystère de l'exode est minuscule, les deux toiles en voyage, sont à la Sécession, prêtées par... Schuffenecker. Toujours masqué! He had thus abandoned his plan for acquiring a still life with sunflowers. Leclercq fait seulement mine de vouloir les acheter. S'il souhaitait les acheter, il ne ferait pas monter le prix comme il le fait. Moreover, during his visit to Jo his eye had fallen on another canvas, F 798 JH 2021. She included this picture in her later consignment of works to Paris, but did not note a price, only Leclercq's name (see b 2186, no. 8). *Que veut alors l'argument selon lequel sa bourse était trop plate pour acheter les Tournesols?* See also her letter to Leclercq's widow, dated 9 November 1901, published in Supinen, 'Julien Leclercq - Vincent van Gogh in varhainem puolustaja,' cit. (note 61), p. 106.*

<sup>72</sup> See Landais, 'Pour le rejet,' cit. (note 7), pp. 43-45, and the De Robertis articles cited in note 5. The latter, however, had a slightly different idea concerning the supposed chain of events. He surmised that Leclercq and Schuffenecker had already sold the painting in advance, without Jo's permission, to Count Antoine de la Rochefoucauld. When Theo's widow also refused to agree to Leclercq's proposed exchange of the still life for Van G Daubigny's garden, they had a problem and decided to produce a forged *thèse* de De Robertis est tout à fait fautive, Leclercq n'a rien vendu au Comte la Rochefoucauld (qui ne marche dans aucune combine) et assurément pas seconds Tournesols. Quant à un refus d'échanger le Jardin, l'envoi est bien

## Gogh, with the full knowledge of Leclercq.72

Il est parfaitement odieux de présenter ma position comme une "théorie", un peu comme en fomenta Mr Dorn ou des gens comme cela. J'apporte des preuves. On veut celle qu'il n'y avait pas de restaurateur indépendant et que Schuffenecker était ce restaurateur? La voici. Leclercq écrit à Johanna van Gogh : "Le réparateur se livre sur eux à un travail sans danger mais très minutieux et très long : il injecte avec une petite seringue de la colle sous les parties qui se décollent [détachent] et il attend qu'un coin sèche bien pour en reprendre un autre. Mais comme nous avons déjà 3 Tournesols (un à Schuffenecker, un à Mirbeau et un au comte de Larochefoucaud) il n'est pas bien nécessaire d'exposer celui-là. Je n'ai pas vu Schuffenecker depuis 15 jours." On conviendra sans difficulté que ce passage signifie que le restaurateur est distinct de Schuffenecker. (il est plusieurs autres exemples mais celui-ci suffit) Autrement dit que si Schuffenecker et le réparateur ne font qu'un, alors Leclercq est un menteur. On lit sous la plume de l'indiscutable voisine de Leclercq : "Les toiles avaient été roulées, la peinture en dedans, par des mains inexpertes et elles s'écaillaient par endroits. Leclercq eut recours à un technicien : il fit appel à Emile Schuffenecker, professeur de dessin dans les écoles de la Ville qui venait chaque jour moyennant une modeste rétribution et muni d'une grosse boîte à couleurs, mastiquer les trous et recoller les écailles." Sachant que Judith Gérard ignorait la lettre de Leclercq, sachant que les propos sont les mêmes, on doit admettre qu'ils décrivent une réalité unique. Le propos de Judith Gérard sur le roulage des toiles est indirectement confirmé au détour d'une lettre de Leclercq à Johanna (13 février 1901), très postérieure à l'envoi des Tournesols (15 juin 1900) confirme : "Vous pourriez peut-être m'envoyer ces deux toiles, roulées, en prenant soin de les rouler avec la peinture à l'extérieur et non à l'intérieur comme on roule une gravure". Sachant que Judith Gérard est qualifiée pour reconnaître Schuffenecker qu'elle connaît depuis au moins 7 ans, sachant qu'elle-même artiste ne peut se méprendre, il est certain que le restaurateur de Leclercq est Schuffenecker. Il est donc manipulateur prétendre que l'identification de Schuffenecker comme étant le restaurateur masqué de Leclercq serait une "théorie" parmi d'autres. C'est un élément certain que l'on doit nécessairement faire entrer dans toute étude. LtJ, connaît cette preuve. J'ai pris le soin de faire parvenir aux services du musée le texte de Judith. Mettant en doute comme il le fait, LtJ falsifie. Pourquoi Leclercq doit-il tromper Johanna et son avocat le lecteur? Tout simplement parce qu'il n'y a pas un restaurateur qui restaurerait comme Leclercq cherche à en donner l'illusion et le fait croire à sa voisine Judith, mais bien Schuffenecker qui en plus de restaurer — & combien lentement! — peint une copie. Quand Schuffenecker est-il censé réparer les dégâts des Tournesols de Londres prêtés par Johanna? Selon Leclercq citation plus haut : le 10 janvier 1901. De quand date le bulletin de naissance des Tournesols du 16 janvier 1901. Ce n'est pas seulement la même lettre de Leclercq qui délivre le bulletin et qui découvre soudain superflu d'exposer les Tournesols de Johanna (qui seront exposés v. supra) c'est la même phrase, répétons : "Les tournesols ne peuvent pas être rentoilés. Le réparateur se livre sur eux à un travail sans danger mais très minutieux et très long : il injecte avec une petite seringue de la colle sous les parties qui se décollent [détachent] et il attend qu'un coin sèche bien pour en reprendre un autre. Mais comme nous avons déjà 3 Tournesols (un à Schuffenecker, un à Mirbeau et un au comte de Larochefoucaud) il n'est pas bien nécessaire d'exposer celui-là. Je n'ai pas vu Schuffenecker depuis 15 jours. Il a été alité." Cette occurrence, rapprochée des propos mensongers de Leclercq dissimulant l'identité du restaurateur, constitue une des preuves que Schuffenecker peint la copie entre le 10 et 16 janvier 1901. Il a commencé avant et il finira après, mais, cette semaine là, il est à l'ouvrage.

Seen in this light Leclercq's correspondence is part of an intrigue. *Indeed, et c'est prouvé.* However, the only important factors for us are the two premises that underlie this conspiracy theory: that Schuffenecker was a forger, and that he and Leclercq were untrustworthy schemers. *Ceci est encore un écran de fumée. Faute de pouvoir montrer que ces conclusions transparentes sont fausses en quelque aspect, LJT soutient que les conclusions sont des prémisses. Cela est fallacieux. Ce n'est pas non plus une théorie, mais une démonstration argumentée pas à pas et de nouveau inviolable.*

## Schuffenecker

The notion that Emile Schuffenecker was a forger was first expressed during the late 1920s, when every avenue was being explored in the hunt for the maker of a group of forgeries that had recently been unmasked -- the so-called 'Wacker forgeries.' Schuffenecker, along with his brother Amedée, was generally viewed as a possible suspect -- although everyone admitted that they did not know the precise ins and outs of the situation. 'It is [...] generally known that Schuffenecker painted pictures like Van Gogh, or copied them, or - if you wish -- forged them,' was a typical allegation made at the time.<sup>73</sup> The origin of these rumours was -- and is -- unclear, although Julius Meier-Graefe probably played a significant role in their creation. At any rate this influential German critic

<sup>73.</sup> Quoted in Grossvogel, op. cit. (note 32), p. 1.

would declare during the court case concerning the Wacker affair that 'the painter Schoeffenecker [sic] has copied many paintings by Van Gogh' and that he was 'also aware' that these had sometimes been sold as real Van Goghs.<sup>74</sup>

*On ne saurait dire au juste comment Meier-Graefe savait, ni*

*au juste ce qu'il savait, mais il est en revanche certain*

*qu'Amédée Schuffenecker avait acheté, au détour du siècle, à la*

*mère de Judith Gérard, la copie prise par Judith de*

*l'"Autoportrait en bonze" de Vincent laissé en dépôt par*

*Gauguin chez ses parents (selon Judith en disant que cela partirait sous un autre nom en*

*Allemagne). Ce qui est encore certain est qu'Emile a présenté cette copie, maquillée, comme un*

*Autoportrait de Vincent authentique à Julius Meier-Graefe en 1903 et les deux frères le vendirent*

*à Eugène Druet. Judith l'y vit reconnu son travail. Druet la supplia de se taire, ce qu'elle fit*

*accédant, dit-elle, à la demande de son mari haut fonctionnaire. Druet vendit le faux en*

*connaissance de cause, comme il vendra les Tournesols de Schuffenecker... aux Allemands.*

*Fausserie donc. Cela n'a rien à voir avec de "vieilles histoires".*

Landais and De Robertis combined these old stories with information from an unpublished manuscript by Judith Gérard-Moline, stepdaughter of music lover William Moline, *actually William Molard* whose circle of friends in the late 1880s had included Gauguin.<sup>75</sup> This

manuscript dates from circa 1950 and

was inspired by her anger towards

Leclercq and Schuffenecker, whom she

represents as untrustworthy. *Il faut l'en*

*remercier. Tant de gens protègent les faussaires!*

Apparently referring to Jo's

<sup>75.</sup> Judith Gérard-Moline, *actually Judith s'appelle Judith Arlberg elle épousera monsieur Gérard* 'Le crime de Julien Leclercq.' During the 1970s this unpublished manuscript was in the possession of Bengt Danielsson; the Van Gogh Museum also owns a copy. For William Moline *actually William Molard* and Judith Gérard-Moline *actually Arlberg-Gérard* see Bengt Danielsson, *Gauguin à Tahiti & aux îles Marquises*, Papeete (Tahiti) 1975, pp. 150-53, 156-57.

consignment of 1900, she wrote that Leclercq had managed to get Van Gogh's works to Paris, but that he had handled them with little respect. *Elle dit la vérité, ce qu'elle a vu, Schuffenecker retouchait.* The paintings had allegedly been damaged during the journey *La mauvaise foi de LV est ahurissante! On lit sous sa plume, quand son protégé faussaire Leclercq parle : "One of these was a version of the sunflowers, which arrived in a less than perfect condition and required restoration -- as indicated by Leclercq's correspondence." (voir supra à la hauteur de la note 63) ♀ lorsque Judith dit strictement la même chose, le même LV écrit "The paintings had allegedly been damaged during the journey" A-t-on jamais vu pareille incohérence, ailleurs que dans une brochure publicitaire?* and for this reason he had called on Schuffenecker for assistance, who was then working at the Lycée Michelet in Vanves as a drawing teacher. Subsequently, according to Gérard-Moline, *actually Arlberg-Gérard* the artist treated Van Gogh's paintings as if they were studies by his students, and with Leclercq's permission *nouvelle habileté pour protéger les faussaires. Judith dit que Johanna avait donné "carte blanche" chacun comprendra à la lecture des lettres de Leclercq que le mystificateur s'était octroyé cette carte et avait floué Judith* he made a number of corrections, adding grey clouds to *Houses at Auvers* (F 802 JH 2001) and painting out the cat in *76 Gérard-Moline, Daubigny's garden.* *76 formidable, LV n'ose pas dire qu'elle ment, car il sait très bien que Schuffenecker a repeint le chat du (faux) jardin de Daubigny. Quant aux nuages, il sait peut être qu'il existe en France une copie des maisons à Auvers avec des nuages cotonneux. Judith aura été abusée par cette copie (ou par une autre) et aura cru avoir vu l'original retouché.*

Where, however, lies the truth in this amalgam of accusations? Although a definitive biography of Schuffenecker has yet to be written, the facts as they are presently known suggest the following scenario.<sup>77</sup> While it seems reasonably certain that his brother Amedée (who took over the major portion of Emile's collection in 1903 and subsequently made a lasting career in the art trade) at some point became involved in dubious practices, it is difficult to ascertain whether Emile can be accused of the same.<sup>78</sup> *Les deux frères sont complices du début à la fin, ils se partagent le boulot. Le partage de la collection est fictif, il a pour seul but d'empêcher que Louise qui divorce d'Emile ait sa part.* Although in 1909 the artist issued a certificate of authenticity for a work which was considered to be a Van Gogh, this does not necessarily point to deliberate foul play. *Si, car il en était l'auteur.* During this period Van Gogh's oeuvre had not been catalogued in any definitive way, and erroneous attributions were the order of the day. *Tandis qu'aujourd'hui, heureux temps, il n'y a plus de faux du tout, ni d'avocats pour les défendre, ni de rédacteurs de faux certificats...* Nor is it possible to confirm or deny that Schuffenecker produced 'many copies' after Van Gogh, as Meier-Graefe contended.<sup>79</sup> *Ce qui n'empêche pas de tenter, à chaque fois que l'une d'entre elle est dénoncée, de la valider en apportant sa caution comme c'est fait ici.*

<sup>76</sup> Gérard-Moline, *actually Arlberg-Gérard* op. cit. (note 5), p. 2.

<sup>77</sup> See Jill-Elyse Grossvogel, 'The embittered Claude-Emile Schuffenecker: fake or copyist,' *The Art Newspaper* (September 1997), pp. 4-5 and idem, op. cit. (note 32).

<sup>78</sup> Gérard-Moline's *actually Arlberg-Gérard* claim that Amedée sold her a copy after Van Gogh's *Self-portrait as a bonze* (F 530 JH-) as a genuine work by the master appears at any rate to be true. See Gérard, op. cit. (note 75), pp. 3-4 and Vojtechek Jirat-Wasiutynski and H. Travers Newton, *Vincent van Gogh's self-portrait dedicated to Paul Gauguin: a historical and technical study*, Cambridge 1984, pp. 17-18.

<sup>79</sup> See note 74.

Only one such copy is known, a repetition in pastel of Vincent's *Self-portrait with bandaged ear* (F 529 JH 1658), which he must have bought early on.<sup>80</sup>

*Décidément LVT est malchanceux. Le pastel fait par Schuffenecker est le modèle du prétendu Autoportrait (dont Schuffenecker n'a évidemment jamais acheté que la toile pour le peindre). Mais comme je n'ai pas encore dénoncé cette toile LVT certifie ici l'authenticité.* The

'small, fragmentary repetition' after Van Gogh's *Prisoners at exercise: copy after Gustave Doré*, once in Amedée's collection, (*ou Emile La distinction est tout à fait inopérante les collections sont mêlées et les rôles séparés, mais il n'est aucun moyen de séparer les deux (près)*) however, is highly suspect. The

piece has since vanished and it is therefore impossible to tell whether Emile painted it or not.<sup>81</sup> *Sauvé par arrêt de l'arbitre au sifflet doré!*

In conclusion, although Meier-Graefe may have been telling the truth, the facts are too few to corroborate his statement.<sup>82</sup> *idem.*

Thus, while Schuffenecker may have produced *copies* after Van Gogh, *Il en existe une autre avouée celle là, voir la couverture du second volume du cat Schuffenecker de Vill-Elyse Grosvogel.* there is no evidence that he actually *forged* works. *Le destin faisant bien les choses, quatre faux*

*Gauguin étaient attribués à Schuffenecker par des officiels officiellement invités au Musée van Gogh symposiant le jour où LVT défendait ce papier -- unless one presumes a negative outcome to the current research into the authenticity of certain works traditionally attributed to Van Gogh, but which some believe to have been painted by Schuffenecker, like the Tokyo Sunflowers. like what? une Berceuse, le Jardin de Daubigny, des portraits des Roulin, une Arlésienne, trois Moisson, le Jardin à Auvers, par exemple? Tout cela ne compte pour rien, pas plus que les van Gogh nouvelle fabrique, les faux Cézanne, la dénonciation de Hugo Perls qui cache le nom du Schuff, mais en dresse un portrait transparent ou le faux vendu à Soulié et revendu à Radin, la copie surprise chez Amedée peinte par personne!* To date there are no known Schuffenecker forgeries. *En revanche, nul ne contestera qu'il faut beaucoup d'argent pour qu'il n'y en ait aucune. Mais il y en a partout. Les ventes à Labeyrie par exemple.* Furthermore, there is a lack of documentary evidence, nor did the artist's contemporaries characterise him as fraudulent. He was occasionally described as a speculator, but this is certainly not the same as accusing him of being a forger.<sup>83</sup> *Fort peu est sorti, hors le témoignage précis de Judith*

*artiste à part entière, quand LVT écrit mais il y a en plus de ce que j'ai déjà rappelé dans "Pour*

80. Grossvogel, op. cit. (note 32), p. 92, no. 254. The painter probably produced the copy in 1902 when he sold the original, to which he was very attached. See Roseline Bacou, 'Paul Gauguin et Gustave Fayet,' *Gauguin: actes du colloque Gauguin*, Paris 1991, p. 22. Born, op. cit. (note 2), p. 1735 and Grossvogel, op. cit. (note 32), p. 100, also point to Schuffenecker's *Public garden*, which they consider a copy after F 479 JH 1601, but this is incorrect. At most the work is a pastiche, and possibly not even that. *Mauvaise foi choquante qu'est une copie qui devient ni un copie ni un pastiche. Un flébi véniel?*

81. The work in question is F 669 JH 1885. The German critic possibly had this painting in mind when he later contended that Schuffenecker had copied works by Van Gogh (see also below, note 82). In 1904 he thought it was a genuine Van Gogh, but it could hardly have been that; see Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 2 vols., Stuttgart 1904, vol. 1, pp. 110-20 (note 1). The work is probably identical to a piece entitled *Prisonnier* from Amedée Schuffenecker's collection, which was included in the 1901 exhibition at Bernheim Jeune as number 43 (see note 33).

82. An examination should be made of copies after Van Gogh's works that are now known to have an early French provenance, including works previously deemed authentic, such as F 226 JH 1172, which Dorn has recently judged to be a copy by another hand; see *idem*, 'Zur Malerei Van Goghs, 1884-1886,' *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* (2000), pp. 159-67. The repetition F 171a JH 657, too, deserves further study; the original, F 171 JH 657, belonged to Amedée's collection. Several, late copies are also known. *Habile que tout cela, mais alors LVT était de mauvaise foi en déclarant au propriétaire de la troisième version du "prisonniers" que les deux premières étaient bonnes?*

le rejet", la réponse de Gauguin à Monfreid "Schuff est honnête" qui cache nécessairement une suspicion de Monfreid. Gérard-Moline's actually Arlberg-Gérard recollections are typical in this respect: she wrote down many unpleasant things about the painter, *choses si désagréables qu'il faut se garder de la publier?* but never exposed him as a forger. *Que veut dire sa formule "leur petite industrie"? Mais admettons un instant. Si Judith ne s'aperçoit pas qu'ils falsifient, tandis que Leclercq et Schuffenecker falsifient, on peut difficilement la considérer comme injuste vis-à-vis des deux "margoulin's".* Her indignation was aroused purely *c'est faux* by his tendency to correct details in Van Gogh's works as he saw fit. Of all the accusations levelled at Schuffenecker, this is the only one that is well founded. *Schuffenecker se considérait donc, selon l'avis de LWT, comme capable de faire aussi mieux que Vincent, sinon pire. Fort bien. De falsifier donc. A quoi bon dire qu'il ne pouvait avoir ce talent si lui-même prétendait pratiquement l'avoir?* Although Van Gogh's *Houses in Auvers*, which belonged to Leclercq, was never filled with grey clouds as Gérard-Moline actually Arlberg-Gérard alleged, *Cette prétendue réputation n'en est pas une. Judith dit à propos des jardins de Daubigny "Schuff n'étant pas animalier se contente de barbouiller le chat d'un peu d'herbe verte. Le Vert a joué, le chat a réapparu quelques années plus tard/. Comme les trépièdes du ciel dans le triomphe d'Homère."*

*cela signifie qu'elle a vu une toile au chat, puis une toile au chat masqué (ou Schuffenecker la masquant ; son texte est littéraire ), puis l'autre toile au chat bleu. Si elle dit avoir vu Schuffenecker peindre des nuages gris "Schuffnecker modela des nuages en coton gris autour des authentiques taches bleues et c'est dans cet état que le tableau partit pour la Norvège", on ne peut exclure qu'elle ait vu semblablement une copie de Schuff avec des nuages gris. Un jour un propriétaire me contacte pour me dire qu'il y a un grand scandale à dénoncer : "la toile d'Helsinki est fausse". Je lui demande pourquoi? Il me dit que lui possède la vraie, d'époque, etc... Je lui demande s'il y a de beaux nuages gris cotonneux. Il me demande : "Comment le savez-vous?" J'ai expliqué. Depuis, silence radio. La toile sortira un jour.*

*Daubigny's garden*, which Schuffenecker acquired from the former in 1901, does indeed feature a painted-over cat.<sup>84</sup> *Petite précision non superflue, quand Schuffenecker l'a acquis, il y avait un chat. Le tout est de comprendre, pour apprécier sa compétence de faussaire pourquoi il le fait disparaître. Détail : c'est à cause de ce chat qu'il l'a acquis. Que faisait le Schuff en supprimant le chat du Jardin (photographié avec chat avant et bientôt vendu sans par Leclercq)? Il ne repeignait pas un chat mal dessiné, quelle sottise, on se trompe de peintre! Toeur d'illusionniste, il transformait l'original de Vincent en copie, puisque seule la toile de Schuff correspondait, après son intervention (ici non contestée par LWT) au croquis et à la description de la dernière lettre de Vincent. N'en déplaise, la copie de Schuff est fausse. Quand Vincent meurt il y a un (seul) Jardin de Daubigny dont Schuffenecker masquera le chat. Le repentir de l'église à droite garantit qu'il s'agit de la toile peinte en premier et vingt éléments en témoignent dont la formule inviolable de Vincent disant sa toile sans réplique à trois jours du suicide : "une de mes toiles les plus voulues".*

Since the correcting of 'intrusive' elements in paintings had a long and respectable tradition, *voilà Schuffenecker canonisé par son clerc!* Gérard-Moline's actually Arlberg-Gérard anger seems somewhat exaggerated. *Ah les femmes, ces hystériques!* However, it must be said that Schuffenecker's corrections went further than was customary, for he not only painted out the cat, he also

83. Landais, 'Pour le rejet,' cit. (note 7), pp. 16-17, cites Paul Gauguin, who depicted Schuffenecker as such in a letter to Daniel de Monfreid of 14 February 1897 (see Paul Gauguin, *Lettres de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid*, ed. A. Joly-Segalen, Paris 1950, no. 24, pp. 100-01), without, however, noting that the former was certainly not without his own prejudices.



retouched the edges and even added a wide strip at the top.<sup>85</sup> Et pourquoi? Sans raison, par sens du fun?

*Simplement parce quand Schuffenecker avait peint sa copie très tôt, avant de revendre (ou faire revendre) l'original sous le nom de Marie Daubigny (alors morte depuis 3000 et quelques*

*jours) il avait fait une faute qui permettait de distinguer aisément l'original de la copie. Le haut du toit de l'église et le sommet de la villa Ida étaient à la même hauteur tandis que dans la toile de Vincent l'église, beaucoup plus haute, touchait seule (comme dans le croquis) le bord de la toile. Le seul moyen de "réparer" était d'ajouter une bande pour que la différence s'estompe. C'est tout bête... mais Leclercq était un brillant critique qui contrairement à ses chantages connaissait la peinture, ce qui les met en position d'infériorité, schéma permanent de l'illusionniste.*

Moreover, similar additions to the picture area are found in three other works from the collection of either Emile or Amedée: in the first version of Van Gogh's *Daubigny's garden* (F 777 JH 2105), his *Portrait of Camille Roulin*, and in Gauguin's *Human miseries*.<sup>86</sup> Il y en a bien sûr plusieurs autres.

Altering the format of 19th-century paintings does not appear to have been common practice, but seems instead to have been a personal predilection of the painter-restorer's. The rarity of this phenomenon and the common provenance of the

above-mentioned paintings, therefore, strongly suggest that these interventions were indeed the work of Schuffenecker.<sup>87</sup> The artist must have been disturbed by Van Gogh's non-traditional cropping of the picture area, a style he himself never used in his own, more academic work. *Il est tout à fait regrettable que Vincent soit mort, on pourrait, sinon, lui demander de présenter ses excuses à Schuffenecker pour l'avoir dérangé. Je suis bien convaincu qu'il demanderait pardon de bonne grâce et qu'il présenterait aussi ses excuses à Lvt pour lui avoir donné tant de travail.* To date, there has been no comparative technical investigation of all these additions, although two paintings have been subjected to detailed examination. In the first of these, Van Gogh's *Portrait of Camille Roulin*, unfolded tacking margins were used to extend the right and left sides of the composition by 1.5 cm, and the lower edge by 2.5 cm.<sup>88</sup> The 2 cm-wide extension down the left side of Gauguin's *Human miseries*, on the other hand, was created by attaching an extra strip of canvas.

Interestingly, the Tokyo *Still life with sunflowers* has been similarly enlarged, using a combination of the two methods.

*Non! Du moins, autant que j'ai pu l'observer quand la toile était exposée à Amsterdam, et malgré les interdictions répétées du/des gardiens empêchant de regarder de près et faute d'avoir pu voir le dos,*

85. This is based on visual observation. The type of brushstroke over the cat is virtually identical to the retouching elsewhere, and also to the brushwork on the added strip at the top.

86. Van Gogh's *Cypresses* (F 613 JH 1746), which belonged to Julien Leclercq, has a similar canvas addition at the top, with associated overpainting. However, in this case the addition is quite small, some 1.5 cm wide. More research is required to confirm that this addition is of later date. We would like to thank Charlotte Hale, paintings conservator at The Metropolitan Museum of Art, New York, for supplying this information, cited from the 1979 treatment report by Lucy Belloni.

87. Other examples of comparatively minor additions to post-impressionist paintings are known, where rough borders, formed when brushstrokes trailed off before reaching the edges of the composition, have been made neater through retouching. Although this has similarly altered our spatial perception of the painted image, there has been no extension of the picture support. Such additions are less blatant and might easily pass unnoticed at first glance, even to the trained eye. See Renate Woudhuysen-Keller, Karin Schoeller-von Haslingen, Manfred Schoeller and Paul Woudhuysen, *Die Rosenallee: Der Weg zum Spätwerk Monets in Giverny*, Aachen & Mainz 2001, pp. 39-42.

88. Information drawn from the 1991 examination and treatment report by David Skipsey, then Mellon Fellow in Paintings Conservation at the Philadelphia Museum of Art.

*les bandes au moins sur les côtés et celle de 6 centimètres! en haut (c'est différent pour le bas) sont antérieures à la réalisation de la toile et il n'y a pas de retouche sur ces côtés. Tout est de la même main, du même jet, des mêmes couleurs.* The work was extended by about 1.5

cm on four sides by flattening out the tacking margins, while a new strip of canvas was attached to create an additional 4 cm extension at the top. Moreover, an x-ray comparison has revealed that this extra strip exactly matches the extension to Gauguin's *Human miseries*. Both fabrics are constructed of basket-weave (as opposed to the plain weaves of the original jute canvases), with two thin weft threads alternating with each warp thread, as well as identical thread counts, with an average of 6-6.5 warp and 5-5.5

*double weft threads per centimetre.<sup>89</sup> Il serait souhaitable de savoir quand Schuff a "restauré" les Human Miseries. les paris sont ouverts. Avant janvier 1900! Il lui suffisait de faire la même chose sur le bout de toile de jute trop petit sur lequel il allait peindre ses Tournesols.*

In the case of both paintings, the additions have been simply joined edge-to-edge with the main canvas. In *Human miseries* the added strip is held in place by the application of a glue lining. However, judging from the x-ray of the unlined Tokyo painting, in this case the strip was -- and still is -- held by a wooden lat, now nailed to the top of the stretcher. The idea for extending the top in this way may have been provided by the Amsterdam

*Sunflowers*, which, as noted above, was probably the version displayed in the 1901 Bernheim Jeune exhibition. *Eh non! Répétons : l'original d'août 88, la toile d'Amsterdam sur fond jaune vert (Vincent dixit) a été envoyée par Vincent sur châssis muni d'un cadre de baguettes (Vincent dixit). Le tableau (conservé) au sommet interdit qu'elle ait jamais été roulée. La toile exposée à Paris en 1901 a été envoyée roulée par Johanna à Leclercq, sous son numéro d'inventaire 194 il s'agit de la répétition de Londres. Si la toile d'Amsterdam a inspiré la maçonille au tableau, il n'est qu'une solution. Leclercq a décroché la toile de Johanna et a regardé comment elle était au dos. Cela fait des faussaires plus appliqués encore que supposé. Nulle surprise à les voir flouer tant de brillants esprits, aussi compétents qu'honnêtes.* In the case of the Amsterdam work, Van Gogh enlarged the picture area by painting directly onto the wooden lat affixed to the top side of the stretcher. **90** *Cela signifie sans nul conteste et indépendamment de tout le reste, qu'il s'agit de l'original d'août. Se copiant et sachant où il allait Vincent*

89. Henrik Bjerre, head conservator at the Statens Museum in Copenhagen kindly provided an x-ray and information on previous treatments when Kristin Hoermann Lister and Cornelia Peres examined the painting in 1999. For this research we were able to make comparative thread counts using the x-ray. However, the basket-weave pattern of the strip added to *Human miseries* was barely visible owing to a radio-absorbent layer applied in streaks on the surface. Nevertheless, the existence of this weave pattern was verified when the painting was examined during the exhibition in Chicago. We are grateful to Kristin Hoermann Lister for conducting this examination.

90. Both surface examination of the still life and paint sample cross-sections reveal that the top paint layer of the main background continues on the added lat, confirming that this extension was the work of the artist rather than a later addition. Current evidence suggests that the lat was added during the painting process (once the main background had been laid in) rather than planned in advance, although further research will be required to confirm this. *Si c'est pour établir que la toile d'Amsterdam est l'original d'août, la preuve est déjà cinq fois faite, c'est superflu.* While a paint cross-section from the main background shows that this was built up in two sessions (one yellow layer applied on top of another one that was already dry), a sample from the additional strip only contains the top paint layer (applied directly onto the unprimed wooden lat). However, allowance should be made for the possibility that the irregularly applied underpaint is simply absent from this particular sample. SEM-EDS analysis of paint cross-sections prepared by Inge Fiedler, microscopist at The Art Institute of Chicago, was conducted by MVA, Inc., Norcross, GA. The analytical report, dated 23 August 2001, along with the earlier documentation by Cornelia Peres, is in the conservation archives of the Van Gogh Museum.

*n'agrandit pas. Ne peut pas agrandir. C'est certain en soi, la logique s'impose, mais c'est également techniquement prouvé. pour peindre une toile que l'on agrandit il faut du temps. On regarde donc précisément les jours qu'il faut pour peindre la toile d'août 88. Je cite l'immense monsieur LV pour éviter tout conflit. Dans ce texte supra à la hauteur de la note 11 il dit : "Shortly afterwards he produced 'un nouveau bouquet de 14 fleurs,' as well as a 'toile de 30' [673/528] [...] Some three weeks later the artist indirectly indicated that these two larger works had been completed[680/534]. Trois semaines donc. Combien de temps pour les deux répétitions trois jours maximum (il faut re-dater la lettre 743 soitement datée du 20 janvier alors qu'elle n'est en aucun cas envoyée avant le 26). Vincent a donc agrandi son original d'août 88 pas sa répétition. La toile agrandie est la toile d'Amsterdam. Les beaux efforts de LV pour faire mentir tous les faits (et les numéros d'inventaire) apparaissent pour ce qu'ils sont. La réalisation en décembre est menteuse. La toile de Tokyo est une copie sur jute très postérieure à l'abandon définitif de ce support par Vincent. Elle est donc re-fausse. In English, they call it "a forgery".*

### **Forgery? (Sorry, sir, FORGERY!)**

The above observations provide cumulative evidence that Schuffenecker was most likely responsible for the extensions to the Tokyo painting. In the light of this, it would be illogical to believe he forged the rest of the painting, *amusant cent ans après Schuffenecker roule toujours les experts dans sa farine et on lui interdit d'avoir fait ce qu'il fallait pour!* at the same time taking the trouble to fabricate separate extensions and to paint them in an entirely different style. **91**

*le "entirely different style" est du plus haut comique. Le style est du dessin pour produire des formes et fabriquer une illusion peinte. Il n'y a pas de "style" sans dessin, on peut donc envoyer cet argument à la poubelle.*

91 Dorn, op.  
cit. (note 6), p.  
56

If this seems to militate against writing the work out of Van Gogh's oeuvre, the painting's critics have offered other, equally forceful arguments to support their position. They have, for example, drawn attention to two conspicuous details. The first of these concerns the leaf that belongs with the drooping flower to the left, number 14, through which the flower-stem passes. Leaves encompassing the stem in this way are not characteristic of sunflowers *La mauvaise foi de LV est formidable. Aucune tige de fleur connue de Dieu ou de l'homme ne pousse jamais à travers une feuille en revanche un copiste s'y prenant mal peut commettre cette erreur.* In the first version -- the work in London de rien ne sert répéter les faussetés. La toile de Londres, douce, comme la toile de Philadelphie, et dont le jaune a été épuré pour plaire à Gauguin comme le bleu a été adouci dans la toile de Philadelphie pour la même raison est la répétition pour Gauguin. -- the stem runs slightly into the leaf, which may have erroneously created the impression of a leaf encompassing a stem. *ce n'est pas "may have", c'est certain le diabolique dessin de Vincent était irrefutable par le pauvre Schuff!* The second concerns the broken stem of flower number 4. When sunflowers snap, the top part falls forward due to the weight of the head, but surprisingly this is not the case here. The overblown bloom still stands proudly upright, as it does in the London painting, which served as its model; however, the stem in that work is not broken, only slightly bent. *C'est impossible à rendre pour un petit talent. Vincent avait averti : "Or pour être chauffé suffisamment pour fondre ces oss-là, et ces tons de fleurs — le premier venu ne le peut pas, il faut l'énergie et l'attention d'un individu tout entier." Cet "idiot" de Schuffenecker, (Gauguin) le "casseur*

*d'assiettes" (Theo) qui rêvait "d'enfoncer tous les autres peintres" s'y est essayé. L'inconvénient est que cela se voit! Sauf bien sûr à Amsterdam, Tokyo, Chicago ou Londres.*

For these reasons critics of the Tokyo still life have concluded that it cannot be a repetition by Van Gogh's own hand. In their opinion, the artist could certainly not be reprimanded for lacking knowledge of sunflowers, and therefore the author of the work must have been a copyist.<sup>92</sup>

Although this conclusion at first seems reasonable, it is undermined when we examine the repetition in Philadelphia. Like the picture in Tokyo, this work also has an 'incongruously' snapped stem in the place where its prototype, the still life in

92. Landais, op. cit. (note 1) and Tarica in his interview for the 1997 documentary.

Munich, only features a slightly bent example. *Encore un gros mensonge. Chacun peut juger si c'est de même nature. La cassure de la tige est impossible et dérive de la difficulté que rencontre le premier venu pour agencer fleurs et tiges, même avec un modèle.* This means that the 'errors of interpretation' in the Tokyo version need not necessarily be ascribed to a copyist; *c'est pourtant absolument discriminant* they could equally well be work of Van Gogh himself repeating his motif. *En aucun cas pour une toile de ce sujet. Une répétition par Vincent de ce sujet ne saurait être que très travaillée et sans faute aucune, comme l'absolument sublime toile de Londres. Une répétition d'une répétition devrait être plus sublime encore (et Vincent ne serait assurément pas reparti vers du jaune vert après avoir monté son jaune).*

If this is indeed the case, the leaf enclosing the stem can only be attributed to carelessness, or a lack of botanical knowledge or interest on the artist's part. *Re-faux, monsieur l'avocat. La feuille et la tige ont pris du temps et beaucoup de travail donc du soin et la justesse de Vincent s'appliquant n'est jamais démentie. On a là le doigt sur les limites de Mr Schuffenecker il ne faut pas le lâcher, mais apprendre de ces limites pour nettoyer le corpus.* The 'incongruously' snapped stem, on the other hand, appears to be a deliberate stylisation, as the same angular form also recurs in the portrait of Madame Roulin, where some of the dahlias on the background wallpaper have similarly snapped stalks. *La belle affaire! Une stylisation de papier peint exception "calculée" que Vincent appelle "une chromolithographie de bazar et encore cela n'a même pas le mérite d'être photographiquement correct dans les proportions ou dans quoi que ce soit" est ici comparée au bouquet le plus vivant qui soit. Une expertise consiste à comparer le comparable. le reste ne vaut rien.* This sacrifice of botanical reality to abstraction and stylisation is moreover apparent in all the repetitions. No botanist would recognise a sunflower in the sea-anemone-like structure of the dark head in, for example, the Philadelphia version. The green hearts of the overblown flowers in the two repetitions of the London picture are equally unnatural. Unlike in the latter work, where the varied transition from open peripheries to the still closed flowers in the hearts of the sunflowers is clearly depicted, the repetitions instead employ separate, closed circles that create the mistaken impression that these are entire heads.

Taking this into account, it becomes difficult to base acceptance or rejection of the Tokyo still life on so-called 'errors of interpretation.' *Sordide idiotie. On peut toujours raconter ce que l'on veut en isolant les éléments, mais cela ne réduit pas l'anomalie.*

The only recourse can be evidence concerning style and technique. In this

context, critics of the Tokyo work have stated the following objections.<sup>93</sup> Landais claims that the way the painting has been built up does not correspond with Van Gogh's method of working. According to him, the artist would have painted 'first the colours and only later the contour line'; the petals on sunflower 1, however, display the opposite approach.<sup>94</sup> *Je*

*ferais volontiers amende honorable si je m'étais trompé sur ce point, et sur tous les autres, mais ce n'est pas le cas. Expliquons l'argument. Vincent peint, il a un ordre une méthode. Il suffit de regarder, chez lui tout est visible. Pas de maquette, pas de glacis pouvant masquer, tout est net et la radiographie semblable à la toile. Je dis donc que je le vois. Pauvre copiste, Schuffenecker travaille n'importe comment, il peut peindre un bout après l'autre quelle importance, il n'est pas pressé et n'a aucun ordre. Je souligne ses erreurs quand j'en vois. Si d'autres fois il s'y est pris autrement, comme il l'a vu chez Vincent par exemple, c'est comme Vincent, mais il ne peut tenir ce rythme sur toute une toile, donc sa main se voit! Comment être si peu connaisseur que l'on conteste même cela? L'UT brandit un pétale, pardon 3, et il a infirmé une "théorie" ! Où s'arrête le ridicule? Le mythe du faussaire grand monsieur trompeur obscurcit tout. Il est compréhensible que les experts floués, en général des imposteurs hautement considérés et leur laquais, fassent croire que les faussaires étaient immenses (comme on a tenté de le faire croire, par exemple, avec le tout petit Van Meegeren et qq autres) ils sont médiocres, minables. Ils choisissent le top du top et barbouillent des fleurs écaillées, des tiges cassées, des pots bancals, des têtes d'idiots. Le faux c'est cela voilà pourquoi cela se voit. Schuffenecker a peint de bien meilleures toiles que ces Tourne sols. Quand il est à son affaire, il est moins terne.*

Furthermore, Matthias Arnold considers it suspicious that the background has been filled in around the flowers, overlapping their contours -- again contrary to Van Gogh's usual procedure.<sup>95</sup> He also regards the brushstroke as problematic, contending that it is 'much more uneven and irregular than in the two versions definitively ascribed to [the artist].'<sup>96</sup>

*Arnold n'avait rien vu, Hulsker non plus, Tellegen pas davantage, Op de Coul non plus (et pas davantage les quelques autres qui depuis ont souscrit voyant la toile faussé, mais qui préfèrent que leur nom soit tu, par crainte de la répression). Quand ils ont regardé, librement, tous ou presque – hors les noms impliqués dans le commerce – ont soudain vu. Pourquoi? Parce que la vente a été certifiée, parce que des engagements ont été pris. Voilà la différence. Pour expertiser il faut être libre. L'UT (devenu expert de Van Gogh du jour au lendemain sans rien y connaître), du haut de son petit château en carton, tire à boulets rouges, des chicotes, sur la piètaille qui vient menacer son potentat. Il la réédue. Flanqué de quelques acolytes, l'adjudant est le professeur, dispense ses leçons de gourou. Pour avoir le droit de parler de "Van Gogh" (avant de me laisser parler sur Vincent, on a fait publier que je n'avais que le droit de me taire (Spraar van Heugten, Het Parool) il faudrait être d'accord avec les victimes des faussaires. C'est non. L'argument d'autorité n'est souvent que l'absence d'arguments. Landais speaks of a 'mechanical hand,' (que l'on regarde le pot et la table et que l'on soutienne que j'aurais mal vu) while Hoving disparagingly used the word 'muddy.' le qualificatif est juste Tarica also pointed to the sometimes-frayed character of the brushstroke, which he regards as uncharacteristic of Van Gogh.<sup>97</sup>*

93. They have also attached great importance to the fact that, unlike the other versions, the Japanese picture bears no signature. However, Van Gogh rarely signed his paintings at this time. Moreover, the absence of a signature tells us nothing about the work's authenticity. *Stupide encore. Comparer le comparable. Quatre vraies belles toiles signées et une cochonnerie recopiée et sans signature. C'est tout un.*

94. Benoît Landais, 'Echt of vals? Een Van Gogh of een Schuffenecker?', *Het Parool* (21 November 1997).

95. Arnold, op. cit. (note 2).

96. Ibid.

97. See Landais, op. cit. (note 1); Hoving and Tarica gave their judgement in the 1997 television documentary. *En voyant le documentaire, je suis finieux d'entendre es arguments dans la bouche de Tarica. Je le fais remarquer à Geraldine Norman, elle me répond que Tarica que je ne connaissais pas) lui a fait dire ans avant moi la même démonstration et que c'est cela qui l'a convaincu. Il n'y a aucun complet, je en connais ni Hoving, ni Matthias Arnold, je n'ai fait que de proposer des arguments accessibles à tous. Chacun a ajouté les siens tout converge, c'est aussi simple que cela.*

None of these critics, however, appear to have studied the painting in a systematic fashion. *L'arrogance de Wit, incapable de discernement, arrivé accidentellement au musée van Gogh qui détendrait la vérité et devrait dire comment le reste du monde doit penser tandis qu'il, accable.* For example, they have failed to take into account the picture's support. *C'est faux tout le monde l'a évoqué, mais le refus du propriétaire et de ses petits camarades du musée van Gogh de publier les données interdiseait et interdit toujours des commentaires précis.* Joint research conducted by The Art Institute of Chicago and the Van Gogh Museum, involving a detailed comparative study of x-rays, has confirmed that the material on which the Tokyo *Sunflowers* is painted *exactly* matches the jute fabric used for other works by Van Gogh and Gauguin, and thought to have been cut from the 20-metre roll bought by the latter at the beginning of November 1888.<sup>98</sup> The canvas is similarly of plain weave, and its thread count falls within the same range of 5-5.5 warp by 6-6.5 weft threads per centimetre.<sup>99</sup> The thinner and less closely packed warp threads run horizontally, indicating that the canvas was orientated perpendicularly with respect to the axis of the roll. Along the top of the original canvas there is a narrow (1.5 cm wide) tacking edge, which, like the other three tacking edges, was later flattened and incorporated into the picture area. Although slightly frayed, the tacking edge seems virtually intact, preserving strong cusped deformations with accompanying tack holes where the canvas was originally fixed to the working frame. Again this is consistent with some of the other pictures examined originating from the same jute roll, which also feature narrow (1.5-2 cm wide) tacking margins along the selvedge and opposite sides.<sup>100</sup>

Although the jute fabric was most probably manufactured in France, methods and machinery shared between countries make this difficult to confirm.<sup>101</sup> A characteristic selvedge comprising different coloured warp threads interwoven in various patterns may sometimes be associated with a particular maker or region. To date, however, it has not been possible to link the plain type of selvedge on the Gauguin/Van Gogh roll with a specific place of manufacture.<sup>102</sup>

98. Letter 722/559 and Lister, *et al.*, op. cit. (note 9), pp. 354-63. For an overview of previous interpretations of Van Gogh's use of jute see Dorn, op. cit. (note 33), pp. 332-33.

99. Thread counts taken from the x-ray show an average of 5.0 horizontal threads by 6.5 vertical threads per centimetre.

100. Intact selvedges have been found in four paintings from the jute roll examined; see Lister *et al.*, op. cit. (note 9), p. 357.

101. From a study of the literature it emerges that a power-loomed jute weaving industry had been established both in the north and, somewhat later, in the south of France during the second half of the 19th century. By this date the former centre of the jute industry, Dundee in Scotland, had lost the bulk of its European trade. However, European mills were equipped with British machinery and staff trained by Dundee technicians. On the Dundee jute industry see H.L. Parsons, *Jute: handbook of textile technology* 4, n.p., n.d., pp. 5-6 and Enid Gaudie, 'The Dundee jute industry,' in J. Butt and M. Ponting (eds.), *Scottish textile history*, Aberdeen 1987, p. 123. Concerning the jute industry in France see Marcel Goossens, *Technologie des fibre et fils textile: le jute et ses fibres de remplacement. L'industrie textile*, Paris n.d., pp. 113-14.

102. A plain weave selvedge was considered the strongest type. In this case it was further strengthened by the relatively large number of warp threads used (less than four threads was also common). See Thomas Woodhouse and Thomas Milne, *Jute and linen weaving*, Manchester 1904, p. 365.

Comparison with surviving historical samples of jute cloth suggests that the quality was equivalent to the type employed as hessian bagging for sugar sacks.<sup>103</sup> Although it may be presumed that the jute purchased in Arles was a type that was readily available, examination of Gauguin's later paintings has not yet identified any canvas that could provide an exact match.<sup>104</sup> The jute fabric used by the two artists at Arles is thus a distinctive material, with its own particular characteristics. The fact that the Tokyo picture is painted on precisely the same kind of cloth provides compelling if not conclusive evidence of its authenticity.

*Si cela est vrai (mais les mensonges sur les lieux et dates d'examen, la ronde d'experts en textiles, l'absence de compte-rendu indépendant, la preuve que le comptage des fils était anti scientifique, la présence d'une toile strictement identique trouvée par hasard, etc font douter) cela ne prouverait en rien l'authenticité. Supposons que l'on montre qu'il s'agit de la même toile exactement (ou que cela soit déjà démontré si l'on préfère) qu'en déduire? Pour déduire, il faut poser une question la question n'est pas seulement vrai ou faux, mais : Schuffenecker ou Vincent ? Supposons (pour rire) qu'elle ne soit pas (encore) résolue. Si Schuffenecker est l'auteur de la copie, cela signifie que l'on a affaire à un client sérieux, un faussaire esthétiquement limité, mais très attentif. Or on sait, par mille biais, que si la toile est fausse Schuffenecker est fort attentif. La question devient donc Vincent ou faussaire très attentif cachant bien son jeu. LA question discriminante devient : Schuffenecker peut-il avoir accès à un morceau de jute ? Si oui, toute la recherche sur ce point cessément clé, sans doute fort passionnante pour les gens qui aiment cela, est du temps et de l'argent perdus. Autrement dit, ce que l'AT affectionne, un très grand écran de fumée. L'usage du jute par Vincent cesse soudain en Arles le 12 décembre, après la lettre venue de Paris disant que le jute est un support pourri et que la peinture s'en détache. Qui écrit cette lettre? Schuffenecker! On notera donc que si d'aventure il lui prenait l'envie de peindre des choses qu'il aimerait faire passer pour des toiles arlésiennes des deux monstres sacrés qui ont, un rien, bouffé l'oxygène de son cœur brisé, il lui faudrait prendre de la grosse toile et de préférence du jute (au cas où il aurait perdu la mémoire, il détient des toiles sur ce support Human Miserias, par exemple ou l'Arlésienne — la vraie, sa copie est déjà vendue — et quelques lettres). Quand Gauguin quitte Arles pour Paris moins de deux semaines après l'abandon du jute par Vincent, il se réfugie chez*

103. We do not know of any surviving 19th-century reference samples of jute bagging. However, 20th-century samples may still reflect former practice, since the same technical specifications were employed during their weaving. Seventeen samples of woven jute were examined from the academic collection at the Technical University in Delft, which was established between 1907 and 1948. One sample of sackcloth displayed a thread count and selvedge that exactly matched the jute purchased by Van Gogh and Gauguin (inventory number 0522497). It is not known exactly where and when this sample was woven. For the technical specifications for different types of jute fabric woven for different purposes see, for example, A.W.J.M. Peijnenborg, *Enige facetten voor de juteindustrie*, Tilburg 1965, pp. 58-61 and A. J. Handels, *De Grondstoffen van de Textielindustrie*, Tilburg 1924, pp. 133-34.

104. Thread count surveys of Gauguin's paintings have been conducted by Carol Christensen at the National Gallery in Washington, and by Charlotte Hale at The Metropolitan Museum in New York. Some thread counts were published in Carol Christensen, 'The painting materials and technique of Paul Gauguin,' *Conservation Research: Studies in the History of Art* 41 (1995), pp. 63-70. To date the closest match to the Arles jute used by Van Gogh and Gauguin has been provided by the coarse picture support of Gauguin's *Tabitian women* in The Metropolitan Museum, which has an average thread count of 5.5 warp threads and weft threads per centimetre, as measured by Charlotte Hale (private communication). In Paris, Gauguin used jute of a slightly looser weave, averaging 4.5 x 5.5-6 threads per centimetre, as in his *Paris in winter* (Amsterdam, Van Gogh Museum). See Lister *et al.*, op. cit. (note 9), p. 357 and the conservation files at the Van Gogh Museum.

un de ses ami à Paris qui l'attendait à bras ouverts, un certain Emile Schuffenecker. Il pose ses affaires chez lui. En conséquence, une preuve "par le jute", qui (sans des empêchements définitif) pourrait être discriminante pour une oeuvre apparue chez n'importe quel autre faussaire ou présumé faussaire, n'est d'aucune valeur probante s'agissant de "mon cher Schuff". Le morceau de toile utilisé apparemment trop petit pour faire une toile de 30 a été agrandi, supportant l'éventualité d'une falsification au contraire de ce que semble vouloir conclure L.T. On ne s'improvise pas expert, on le devient par la rigueur des démonstrations, pas avec une boîte à fumée. La toile est fausse pour les raisons ici déjà évoqués, mais le support de jute vient lui tirer une balle dans le genou. C'est une répétition de la répétition peinte un mois et demi après l'abandon du jute. La cause est entendue, et c'est fini.

Based on visual examination of the Tokyo still life, the exact nature of the ground applied is at present uncertain. In places a translucent pinkish layer is evident, which resembles the idiosyncratic barium sulphate ground that Van Gogh and Gauguin began to use at the beginning of November, having abandoned their initial choice of chalk-glue priming.<sup>105</sup> Elsewhere, however, there seems to be a denser white layer, which could be a lead and/or zinc white-in-oil ground, such as subsequently employed by both artists. This is possibly a transitional technique, with the white oil ground applied on top of the barium sulphate one, but further research would be required to confirm this. *Quand rien ne va, c'est que la thèse est fausse, toujours!*

Surface examination has identified an underdrawing on this ground that employs a dry black material resembling charcoal. These contour lines are exposed between adjacent

105. Concerning the use of barium sulphate grounds see Lister *et al.*, op. cit. (note 9), p. 360. Previous examinations of the Tokyo *Sunflowers*, carried out with the naked eye, have recorded a whitish to pinkish colour of the ground (conservation archives, Van Gogh Museum). It was questioned whether this varied tint might be due to the visual impact of the dark fabric support showing through a white ground layer, lending a pinkish colour in places. However, at the Chicago venue of the exhibition it was possible to the examine the painting with the help of a head magnifier, concluding that both a pink layer resembling a barium sulphate ground and a white oil ground might be present. The latter examination was carried out after publication of the catalogue, where the ground was assumed to consist of lead white in an oil medium. See Druick and Zegers, op. cit. (note 8), p. 240.

paint areas where these do not quite meet. Examination of the other versions has revealed a similar preliminary outlining of the composition; in the case of the repetitions this may be the result of tracing, as demonstrated by Kristin Hoermann Lister. *Abusivité dérivé d'une illumination de Dorn.* There is also evidence that in the Tokyo *Sunflowers*, as in the Amsterdam version, Van Gogh returned to the use of charcoal to redefine certain contours at a later stage of painting. *Vincent n'a pas peint la toile de Tokyo, si deux peintres ont utilisé du fusain cela dit quoi? Si Lister en voit, dans un Vincent, Schuffenecker peut en avoir vu lui aussi et peut s'ingérer. Encore une fois on a un faussaire averti. Un faussaire fait cependant des erreurs lorsqu'il ajoute des choses pour "faire vrai". Si Lister a trouvé dans la toile d'Amsterdam et dans la toile de Tokyo la même chose, alors, ce qu'elle a trouvé est une une preuve complémentaire de la fausseté de la toile de Tokyo, car si dans un original (Amsterdam) Vincent peut reprendre au fusain un bout de dessin en cours d'exécution, il ne fera pas la même chose dans une répétition, cela est certain. Schuffenecker n'ayant pas eu en mains la toile d'Amsterdam, il suffit de chercher dans quel original lui ayant appartenu Schuffenecker a glané ce détail qu'il faudrait nommer : attribut vincentesque exporté par Schuffenecker. Se copiant, Vincent peint ses fonds ou des bouts de fond en premier et on ne saurait trouver de fusain sur un fond humide. Même en imaginant*



qu'il aurait pu faire sécher ses toiles au fond préparé près du poêle (en hiver) le fond ne peut pas être assez sec pour dessiner et que le fusain pousse.

Thus, drawn contour lines run over the initial painted lay-in of the flowers and background in places. Examples in the Tokyo still life are the outlines of the lower petals of flower 13 against the vase, as well as some outer petal edges in flower 8, and the outlined centre of flower 9. In the Amsterdam version, the edges of the yellow petal facing down to the right of the green bract in flower 13 were similarly redrawn with charcoal after the first painted lay-in of the composition.<sup>106</sup> *Encore une fois cela ne signifie rien. Il est certain que la toile d'Amsterdam est l'original d'août 88. L'entêtement à répéter un ordre de réalisation faux ne fait que montrer l'insensibilité qui empêche une toile fautive d'être vue pour ce qu'elle est. Le drame est que l'entêtement favorise les erreurs des survivistes qui apprennent tout de travers. Ceux-là seront promus et tous ceux qui ne se seront pas alignés seront évincés. Voilà comment on installe pour de longues périodes des incompetents aux affaires.*

106. See Lister's contribution to this volume of the *Van Gogh Museum Journal*. She also made the observations concerning lines reiterated with charcoal on top of paint when comparing the paintings with the aid of a head magnifier at the Chicago venue of the exhibition.

When viewed with the naked eye, the palette used in the Tokyo painting appears entirely consistent with other works by Van Gogh from the period, in particular the 'Sunflower' series. *C'est non, mais des exemples montrent que Vincent comme Schuffenecker faisait lui aussi de la peinture à l'huile*

The yellow shades employed in the flowers themselves all appear to have darkened in a similar manner, owing to the use of specific lead chromate paints. *Still "viewed with the naked eye"? De qui se moque-t-on?* In places, tiny areas of damage have exposed a brilliant yellow colour in the interior of the paint film where this has been shielded from the light. Similar spots of damage in the green passages reveal that these have also become darker at the surface, and perhaps consist of the same emerald green (copper acetoarsenite) pigment *viewed with the naked eye* used in the other versions. *Also viewed with the naked eye?* As is the case with the other sunflower paintings, these observations provide some idea of the original bright colour scheme, incorporating detailed nuances that have now been lost.<sup>107</sup>

107. The archetypal form of lead chromate pigment was chrome yellow, but deep yellowish-red or red shades of colour could be obtained as well as the basic lead chromate product, depending on the conditions employed in precipitating the pigment. Certain types of lead chromate pigment display a characteristic greenish to brown surface discolouration, which occurs as a result of photochemical ageing. See David Bomford *et al.*, *Art in the making: impressionism*, London 1990, pp. 60-63 and Robert L. Feller (ed.), *Artists' pigments: a handbook of their history and characteristics*, 3 vols., Washington, DC 1986, vol. 1, pp. 187-217. For the darkening of emerald green see Elisabeth West Fitzhugh (ed.), *Artists' pigments: a handbook of their history and characteristics*, 3 vols., Washington, DC 1997, vol. 3, pp. 226-27.

*C'est toujours la même chanson (qui a aussi fait prendre les verres Gachet pour des lanternes vincentesques. "Le temps aux plus belles choses, se plaît à faire un affront." Allons pour cela. Mais pourquoi s'acharnerait-il avec une férocité particulière sur les toiles que tout dénonce, épargnant les chef-d'oeuvre (viewed with the naked eye.) "Il y a vraiment la main du diable dans cette affaire!"*

Although Arnold's contention that the background in the Tokyo still life was painted around the flowers has been proved correct, this is not a reason for excluding the work from Van Gogh's oeuvre, as the Philadelphia version displays the same sequence. *Non, pas du tout dans les mêmes proportions.* The flowers

have been built up in a variety of ways. In the case of the petals of flower 1, the orange contours were drawn before these were filled in with yellow paint, as Landais observed. However, elsewhere, for example in flower 12, the reverse order is evident. Moreover, both methods are used in flower 8 of the Philadelphia version. The involucral bracts (the small rosette of leaves supporting the head) were first outlined in brown, then filled in with green before the contours were finally accentuated with yellowish and dark green paint. Thus, despite Landais's claims, it is not possible to conclude that Van Gogh invariably employed one singular working method. *Je n'ai jamais dit cela.*

*J'ai regardé comment Vincent procédait, je me suis efforcé de tracer son "dictionnaire" selon les époques, la quantité de travail, les couleurs, le but voulu, l'économie de temps etc. Tout est différent, comme toutes les toiles sont différentes, copies incluses, mais il y a énormément de constantes. S'il faut écrire qu'il y a des exceptions à toutes les constantes, je l'écris et le souligne. Quand je dis qu'une toile ne me convient pas dans un article où les signes me sont comptés, je ne peux évidemment pas donner la palette de nuances, mais je peux donner une série d'exceptions notables qui rapprochées les unes des autres constituent un faisceau d'éléments convergents. Le grand public voit les tiges cassées, je parle de cela, car c'est flagrant, du contour, car c'est compréhensible, mais si je dis la faute de ton sur les pétales de la fleur au point rouge au centre, qui comprend? Qui comprend si je dis que le contraste entre les fleurs et le fond est si mauvais que, lorsqu'on cille, les fleurs se noient dans le fond? La forme du pot n'est pas admissible, si je le dis personne ne comprendra et on me prendra pour un fou. Pourtant, la forme du pot-poche, bancal et trop plat est un obstacle absolument insurmontable. La tête tombant sous la guillotine des amis de Schuffenecker elle criera encore que ce pot n'a pas été peint par Vincent. Et ne parlons pas du traitement majestueux de l'ombre chez Vincent et de l'ombre chez ce pauvre Schuffenecker dans ces tournesols-là.*

Although critics of the Tokyo still life have argued that the brushwork is atypical, comparison of the individual elements in fact reveals close parallels with the artist's other works. For example, the impasto texturing of the overblown sunflowers strongly resembles that employed in the Amsterdam version. The latter also displays a similar patterning in the background, which in places is structured by crosshatched or "basket-weave" strokes. *Quoi de plus facile à singer? La peinture de Vincent est : la touche, la couleur, le dessin, la lumière tout cela d'un jet ensemble, repris, corrigé à la hâte, sans rien cacher, souligné, touché de pointes d'humour, garantissant le rythme. C'est absolument envoûtant. Mais là! Pauvre misère pleurant partout, tout à la v'là comme j'te pousse. Ce sont des Tournesols, comme Vincent, mais c'est tout. Esthétiquement parlant, finement parlant la copie n'a rien à voir avec les toiles de la série de Vincent.* While the long, parallel brushstrokes present in the foreground of the Tokyo still life may not occur in the other versions, comparable vertical strokes were used to depict the door in, for example, *Vincent's chair*. *Presque! Et dans bien d'autres toiles vraies comme fausses. Et alors? C'est le minimum du faussaire de Vincent. Quel dessin est produit? Aucun dessin? Cela est à la portée du "premier venu". La lumière sur la table suffit à démasquer la singerie. Viewed in its entirety, however, the texture of the paint surface is somewhat idiosyncratic. Although the other sunflower versions exhibit a contrast between thinly and thickly applied areas, the Tokyo picture has a substantial paint layer throughout. *Singerie à la portée de tout peintre entre médiocre et moyen d'autant plus indispensable que c'est à l'époque, une originalité. En gros plus c'est empâté plus c'est van-gogh-lesque. Même Emile Bernard, pourtant**

*averti, sortira une énormité, prétendant que Vincent peignait directement avec ses tubes.* Furthermore, the pronounced impasto in the foreground and vase seems particularly obtrusive and was undoubtedly a major source of the critics' mistrust. *C'est fait pour tromper et ne trompe que les mauvais experts. Pour LWT, qui voit à peine plus que l'impasto, la singerie devient un critère d'attribution.*

However, these authors have not taken into account the unusual choice of material for the picture support, namely jute. *Rebelotte* This sheds a different light on the heavily laden paint applied throughout, as will be explained below. The frayed ends to trailing brushstrokes criticised by Tarica are also the result of this coarse fabric: in places the corrugated surface has caused individual strokes to lose their definition, a clear example being the ragged edges to the final green contours around the stalks and leaves. *LWT est spécialiste de ce genre de sorties (voir sa certification du faux Parc de l'asile du même bois) Si Vincent veut faire quelque chose et voit qu'il ne peut s'en sortir, il ne va pas s'obstiner. Gachet oui, Schuffenecker oui, ils n'ont pas le choix, mais Vincent. La géniale machine à peindre, qui a tombé des toiles comme aucun autre artiste (Pablo Picasso peut-être), devrait s'évertuer tandis que la porte est close. En se copiant, en plus. C'est simplement inintelligent de chercher à répéter un argument pertinent de cette manière.*

Finally, while the particular paint application in the Tokyo still life closely resembles the brushstroke in Van Gogh's other paintings, *Non, si tous reconnaissent que non, c'est non. L'absence de panache, de snaf, que Hoving dénonce est un argument trop court mais il a un vrai sens.* it has little in common with that of Schuffenecker. His technique comprised a far from spontaneous, insubstantial application of paint, which involved the superposition of thin unbounded veils of colour. *Singeant Vincent, Schuffenecker ne produit pas du Schuffenecker, il produit du sous-Vincent raté, empâté, pour tromper, mais sans spontanéité, sans rythme, débordant de faute de lumière.* He largely avoided impasto, as a raking light photograph of his *Landscape with a draughtsman* clearly shows. From the mid-1890s Schuffenecker specialised in pastels and drawings, media that were well suited to his flatter approach. By the 20th century he had almost ceased to paint, *La preuve que non! il peignait simplement sous d'autres noms. making it highly implausible that in 1901 he would have been tempted to copy a work by Van Gogh, whose style was so alien to him. Implausible n'est pas Vrançais, dirait l'Alsacien, le carreleur de van Gogh. Il a peint le van Gogh un temps toile la plus chère du monde. Il est trop tard pour dire que c'était peu probable. Il siège au Metropolitan en bonne place et en bien des endroits? il a une fois au moins chassé Vincent du catalogue. Il fait dans certains livres couvertures et revers de jaquette, il pollue toute la période du Midi et d'Auvergne, mais aussi Paris avec la Galette ou la Hollande avec deux Basher. Makers. Il est compréhensible que certains experts ou présumés tels se soient habitués à sa "patte".*

## **Falsification**

Given that none of the aspects thus far examined -- the provenance, the picture support, the sequence employed in building up the image, the colour palette, the brushwork -- provide reason enough for eliminating the Tokyo *Sunflowers* from Van Gogh's oeuvre, the forgery theory should now be checked for consistency. *Pour prendre un peu de hauteur, puisqu'il s'agit d'estocade LWT le matador aurait*

pu trouver une formule plus ample, du genre : " Maintenant que nous vous avons bien expliqué que la terre remplie de brouillard était plate, nous allons vous expliquer pourquoi l'eau ne tombe pas sur les bords" The cornerstone of this theory is the critics' belief that the Tokyo version was based on the work sent to Leclercq in June 1900.<sup>108</sup>

*C'est, du moins historiquement, très faux. La découverte de cela est très postérieure à ce que Lvt nomme : "la théorie" Mais c'est connu, les critiques, faussaires patentés, ont laissé le corner stone "en réserve" pour le finishing touch!*

108. Landais, 'Pour le rejet,' cit. (note 7), p. 43 and the articles by De Robertis cited in note 5.

London picture, but leaving the question of whether or not

this is really correct, *as a matter of facts, sir, it is* if the still life is indeed a forgery, *indeed, as a matter of facts, sir, it is* it can only exhibit morphological resemblances to *one* of the two other versions, never to both.

It is evident that the still life in Tokyo was inspired by the London canvas. For example, bud 6 features protruding tubular flowers that also appear in the first work, but not in the Amsterdam repetition. Moreover, the interpretive error apparent in the leaf of flower 14 can only be explained by the London still life, as is also the case with the almost dappled treatment of the petals of flower 15. In the Amsterdam version this element differs completely from its counterpart in London, as it is based on flat planes of colour. The critics were left with no alternative but to declare that Schuffenecker had copied the London rather than the Amsterdam version. *Hush! Let's suppose that we were "left with", Lvt semble fâché.*

However, they have focused their attention entirely on the form and treatment of the stalks and flowers, failing to consider the colours, which tell quite a different story. For example, the background of the London picture is an extremely pale yellow, *duquel tout le bouquet se détache* over which a barely perceptible layer of greenish-yellow has been applied *according to Lvt fâché.* The background in the two repetitions, *as a matter of facts, Sir, one of your two repetitions is the original* however, consists of a virtually identical greenish-yellow. *Virtually?*

In the London still life the centres of the faded flowers have been rendered in an arbitrary mix of green and yellow ochre, but in both repetitions they are made up of large segregated planes of colour. <sup>109</sup> *Il semble difficile de commenter un "on n'a pas vu, mais il semble..." même couleur, pas même couleur? A-plat de même nature, de même sens, de même fonction, de même graisse, de même but, que veut-on dire?*

Furthermore, when the schematisation and abstraction of the flower forms is considered, the repetitions in Tokyo and Amsterdam are found to bear a greater resemblance to each other than to their joint ancestor. *Ce n'est pas le "joint ancestor", comme cru à tort, mais un premier cru sur nature, d'un sujet épouvantablement difficile, donc âpre et cherchant les formes justes. Si c'est cela que l'on voit de commun c'est de peu de pertinence.* For example, the stalks of sunflowers 2, 4 and 7 in the London version have a rounded form, while in the repetitions these elements are 'flattened' and bounded by contours. *C'est normal, en août Vincent fait du contour (voir aussi les Turnersols sur fond bleu de roi détruits mais photographiés) en janvier il fait du modélé chose extrêmement pénible pratiquement impossible à copier.* In the London still life, the light centres of the faded flowers have been rendered by mixing some

green with the ochre employed for the petals, but in both repetitions they are made up of large, separate planes of colour. *Les fautes d'échelle de gris dans la fleur du centre sont si flagrantes (pétales beaucoup trop clairs) qu'il est certain que ce n'est pas le même peintre.*

Thus, while the subject in the Tokyo version has certainly been copied from the London painting, in terms of its main colours and schematisation the still life displays more similarities to the Amsterdam work. *C'est tout à fait faux les subtilités communes à Amsterdam et Londres les mettent à des lieues de la rugosité du Tokyo. Jamais on ne trouve, ni de fleurs similaires, ni de cerne similaire, ni de tige similaire.* This observation nullifies the forgery theory once and for all: Schuffenecker could only have taken *one* of the two versions as his model. It would have been plainly impossible for him -- unless one believes in miracles -- to introduce changes in form and colour that precisely match the details of a version he definitely would not have seen.

*Au cas où LWT aurait perdu le fil de sa démonstration, rappelons-le lui. Selon sa démonstration magistrale, Vincent est dans le même cas. La copie un peu ratée de Tokyo (au point que Vincent a fait comme si elle n'existait pas) peinte en décembre 88 (pour se dépêcher avant l'arrivée de la lettre de Schuffenecker qui sonne le glas du jute) d'après la toile de Londres (malheureusement peinte en janvier 89) ressemble à la toile d'Amsterdam que LWT déclare peinte plus tard, mais ayant inspiré la toile de décembre. Haute voltige! Faisons simple? Vincent veut faire des répétitions calmes on les a : Londres et Philadelphie, douces charmeries, pas comme les solides toiles de Munich et d'Amsterdam, plus rudes (et rien encore à côté des T. disparus sur fond bleu de roi). Les deux répétitions calmes sont les premières répétitions S74 + S75 le disent et elles sont deux. La toile de Tokyo est la copie de la répétition calme. Que fait le copiste? Il fait exactement le chemin inverse de Vincent : du calme au rude. LWT compare une faiblesse de main à un effort pour démieler la nature. Il trouve que tout ça, mon bon monsieur, c'est pareil. Il est dans la situation des gens qui font grief à Vincent et risaient devant ses toiles car elles sortaient de leurs canons esthétiques. Cela devrait prouver de manière définitive que la toile fautive est vraie? Cela ne prouve qu'une chose LWT n'a pas compris le sens du passage de Vincent du rude au doux, de sa peinture si subtile. On a des prémisses fausses et une conclusion juste. Ce n'est malheureusement pas le cas. Combien de Vincent Schuff a-t-il eu dans les pattes avant fin 1900 quand il se colle aux Tourners? Lesquels? Combien en a-t-il à disposition en dehors de ceux qu'il vient d'acheter. Combien de faux déjà peints. On a avec l'Homme à la pipe de Schuffenecker alias Selfportrait with the bandaged head, F529 la preuve de sa création moins de trois ans après la mort de Vincent. Sept ans donc au minimum. Sans doute neuf. Sept ans d'entraînement. La clé est là, pas dans le fait que LWT a vu un "green" virtuellement proche, dans lequel il s'est taillé une tige de hallebardier.*

109. Sample cross-sections may confirm that the paint has discoloured at the surface, but to date no samples have yet been taken from this particular area.

## Dating

The similarities between the two repetitions of the London still life raise the question of whether the Tokyo version was painted before or after the one in Amsterdam. *Sans vouloir être méchant si elle est antérieure à la toile d'Amsterdam qui est la première, elle est fautive et Schuff est un précurseur, un peu comme quand Signac antedate. La toile de Tokyo est postérieure à Londres 28 janvier 1889, c'est établi et non négociable. What else?* The Tokyo work has traditionally been regarded as the last in a series of three and dated to February 1889 (or later). Dorn

has contended that it was painted at the beginning or end of February, periods when Van Gogh was prevented by his illness from keeping his brother informed about his recent output.<sup>110</sup> Although his resumption of the use of jute is inconsistent with the rest of his artistic production at the time, *Stop! Si l'ut est d'accord pour retenir l'argument "plus de jute en janvier", alors la question est réglée ; les répétitions douces pour Gauguin sont Londres et Philadelphie et une copie de Londres est par force exclue.* this objection may be partially overcome if it is considered that his choice of material may indicate that he made the repetition especially for Gauguin, who favoured this type of support. *Bonne idée, sans doute Gauguin accrochait les toiles dor au mur pour regarder le jute!* Nevertheless, the 1889 date has proven incorrect. *Stop! c'est encore fini les mots de Vincent sont formels – même si l'ut a astucieusement tronqué les citations pour éviter que cela se sache : pas de répétition des Tournesols par Vincent avant la troisième semaine de janvier.* As indicated above, the painting was executed on jute from the 20-metre roll Van Gogh and Gauguin used in November-December 1888. As Lister, Peres and Fiedler have shown in their reconstruction of the artists' output -- based on the individual alignment of all their works within the roll -- the 20 metres must have been depleted by the end of December, when Gauguin left Arles.<sup>111</sup> This suggests the Tokyo still life should instead be dated to some time in the last two months of 1888. *Malheureusement les lettres de Vincent sont formelles en janvier il n'a pas encore fait l'effort d'une copie, il le dit.* Moreover, the composition of the priming layer allows us to date the work with still more precision. If this layer does indeed prove to consist of both barium sulphate and lead and/or zinc white, it would be reasonable to assume that the still life was painted in late November, when the two artists replaced the first type of primer with the second. Should it turn out that only a white oil ground is present, this would still situate the painting to some time between this date and the end of December.<sup>112</sup> *Sachant qu'il n'y a pas d'étude, oublions. Et puis non! Cela prouve que tous les arguments techniques n'ont aucun sens. Le drame se creuse. l'ut entraîne tous les experts vers l'abîme.*

Furthermore, the picture seems to have formed part of a specific artistic dialogue between Gauguin and Van Gogh, *Quelle folie furieuse. Le débat est les répétitions peintes pour Gauguin Londres et Philadelphie. L'histoire de l'art comme alibi pour les interprétations sauvages est le pire des toxiques qui soit.* as suggested, for example, in a later account by the former concerning his activities in Arles. In 1902, when Gauguin felt André Fontainas had given too much credit to Van Gogh in a review, the artist sought to correct his claims by informing the critic that in fact the Dutch painter had learned much of what he knew from him, Gauguin : 'Van Gogh, influencé par les recherches néo-impresionnistes procédait

110 Dom, op. cit. (note 6), p. 44. He was also of the opinion that the Tokyo painting was the last of the three versions, as here Van Gogh had anticipated an improvement by enlarging the space of his composition at the top when compared with the London prototype. Whereas in the Amsterdam version this was achieved as an afterthought, by adding a lat during the working process, he now pre-calculated the change, placing the bouquet lower down in the picture area. However, Dorn's latter conclusion failed to take into account that the top extension to the Japanese version also includes a roughly 1.5 cm wide flattened tacking margin. This means that originally, when the tacking margin was still folded over the top side of the stretcher, the petals of the top flower would in fact have virtually touched the top edge of the composition. *Groucho ou Harpo?*

111. See Lister *et al.*, op. cit. (note 9), pp. 354-66.

112. *Ibid.*, pp. 360-63 and note 105 above.

toujours par grandes oppositions de ton sur une complémentaire jaune, sur violet, etc. Tandis, que plus tard, d'après mes conseils et mon enseignement, il procéda tout autrement. Il fit des soleils jaunes sur fond jaune, etc., apprit l'orchestration d'un ton pur tous les dérivés de ce ton.' 113

*C'est gentil de dire cela, mais comme on a les toiles de Vincent, on peut se passer gentiment des arrangements de Gauguin qui voyait Vincent peindre et à qui il a appris à peindre des toiles que Vincent avait réalisées avant sa venue, comme les Tournesols, par exemple ou le Portrait du poète. Si on parle de ce que les dialogues entre peintres ont appris, on doit aussi s'intéresser à ceux qui eurent lieu entre Gauguin et son ami mal choisi, Emile, qui était tout sauf sourd.*

113. Paul Gauguin, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, ed. Maurice Malingue, Paris 1946, p. 306, no. 176, letter to André Fontainas, September 1902.

This anecdote has always been dismissed as Gauguin's attempt to discredit his former painting companion, as neither the still life in London nor the later repetitions were thought to have been painted during Gauguin's sojourn in Arles. However, if Van Gogh did indeed produce the Tokyo version in this period, it seems reasonable to assume that the reference to 'soleils jaunes sur fond jaune' was not an allusion to the painting now in London but rather to the Tokyo version. 114

114. See also Druick and Zegers, op. cit. (note 8), pp. 242-43, who give an alternative interpretation.

*De nouveau le naturel de L.T. Prendre une assertion prouvée fautive (les Tournesols précèdent largement la venue de Gauguin), falsifier la citation choisie en la tronquant (Gauguin dit "il fit des soleils", qui signifie plusieurs toiles, "toute cette série de soleils sur soleils en plein soleil") de mettre un "if", déclarer l'impossible raisonnable et valider le faux. Malheureusement l'embrouille est énarque autant que transparente. Le coup d'épée est de nouveau dans l'eau et le sabreur d'opérette expose imprudemment sa joue à la cravache. La toile de Londres n'est pas peinte et l'œil bleu que l'on voit dans la toile de Gauguin "Vincent peignant les Tournesols" est la reprise de l'œil de la Toile d'Amsterdam que Vincent avait accrochée dans la chambre de son ami (voir aussi l'œil de la même époque que la toile d'Amsterdam dans les Tournesols bleus de roi). L.T. est franchement poissard d'être lui-même l'ennemi acharné de ses thèses. Il fait un métier dangereux. Dès qu'il s'assied sur une branche, il la scie? Un peu plus haut il nous offrait comme mémorable "observation qui annule une fois pour toutes la théorie de la falsification" le non moins mémorable "virtually identical greenish-yellow" et maintenant il nous explique que Gauguin avait raison de prétendre non seulement qu'il avait appris à Vincent à peindre des Tournesols, mais aussi qu'il lui avait aussi appris à utiliser le jaune sur jaune dans une toile verte sur vert! Mais, attention... avec du jaune aussi! Avant la venue de Gauguin, Vincent a de petites idées sur la nuance dont Gauguin et L.T. unis dans la contrevérité, font leurs choux. On lit par exemple "La couleur ici est vraiment très belle. Quand le vert est frais, c'est un vert riche comme nous en voyons rarement dans le Nord, un vert apaisant. Quand il est roussi, couvert de poussière, il ne devient pas laid pour cela, mais le paysage prend alors des tons dorés de toutes les nuances: or vert, or jaune, or rose, or bronzé, ou cuivré, enfin du jaune citron au jaune terre, le jaune par exemple d'un tas de grain battu." Gauguin répètera dans Avant et Après la sonnette sous cette forme "J'entrepris la tâche de l'éclairer [...] Van Gogh fit de progrès étonnants; il semblait entrevoir tout ce qui était en lui et de là, toute cette série de soleils sur soleils en plein soleil. Avez-vous vu le Portrait du poète [peint avant l'arrivée de Gauguin] La figure et les cheveux jaune de chrome 1. Le vêtement jaune de chrome 2. La cravate jaune de chrome 3. Sur fond jaune de chrome 4." Oublions la numération inflationniste des deux derniers jaunes de chrome et donnons la source d'inspiration de la leçon de jaune. Elle est reprise d'une lettre de Vincent à Emile Bernard que Gauguin avait lue avant son séjour arlésien et dit: "Le*

ciel, jaune de chrome presque aussi clair que le soleil lui-même qui est jaune de chrome 1 avec un peu de blanc, tandis que le reste du ciel est jaune de chrome 1 et 2 mélangés. Très jaune donc. Je travaille même en plein midi, en plein soleil, sans ombre aucune, dans les champs de blé, et voilà, j'en jouis comme une cigale." (B7) Lorsque Gauguin écrit "Où! oui, il l'a aimé le jaune, ce bon Vincent", il faut lire que Gauguin a aimé le jaune de Vincent. Des Tournesols de sa chambre Vincent dit "Maintenant nous avons une très glorieuse forte chaleur sans vent ici, qui fait bien mon affaire. Un soleil, une lumière, que faute de mieux je ne peux appeler que jaune, jaune soufre pâle, citron pâle or. Que c'est beau le jaune ! Dans la lettre suivante Vincent écrira "Et tu es bien bon de nous promettre, à Gauguin et moi, de nous mettre à même d'exécuter le projet d'une combinaison. Je viens de recevoir une lettre de Bernard, qui depuis quelques jours a rejoint Gauguin, Laval et encore un autre à Pont-Aven. Dans cette lettre qui d'ailleurs est très bonne, il n'est cependant pas dit une syllabe de ce que G. aurait l'intention de me rejoindre ..."

Although it is *pour le moins* difficult to determine if Gauguin actually gave Van Gogh advice regarding the Tokyo still life, this would seem plausible. *Plausible? Grotesque nouvelle absurdité sans le moindre pouvoir de conviction. Ce qui affaiblit l'argument est la certitude que lorsque Schuffenecker peint la copie de Tokyo sur les avis de Leclercq, Vincent est dans un caveau à Anvers et Gauguin à Tahiti — d'où il aura écrit "J'ai reçu [...] mon portrait absurde par Schuff. Ce garçon me fatigue, m'oripile, quel idiot et quelle prétention..." — et ne lui dispense plus d'advice.* He was certainly occupied with 'l'orchestration d'un ton pur tous les dérivés de ce ton' during his time in Arles: it is known that in late November he began 'une grande nature morte de potiron orangé et des pommes et du linge blanc sur fond et avant plan jaune' [727/558a]. *Autrement dit, Gauguin, qui a influencé Vincent, s'applique à faire comme Vincent avait dit de faire, ce qui aurait tendance à expliquer comment Schuffenecker copie.* Given that Van Gogh in his subsequent letter reported a great liking for this, now lost 'still life with yellow fore- and background' [728/560], it is conceivable that he produced the Tokyo *Sunflowers* in response. *Ce "concevable" est un mauvais synopsis révisionniste pour série B. Il s'articule de la manière suivante. Si Gauguin a peint Vincent peignant les Tournesols, c'est qu'il a vu Vincent les peindre. C'est très bien connaître Gauguin qui a également vu — filmé, peut être, pour avoir été aussi juste? — le combat de l'ange avec Jacob et que l'on aura sans doute croisé (nos limiers de Chicago enquêtent) au jardin des oliviers. Il faut aussi dater l'invention du bateau gonflable avant l'apogée de Géricault, car il est concevable que son grand tableau vu au ras de l'eau a été peint depuis cette sorte d'esquisse fort commode pour l'observation du radeau de la Méduse. Répétons, La toile de Tokyo est une copie de la toile de Londres qui n'est pas encore peinte, donc, on remballé. Il est également plausible, même si rien ne le prouve avec certitude, que Gauguin ait dit à Vincent : "Écoutez, ne voudriez-vous pas vous installer, oui, là, comme ceci, non, pardon comme cela, regardez-moi, merci parfait, clic-clac, j'ai un croquis, maintenant, pourriez-vous, attendez, je mets dans le fond un de mes tableaux, voilà, peindre sur mes conseils une répétition confuse et boueuse de la répétition de la toile que vous allez peindre dans deux mois, sur jute, s'il vous plaît, non, pas la bleue, celle avec le fond jaune, là-haut dans ma chambre, voilà, oui bien, merci, allez cueillir un petit bouquet de Tournesols de décembre, bien posez-le là, pourriez-vous maintenant agrandir votre châssis avec des bandes sur les quatre côtés, très bien, plus large en haut, parfait, maintenant allez-y, top-chrono! Attention, je peins pendant ce temps un portrait de vous qui sera un jour, c'est moi qui vous le dis, au Musée van Gogh à Amsterdam! Et pas un mot dans les lettres, hein, motus! Dites même à votre frère que vous n'avez pas de copie. Ne vous inquiétez pas, quand vous vous serez coupé l'oreille, je m'en irai et vous emverrai un petit*



*mot pour vous demander une copie de votre série de soleils sur soleils. Parfait, superbe, celle-là est réussie, j'ai un ami à Paris dont je voudrais qu'il me prête un peu sa Louise, ça ne vous dérange pas si je la lui offre en échange ?"* This inferred artistic dialogue also finds a parallel in the portraits the two artists made of each other in late November/early December. In his *Portrait of Paul Gauguin* Van Gogh represented his companion at work in front of a predominantly yellow painting, which has been identified on the basis of the spherical form to the left on the canvas as the still life with pumpkins.<sup>115</sup> *Portrait de Paul Gauguin du Musée van Gogh considérée comme un faux par LVT et sa fine équipe pendant des années avant d'être "découverte authentique" à la faveur de l'examen du dos, s'ajissant d'un tableau peint sur jute. Il est regrettable que LVT dissimule ici sa haute compétence experte et celle de ses petits camarades. Le renvoi à la "Nature morte à la course" disparue est absurde, car la pochade de Vincent est faite non d'après Gauguin peignant, mais très hâtivement, d'après un portrait photographique de Gauguin pris en 1888. Niaiserie de rapin.*

115. Druick and Zegers, op. cit. (note 8), p. 236.

Shortly afterwards Gauguin responded with his *Portrait of Vincent van Gogh painting sunflowers*, whose conception in turn may have been inspired by Vincent's painting of the Tokyo still life. The highly stylised flowers provide grounds to support this theory, as they could not have been painted from life and appear to be based on Van Gogh's schematised flowers in the Tokyo work: their green hearts are represented as circles in the same unrealistic fashion. <sup>116</sup> *Cœur bleu de la toile d'Amsterdam inspire celui de la fleur de Gauguin et le "provide grounds" de LVT vaut ce que vaut le reste de son expertise, fausse de bout en bout, de la copie de Schuffenecker.* On the grounds of all this evidence, **EVIDENCE!** it may be conjectured that the Tokyo still life was painted in the last week of November, or during the first days in December 1888, between Gauguin's pumpkin still life and his *Portrait of Vincent van Gogh painting sunflowers*. *Là encore, puisque l'irréfusable de Vincent ridiculise les menées de LVT en écartant une réplique des grands Tournesols sur fond jaune vert d'Amsterdam avant fin janvier il faut rappeler que la conclusion ne vient pas des éléments présentés, arguments sans tête ni queue. Il s'agit d'une grossière tentative de placer le faux, peint sur jute, avant l'abandon certain de ce support de Vincent (seule solution car toutes les autres dates proposées sont récuses par ce support de jute) et on construit une château de cartes invariablement biscautées.*

116. Gauguin apparently later saw the green hearts as the equivalent of eyes; see Druick and Zegers, op. cit. (note 8), p. 240.

## The 'Sunflowers' series

The still life's new place in the 'Sunflowers' series not only reveals a great deal about Van Gogh's motivation and intention as regards this particular piece; it also sheds light on the development of the group as a whole. *It sheds light sur le niveau d'imposture et sur le développement du groupe d'experts comme un tout extrêmement dommageable à la connaissance, mais accusant plus encore la critique si ignorante qu'elle n'a pas su censurer cette alrocadabranterque mystification.* Although Dorn has contended that the differences between the versions were primarily inspired by the artist's need to systematically apply a certain colour theory, the painting's new position within the series gives rise to quite a different interpretation.<sup>117</sup> *Lorsque le discours a perdu tout*

117. Dorn, op. cit. (note 6), pp. 51-52.

*lien avec la réalité qu'il prétend éclairer, il est logique de considérer comme équivalent le discours du docteur Dorn et de celui du Docteur VJ qui a été élevé à ce rang à la faveur d'un magistral pince-fesse dont Utrecht, creuset des grands experts de Vincent, a le secret.*

Van Gogh's original plan, as indicated by his description in late August, had been to depict the sunflowers against a blue background. At that time he envisaged 'un décoration où les chromes crus ou rompus éclateront sur des fonds divers, bleus depuis le véronèse le plus pâle jusqu'au bleu de roi, encadrés de minces lattes peintes en mine orange' -- the intention being to create 'espèces d'effets de vitraux d'église gothique' [669/B15].

In his first study of the motif Van Gogh cautiously explored the possibilities. In keeping with his initial idea, this little still life has a decorative structure based on planes of colour, and also features the use of complementary effects, mainly evident in the opposition between the purplish-brown table and the yellow in the sunflowers. In the second, somewhat larger study, however, in which Van Gogh exactly repeated the subject (with the addition of several flowers lying in the foreground), colour contrast began to play an even greater role. The artist replaced the bluish-green of the background with royal blue and made marked use of orange aureoles: 'c.à.d. chaque objet est entourée d'un trait coloré de la complémentaire du fond sur lequel il se détache' [672/527]. The strong contrast thus produced, in combination with the introduction of distinct contouring, successfully created the artist's intended stained-glass window effect.

However, Van Gogh soon became dissatisfied with this experimental work, and shortly after its completion he described the use of aureoles as 'un dogme universel' [673/528]. *Actually the opposite: "je trouve cela une véritable découverte; mais c'est déjà à prévoir que cette technique, pas plus qu'une autre, deviendra un dogme universel."* Although it was 'un *actually* une véritable découverte,' he himself preferred the painterly approach of Edouard Manet, thinking in this context particularly of Manet's *Still life with peonies* of 1864 (Paris, Musée d'Orsay). 'Simplicité de technique,' that was what he was aiming for, 'un travail de la brosse sans pointillé ou autre chose, rien que la touche variée' [672/527]. A simple but varied brushstroke would henceforth play an important part in the further development of the series.

Van Gogh was also apparently disillusioned with the use of complementary contrasts, as demonstrated by his subsequent work, the still life now in Munich -- his first treatment of the sunflower motif in size 30. In accordance with his initial conception of the series, he now allowed the primary colours blue and yellow to predominate, although he did not opt for a strong tonal contrast between the two. His aim was now a 'clair sur clair' effect [670/526].

*Voir à ce sujet la très comique notice de VJ exposition Amsterdam 1990.*

The Munich work must have been an ambitious 'étude de nature,' Van Gogh's next piece, however -- the London still life *actually the Amsterdam* -- was an attempt to produce a 'tableau définitive' *actually "définitif"* et collage de citation *évidemment sans rapport, emprunté à la lettre 604 & postérieure d'un an à la série des Tournesols* While his brushstroke in the Munich painting was still fairly

arbitrary, the artist now chose a more serene, stylised treatment, practising his philosophy of 'la touché variée' *actually touche, a "touché", in French is sth else* by creating even, flat areas of thinly applied paint in addition to the impasto passages *actually the London version, painted the year after*. He also introduced a greater sense of space into the composition of the bouquet, distributing the overblown flowers and their still blooming companions over the whole with a greater feeling for variety.

In order to perfect his 'clair sur clair' effect Van Gogh seems also to have made several changes to the colour scheme, toning down the light-dark contrast between background and subject still further. While the Munich still life featured five flowers with a reddish-brown heart (currently darkened by age), he here reduces the prominence of this element. He also painted the leaves and stalks in a light rather than dark green, and gave the background another colour, replacing the heavily whitened turquoise in the Munich still life with light yellow, a much better choice for light-on-light painting, due to its inherent light tonal value. The result was a light tone similar to the background of the London version. *actually painted in January 89.*

In changing the background colour Van Gogh departed from his original intention of painting the series as yellow on blue. The main colours thus became 'the three chromate yellows, yellow ochre and veronese green and nothing else' [745/571a]. He subsequently compared the work to his Paris *Still life with lemons and quinces* (F 383 JH 1339), which was also mainly yellow, but whose execution was less 'bien plus simple' [673/528]. This learning to use yellow and other closely related colours was apparently a project dear to Van Gogh's heart, for in the spring of 1888 he had also attempted to master the artistic problems it entailed, producing *Still life with a bottle, lemons and oranges* (F 384 JH 1425). The challenge of course lay in making the greatest possible use of yellow and its derivatives, without losing definition of form, which theoretically required contrast.

In late November 1888 this exercise suddenly came to the forefront once again. As we know, Gauguin had ventured into the same field with his yellow still life with pumpkin and apples. Doubtlessly his companion wished to respond with a new painting in yellow, choosing his favourite motif: the sunflowers.<sup>118</sup> *Mais puisque Vincent a dit qu'il n'avait pas peint de répétition toutes ces niaiseries pseudo savantes glissent dans la poubelle, prouvant une chose : Anything goes!* The flowers, however, had finished blooming long before, preventing him from producing a new work from nature. Apparently this resulted in the decision to paint a free repetition after the still life now in London.

Several features suggest that in the Tokyo version Van Gogh sought an even more radical way to achieve the light-on-light effect. *Douze ans après sa mort.* Abandoning the London picture's light-

118. Around the same time, probably in early December, Gauguin produced his *Arles landscape. path by the Roubine du Roi Canal* (Stockholm, National Museum), which also features a highly tonal approach; see Druick and Zegers, op. cit. (note 8), p. 224. It also seems significant in this context that one of the two works Gauguin first mentioned after his visit to Theo's apartment around the end of 1888 or the beginning of 1889 was Van Gogh's *Still life with lemons and quinces* (F 383 JH 1339); see GAC 34.

yellow background, with its barely perceptible top layer of greenish-yellow, he [Schuffenecker] chose instead a more saturated form of the same greenish-yellow, further eliminating the contrast with the bouquet. Probably for the same reason he [Schuffenecker] also made the overblown flowers somewhat lighter than in the London work: the orange and greenish-yellow colours seem to have been deliberately toned down by the application of thin layers of dull orange-brown paint on top.<sup>119</sup>

Although this reduced contrast to a minimum, Van Gogh [Schuffenecker] apparently wished to retain it to some degree, as he used [d'inadmissibles] dark green for the stalks and the leaves, elements which in the London piece are more yellow-green in colour.<sup>120</sup>

In addition to these moves towards the objective of achieving a radical light-on-light effect, the jute support forced the artist [Schuffenecker] to find new ways

of obtaining a varied texture in the paint surface -- his second challenge.<sup>121</sup> While the brushstroke used for the flowers and background is virtually identical to that employed in the London painting, Van Gogh [Schuffenecker] was unable to repeat the thinly painted areas in the pot and foreground without encountering problems. Unlike Gauguin, he [Schuffenecker] was apparently less willing to exploit the texture of the jute itself, which would inevitably dominate in areas where the paint was thinly applied (in other works painted on this support and where the texture of the canvas *is* allowed to play a role, such as in *Vincent's chair*, it is only in marginal passages). The artist's [Schuffenecker's] only alternative was to fill in the corrugated surface of the fabric with a thick layer of paint, and for this he chose rich, pronounced brushstrokes. He [Schuffenecker] could have applied the paint layer without leaving a mark -- as he [Vincent] had done, for example, in the shawl around the woman in his *Novel reader* (F 497 JH 1632) -- but evidently he [Schuffenecker] considered this effect too monotonous when applied on a larger scale. For the sake of variety he [Schuffenecker] used long, horizontal strokes for the foreground and vase -- which differed from those employed in other areas of the work, treated more as flat planes. Further, he [Schuffenecker] chose to echo this rich impasto in the petals, whereas in the London painting he [Vincent] had treated these as flat planes.

It is not known whether Van Gogh was satisfied with the final painting by Schuffenecker, but it seems unlikely. ... since he was dead for long. He [Vincent] did not mention the work painted twelve years after by Schuffenecker to Theo already dead for ten years and the following January, when Gauguin asked to be given what was probably the London picture sure not, actually the Amsterdam painting, he [Vincent]

119. This observation is based on examination of the paint surface with a stereomicroscope, as conducted by Peres, Lister and Fiedler in February 1999. Paint sample cross-sections may provide further confirmation that the duller surface colour is indeed the result of a separate paint layer applied on top, rather than of surface discolouration of the paint. The greenish-yellow background may also have caused Van Gogh to modify the colour of the petals. In the London painting these were denoted with greenish-yellow (unless this is a discolouration) but in the repetition the artist [Schuffenecker] now chose yellow, to distinguish these elements from the background. *commentant par là une bétise commettant là une bétise qui le désigne tant la faute de valeurs de gris est grande*

121. Lister *et al.*, *op. cit.* (note 9), table on pp. 362-63, assume that Gauguin had also painted his still life with pumpkins on jute.

did not offer him this *forged* repetition but instead *back to reality* opted to paint a new version -- the work in Amsterdam *actually the London Version*. Although he [LVT] continued to use the schematised flower forms found in the Tokyo still life, the forms in the second [*actually the third*] repetition were mainly based on the London version, as -- for example -- comparison of the shapes of flowers 5 and 8 in the three versions demonstrates [*rien du tout*]. Van Gogh also introduced several changes, [??] *in his original Amsterdam version* [??] which seem to indicate that he [LVT] may have considered the reduction in contrast between motif and background in the Tokyo version a little too dramatic. While he [LVT] retained the greenish-yellow background, he [LVT] depicted the flowers with a more contrasting orange in place of yellow, although allowance should be made for darkening.<sup>122</sup> He also introduced several new colour accents, such as the light blue in flower 12 [*most probably borrowed from the Gauguin to come*] and the use of red contours [*contours qui attestent de la "véritable découverte" signalée à l'été 88 et également présents dans la toile pour de Munich*] for the vase and foreground. However, these latter [*previous*] changes can also be explained [*by LVT*] as part of the artist's effort to achieve a unity with the Philadelphia repetition: [*which would be painted some six months later*] the new [*old*] version could not be too out of step with this work, as both were to be displayed in the same [*two different*] triptych[s].

122 While the greenish-yellow background of the Tokyo still life (with local yellow nuances) was painted in a single layer, the greenish-yellow background of the Amsterdam picture (with orange nuances) shows a separate layer of pale yellow underpainting. Examination of the different versions of the sunflower paintings has suggested that various shades of chrome pigment were used in the overblown flower heads, and that these shades may have later discoloured in different ways. Rosenhagen, op. cit. (note 61), p. 240, for example, had described one of the versions, probably the London painting, as a still life of sunflowers and orange-coloured dahlias against a yellow background. Tiny areas of damage in the overblown flowers of the London version do reveal an intense orange colour below the paint surface, where this has been protected from light. Inspection of tiny areas of damage in the Tokyo painting indicates that more use was made of a bright yellow -- as opposed to orange -- shade of chrome pigment in these flowers. Visual comparison of the two works while they hung side by side during the exhibition in Chicago suggested that the bouquet in the Tokyo picture had darkened to a lesser extent than in the London version, which presumably reflects this difference in the materials used.

Van Gogh [LVT] appears to have also been less than satisfied with his [*Schuffenecker's*] choice of a thick impasto throughout the Tokyo version: in the brushwork in the Amsterdam version he [*Vincent*] returned to the treatment employed in [*the Munich painting*] the London painting, even further developing the interplay between areas rich in impasto and those of flat brushstrokes. He contrasted the flat foreground with the impasto on the lower section of the vase, whose upper section he then painted with the same kind of flat strokes he employed to depict the petals.

## Conclusion

The above discussion makes clear that Van Gogh's [*Schuffenecker's*] artistic problems with the Tokyo still life arose through the unusual combination of a drastic approach to light-on-light painting and an equally extreme use of impasto brushwork. His [*Schuffenecker's*] decision to restrict the tonal contrast between the bouquet and the background as much as possible produced a painting in which these elements merge to a far greater extent than in the

[*Vincent's*] London version, while his [*Schuffenecker's*] choice of a thick paint layer for the foreground and vase also led the lower flowers to lose individual definition.

In short, Van Gogh [*Schuffenecker*] truly wrestled with this picture, and ironically it is the results of this struggle that have given the critics reason to regard the [*Schuffenecker*] work as a forgery. The lack of lucidity in colour and form gave rise to the opinion that the [*Schuffenecker*] work was 'muddy.' This, along with the painting's long obscured [*well known*] provenance and the knowledge that it was once in Schuffenecker's possession [*and proved born there*]-- a man whose [*deserved*] reputation was tainted by allegations [*and evidence*] of forgery[*-ies*] -- inspired the critics' rejection against *Lt & Co's* mistrust, which was further fuelled by the lack of any mention in the letters despite of *Lt & Co's* attempt (in the 1990 *van Gogh jubilee catalogue*) to settle the illusion of a mention, one reads "entre temps, Van Gogh avait peint trois répliques qu'il qualifia de "répétitions équivalentes et parcelles" (*Spraas van Heugten, Evert van Uiterst & Lt*) and by the peculiar interpretative bloody f. error in the stem enclosed by a leaf.

However, recent and ongoing research has provided insight into the exceptional artistic challenge Van Gogh [*Schuffenecker? Lt?*] posed for himself with this picture. And although he [*Lt*] may not have been entirely satisfied with the painting, it is worthwhile quoting the then-director of the National Portrait Gallery, Charles John Holmes, *who had never seen one of Vincent's Sunflower still lifes & whose enthusiasm for the [Schuffenecker] canvas in 1910 knew no bounds, demonstrating how impostors can reach the top & how strongly opinions on the pictorial merits of the Sunflowers now in Tokyo can differ: 'No visitor who has seen this picture only by artificial light can form the slightest conception of its superb and haunting quality. As a harmony in various subtle shades of yellow, it tells upon the wall as a magnificent decorative panel. But when we come to examine it closely, we discover that these great sunflowers seem to be alive, their petals seem to writhe and flicker like flames, their hearts to be quivering with intense unearthly fire. I know no other painting of such uncanny attractiveness.'* **123** Compare

*Meier-Graefe's enthusiasm for the fake self-portrait, which equally knew no bounds. Further stupid comments by important blind chatters will be provided soon.*

*Le coda de Lt semble vouloir dire que, puisque l'erreur est ancienne et exercée ex-qualité il est urgent de la maintenir. Il y a cependant une différence de taille entre lui et un retardataire comme John Holmes qui sous la coupe de Roger*

*Fry l'organisateur doit manifester un enthousiasme feint pour un art qu'il déteste manifestement. Ses mots disent bien d'emblée (et comme il est difficile de bien mentir avec ces redoutables outils-là quand on est sot) qu'il n'est aucun moyen de voir une quelconque haute qualité. Certes il précise que cela est dans le cas où la lumière le baignant est de la lumière artificielle, mais c'est lumière sous laquelle le tableau est exposé. Holmes ne voit donc pas, mais il s'approche car il voit quelque chose de nouveau en terre londonienne, un panneau décoratif*

123. J. Holmes [Charles John Holmes], *Notes on the post-impressionist painters. Grafton Galleries, 1910-11*, London 1910, pp. 27-28. In 1916 Holmes was appointed director of the National Gallery and in this capacity he played an active role in the purchase of the first version of Van Gogh's *Sunflowers* for the Tate in 1924; see John House, *Impressionism for England: Samuel Courtauld as patron and collector*, London 1994, pp. 13-14.

jaune. Du jaune en décembre dans Londres dans une galerie où l'on pèle de froid, où l'on rêve de chaleur, de fleurs, de soleil et de feu? Holmes se raconte une histoire, voilà tout. Le jaune est une couleur chaude, rien de nouveau sous le soleil. Quand, en revanche, on est soi-même averti que cette peinture, qui a rapporté à son musée vingt millions de dollars parce qu'on l'avait, soi-même, l'année d'avant, placée dans les lettres de Vincent par ignorance, est un faux, quand on reconnaît soi-même qu'elle montre tant d'erreurs qu'il faut user d'artifices pour tenter de les excuser, quand on lui reconnaît une faiblesse telle que l'on finit par écrire que si "Van Gogh" l'avait vue il est improbable qu'il ait pu en être satisfait, quand on a dû bacher menu la correspondance pour éviter que l'on sache qu'elle exclut trois répétitions, quand on invente des histoires à dormir debout en contradiction flagrante avec les méthodes de travail de Gauguin, on n'est pas, mais pas du tout dans la même situation. Utiliser quelque chose que l'on sait faux pour soutenir une thèse boiteuse et incohérente est l'invariable preuve que l'on sait n'avoir pas démontré. Faire comme si on avait démontré, tandis que l'on sait n'avoir pas su le faire porte un nom.

Many people kindly helped us with our research. In particular we would like to thank our colleagues at The Art Institute of Chicago -- Douglas Druick, Inge Fielder, Kristin Hoermann Lister, Mary Weaver and Peter Zegers -- as well as Cornelia Peres in Rome, for all their advice, valuable discussions and assistance. Similarly we are grateful to our colleagues in Amsterdam, and especially to Sjraar van Heugten and Chris Stolwijk. For assistance in the examinations of the paintings *in situ* we extend our warm thanks to Toshi Ishii and Masa Igarashi (Tokyo, Seiji Togo Memorial Yasuda Kasai Museum of Art), Joseph J. Rishel and Mark Tucker (Philadelphia Museum of Art), Christian Lenz and Konrad Laudenschlager (Munich, Neue Pinakothek) and Christopher Riopelle (London, National Gallery). Concerning the botany of the sunflowers we were very grateful to draw upon the generous knowledge and time of Hans C.M. de Nijs (Amsterdam, University of Amsterdam, Institute for Biodiversity & Ecosystem Dynamics IBED, Experimental Plant Systematics). Our colleague Nienke Bakker carried out valuable research for us at the Vollard Archives in Paris (Musée d'Orsay). In investigating the jute fabric we consulted Jennifer Barnett (Amsterdam), D.M. Catling (University of Durham, U.K., Department of Biological Sciences), Janneke Escher (Amsterdam), Rob Korving and Erwin van Asbeck (Delft, Technical University Museum), Margriet Winkelmolen (Tilburg, Dutch Textile Museum) and H.F. Zwartz (Oldenzaal). Further we would like to thank Hans Buijs (Paris, Fondation Custodia), Anne Distel, Roland Dorn, Walter Feilchenfeldt, René Gerritsen, Charlotte Hale, IJsbrand Hummel, Monique Nonne, Susan Sten, Marja Supinen, Han Veenbos, Bogomila Welsh-Ovcharov and Renate Woudhuysen-Keller for their help and advice.

In addition to the standard abbreviations for Van Gogh's letters, we also use b and GAC-numbers in the text. The former refers to archive material belonging to the Vincent van Gogh Foundation and kept at the Van Gogh Museum; the latter to the letters of Paul Gauguin, published in *Paul Gauguin: 45 Lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh*, ed. Douglas Cooper, The Hague & Lausanne 1983.

*[Chaudes félicitations & remerciements à tous. PCC Emile].*

Réputation ligne à ligne  
de la  
très captieuse  
"expertise"  
de  
Louis Van Tilborgh  
cherchant à valider les  
(faux) Tournesols  
peints par Schuffenecker

Benoit Landais