VanGoghmanía

Posted on 1 de abril de 1998 by Roland Dorn

Todo estalló al comienzo del verano pasado. «Cien Van Gogh en cuestión», titulaba el parisiense *Journal des Arts*, y su hermano *Giornale dell'Arte* publicaba en italiano el mismo dossier. Lo había compilado Martin Bailey, corresponsal del londinense *Art Newspaper*, perteneciente al mismo grupo, que publicó el informe en julio.

La sección de arte de *Le Figaro* ––cuyo jefe encabeza sus faxes con el pomposo «Os habla Jean-Marie Tasset»– no podía quedarse atrás. Al comienzo de las vacaciones, ofrecía la lectura adecuada para los atascos: «Los "girasoles", ¿flores del mal?». Bajo este titular se presentaba la tesis archirrepetida, de que la versión de «Los girasoles» adquirida en 1987 por la Yasuda Fire and Marine Insurance Co. por unos 40 millones de dólares no era de Van Gogh, sino una copia de Gauguin o incluso una falsificación de su amigo Émile Schuffenecker.

Tres días después, el *Journal desArts* se reponía, prometía «nuevas revelaciones» sobre Schuffenecker, aportadas por Jill-Elysse Grossvogel y otra vez los «Girasoles» de Yasuda, junto al «Jardín en Auvers», eran el objeto de la polémica, esta vez a cargo de Richard Rodríguez y Benoit Landais. Desde entonces, el tema ha recorrido la prensa global, provocando ecos locales, que no dejan parar ni faxes ni teléfonos...

LOS MEDIOS

El nombre de Vincent siempre es garantía de emoción. Promete a los ejecutivos de la cultura largas colas, y al subastador, precios récord. Para el mercado de arte, el agradable escalofrío del público forma parte del *marketing*; para los creadores de opinión es el negocio mismo... Desde que sólo cuentan la tirada y la cuota de pantalla, los canales comerciales y la prensa amarilla no son los únicos dispuestos a explotar sin piedad el valor sensacional del nombre de Van Gogh. Por ejemplo, en enero de 1994, el honorable *Corriere della Sera* ofreció al arquitecto Antonio de Robertis, que había destacado como especialista en Van Gogh en un concurso de televisión, la oportunidad de desautorizar como falsificación la versión de «Los girasoles» de Yasuda.

Esta cháchara puede causar perjuicios muy considerables. Así se comprobó en diciembre de 1996, al subastarse el «Jardín en Auvers» del legado Vernes. El cuadro ya era difícil de

vender, por la prohibición de exportarlo al estar catalogado como «monumento nacional» (lo que le costó al Estado francés unos 145 millones de francos), y aunque no existe la menor duda sobre su autenticidad, terminó siendo completamente invendible debido a la disputa entre *Le Figaro* y *Le Monde.* ¿Quién comenzó este espectáculo, quién hizo correr el rumor de que era una falsificación sin analizar en serio los argumentos en contra, y quién por supuesto sólo se siente obligado con la verdad? Jean-Marie Tasset.

Tampoco su colega Emmanuel Fessy, redactor jefe del *Journal des Arts*, se cansó de ponderar la pureza y seriedad de su revista para mover a colaborar a los expertos en Van Gogh… hasta que Martin Bailey publicó su dossier. En cuanto estuvo impreso se acabó la noble pose, y se pudo echar mano de gente como el «aficionado al arte» Rodríguez y el «escritor» Landais. Frente a una hipocresía tal, el cotidiano fraude de las etiquetas resulta casi un pecado venial. Las fantasías del concursante De Robertis difícilmente se pueden comprobar, así que se ve elevado a la condición de *chercheur*, sea eso lo que sea. El *Frankfurter Allgemeine* promueve al periodista Martin Bailey, y la *Neue Zürcher Zeitung* a su colega Geraldine Norman, al rango de «renombrados historiadores del arte». Y las casas editoriales colaboran alegremente: la editorial Prestel presenta la monografía sobre Van Gogh de Matthias Arnold como «obra estándar», y la firma John Benjamin distribuye con desparpajo la cronología de Van Gogh de Jan Hulsker, ligeramente modificada, como «edición revisada y aumentada del Catálogo razonado». Estas valoraciones no son compartidas en los círculos expertos.

LOS PEONES

A los vasallos que Jean-Marie Tasset ha reunido en torno suyo les une sobre todo una fe inconmovible en su propia capacidad y en la ceguera del mundo especializado. Junto a Benoit Landais, autor de un estudio sobre Paul Gachet y su colección de arte, se encuentra por ejemplo Jean Monneret, artista y muchos años presidente de la *Société des Artistes Indépendants* (donde se expuso la obra de Van Gogh entre 1888 y 1891); un destino clemente ha tendido el manto del olvido sobre los intentos de Monneret de identificar las obras de Van Gogh expuestas allí hace un siglo. A estos dos se unen otros, como Richard Rodríguez, conocido en París como un alborotador de primer orden, y el inevitable Antonio de Robertis, el ganador de concursos.

Este pelotón de «expertos» se apoya en intuiciones. Algunos de sus argumentos no suenan tan absurdos; lo que los convierte en tonterías es su limitada parcialidad, que no considera ni admite otras opiniones. Pero por desgracia las desviaciones estilísticas no suelen ser tan claras como para excluir por entero otras interpretaciones, igual que la escasa evidencia documental no permite distinguir lo auténtico de lo falso. Si sólo se pudiera considerar

auténtico, por ejemplo, lo que Van Gogh menciona de forma identificable en su correspondencia, al final no sería de su mano sino una ínfima parte de su legado. La pausada ponderación de las circunstancias –el *sine ira et studio* fue antaño la medida de lo científico– no es el estilo de estos cruzados; prefieren hacer malabarismos con los detalles y retorcer las proveniencias, porque los malos de la película son siempre los mismos: los hermanos Schuffenecker y los Gachet, padre e hijo. A ellos tienen que conducir las pistas, y los escrúpulos de archivo sólo pueden estorbar.

Muchos de los castillos en el aire de los señores Tasset y compañía se podrían refutar rápida y sencillamente, pero cabe dudar que esto terminara con el alboroto. Lo ingenuo del modo de argumentar, el anatema contra los que piensan de otro modo y el volumen con que vociferan al mundo entero atestiguan de sobra que para estos neuróticos se trata sólo de dar el salto de lo posmoderno: ponerse bajo los focos globales, ser realmente famosos durante unos minutos.

Ni siquiera los expertos acreditados pueden resistir a la tentación. Expertos como Jill-Elysse Grossvogel, que prepara un catálogo razonado de la obra de Émile Schuffenecker, o Jan Hulsker, que tiene indiscutibles méritos en la investigación de Van Gogh. ¿No comprenden que se desacreditan al participar con vagos indicios en los rituales de sospecha de otros? Al parecer, Grossvogel no sabe que Amedée Schuffenecker adquirió una docena de pinturas indiscutiblemente auténticas de Van Gogh directamente de su herencia, y Hulsker, tras haber diseminado sin comentarios (!) 45 signos de admiración por su catálogo, revelaba a *Le Figaro* que consideraba las obras así señaladas como sumamente dudosas. El entrevistador de Hulsker era Jean-Marie Tasset.

EL PECADO ORIGINAL

El alboroto de los medios en el verano de 1997 permite sospechar que la investigación sobre Van Gogh no pasa por su mejor momento. Y eso que la cosa había empezado bien. Al fin y al cabo, Van Gogh fue el primer artista «moderno» cuyas obras fueron recogidas por la historia del arte. El catálogo razonado en cuatro tomos *L'Oeuvre de Vincent van Gogh*, presentado en 1928 por Jacob Baart de la Faille, no sólo marcó el paso de la respuesta crítica a la historiografía del arte; señaló también un nivel de exigencia: allí se describía cada obra, con su procedencia, exposiciones y bibliografía y se reproducía en fototipo. Y se puede decir en honor del autor que no se le escapó casi ninguna pieza esencial.

Es verdad que había una mancha en la obra: De la Faille había incluido unas treinta

falsificaciones puestas en circulación por el marchante berlinés Otto Wacker. Enseguida las estigmatizó como falsificaciones, pero luego retiró parcialmente tal revocación y en la edición parcial revisada de 1939 insistía todavía en algunos de los falsos de Wacker; tampoco los editores de sus manuscritos póstumos se atrevieron a eliminarlos por completo.

En vez de intentar limitar los daños, los expertos montaron un espectáculo sin precedentes en el proceso contra Wacker. Ante el tribunal de Berlín salió a la luz que, junto a renombrados críticos como Julius Meier-Graefe y Hans Rosenhagen, también De la Faille había emitido peritajes con ligereza. Y además, algunos de los expertos consultados, los holandeses Walter Scherjon y H. P. Bremmer, eran parciales en sus juicios, porque consideraban «auténticas» aquellas falsificaciones de Wacker que entretanto habían llegado a su propiedad. El tribunal se basó finalmente en el veredicto de expertos independientes, cuyo portavoz fue Ludwig Justi, director de la Nationalgalerie de Berlín.

La disputa entre los expertos se convirtió en una farsa nacionalista cuando el grupo holandés empezó a sospechar que también los Van Gogh adquiridos por Justi para la Nationalgalerie eran falsos. El asunto hizo correr mucha tinta, hasta que, al estallar la guerra, desapareció bajo la alfombra; allí duerme desde entonces.

EL GREMIO

Entonces se volvió la mirada hacia otras cosas, y ello fue más fácil al haber dejado Van Gogh, junto a su obra artística, una amplia correspondencia, una de las fuentes más detalladas y competentes para el arte moderno. Cuanto más profundizaba la investigación en los textos de Van Gogh, más indisolublemente entrelazadas aparecían obra y biografía, y el descubrir relaciones entre su arte y su vida terminó por ser el impulso principal del interés científico. Estas interpretaciones de Van Gogh pueden tener un sesgo psicológico, o discutir las influencias de fuentes gráficas o literarias, o bien dar a las fuentes un giro histórico-social (últimamente incluso feminista), pero en todo caso, les falta distancia crítica respecto al artista. Hoy como ayer, Van Gogh se convierte de pronto en profeta, su obra en prédica, su pintura en concreción del destino. Lo único que separa a ciertos libros de la hagiografía clásica es nuestro ideal romántico de la modernidad, que quiere ver fracasar al moderno Prometeo por culpa de su época, de su sociedad o de sus propias taras. El compás de esta danza lo marcaba ya Julius Meier-Graefe al rematar en 1921 su biografía de Van Gogh, con tanto desengaño como clarividencia, advirtiendo que quería «alentar la formación de leyendas […] Pues nada necesitamos más que nuevos símbolos, leyendas de una humanidad de nuestra misma pasta».

Cuando se buscan interpretaciones generales, la obra concreta pierde peso y se puede sustituir por otras; así pudieron esquivarse fácilmente los problemas de autenticidad. El gremio tampoco se ensució las manos con otros detalles, hizo ágiles malabarismos con citas, de fecha dudosa; no preguntó ni por el origen ni por la pervivencia de ciertas piezas. Bastaba con que De la Faille las hubiera catalogado.

FRANCOTIRADORES

El trabajo de rastreo se dejó casi siempre en manos de francotiradores. El propio De la Faille no era exactamente un «especialista»; jurista por tradición familiar, había destacado como experto de una prestigiosa casa de subastas. El impulso definitivo para reordenar la correspondencia de Van Gogh, el establecer su cronología, lo dio a comienzos de los años sesenta Jan Hulsker, doctor en Germanística y, como máximo burócrata cultural de Holanda, factor decisivo en la fundación del Museo Van Gogh de Amsterdam. El primer paso para la comprobación de las procedencias se debe a un marchante de Zurich, Walter Feilchenfeldt, por un estudio sobre Van Gogh publicado hace una década en la editorial Paul Cassirer.

El francotirador tiene sus pegas, desde luego. Por ejemplo, Jan Hulsker concluyó en 1973 un brillante estudio donde se intenta por primera vez identificar todas las obras mencionadas en la correspondencia de Van Gogh. Sin embargo, cuatro años después se aventuró en terreno resbaladizo al ordenar cronológicamente sobre esa base la obra completa y diseminar sin mucha discusión las obras no mencionadas en las cartas (es decir, no datadas con precisión) entre las identificadas. Sus redes eran estrechas, y la «cuota de captura» aceptable. Pero esto no puede hacer olvidar que: a) su procedimiento era puramente heurístico, y el resultado apenas ofrece garantías argumentativas, y b) una cronología lineal puede tener sentido si el artista comienza una obra cuando ha concluido la anterior; sin embargo, puede demostrarse que Van Gogh sólo procedió así durante un breve período, de febrero a diciembre de 1888.

Esta publicación de Hulsker tuvo no obstante una carrera fulgurante: aparecida en 1977 como *Van Gogh en zijn weg*, en 1980 se convertía, en la traducción inglesa, en *The Complete Van Gogh* y se ha puesto a la venta de nuevo –«actualizada con los más recientes descubrimientos y *insights*»– como *Nuevo catálogo razonado*. Es un envase fraudulento, ya que faltan datos sobre procedencias, referencias bibliográficas y discusión de las dataciones, que son elementos esenciales en todo catálogo honrado. De las revisiones de la cronología, resultan plausibles las que vienen de otro sitio, mientras que las propuestas por Hulsker (por ejemplo, sobre las versiones de la «Berceuse») son difíciles de sostener. Pero lo que es intolerable son los signos de interrogación que señalan ciertas obras como sospechosas de falsedad. Aunque los recelos de Hulsker pueden no ser infundados aquí y allá, precisamente

en los casos más espectaculares lo único que consigue es avivar resentimientos. Son esos cotilleos que aun hoy –y seguro que también cuando Hulsker ocupaba su cargo– circulan en los cafés de Holanda y que regularmente llevan a sospechar sin razón que el «Segador» de la Armand Hammer Foundation, el «Autorretrato» de la Courtauld Collection, el retrato parisiense del Dr. Gachet o el «Jardin de Daubigny» de Staechelin son falsificaciones.

La autenticidad de estos cuadros está suficientemente asegurada por los documentos. Y si Jan Hulsker, que no deja pasar ni una ocasión de reclamar documentos y citas –esto le llevó a su extraviada cronología de las versiones de la «Berceuse»– no sabe esto, el caso refleja los inconvenientes del reciente diseño de la investigación: probablemente Hulsker no conoce estos archivos, que por ahora, y siempre por cupos, sólo son accesibles a determinados círculos, a los que no se permite siquiera utilizar ni publicar detalles.

LOS PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

La edición de la correspondencia de Van Gogh, en la que se basan todas las traducciones existentes, es un *collage* compuesto en gran medida a partir de anteriores publicaciones parciales, y tiene defectos que ya no se pueden pasar por alto, puesto que hoy disponemos en facsímil de gran parte de las cartas posteriores a 1886 y las anteriores a 1886 fueron transcritas de nuevo para la edición holandesa del centenario en 1990.

Lo mismo cabe decir del catálogo, revisado por última vez en 1970 ––y no bajo una buena estrella–. Un comité presidido por Abraham M. Hammacher, antiguo director del Museo Kröller-Müller de Otterlo, decidió comentar con cautela el manuscrito dejado por De la Faille y modificarlo sólo en casos dudosos; el comité decidió a veces por votación, de forma muy democrática…, lo que no es un procedimiento científico especialmente razonable. Fueron más generosos en la letra pequeña: modificaron ciertas procedencias sin haberlas comprobado seriamente, porque los archivos del legado seguían siendo inaccesibles a los colaboradores.

Desde hace tiempo hay acuerdo en que esto no puede seguir así. Se han puesto en marcha dos proyectos de investigación, sin escatimar medios en los planes: la edición científica de las cartas debe abarcar quince volúmenes, recogiendo con crítica textual su tenor literal, investigarlo desde el punto de vista histórico-artístico mediante un índice comentado y –empresa que aumenta el volumen de la tarea, pero de cuyo sentido cabe dudar– contener una «traducción estándar» al inglés.

El auténtico *Van Gogh Research Project* para la revisión del catálogo, iniciado antes, ha sufrido ya algunos cambios. Fue planeado primero como cooperación de un círculo de expertos internacionales, coordinada por el Museo Van Gogh, pero pronto degeneró en un puesto de enlace, gestionado por el museo, para demandas de información de todo el mundo. Forzosamente sobrecargado, se decidió trabajar en primer lugar sobre la colección de la casa: sólo ella ocupará ocho volúmenes, en los que hay que tratar unos 200 cuadros y 500 dibujos... y cabe preguntarse si los otros 600 cuadros y más de 1.000 dibujos de Van Gogh tendrían que llenar otros diecisiete volúmenes.

Los dos tomos publicados hasta ahora, si es que anticipan el futuro catálogo razonado, atestiguan que ni en su forma ni en su contenido se han derrochado demasiadas ideas. Por ejemplo, el modo de trabajar de Van Gogh sólo se trata en la introducción; descripción e interpretación de las obras van entrelazadas, a menudo de manera no muy feliz; los datos sobre las primeras exposiciones son incompletos; y faltan referencias a los «inventarios del legado». Se paga así el haber suspendido las investigaciones sobre las procedencias apenas dado un primer paso en 1988, con el estudio de Walter Feilchenfeldt sobre Van Gogh, y la falta de las sucesivas publicaciones previstas: el equipo que debía clasificar las transacciones de Van Gogh en el mercado artístico holandés quedó aplazado *ad calendas graecas* y la evaluación de los «inventarios del legado», anunciada hace mucho, sigue pendiente.

En Amsterdam se ponen grandes esperanzas, no en la precisión archivística (aunque ésta no es nada malo en sí misma), sino en los métodos de investigación científicos. En los análisis por rayos X, por ejemplo, que han sacado a la luz una serie de composiciones desaparecidas; habrá que esperar para ver hasta qué punto procedimientos más costosos, como el análisis de pigmentos, son posibles y útiles. Curiosamente, las investigaciones confirman lo que el ojo experto había visto ya desde hace mucho: dos bodegones y un retrato de Van Gogh, antes aceptado como autorretrato, ahora son considerados como atribuciones erróneas también por los expertos de Amsterdam, basándose en los análisis por rayos. Así pues, parece que tampoco en el futuro debería prescindirse de los «conocedores».

PERSPECTIVAS

Las cuestiones de atribución, de «autenticidad», son sólo una parte de los problemas pendientes en la investigación sobre Van Gogh, y no la más interesante para la historia del arte; el microscopio y los rayos X abren perspectivas insospechadas sobre el proceso de trabajo, la estética del material y la factura de las obras. Pero la investigación científica no sólo responde a ciertas preguntas, sino que plantea otras nuevas, incluso problemas de

interpretación y de método; por eso presupone una cooperación entre investigadores mayor que hasta ahora.

Y es ahí sobre todo donde reside el problema, pues –humano, demasiado humano– la pasión científica de los implicados se ve superada a veces por la codicia y la ambición. Unido esto a las preocupaciones y temores de los archiveros, el flujo de información se ve dirigido más por consideraciones tácticas que por la necesidad científica: el favor se paga con conocimientos para iniciados.

A esto se añade otro obstáculo: las necesidades financieras de los proyectos científicos especializados. Al Museo Kröller-Müller de Otterlo, que alberga la colección más importante de Van Gogh (y la más amplia, después del legado de Amsterdam), siguen faltándole medios para la revisión del catálogo de sus fondos, prevista hace tanto tiempo.

Así que Van Gogh seguirá siendo pasto de los medios sensacionalistas; hasta pronto, Tasset y compañía…

Traducción de Carlos Fortea, revisada por Guillermo Solana.