

Díaz, Yunuen. "Plagio y memoria: La reivindicación del falsificador de arte en la literatura de Georges Perec". *Anclajes*, vol. XXIV, n.º 3, septiembre-diciembre 2020, pp. 173-187.
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-24311>

PLAGIO Y MEMORIA: LA REIVINDICACIÓN DEL FALSIFICADOR DE ARTE EN LA LITERATURA DE GEORGES PEREC

Yunuen Díaz

Universidad Nacional Autónoma de México¹
México
yun_diaz@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-5100-7435

Fecha de recepción: 14/02/2020 / Fecha de aceptación: 11/06/2020

Resumen: Este artículo está centrado en dos novelas del autor francés Georges Perec (1936-1982) en las que los personajes principales son falsificadores de arte. En *El Condotiero* (1957-1960) se desarrolla una historia fallida de imitación mientras que en *El gabinete de un aficionado* (1979) una familia logra que galeristas, coleccionistas y museos adquieran las obras en una subasta. El paso de uno a otro texto representa el desarrollo conceptual del autor quien, además de cuestionar los mitos de originalidad y singularidad, nos propone establecer una relación con las obras de arte que va de la historia a la memoria.

Palabras clave: Georges Perec; literatura francesa; crítica literaria; siglo XX; Francia.

Plagiarism and memory: A vindication of the art forger's character in Georges Perec literature

Abstract: This article focuses on two novels by the French author Georges Perec (1936-1982) where the main characters are art forgers. In *Portrait of a Man Known as Il Condotiere* (1957-1960) a non-achieved story of counterfeiting is developed, while in *A Gallery Portrait* (1979) a family makes gallery owners, collectors and museums acquire fake works. The passage from one text to another represents a conceptual development in the author's literature where, besides questioning the myths of originality and unique-

1 Investigación realizada gracias al Programa de Becas Posdoctorales en la Universidad Nacional de México (UNAM), de la Dirección General Asuntos del Personal Académico (DGAPA).



ness, Georges Perec proposes to establish a relationship with the works of art that goes from history to memory.

Keywords: Georges Perec; French Literature; literary criticism; Twentieth-Century; France.

Plágio e memória: a reivindicação do art forger na literatura de Georges Perec

Resumo: Este artigo aborda dois romances do autor francês Georges Perec (1936-1982), onde os personagens principais são falsificadores de arte. Em *O Condottiere* (1957-1960), uma história fracassada de falsificação é apresentada, enquanto em *Um gabinete de Amador* (1979) uma família faz com que proprietários de galerias, colecionadores e museus adquiram obras falsas. A passagem de um texto para outro representa um desenvolvimento conceitual do autor, onde, além de questionar os mitos de originalidade e singularidade, Georges Perec propõe estabelecer uma relação com as obras de arte que vão da história à memória.

Palavras-chave: Georges Perec; literatura francesa; crítica literária; século XX; França.

Introducción

■ Siendo un niño judío durante la Segunda Guerra Mundial, el escritor francés Georges Perec (1936-1982) escapó de París utilizando un yeso falso. Viajó sólo en un convoy de la Cruz Roja hacia Villard-de-Lans donde unos tíos le recibieron y le inscribieron en una escuela católica. Gracias a estos artilugios el escritor pudo sobrevivir; su madre, en cambio, fue llevada al campo de concentración de Drancy con destino final hacia Auschwitz, donde se perdió todo registro de ella en 1943. El suceso marcó la vida del autor quien perdió la memoria de su infancia hasta sus doce años.

No es extraño que la ficción tuviera un lugar importante en su literatura. El engaño cumple una función muy clara en sus escritos: cuestiona los sistemas de poder, muestra su falibilidad, exhibe otros rostros de la realidad, los de aquellos que acuden al engaño para no ser borrados de la historia. Los ejemplos son múltiples: un militar que no desea ir a la guerra en Argelia y busca con unos camaradas, maneras de fingir un accidente para evadir esa encomienda —como en la novela *¿Qué pequeño ciclomotor de manillar cromado en el fondo del patio?* (1966)— o un refugiado de la Segunda Guerra mundial quien utilizó una identidad falsa para escapar (*W o los recuerdos de infancia*, 1978), o los numerosos personajes en *La vida instrucciones de uso* (1978) sobreviviendo gracias al engaño y la ilusión; incluso aquellos otros dando vuelta a las historias en donde, pareciendo haber sido timados, resultan ser defraudadores (como el tío abuelo de Bartlebooth, quien embauca a un grupo de estafadores pagando con dinero falso).

En esta trama de antihéroes, una figura muy importante en la obra de Georges Perec fue la del falsificador de arte. Esta encarna varios intereses del autor: su inclinación por las artes visuales —recordemos su inquietud en la infancia por la pintura—, su interés por explorar los lindes entre realidad e ilusión —el trampantojo era una de sus pinturas predilectas—, su gusto por las historias donde los espacios de poder son trastocados —el falsificador engaña a las casas de subasta, los museos y los historiadores del arte—; además de exponer, a través de este personaje, preguntas que conciernen a la creación como: ¿Qué es la originalidad? ¿Por qué la singularidad ha sido una de las grandes preocupaciones de los artistas? ¿Cuáles son las narrativas de la historia del arte y qué tipo de experiencias son estimuladas por ellas?

Este personaje aparece tanto en su novela de juventud *El Condotiero* (1957-1960), como en la última novela que publicó en vida: *El gabinete de un aficionado* (1979). En el primer caso, Georges Perec relata la vida de un falsificador después de cometer un homicidio contra su mecenas; en la segunda novela, el engaño alcanza niveles elaborados logrando con ello vender un lote completo de obras, tras lo cual, los defraudados reciben una carta notificándolos de la trampa urdida durante años. El paso de uno a otro texto representa no sólo el desarrollo estilístico del escritor, quien para la segunda novela ha ganado premios como el Medicis (1978), sino la madurez conceptual adquirida por el autor.

En el presente trabajo expondré este cambio de ideas revisando algunos de los mitos construidos en torno al arte y los artistas. Utilizaré aquí la noción de mito retomando el concepto utilizado por Roland Barthes en su libro *Mitologías* (2016), como un tipo de habla que al repetirse de manera continua, llega a ser tomado por verdad: “el mito tiene a su cargo fundamental, como naturaleza, lo que es una intención histórica” (Barthes 141).

Los mitos son ideologías que parecen no serlo. En este caso, examinaré los presentados por la figura del falsificador de arte, para ello dividiré el análisis en tres apartados: “El mito de la singularidad en *El Condotiero*” donde trabajaré sobre la relación del autor con uno de los más grandes mitos del arte, la idea del creador como un ser especial, asociado con el genio o con el mago; en el segundo apartado “La poética de la falsificación: del creador solitario a la comunidad de plagiarios” abordaré la relación del autor con el OuLiPo (Obrador de Literatura Potencial, 1960) donde se cuestiona el mito de la originalidad para integrar a su obra la re-creación artística y la creación colectiva; y en el tercer apartado, titulado “El placer de la simulación: de la historia del arte a la memoria del arte”, analizaré las diferencias entre historia y memoria, para explicar cómo en *El gabinete de un aficionado* (1979), se propone pasar de la reverencia autoral a un proceso dialógico con las obras de arte.

Ante un panorama actual donde el mercado del arte convierte la relación estética en una relación económica valorando las obras como mercancía de acuerdo a su precio (Clark 11-13), mientras el conocimiento se convierte en poder (Foucault 72-80), y el arte se vive no como experiencia estética sino como signo

de distinción (Bordieu 9-20), revisar las propuestas estéticas desarrolladas por Georges Perec nos permite repensar cómo construir una relación sensible y perceptiva con las obras.

El mito de la singularidad en *El Condotiero*

Existen diferentes tipos de plagio: la copia fiel de una obra, el pastiche (donde se toman elementos de diferentes obras para ensamblarlos) o la realización de un “falso de autor” en la que se realiza un cuadro nuevo “a la manera de”, siendo esta última la más común; en todo caso, lo que define a la falsificación es la expresa intención de engañar a un tercero haciendo pasar la obra por la creación de alguien más cuya firma es reconocida, incrementando de inmediato su valor en el mercado (Charney 16-17).

Si bien la imitación no representaba un problema en otros momentos históricos y era incluso estimulada en los grandes museos permitiendo que pintores en formación copiaran obras en sus salas, a partir del siglo XIX se convierte en una actividad criticada y censurada: “¿Cómo es que una práctica que entre el siglo XV y hasta la mitad del siglo XVIII se consideraba sin nerviosismo particular, y a menudo, con mucho entusiasmo, llegó a ser percibida como un daño inminente y un objeto de odio virulento?” (Lenain 8). De acuerdo con Priya Wadhwa, con el desarrollo de la fotografía, las obras de arte pudieron ser reproducidas en masa, por lo que la labor del copista, reconocida como categoría oficial en el Salón del Louvre hasta 1880, quedó desestimada (Wadhwa 86). Al tiempo en que un número mayor de personas pudo conocer las obras de arte famosas, su demanda creció, pero no existían suficientes piezas originales para satisfacerla, de modo que la falsificación de arte proporcionó obras para ese mercado creciente, ávido de obras de los grandes maestros. La existencia de medios mecánicos de reproducción de la imagen llevó a crear por los originales un culto aún mayor pues se trataba de piezas “únicas”, así, estos fueron convertidos en artículos de élite.

Por otro lado, la propia historia del arte ha construido una reverencia ante las obras, consideradas como emanaciones materiales de los grandes maestros. De acuerdo con Thierry Lenain, establecemos con las obras de arte la misma relación que con las reliquias, los imperativos de originalidad impuestos a los restos de los santos son los mismos exigidos a la obra de arte; la preocupación por la autenticación de objetos excepcionales surgió en un contexto religioso que fue transferido al moderno culto del arte y los artistas (Lenain 9). Además de esto, existen otros factores que han influido en la construcción de uno de los mayores mitos del arte, el de la singularidad. Antes de ahondar en este tema, describiré brevemente cómo esta visión fue abordada por Georges Perec en su novela *El Condotiero* (1957-1960).

El Condotiero es una narración breve sobre un pintor dedicado a falsificar obras de arte quien, al no lograr realizar una pintura a la altura de *El Condotiero*

(1475) de Antonello da Messina (1430-1479), decide dejar su trabajo como falsificador dando muerte a su mecenas.

La primera parte del relato es un monólogo reflexivo donde se exponen los motivos de dicha decisión. Aunque al principio estos son poco claros, en la segunda parte de la novela se relata cómo fue iniciado en la falsificación, cómo su talento le trajo dinero, viajes y reconocimiento, y cómo finalmente, falló en su intento de alcanzar “la creación auténtica de una obra maestra del pasado” (Perec *Cdt*² 60).

La obsesión del personaje con la “originalidad” es el aspecto que más me interesa de esta novela de juventud. Según el narrador de *El Condotiero* (1957-1960), el rompimiento con el mecenas acaece tras su último encargo. Cansado de “los gestos repetidos” (Perec *Cdt*. 52), decide crear una obra original, pero al ver su “Condotiero de medio pelo” (*Cdt*. 53), queda decepcionado no de su arte, sino de él mismo: “Sólo podías equivocarte, sólo podías acabar así. Condenado por tus propias trampas, condenado por tu estupidez, por tus mentiras” (*Cdt*. 53).

La falsificación en esta primera etapa de creación de Georges Perec es considerada una labor mecánica. El falsificador es equiparado a una máquina de copiar:

Técnicas milenarias que no servían para nada, que sólo remitían a sí mismas. Unos dedos mágicos. Entre la pericia de un orfebre romano, la ciencia de un pintor del Renacimiento, la pincelada impresionista, y esa facultad pacientemente adquirida de saber qué material utilizar, qué soldadura adquirir, la relación sólo era técnica. [...] Funcionaba como una máquina bien engrasada. (Perec *Cdt*. 59)

La muerte del mecenas como venganza por haberle impuesto ese trabajo permite ver hasta qué punto la figura del “creador original” y la idea de la “genialidad” permeaban las expectativas del autor. No es raro que el referente mayor de la novela sea Antonello da Messina (1430-1479). Es en el Renacimiento, precisamente, cuando aparece la noción de “artista” forjada por Giorgio Vasari (1511-1574) en su libro *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos italianos* (1550), considerado como el primer libro de Historia del Arte. En este aparece la idea de los “grandes maestros”, como personas que se distinguen de las demás por su “excelencia” y “originalidad”. Como se ha analizado en estudios recientes, Vasari no fue objetivo en su texto supuestamente histórico y muchos relatos sobre la vida de los artistas fueron adaptaciones tomadas de mitos griegos; aun así, su propuesta de asociar al artista como persona de “excelencia” no ha cambiado a través de los siglos (Hitz y Pedroni 9).

2 Se utilizará la abreviación *Cdt*. para hacer referencia al libro *El Condotiero* de Georges Perec, escrito por el autor entre 1957 y 1960. Publicado póstumamente en el año 2012, fue traducido al español y publicado en 2013 por la editorial Anagrama. Las citas en este trabajo son retomadas de esta última edición.

En el estudio de Edgar Zilsel llamado *El genio. Génesis de un concepto* (1926), vemos cómo la figura del creador ha sido identificada desde la época clásica como una persona con un talento innato (Zilsel 120-160). El falsificador, en cambio, se asocia con un copista, por eso, aunque su trabajo sea estéticamente impecable, no es considerado arte.

En el texto *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (2005), la socióloga francesa Nathalie Heinich analiza la figura del artista construida en el periodo romántico. La autora expone cómo la “singularidad” está profundamente ligada a la idea que se tiene de los creadores, idea que, a partir del Romanticismo, solicita de ellos no sólo una búsqueda profesional, sino una vocación. Esta última se nutre de la noción de inspiración o de genio: su posición fuera de las normas se justifica así. Los creadores románticos se encuentran en tensión entre la igualdad y la comunidad exigidas por la Revolución y el elitismo y la marginalidad del antiguo régimen; expresan esas contradicciones en un periodo de reinención política. El régimen de singularidad se opone al “régimen de comunidad”, privilegiando lo original y lo único (Heinich 273-295).

Vemos cómo en *El Condotiero* (1957-1960), el personaje principal de la novela, al perseguir esta exigencia de singularidad, encarna un drama psicológico; crear obras a partir de otras le lleva a considerarse un proscrito. De acuerdo con Nathalie Heinich, otra de las nociones asociadas al creador es la de la “interioridad” en la que se impone al artista trabajar a través de la propia inspiración, sin mediación de influencias externas, colocando al falsificador en un lugar no apreciado en el mundo del arte.

De acuerdo con Thierry Lenain, a partir del siglo XIX no sólo hay un desprecio por las falsificaciones, sino que el ánimo persecutorio de este tipo de obras crece convirtiendo a los oficiales de la policía en críticos de arte y a los críticos de arte en policías. La mayoría de la literatura de ese siglo se empeña en evidenciar a las obras de arte falsas y no en estudiar el fenómeno en sí mismo (Lenain 14).

La exposición *Faux dans l'art et dans l'histoire* presentada en el *Grand Palais* en 1955 visitada por Georges Perec había sido organizada por el Salón Internacional de la policía. Esta no buscaba integrar en el canon a las obras expuestas sino evidenciar cómo cualquier falsificación podía ser descubierta, algo muy parecido a la exposición *Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries* (2010) en la National Gallery, basada en los más modernos métodos de detección de fraudes a través de los avances de la ciencia.

Por otro lado, es curioso que la segunda parte de *El Condotiero* (1957-1960) esté narrada como si se tratara de una confesión o de una sesión psicoanalítica. Como analiza Michel Foucault en el libro *La vida de los hombres infames* (1996), el médico y, sobretudo, el psicólogo toman en la modernidad el papel pastoral que antiguamente tenían los sacerdotes (69-82). El drama de la “originalidad” también se puede asociar a este discurso de “interioridad” de la psicología y el psicoanálisis; se sabe que el autor visitó diferentes psicoanalistas a lo largo de su vida y dedicó a este tema el texto “Lugares de un ardid” (Perec *Pensar/Clasificar*

46). El psicoanálisis imponía una especie de autodevelamiento –la búsqueda de las razones ocultas del comportamiento– popularizado después de la Segunda Guerra Mundial. Esa pesquisa obsesiva de interioridad tendría en Georges Perec, quien había perdido la memoria de su infancia, una doble exigencia ante la cual sólo podía fallar: como artista era muy joven aún para desarrollar un estilo, sin recuerdos, carecía de material para rememorar. Por eso el fallo en la creación se vuelve tan grave en *El Condotiero*, el narrador reclama: “sin pasado y sin historia... Muerto y resucitado... Lázaro Winckler, ¿eh? Pero eso no sirve para nada” (Perec *Cdt.* 183).

Teóricos y estudiosos contemporáneos proponen, sin embargo, un acercamiento distinto a las falsificaciones. Hacen evidente cómo en muchas ocasiones los juicios de valor sobre una obra falsificada son, en realidad, juicios morales y no juicios estéticos, pues si esas obras pudieron engañar a los expertos fue debido a su calidad y sus cualidades (Dutton 59). Por su parte, Thierry Lenain propone dejar de descalificar a las falsificaciones y comenzar a analizarlas: “podríamos leer los falsos originales estilísticamente como otra pintura del mismo periodo. Lo que vemos en ellas ahora es el mismo tipo de microcosmos expresivo que se encuentra en los trabajos personales de Van Meegeren”³ (Lenain 20).

Siguiendo estas reflexiones contemporáneas, en el siguiente apartado me interesa trabajar la postura de madurez de Georges Perec, en la que el autor se ha liberado de los mitos del artista “singular” y ha aprendido a construir una *poética de la falsificación*.

La poética de la falsificación: del creador solitario a la comunidad de plagiarios

Es difícil datar el momento exacto a partir del cual Georges Perec concibe al plagio como una posibilidad creativa aunque, sin duda, está ligado a su participación con el OuLiPo (Obrador de Literatura Potencial). Este grupo fue fundado en 1960 por el escritor Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais, quienes decidieron desarrollar nuevas búsquedas para la escritura literaria basándose en reglas o restricciones formales retomadas de las matemáticas.

Unos años antes de la fundación del grupo, Raymond Queneau había publicado ya los *Ejercicios de estilo* (1947), donde expuso noventa y nueve maneras de contar una misma y banal historia. Su aportación desmitificó a la literatura como depositaria de los grandes temas, también puso sobre la mesa la idea de la creación como un ejercicio y no como resultado de la genialidad.

Georges Perec ingresa al OuLiPo en 1967. Desde ese momento se convierte en uno de los más entusiastas participantes del grupo. Escribe lipogramas, cruci-

3 Van Meegeren fue uno de los falsificadores más populares en el siglo XX pues vendió falsos Vermeer a los nazis. Para escapar a una condena por venta ilegal de patrimonio artístico, pintó ante el jurado una obra falsa, volviéndose así uno de los personajes más icónicos de la falsificación. Georges Perec lo menciona como uno de sus referentes en *El Condotiero*.

gramas, recetas de cocina, novelas, diagramas de flujo. Deja de lado la seriedad. La memoria que perdió de sus primeros doce años de vida es restituida a través de la ficción en el ensayo-novela *Wo el recuerdo de la infancia* (1975). No es necesario ya que el autor busque en su psique su memoria ausente, la creación no depende de ahondar en su interioridad pues las reglas y constricciones creadas en colectivo le permiten desarrollar su obra. En ese sentido, quizás podríamos comprender la muerte de Madera, su mecenas en *El Condotiero*, como la muerte de los preceptos y expectativas sociales sobre la creación, los estereotipos y los mitos del arte: “La literatura era para mí algo sagrado. Lo que me aportó el OuLiPo fue el júbilo de la escritura, el placer de inventar historias picarescas” (Perc *Dialogue* 81).

La noción de *plagiarios por anticipación* acuñada por el OuLiPo cambiará sin duda la manera de pensar de Georges Perc. Este concepto se utiliza para aludir a escritores previos al OuLiPo quienes utilizaron reglas, constricciones o sistemas, relacionados con los desarrollados por el grupo. Vemos aquí que los autores del pasado no son entes de culto sino compañeros de creación, la relación jerárquica maestro-aprendiz se vuelve horizontal. En el uso de la palabra “plagiarios” hay una clara reivindicación del uso de textos de otros autores como materia creativa, para el OuLiPo todos los libros son propuestas de diálogo.

En 1973 se publica el libro *Creaciones, re-creaciones y recreaciones*, en el que participan Raymond Queneau, Jacques Roubaud, Georges Perc y otros miembros del OuLiPo. El título es una especie de manifiesto donde se incita a la creación a través de la reescritura como acto lúdico. Frente a la oscuridad acaecida tras la Segunda Guerra Mundial y el pesimismo de la posmodernidad, como una lógica cultural del capitalismo tardío (Jameson 15-22), el OuLiPo entendió la necesidad de reinventar el lenguaje: “tuvimos miedo de ese placer durante cierto tiempo, no sabíamos cómo hacerlo. Además de esta crisis, hacía falta reencontrar el placer del texto, tanto al nivel de la lectura como al nivel de la producción del texto. Fijándome reglas fue como intenté resolver estos problemas” (Perc *Dialogue* 163).

Frente al desarrollo de la sociedad de consumo, la re-creación del lenguaje y la recreación en el lenguaje, buscaban rescatar la palabra escrita de sus fines utilitarios. La literatura debía circular en esa economía del exceso, como la nombra Georges Bataille (25-33), en la que en lugar de producir un sentido legible, se producen intercambios, reescrituras, posibilidades discursivas, es decir: literatura potencial. En lugar de simplificar el lenguaje, como lo hacen la publicidad o los textos de uso cotidiano, la literatura potencial lo complejiza, lo entrapa, vuelve la creación un fin en sí mismo.

Por otro lado, la privatización de la creatividad, como actividad legítima únicamente para los “genios”, es cuestionada a través de la imitación y el plagio. Se trata de un síntoma contemporáneo que se corresponde con las posibilidades de reproducción técnica de los textos (Goldsmith 125). La imitación, tan criticada en los siglos previos, se vuelve en la posmodernidad un horizonte creativo. A

favor de la falsificación se puede decir que la imitación produce un “efecto de propagación” y reposicionamiento de la obra citada (Frey 7), lo que permite a nuevos públicos conocer viejas obras. Lo importante en este contexto quizás no sea producir textos nuevos, sino saber crear diálogos entre diferentes discursos. Las reflexiones contemporáneas cuestionan el para qué crear algo aparentemente original, cuando tenemos un bagaje tan amplio y diverso, ¿no será mejor aprender a *hacer con* lo ya dicho y lo ya escrito? ¿Re-crear?, lo que Nicolas Borriaud nombra como la cultura de la posproducción (9-15).

En todo caso, sería importante mencionar que, si bien, la originalidad del tema deja de ser una búsqueda para este grupo, la exigencia de novedad se coloca ahora en las reglas impuestas a la escritura, pues cada libro solicita la creación de constricciones nuevas. En el libro *La Vida instrucciones de uso* (1978), por ejemplo, Georges Perec construye toda una rejilla de posibilidades narrativas que se recorren utilizando métodos matemáticos para no repetir una combinación.

La creación como acto colectivo y la experiencia estética no mediada por el culto del autor fueron algunas de las reflexiones que llevaron a Georges Perec a la creación de *El gabinete de un aficionado* (1979). Si en *La vida instrucciones de uso* (1978) Bartlebooth dedica su vida entera a un proyecto creativo, en su última novela, una familia de plagiarios construye durante años una colección falsa tan elaborada que logra defraudar a una comunidad de expertos, así nos hace ver a ciertos engaños como formas de un arte antiheroico.

El placer de la simulación: de la historia del arte a la memoria del arte

El gabinete de un aficionado (1979) es la historia de cómo la familia del magnate cervecero Hermann Raffke, de ascendencia alemana, logra engañar a un círculo completo de expertos, vendiéndoles falsificaciones de obras de grandes maestros. Los Raffke construyeron por años evidencia falsa para hacer creíble la historia: reseñas de exposiciones, catálogos, disertaciones académicas, una su-basta, un libro con detalles de las adquisiciones, tickets de compra, y toda una serie de pormenores pensados y elaborados con minuciosidad para crear una fascinante simulación.

La descripción del cuadro principal de la muestra abre la novela y sirve para introducir toda la problemática; este pertenece al género *Kunstkammer* o *gabinete de aficionado*, un tipo de pintura que aparece en el Renacimiento, cuya particularidad consiste en representar a los mecenas con su colección de arte. En el caso de la novela, Herman Raffke, el dueño de la colección, es quien aparece retratado en el centro del cuadro. Sin embargo, dentro de esta imagen como si se tratara de un espejo, aparece nuevamente al centro una pintura donde Herman Raffke observa su colección, y en el centro de esa, la pintura que aparece, repite el mismo motivo *ad infinitum*, o mejor dicho, con la particularidad de que en cada representación hay un pequeño detalle modificado. Según la novela, la

maestría de esta pieza atrajo la atención hacia la colección del cervecero adquiriendo así visibilidad para el público.

El narrador recupera un supuesto artículo publicado en el *Bulletin of the Ohio School of Arts* pocas semanas después de la primera exhibición de la pieza a partir del cual podemos reflexionar sobre la obra. Realizado por Lester K. Nowak, un crítico de arte, el estudio lleva por título: “*Art and reflection*. Toda obra es el espejo de otra”. Expondré a continuación un fragmento:

Un número considerable de cuadros, si no todos, sólo adquieren su verdadero significado en función de obras anteriores que se encuentran en él. Sea simplemente reproducidas integral o parcialmente, o de una manera mucho más alusiva, encriptadas. (Perec *Gabinete* 28)

El análisis de Lester Nowak propone a la pintura *El gabinete de un aficionado* como el resultado de un proceso reflexivo en el que el observador y el observado no cesan de enfrentarse y confundirse:

Una imagen de la muerte del arte [...] una expresión última de la melancolía del artista, como si, al pintar la propia historia de sus obras a través de la historia de las obras de los demás, hubiera podido, por un instante, parecer que perturbaba el “orden establecido” del arte y reencontrar la invención más allá de la enumeración, el chorro más allá de la cita y la libertad más allá de la memoria. (Perec, *Gabinete* 31)

En esta cita vemos cómo se da una clara reivindicación del pastiche y de la apropiación como procesos dialógicos. La forma tradicional en la que nos acercamos al arte es la experiencia de colegio: estilos, autores, periodos, parafraseando a Roland Barthes (*Susurro* 51)⁴. El arte nos ha sido enseñado como una historia oficial llena de nombres, de datos fríos, no como una experiencia. No debería extrañarnos que a la mayoría de las personas nos les guste visitar museos, la historia es algo ajeno al individuo, una narrativa impuesta y repetida. Lo que interesa al autor es la memoria del arte y no la historia del arte.

Si recordamos el interés que Georges Perec tiene por la memoria colectiva, como puede constatarse en el libro *Me acuerdo* (1978), en el que el autor rescata del olvido recuerdos intrascendentes de una generación, vemos cómo el autor se interesa no por el pasado canónico, sino por un pasado “infraordinario”: cotidiano y colectivo; por un pasado que es memoria. Como propone Maurice Halbwachs, la diferencia entre memoria e historia consiste en que la historia es ajena a los individuos que la escriben, es parcial y unívoca, se encuentra lejana en el tiempo; la memoria, en cambio, se construye de manera compartida, se mantiene por una comunidad que la reconstruye, es afectiva y vital. La historia

4 En el texto “Reflexiones sobre un Manual” (1969) que forma parte del libro *Los susurros del lenguaje* (1994), Roland Barthes critica cómo la enseñanza de la literatura sólo enseña periodos y reglas, es una historia de la literatura que no permite conocer mejor la lengua sino catalogar conocimientos.

proviene de un discurso oficial, mientras que la memoria es algo sentido, algo que ha formado parte de la experiencia del sujeto, su contenido es de carácter emotivo (Halbwachs 80).

En la novela *El gabinete de un aficionado* (1979), se develará al final que tanto los cuadros de la colección, como los nombres de los artistas y obras mencionadas son casi todos ficticios, o al menos, alterados por el autor. En este caso, la intervención de los datos históricos permite darle nueva vida al arte del pasado. Este no es vivido como historia, como documento aislado, encriptado, inamovible, sino como memoria, pues al ser alterado ha pasado por un proceso vital de reflexión y apropiación. Péric construye una relación con el arte que no es simple lectura u observación, hay un fluir del pasado y el presente que se integra a la experiencia del observador. El espectador tradicional se mantiene alejado del cuadro, el conocedor lo analiza racionalmente, el *amateur* o *amante* de arte —y no es casual que la novela se llame así— establece con él una relación afectiva y sensible.

En esta época en la que la experiencia museística parece haberse democratizado, pues cualquiera puede, en principio, visitar un museo, la relación con las obras es prácticamente inexistente. Las personas miran los cuadros unos breves segundos y pasan a la siguiente pieza, el arte se consume con premura, como si se tratara de una tienda; la propuesta de Péric es convertirnos no en consumidores de arte, sino en amantes del arte.

En la “era de los expertos” cuyos intereses transitan entre el conocimiento, el dinero y el poder, la figura del *amateur*, considerada como *naive* o ingenua, despreciada por los conocedores, se revela como un punto ciego capaz de revertir esas fuerzas, su venganza nos alerta sobre el canon al mostrarnos que los expertos se equivocan también.

En *El gabinete de un aficionado* (1979), Péric exhibe cómo la construcción de la legitimidad en el arte pasa por una serie de pasos y pruebas. Al seguirlas, la familia Raffke pone en evidencia que ese sistema es fallido. Expone al mercado del arte como espacio de usura.

Desde el libro *Las cosas* (1965) encontramos en Georges Péric una crítica a la sociedad que asimila el consumo con la felicidad y a la pobreza con la depresión. El propio Georges Péric pasó por un periodo de depresión ligado a su incapacidad para poder adquirir toda la oferta propuesta por la alta cultura (Bellos 168, 176). En el libro *El sistema de los objetos*, Jean Baudrillard describe cómo nuestra relación con las cosas no es simplemente estética, nos relacionamos con ellas como signos, sobre todo signos del poder de compra (195). El arte no ha escapado a este sistema.

En la segunda mitad del siglo XX se aceleró el proceso de mercantilización del arte, convirtiendo a las obras en mercancía de lujo. Cuando las personas ven obras fuera del museo, dudan de su capacidad estética. Les hemos dejado a las instituciones culturales, a los curadores, a las galerías, construirse como los grandes legitimadores del juicio estético. En *El gabinete de un aficionado* (1979),

vemos el interés del autor por poner en evidencia que ese juicio es falible. Desconfiar de los expertos y construir una mirada propia: “*regarde de tous tes yeux, regarde*”, (“observa con todos tus sentidos, observa”; epígrafe tomado de Paul Klee) es la cita que nos abre *La vida instrucciones de uso* (1978) y es también la invitación de esta novela. En uno de los últimos pasajes de *El gabinete de un aficionado* (1979), en la falsa tesis de posgrado elaborada por Lester Nowak, aparece la siguiente reflexión:

Conviene ver en ello el término lógico de la maquinaria puramente mental que define precisamente el trabajo del pintor: entre el *Anch'io son' pittore* del Correggio y el *Aprendo a mirar* de Poussin, se trazan las frágiles fronteras que constituyen el estrecho campo de toda creación. (Perec *Gabinete* 72)

Me parece que el *Anch'io son' pittore*, –también yo soy pintor– fue el trabajo que Perec intentó realizar en *El Condotiero*, mientras que el “Aprendo a mirar” aparece en *El gabinete de un aficionado*, esta frase nos habla precisamente de ese trayecto andado entre una y otra novela. En un mundo en el que el capitalismo intenta trazar todos los caminos, en el que la historia del arte parece haber agotado todas las historias, lo que nos queda es aprender a mirar.

Conclusión

¿Qué vemos al estar frente a una obra de arte? En los principales museos de Francia y Estados Unidos el mapa de la colección que se ofrece a los visitantes resalta en cada piso el lugar donde se encuentran las obras de los grandes maestros. Este tipo de guía quizás tenga por función orientarnos espacialmente, pero su resultado es que los visitantes pasen de largo por el resto de la colección creyendo que lo único que vale la pena observar es esa pieza localizada en el mapa como un *chef d'oeuvre* (pieza de un gran maestro), cuestión que continúa mitificando al artista como genio, a las obras de arte como emanaciones del artista, a la creación como actividad perteneciente a una élite de privilegiados, a los museos como contenedores de una solemne historia del arte; y a la historia del arte como verdad incuestionable.

Cuando se establece ese tipo de relación con el arte: ¿Qué es lo que vemos en una imagen artística? ¿Vemos las obras o buscamos en ellas las huellas del autor? ¿Vemos la imagen o buscamos el valor del cuadro? ¿Vemos la obra o sólo nos tomamos una foto frente a ella?

La alta cultura se encuentra tan mitificada que es difícil cuestionar sus valores; estos nos habitan; sin embargo, cuando acontecen sucesos de falsificación, estos nos llevan a preguntarnos de nuevo sobre las reglas que legitiman al arte.

Para muchos museos, la falsificación es uno de los más escandalosos crímenes, mientras que entre los artistas y el público existe una simpatía por los falsificadores, se disfruta de sus victorias porque estas revelan las fallas de un sistema

que elige un tipo de arte y deja fuera el resto, premia y colecciona a algunos y margina a los otros. Analizar las razones por las que la falsificación es perseguida nos permite comprender cuáles son los valores y mitos que aún perviven en torno al arte, los artistas y la creación.

Esto nos permite comprender mejor la apuesta estética de Georges Perec en *El gabinete de un aficionado* (1979). El museo como institución pública centra su interés en conservar la historia, pero la *colección de un aficionado* contiene memoria. Al desarrollar su propia colección, la familia Raffke desarrolla una práctica de construcción de sensibilidad, esas obras que nunca podrán tener –pues existen pocos originales de obras maestras y se encuentran la mayoría en posesión de los museos–, son apropiadas a través de su reinención. El plagio permite establecer una relación horizontal con otros autores y con otras obras.

Al nombrar el artículo de Lester Nowak “*Art and Reflection*”, el autor nos propone entender al arte como un espejo donde podemos observarnos, no para tener una imagen nítida de nosotros, lo cual es imposible, sino para reconocernos en esos reflejos donde se dibuja nuestra complejidad (Morin 110).

En un momento histórico como el nuestro, cuando la experiencia visual abarca todas las esferas de la vida, el autor nos invita a observar por nosotros mismos las obras, a no establecer con el arte una relación de reverencia sino una apropiación, a establecer una relación sensible con las obras: dejar que nos afecten, desarrollar nuestro propio canon e inventar nuestras propias reglas de referencia y diálogo, volvernos amantes del arte. Si el arte es un juego, el estilo serían las reglas que el autor inventa para jugarlo. Esa es, quizás, la propuesta más profunda de Georges Perec.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. *Mitologías*. Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1999.
- _____. *El susurro del lenguaje*, Madrid, Ediciones Paidós, 1994.
- Bataille, Georges. *La Parte Maldita*. Barcelona, Editorial Icaria, 1987.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Ciudad de México, Siglo XXI, 1969.
- Bellos, David. *Georges Perec, una vie dans les mots*. París, Seuil, 1994.
- Briefel, Aviva. *The deceivers: Art Forgery and identity in the Nineteenth Century*. Nueva York, Cornell University Press, 2006.
- Bordieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.
- Borriaud, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- Charney, Noah. *The art of forgery*. Londres, Phaidon Press, 2015.

- Clark, J. Michael. "The perfect fake: creativity, forgery, art and the law", *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law*, vol. 15, n.º 1, 2004, pp. 1-37.
- Dutton, Denis (editor). *The Forger's Art, Forgery and the philosophy of Art*. California, University of California, 1983.
- Foucault, Michel. *El sujeto y el poder*. Bogotá, Carpe Diem Ediciones, 1991.
- _____. *La vida de los hombres infames*. La Plata, Editorial Altamira, 1996.
- Frey Bruno S. "Art Fakes- What Fakes? An economic View". Institute for Empirical Research in Economics, University of Zurich, Working Paper No. 14, julio 1999.
- Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa, Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias Zaragoza, 2004.
- Heinich, Nathalie. *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París, Gallimard, 2005.
- Hitz, Rubén Ángel, Juan Cruz Pedroni, et. al. (coordinadores). *Historiografía del arte, debates y perspectivas teóricas*. La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de la Plata, 2019.
- Jameson, Frederic. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Letra e, 1991.
- Lenain, Thierry. *Art Forgery: The History of a Modern Obsession*. Londres, Reaktion Books, 2011.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- Perec, Georges. *El gabinete de un aficionado*. 1979. Madrid, Anagrama, 1989.
- _____. *En dialogue avec l'époque*. Pays de la Loire, Éditions Joseph K, 2011.
- _____. *El Condotiero*. Madrid, Anagrama, 2013.
- _____. *Le Condottière*. París, Seuil, 2012.
- _____. *Pensar/Clasificar*. Barcelona, Gedisa, 1986.
- _____. *¿Qué pequeño ciclomotor de manillar cromado en el fondo del patio?* Barcelona, Ediciones Alpha Decay, 2009.
- _____. *W o el recuerdo de la infancia*. Palencia, Menoscuarto ediciones, 2014
- _____. *La vida instrucciones de uso*. Madrid, Anagrama, 2010.
- Queneau, Raymond. *Ejercicios de estilo*. París, Éditions Gallimard, 1947.
- Roubaud, Jacques et. al. *La Littérature potentielle: Créations, re-créations, récréations*. París, Gallimard, 1973.

Vasari, Giorgio. *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Italia, Lorenzo Torrentino, 1550. Madrid, Cátedra, 2019.

Wadhera, Priya. *Original Copies in Georges Perec and Andy Warhol*. Leiden, Koninklijke, 2017.

Zilsel, Edgar. *El genio. Génesis de un concepto*. Madrid, AEN, 2008.