

**La conversión de tocar en ver.  
*Trompe-l'oeil* y posicionamiento estratégico**

Anne Beyaert-Geslin  
Universidad de Limoges

*Traducción de Julien Dartois*

Este estudio se propone mostrar la axiología subyacente a la representación de lo sensorial en el objeto realizado como *trompe-l'oeil* (véase la nota del traductor). Antes de ser una manipulación narrativa, éste realiza un proceso que podríamos identificar, a manera de preámbulo al análisis semiótico, como *alianzas* o *desacuerdos*, representando así una manipulación axiológica, una pequeña máquina para convertir valores.

Quisiera plantear los términos de esta *alternativa* axiológica y esbozar ciertas posturas estratégicas contrarias. Para ello, me interesaré en dos objetos de análisis distantes entre sí por al menos tres siglos y unos cientos de kilómetros, el retablo barroco flamenco y el objeto de porcelana actual, fabricado en Limoges.

Antes de empezar el estudio propiamente dicho, conviene exponer varias cuestiones previas. Primero hay que distinguir dichos objetos en *trompe-l'oeil* del género *trompe-l'oeil* del cual, al fin y al cabo, no son sino una extensión. El *trompe-l'oeil*

---

\* Manuel Seco y Gabino Ramos definen el *trompe-l'oeil*, en su *Diccionario del español actual*, como una "pintura que, mediante artificios de perspectiva, produce la ilusión de objetos en relieve" [N.del T.].

mejora el efecto icónico y, según la expresión de J. Fleming, “lleva las intenciones del realismo a sus últimas consecuencias, inducir al ojo a asir el objeto representado”.<sup>1</sup> El *trompe-l'oeil* es pues, como lo escribió Eco “la epifanía del estímulo sucedáneo”.<sup>2</sup> El objeto realizado en *trompe-l'oeil* lleva él también el efecto icónico, el estímulo de sustitución a su paroxismo y de alguna manera “aparenta lo que no es”. Con todo, aunque su nombre ya le ha dado fama como tal, el objeto, al igual que el cuadro en *trompe-l'oeil*, no se propone tanto engañar sino más bien jugar ya que la manipulación insiste en el descubrimiento e intenta, mediante una semiótica dilatoria, diferir la realización de la semiosis. En este sentido, el *trompe-l'oeil* introduce un contrato de veridicción, roto por una prueba decisiva que le permite al observador reformular esta semiosis: no es esto, es aquello...

La prueba decisiva puede ser un cambio de punto de vista: “¿se sigue presentando algo ante mis ojos cuando cambio de punto de vista?”, pregunta Eco. *Si la respuesta es negativa, el estímulo es sucedáneo*.<sup>3</sup> En el cuadro, semejante cambio de punto de vista delata, por lo general, una diferencia de volumen y revela la proyección de las tres dimensiones del mundo natural en las dos dimensiones del plano del cuadro. Al cambiar mi punto de vista, la figura de veridicción más frecuente del *trompe-l'oeil*, la mosca, la cual es suficiente para darle crédito a la representación de un bodegón, se me presentará como una mosca pintada. ¿Se trata acaso de la misma prueba para el objeto realizado en *trompe-l'oeil*? Al ser preservada la volumetría inicial, la prueba no es de índole dimensional sino que se fundamenta esencialmente en una diferencia de textura: dicho objeto hace que una textura se “haga

<sup>1</sup> John Fleming, “*Trompe-l'oeil*, crisis et techniques de représentation”, *Protée*, 1994, p. 58.

<sup>2</sup> Umberto Eco, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999, p. 364 [*Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999].

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 365.

pasar” por otra. Por lo tanto, requiere *in fine* el sentido del tacto, o sea el contacto como prueba última de las hipótesis formuladas con la ayuda de lo háptico. Estos largos preámbulos precisan de algunos comentarios.

Primero, nos damos cuenta de que el *trompe-l'oeil* concebido como género de la pintura o como objeto realizado como *trompe-l'oeil*, implica una *especialización sensorial* de la atención que se pone en la relación que va del ver al tacto, “tocar con los ojos” (lo háptico según Deleuze) o tocar con la piel. Por lo tanto, este breve recorrido bastaría para convertir el tacto en la modalidad más esencial para el acceso a la significación: el tacto es, como lo subrayó Greimas, después de Merleau-Ponty pero antes de Zilberberg, uno de los “órdenes sensoriales más profundos”.<sup>4</sup> Revela en este caso su poder de veridicción sobre el objeto, el de la prueba tangible, pero quisiera mostrar además que al controlar dicha prueba, el tacto realiza una revolución axiológica y dirige el pensamiento modal del objeto.

## 1. El retablo: de lo *menos* a lo *más*

El primer objeto del cual nos ocuparemos, aunque sea tan sólo durante el tiempo necesario para validar la antítesis, es el retablo barroco flamenco.<sup>5</sup> Hay como unos ciento cincuenta de ellos, to-

<sup>4</sup> A. J. Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, P. Fanlac, 1987, p. 30. [*De la imperfección*, México, BUAP-Fondo de Cultura Económica, 1997 (1990)] Claude Zilberberg se basa en el texto de Greimas para celebrar él también el tacto. Véase al respecto “*Sur la concordance de l'espace et du sens*”, *Visio* 6, 2-3, été automne 2001, pp. 141-162.

<sup>5</sup> Los retablos de Flandes han sido objeto de un ambicioso programa de restauración y de información en 1991. Con este motivo, se juntó una importante bibliografía; invitamos al lector a que la consulte. Véase entre otros a Ernest Lotthe al respecto, *Les églises de la Flandre française au nord de la Lys*, Lille, SILIC, 1940, pp. 126-134. En lo que se refiere a la iglesia de Quaëdypre, véase Alfred Vanhove, *Quaëdypre et son église*, *Mémoire de la Société Dunkerquoise*, vol. 67, 1933-1935, Dunkerque, Nord maritime ed., 1935, pp. 70-96.

dos bastante parecidos (incluyen un cuadro o tallas policromas) en las iglesias rurales, por ambos lados de la frontera franco-belga. Ejecutados en la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo del XVIII, encarnan los mandamientos del Concilio de Trento, el cual fomentaba la ornamentación de las iglesias como reacción a la Reforma. En el ámbito local, dichos edificios se inscriben en proyectos muy ambiciosos de ampliación e incluso de reconstrucción de la iglesia, al haber sido destruidas la mayoría de ellas durante el movimiento “des Gueux”<sup>6</sup> en el siglo XVII.<sup>7</sup>

En este contexto de reconquista religiosa, el retablo es un elemento clave como lo pudo ser el muralismo en la época romana o el vitral en la época gótica. Como lo explican los historiadores de las mentalidades, se convierte entonces en “soporte a las oraciones de la gente humilde en el momento álgido de la reforma católica” porque “en él la imagen no puede dissociarse del discurso”.<sup>8</sup> Sin duda, podríamos precisar el contexto histórico y geográfico de estos retablos, subrayar la coincidencia entre las posibilidades naturales de esta región de bosque, las necesidades de los retablos y ampliar este *corpus* a otras regiones, por ejemplo a la región lemosina, donde la madera (infinitamente más abundante) se utilizó también con los mismos fines de ficción sensorial.

Sin embargo, el comentario de dichos historiadores es suficiente como preámbulo a nuestra reflexión ya que restituye la intencionalidad del retablo barroco: la edificación de los fieles.

<sup>6</sup> Movimiento de oposición social, político y religioso frente a la política española de absolutismo e intolerancia religiosa. Dicho movimiento expresaba el descontento popular, responsable de la ola iconoclasta, así como las reivindicaciones de los nobles y notables calvinistas [N. del T.].

<sup>7</sup> Numerosas regiones francesas cuentan con un patrimonio de este tipo, los más interesantes conjuntos de retablos están en la Sarthe, la Mayenne, Flandes, Bretaña, Alsacia, Tarentaise y en el Rosellón.

<sup>8</sup> Pierre Chaunu, Prefacio del libro de Michèle Ménard, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> siècle et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Mille retables de l'ancien diocèse du Mans, Beauchesne, 1980, s/p.

En efecto, esta pieza de mobiliario encarna las dos acepciones del verbo edificar: su significado en arquitectura (construir) y el significado moral de ahí derivado que significa formar, instruir, alumbrar, mostrar el camino de la virtud. Así, es buen ejemplo de esta “perspectiva edificante del arte”, cuyos albores sitúa M. Fréchuret<sup>9</sup> en el siglo XVII y su auge en el siglo XIX.

¿Edificar? Es decir, ¿elevar, “hacer más”? Vemos claramente que aquel pequeño retablo de la iglesia de Quaëdypre ejecutado en 1752,<sup>10</sup> edifica a través de su contenido ideológico: representa en su centro la asunción de la Virgen entre San José y San Bartolomé. La estructura del retablo nos recuerda algunos de los rasgos definitorios del barroco: el movimiento, el exceso. Evocan el “salto inquieto” de Wölfflin,<sup>11</sup> la foria de Zilberberg. Pero tampoco habría que soslayar el influjo del color y de la textura. En efecto, notamos que el contraste de los materiales, el cual contribuye a realzar este énfasis, no es sino un efecto de *trompe-l'oeil* puesto que todo el retablo es de madera, esencialmente de madera suave, el tilo,<sup>12</sup> y está pintado sobre toda la estructura, con el fin de simular el mármol rosa y el mármol azul.

El marmolado no es pues un *estímulo natural* sino un *estímulo de sustitución*, *estímulo de sustitución* que un cambio de punto de vista basta para evidenciar. En este caso el cambio se concibe como un efecto de *acercamiento* que, al delatar el trabajo del

<sup>9</sup> Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du vingtième siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.

<sup>10</sup> Este retablo lateral norte es uno de los cinco que se hallan en la iglesia de Saint-Omer de Quaëdypre.

<sup>11</sup> Heinrich Wölfflin, *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Montfort ed., 1989 [Versión en español: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Óptima, 2004].

<sup>12</sup> Todos los retablos de la región están integralmente hechos con este material aunque en algunas ocasiones se asocia una estructura de madera resinosa con un decorado realizado con madera más suave. Dicho empleo se explica por la relativa importancia de los árboles que se encuentran en la región. De hecho, la parte interior de la franja litoral se llama Houtland (país de la madera).

pintor y algunas lagunas del decorado, acaba revelando la manipulación y confirma el estatuto de *trompe-l'oeil* del retablo, el cual, lleno de buena fe, y en virtud de un *juego modal* particularmente complejo, se las ingenia para ser descubierto. Como ya lo indica M. Randall: "hay que lograr perfectamente una representación y al mismo tiempo tener cuidado en que sean visibles sus defectos para que el objeto tenga la identidad estética del engaño".<sup>13</sup>

En suma, como suele pasar con el *trompe-l'oeil*, la prueba es háptica. Pero nos podríamos preguntar si realmente se trata de la prueba última ya que el tacto, más aún que la vista, detenta la clave de la verdad. En este caso, la prueba esencial es térmica: el mármol es frío al tacto mientras que la madera es templada.

Si este ejemplo permite precisar la intervención del tacto en el *trompe-l'oeil*, esboza una primera conversión axiológica, en la cual una utilización particular de un material modesto y abundante lo transforma en un material más raro y precioso. Del menos hacia el más, se trata de una lógica de mejora que, a primera vista, parece imponerse como vía privilegiada ya que económicamente supone un potencial.

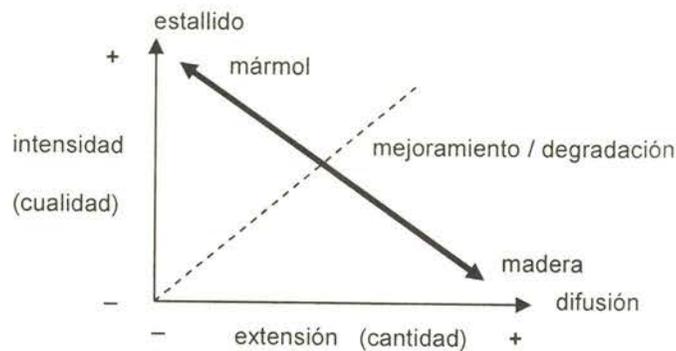


Figura 1. La conversión sensorial madera/mármol

<sup>13</sup> Marilyn Randall, "Le faux et le vraisemblable: le cas du faux Chanel", *Protée*, 1994, p. 69.

## 2. La porcelana: de lo más a lo menos

El segundo objeto, que estudiaremos más detenidamente, es un conjunto de volúmenes de porcelana que, al igual que el retablo barroco, demuestra una postura estratégica fundamentada en la reacción. El retablo barroco es emblemático de la *intencionalidad* de reconquista religiosa (la Contrarreforma responde a la Reforma); dichos objetos de porcelana manifiestan el esfuerzo del gremio de los que trabajan la porcelana por conquistar nuevos mercados.

Esta serie fue realizada en Limoges para N. Dupasquier, artista que en la actualidad radica en Milán. N. Dupasquier formó parte del grupo Memphis d'E. Sottsass<sup>14</sup> en los años ochenta aunque ahora se declara artista plástica. Dicha serie abarca veinte conjuntos de objetos, de porcelana<sup>15</sup> en su mayoría, que representan las formas mediante la técnica del moldeo (la huella) e imitan su textura, mientras que se interpreta el color de forma libre. Dicho de otra manera, la sustitución del plástico por la porcelana introduce una homogeneidad material (el material está unificado) pero preserva la heterogeneidad en lo que a formas, colores e incluso texturas se refiere.

*Materia, textura*, he aquí dos conceptos que, a decir verdad, pocas veces distingue la semiótica porque la mayoría de los *corpus* no facilitan su distinción. Observar esta obra permite establecer la distinción entre ambos conceptos y llegar a la conclusión de que el material-porcelana posee unas propiedades miméticas que le permiten representar numerosas texturas. Por eso mismo el *trompe-l'oeil* es una práctica frecuente y tradicional de los que trabajan la porcelana, quienes, por ejemplo, se valen de esta capacidad para imitar la textura característica de

<sup>14</sup> Grupo de artistas reunidos en 1981 bajo la iniciativa de Ettore Sottsass, creador y arquitecto austriaco. A través de su actividad, el grupo Memphis trató de borrar las fronteras que separan el diseño de alto y bajo estándar.

<sup>15</sup> Algunas piezas son de cerámica refractaria.

una pelota de golf, de un dedal o la del cartón de las cajas de zapatos con el fin de fabricar cajas de porcelana de colección o, más recientemente, para fabricar losetas de porcelana que imitan el color y la textura de las láminas de madera de un piso o de la pizarra, por ejemplo. Una sola *materia* para representar varias *texturas*.

### 3. Porcelana y *trompe-l'oeil*

Los conjuntos de porcelana de Dupasquier son *trompe-l'oeil* que constan de frascos, filtros para el café, platillos, tazones y otros objetos de plástico, de cristal, de cerámica o de ladrillo refractario representados en porcelana. Se trata de juegos visuales, hápticos y táctiles, que imponen un *contrato de veridicción* entre el artista-enunciador y el observador. Dicho contrato se fundamenta en un conjunto coherente de *marcas veridictorias* vinculadas, en este caso, con la forma y la textura.

Estas marcas delatan necesariamente, al cabo de un momento, su calidad de sustituto, *estímulo de sustitución* ya que el *trompe-l'oeil* ha de preservar “la identidad estética del engaño” (M. Randall). De alguna manera, es el mismo *trompe-l'oeil* el que propone la prueba veridictoria que tiene que desembocar en el juicio epistémico: una prueba háptica e *in fine*; una prueba táctil que delata la resistencia, el peso, lo frío y el carácter duro de la porcelana.

Tras de este juego háptico se perfila una intencionalidad muy compleja mediante la cual un emisor activo y hábil gestiona los elementos de la competencia modal de un destinatario. Dicho emisor se parece mucho a un simulacro pasional porque ejecuta la malicia definitoria del *trompe-l'oeil* pero también parece que se empeña en hacerla más compleja mezclando, por ejemplo, objetos que parecen ser de plástico pero que en realidad son de porcelana, y piezas de vajilla que parecen ser de porcelana y que efectivamente lo son.

Quisiera observar este recorrido del sentido, esta recomposición del sentido para revelar unas de sus modalidades axiológicas y ver cómo la representación de las sensorialidades, y más precisamente la representación de los materiales, redistribuye todos los valores en juego.

Efectivamente, si la obra de Dupasquier explota las propiedades miméticas de la porcelana para imitar el plástico y la piedra, lo que importa aquí no es tanto el parecido sino más bien “lo añadido al parecido” (Ricoeur), siendo lo añadido esencialmente axiológico y pasional.

### 4. Porcelana y plástico

En este caso, la porcelana simula varias texturas. Por mi parte, quisiera centrarme en la dicotomía plástico/porcelana que radicaliza las oposiciones. Como cualquier material, éstos tienen que ser considerados como formas semióticas<sup>16</sup> cuyas cualidades solidarias y coherentes resuenan la una contra la otra.

Comenzando por lo más simple, podemos suponer que representar el plástico por medio de la porcelana viene a oponer dos registros connotativos, como por ejemplo, lo noble y lo vulgar, lo caro y lo barato, lo duro y lo dúctil, entre otros. Todas estas propiedades superficiales abarcan la oposición trivial entre dos técnicas y dos estatutos ontológicos.

El historiador de las ciencias Dagognet explica que efectivamente:

un plato tiene que considerarse como “objeto” porque está fabricado, mientras que el barro o la arcilla que lo constituyen forman parte de la

<sup>16</sup> G. Grignaffini y E. Landowski explican: “Cada tipo de material constituye efectivamente de por sí una forma semiótica. Cada uno, en función de sus propias cualidades [...], entra en relación con los otros materiales que imperan en el espacio y en los objetos próximos.”

categoría “cosas”, pero a los platos de acero inoxidable y a la futura vajilla de cartón desechable se los llamará “mercancías” o productos.<sup>17</sup>

Sin duda alguna, dichos conceptos (cosa, objeto, mercancía) precisarían un estudio más pormenorizado pero nos conformaremos, sin más rodeos, con esa breve cita que se vale del criterio del número (unicidad vs. multiplicidad) a la par que plantea el problema de origen del objeto y opone los grandes temas universales /naturaleza vs. cultura/. Así, de acuerdo con el criterio del número, el cual define la transformación ontológica, vemos cómo el material bruto puede convertirse en objeto si está fabricado, y en mercancía, según la acepción de Dagognet, si está manufacturado y multiplicado.

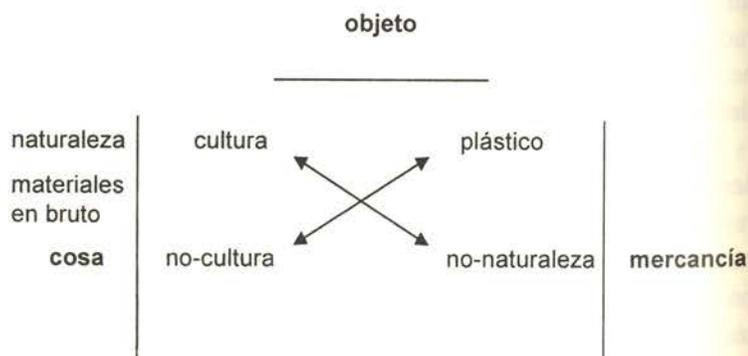


Figura 2. De la cosa a la mercancía (Dagognet)

<sup>17</sup> F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, Vrin, 1989, pp. 20-21.

Considerada desde este punto de vista, la porcelana aparece como un término complejo que, al operar por reducción, mantiene viva la tensión naturaleza/ cultura sin neutralizarla. La tensión se concibe en este caso como *fusión*<sup>18</sup> según la acepción de Bordron porque las partes que constituían el material natural de origen —caolín— ya no se pueden identificar sino por abstracción.

Si esta categorización primitiva muestra cómo la transformación del material modifica el estatuto del objeto, asimismo permite oponer dos universos de sentido que toman la forma de sistema semi-simbólico.<sup>19</sup> Por un lado, una versión del objeto realizado en barro, frágil, delicado, vinculado con nociones de lujo, que requiere una compleja elaboración y tiene que ser manipulada cuidadosamente, y por otro, cual si fuera un *rival pasional*, la versión sintética, al realizar una “inversión axiológica”, trastoca todas sus propiedades.

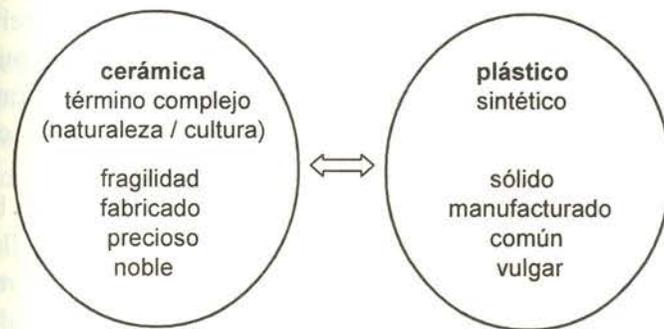


Figura 3. Sistema semi-simbólico cerámica/plástico

<sup>18</sup> J.-F. Bordron, “Les objets en partie : esquisse d’ontologie matérielle”, in J.-C. Coquet et J. Petitot, (eds.) *Langages num. 103, L’objet, sens et réalité*, septembre de 1991, p. 61.

<sup>19</sup> El concepto de sistema semi-simbólico fue elaborado por Jean-Marie Floch. Invitamos al lector a que consulte su libro fundador *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.

Se podría discutir cada una de las oposiciones de dicho sistema semi-simbólico. Los defensores del plástico, quienes hallarían en su misma modestia tesoros de nobleza, preferirán sin duda el adjetivo “popular” a “vulgar”; asimismo, los que admiran la cerámica, lejos de concebir la tradición como un lastre celebrarán sus virtudes clásicas (en el sentido general). Tales discusiones distan de ser irrelevantes ya que muestran el carácter pasional de las opciones estéticas, dado que, verdadera síntesis estética, un simple recipiente aparentemente sin interés manifiesta cierta actitud con respecto a la vida y a lo que en ella nos importa.

De manera más fundamental, la controversia semántica entre antiguo, anticuado y clásico y entre común, vulgar o popular podría indicar cabalmente los puntos neurálgicos que son objeto del reajuste estratégico. Haríamos la hipótesis que el esfuerzo de identidad consiste, precisamente, en señalar para cada adjetivo la acepción positiva frente a la negativa: el plástico puede reivindicar la nobleza democrática de lo popular; la porcelana puede explotar la ausencia de innovación que conlleva la noción de clásico para validar la proposición consiguiente: lo clásico no pasa de moda.

Aunque dichas oposiciones sistemáticas se conciben más bien como un paradigma —es decir, una nube sintáctica, cuyas flotaciones indican precisamente dónde puede operarse la resemantización, o sea dónde el significado puede cobrar sentido— tales oposiciones permiten describir la representación del plástico por medio de la porcelana tal como la practica Dupasquier bajo el ángulo de un empeoramiento. A partir de los conceptos tensivos de extensidad (difusión) y de intensidad (calidad), una valencia se va formando y describe la transformación como alternativa, la cual es portadora de un mejoramiento cuando se sigue la lógica del brillo o de la degradación, cuando se atiende a la lógica de la difusión. Entre porcelana y plástico se perfila una intencionalidad inversa a la del retablo barroco que transformaba lo difuso en brillante: ahora es el material el que finge lo difuso.

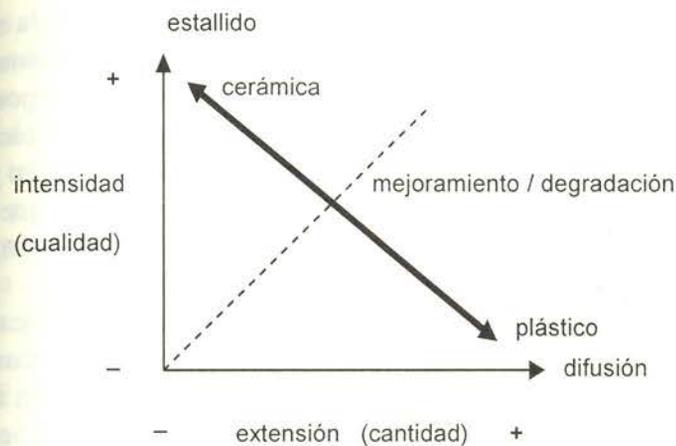


Figura 4. La conversión sensorial cerámica / plástico

Tal esquematización sería muy grosera si no situara los dos polos axiológicos, la porcelana y el plástico, en el interior de una gama en la cual el tiempo permite individualizar cada material, como ya lo explica Bachelard.

El fuego, como nuevo elemento, viene a cooperar para la constitución de un material que ya reunió los sueños elementales de la tierra y del agua; pero además del fuego, el tiempo también va a contribuir a individualizar fuertemente cada material.<sup>20</sup>

El material transformado por combustión implica efectivamente una cierta relación con el tiempo, el cual prescribe su lugar dentro de su gama. Desde luego, para las cerámicas, lo más precioso es la porcelana (la de Limoges, particularmente, que se

<sup>20</sup> G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Folio, 1986 (1949) [Versión en español: *El psicoanálisis del fuego*, Buenos Aires, Schapire, 1953].

impone de por sí como la más bella de las porcelanas, la más fina, la más homogénea, aunque actualmente la porcelana de Bavaria rivaliza con ella en lo que a calidad se refiere). La porcelana se impone a la vez como el material más fino (la vitrificación permite ver a través de ella), el más precioso, el más costoso y el más frágil. Comparada con el gres, grueso, más barato, que invierte todas las propiedades de la porcelana para promover sentidos de rusticidad, la porcelana desarrolla valores de lujo.

Estas connotaciones se fundamentan en las dificultades de fabricación. La porcelana requiere dos cocciones, de las cuales la segunda alcanza 1450° mientras que el gres requiere una sola cocción entre 1150° y 1300°. La porcelana-biscocho que (al contrario de lo que su nombre sugiere) se cuece una sola vez, no necesita cocción para esmaltar mientras que la loza, al contrario, da mucha importancia al decorado. Estas cuatro figuras representan, por lo tanto, cuatro relaciones distintas con respecto a la temporalidad y al fuego, las cuales se acomodarían sin dificultad alguna a los conceptos tensivos de intensidad (para la temperatura) y de extensidad (para el tiempo de cocción, el número de cocciones), para construir otra valencia que opondría la porcelana al gres y ubicaría las lógicas de brillo y difusión dentro de esta gama.

Para nuestro estudio, bastará con retener dos lecciones de esos datos técnicos y semióticos. La porcelana se nos presenta primero como la mejor de las cerámicas, de la misma manera que, por ejemplo, el cristal y el vidrio de Murano dominan la gama de los vidrios. Dentro de cada gama, una inversión de los efectos de sentido puede ser observada de tal forma que representar el gres mediante la porcelana sigue una lógica de empeoramiento.

Lo contrario también parece verdad y podría ilustrar una lógica de mejora si la técnica lo permitiera.<sup>21</sup> Efectivamente, podría-

<sup>21</sup> Dicha restricción se fundamenta en la oposición entre simular y fingir. A diferencia de fingir, simular implica la manifestación de ciertas propiedades que

mos emitir la hipótesis según la cual la porcelana puede simular ciertas características de veridicción porque refleja el *process* más perfecto. Puede ser relativamente gruesa ya que puede ser delgada, hacerse relativamente opaca ya que puede ser transparente y simular la textura del gres al igual que la del plástico mientras que el gres, demasiado tosco, estaría desprovisto de tal latitud mimética. Si retomamos la oposición entre fingir y simular, podríamos adelantar que la porcelana puede *simular* el gres mientras que el gres no puede *fingir* ser porcelana.

Empezamos por plantear los grandes universales y considerar un sistema semi-simbólico que se basa en la representación social y económica de las cerámicas y de los plásticos. Por fin, consideramos una jerarquía dentro de cada gama, la de las cerámicas no es sino un ejemplo que se puede extender a los plásticos, ellos también organizados de acuerdo con criterios tensivos de alta y baja categoría. Desearía ahora juntar los rasgos de identidad de ambos materiales —aspectuales, existenciales y tensivos— para definir su estilo semiótico.<sup>22</sup> Más allá de las colisiones plásticas y sensoriales, espero así dar cuenta de una “crisis” funcional y de una crisis de valores.

le darán su consistencia a la ficción. Es lo que Baudrillard resume con la siguiente frase: “El que finge una enfermedad puede perfectamente acostarse en la cama y hacer creer que está enfermo. El que simula una enfermedad tiene en sí algunos síntomas”, cf. Baudrillard, “La précession des simulacres”, *Traverses* num. 10 *Le simulacre*, Minuit, 1978, p. 4.

<sup>22</sup> Basados en estos rasgos aspectuales, tensivos y existenciales, la noción de *estilo semiótico*, importante en la semiótica tensiva viene presentada particularmente en Jacques Fonanille, *Sémiotique du discours*, PULIM, 1998. [*Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima-Fondo de Cultura Económica, 2001] y en Jacques Fontanille et C. Zilberberg, en *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998. [*Tensión y significación*, Lima, Universidad de Lima-Fondo de Cultura Económica, 2004].

## 5. El material pone en cortocircuito el objeto

La crisis de valores se concibe como una oposición entre la lógica del material y la del objeto, ya que el estilo semiótico del material pone en cortocircuito el del objeto, provocando así una crisis sensorial.

Consideremos el estilo semiótico del objeto primero. Sean manufacturados o fabricados, los objetos reunidos en la obra de Dupasquier pertenecen al ámbito del hogar, son esencialmente objetos de la cocina. Como todos los demás objetos del entorno doméstico, sugieren una interacción con sujetos y programas narrativos formales predeterminados (preparar café, servir el agua...) y se definen por su protensión.

Los rasgos formales tales como el asa de la taza, el ranurado vertical y horizontal de las botellas o el estrechamiento de los frascos prescriben comportamientos y configuraciones gestuales estereotipadas que invitan a sostener con firmeza o inclinar un frasco. Pero su estatuto es más complejo. ¿Acaso el ranurado vertical de la botella tiene alguna función?, ¿acaso permite asir mejor la botella?, ¿acaso la torna más rígida?, ¿acaso la inclinación del frasco permite un mejor escurrimiento del líquido lavavajillas?, ¿o acaso se trata más bien de señalar la función comunicativa del objeto remitiendo a su función utilitaria, subrayando el gesto o iniciando el movimiento de voltear el frasco del líquido lavavajillas hacia el fregadero? Notamos en todo caso que la estrategia enunciativa rebasa la función utilitaria y moviliza para cada uno de ellos la noción de factitividad, tal como la utiliza particularmente M. Deni quien así define la articulación entre funcionalidad utilitaria y comunicativa.

Dichos objetos son atravesados por la misma dirección, una protensión característica; sus marcadores factitivos lo atestiguan con énfasis. Ahora bien, esta determinación protensiva se ve anulada por la determinación retensiva del material.

La porcelana es frágil, de una fragilidad proverbial ya que desde el vaso de Soissons roto por un soldado de Clovis (proba-

blemente una cerámica), y como lo indican la mayoría de sus menciones literarias o históricas, el devenir de la porcelana es romperse y es necesario el esmero de una Adrienne Mesurat, la cual se pasa la vida cuidando sus vasos, para que sobrevivan. La referencia a la joven heroína de Julien Green dista de ser anecdótica: permite aquí definir la porcelana en una relación sujeto/objeto y precisar su rol de interface: la porcelana siempre requiere ciertos cuidados. Para conservarla, es necesario mantener un humor constante y, si no suavidad, al menos mesura, calidad epónima de Adrienne Mesurat.\* Siempre hay que desconfiar de los objetos de porcelana ya que siempre terminan por escapársenos de las manos y tenemos que adaptar nuestro comportamiento a ellos. Dicha desconfianza tiende a confinarlos en un entorno protegido en el cual uno cuida sus ademanes y camina más despacio. Con estos efectos de sentido diversificados pero coherentes, asoma un estilo semiótico específico en el cual la preciosidad se junta con la delicadeza, la elegancia y la lentitud.

El estilo semiótico de los objetos de Dupasquier se basa, por lo tanto, en ese viejo conflicto: atraen nuestro cuerpo, en una especie de impulso protensivo y al mismo tiempo desconfían de él. Esta tendencia esquizofrénica tiene una expresión modal: se trata de desear manipular, tocar con las manos, dar vuelta al objeto mientras que la porcelana opone un /no-poder-hacer/ ríguoso y prescribe un /deber-hacer/. Esta crisis modal se concibe de acuerdo al conflicto protensión/retensión entre el objeto y su material pero también con respecto a la disposición espacial de los objetos que confirman esta lógica deóntica: colocar objetos frágiles unos junto a otros incrementa los peligros para cada uno de ellos.

He aquí otra contribución a la retención: la complejidad del dispositivo enunciativo que desmodaliza, por así decir, el obser-

\* El apellido Mesurat está formado a partir el sustantivo "measure" (mesura/ medida/ comedimiento). Podríamos traducir el apellido de Adrienne por Mesurada/ Comedida/ Medida [N. del T.].

vador en el sentido de que desalienta cualquier manipulación y acaba inmovilizando el objeto, el cual se halla libre de toda factividad, de todo “hacer-hacer” ya que está volteado, ya que el cuello del recipiente está obstruido o porque la superposición de los elementos los torna inutilizables.

De paso podemos observar que la esquizofrenia afecta hasta el estatuto del objeto en *trompe-l'oeil* ya que la prueba de veridicción del tacto se ve impedida: primero porque tocar una obra de arte es inoportuno (inclusive cuando ésta representa objetos usuales protensivos) y luego porque la misma obra tiende a oponer un /no-poder-hacer/ y un deber-hacer que podemos identificar con figuras cognitivas del comedimiento, de la medida.

La representación del plástico por la porcelana tiene también una representación aspectual. En la historia de las técnicas, el plástico y más generalmente los materiales sintéticos son emblemáticos de la *episteme* del período que siguió a la segunda guerra mundial y de la sociedad de consumo. Obras como las de Tony Cragg, las cuales categorizan esencialmente de acuerdo con la forma o el color esos objetos hallados, esos *ready made*, atestiguan la diversidad y la temporalidad paradójica de dichos objetos, los cuales, aunque sólidos, se renuevan constantemente en virtud del principio de obsolescencia. Si el plástico refleja una *episteme* reciente que más o menos es la del arte contemporáneo, la porcelana es un material de concepción más antigua ya que, sin remontarnos a la porcelana del lejano Oriente, su fabricación se inicia en Europa en Meissen, en Sajonia, en 1710 y en Limoges en 1768, año en el cual se descubren yacimientos de caolín, materia prima para la fabricación de la porcelana dura,<sup>23</sup> en los alrededores de la ciudad. Más antigua en lo que a técnica se refiere,

<sup>23</sup> La porcelana dura, a base de caolín, no ha de confundirse con la porcelana de Saint-Cloud, Chantilly, Vincennes o Estrasburgo. La historia de la porcelana de Limoges está recogida por Jean-Marc Ferrer, “Art et industrie dans l’histoire de la porcelaine de Limoges : l’indubitable collaboration”, en *Présence de l’objet. Créations céramiques au CRAFT-Limoges*, Grégoire Gardette ed., 2000.

cobra también distintas connotaciones de desuso que van a la par de su edad avanzada.

Acabariamos por oponer dos definiciones paradójicas:

- Por una parte, la porcelana que *perenniza* (une pasado y futuro) y por así decir *estabiliza el devenir* (a pesar de ser frágil y de romperse).

- Por otra parte, el plástico efímero condenado al sobrevenir (a pesar de ser sólido y duradero).

Mediante dichos argumentos, podemos ver una doble definición que corresponde a dos maneras de llevar la perfectividad, o sea de hacer que coincidan lo transitorio y lo duradero: el plástico y la porcelana nacen, por así decirlo, para desaparecer; el plástico en virtud del principio de obsolescencia que lo lleva a renovarse a sí mismo; la porcelana, porque es frágil.

Estas definiciones se pueden reunir en un cuadro para establecer dos definiciones opuestas:

régimen ⇒ material ↓	temporal	aspectual	devenir	dirección
plástico	reciente	puntual/ durativo	sobrevenir	protensión
porcelana	antiguo	durativo/ puntual	ser	retensión

## Conclusión

Para concluir, me gustaría trazar ciertas perspectivas alrededor de esta obra que al fin y al cabo no hace sino condensar ciertas preocupaciones que brotan de una intencionalidad artística pero que también traducen una intencionalidad capitalista y económica.

¿Qué nos enseña esta obra acerca de las posibilidades de desarrollo de la porcelana de Limoges? Dos vías parecen abrirse a los que trabajan la porcelana deseosos de darle un nuevo brillo. Ambas explotan las propiedades de la porcelana pero reflejan un acercamiento distinto a la sensorialidad como praxis o como simulación:

- por una parte, se puede diversificar el uso de la porcelana tematizando una u otra de sus propiedades utilitarias: la higiene que ya hacía de ella el material privilegiado del cuarto de baño,<sup>24</sup> el aislamiento térmico, la resistencia, la transparencia, la conducción de datos. La investigación ha aprovechado esta propiedad de conducción incorporando microprocesadores de porcelana en las cámaras fotográficas, por ejemplo. Aprovecha la transparencia haciendo vitrales, como los realizados por Favier en la capilla de Saint-Hilaire-Bonneval. Su carácter translúcido y sus propiedades térmicas interesan a la arquitectura (las tejas de porcelana de Martín Szekely, las escamas de los muros de Frédéric Borel o la casa de porcelana de Pablo Molestina), la cual la aplica localmente, siempre como envoltura. Pero tales ejemplos bastan para revelar la dificultad de semejante postura estratégica que choca de forma inevitable contra la imagen de delicadeza, el estilo tensivo de la porcelana. ¿Cómo promover la idea de una casa o de tejas de porcelana a sabiendas de su proverbial fragilidad?

- otra vía, más tradicional, consiste en aprovechar las propiedades miméticas de la porcelana para diversificar la sensorialidad. Este material dispone de una latitud mimética muy

<sup>24</sup> Este efecto de sentido se asocia a la blancura de la porcelana. Como lo sugiere Jean Baudrillard en *Le système des objets*: "El blanco, por su parte, domina todavía en el sector 'orgánico' [...] lo que está en la prolongación inmediata del cuerpo tiene que ir de blanco; desde hace generaciones, es el color quirúrgico, vírginal, que previene el cuerpo de su intimidad peligrosa para sí mismo y borra las pulsiones", en *Le système des objets*, Gallimard, 1988, p. 46 [*El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1999].

grande pero al estar extremadamente marcado por una axiología que se convierte en lastre, parece privilegiar la estrategia de las marcas de lujo, las cuales están condenadas a seguir una lógica de empeoramiento, a buscar lo común, lo popular, lo *trash*, el mal gusto... ¿Acaso la porcelana no estaría condenada a fingir que es pobre para salirse del atolladero de la nobleza?