

## MEDIOS Y PRÁCTICAS ESTÉTICAS COTIDIANAS. SOBRE LA PRESENTACIÓN DE LOS OBJETOS EN LA REVISTA UTILÍSIMA<sup>1</sup>

Juan Cruz Pedroni

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

pedronijuancruz@gmail.com

Palabras clave: medios gráficos – prácticas estéticas – objetos

En la década de 1990, *La Revista Utilísima* propone la construcción de artesanías y manualidades a través de secuencias explicativas –series que, en la revista, reciben la denominación de “paso a paso”-, junto a fotografías que presentan los *resultados* obtenidos y a textos que asignan a dichas producciones una función poética.

Como rasgo general, este dispositivo retórico tiende a enfatizar que tales objetos se inscriben en el ámbito de la cotidianidad. Se trata de objetos que colaboran en la construcción de aquel espacio en el que se llevan a cabo las prácticas de todos los días. Sin embargo, presentan también un *excedente*, suscitan un sentimiento de placer capaz de intensificar la experiencia en ese ámbito de proximidades y repeticiones que constituye lo cotidiano. Si bien el destino que se prevé para esos objetos es el espacio y el tiempo de todos los días –construidos por continuidades, donde no se delimitan ni se discriminan *regiones otras de experiencia-*, lo cotidiano es también para estos objetos un fondo de contraste, un plano frente al cual se diferencian, frente al que operan un desplazamiento. En este sentido, la revista está forzada a producir un *verosímil* de la cotidianidad de esos objetos, anunciando que pueden ser realizados, colocados y activados dentro de los confines de lo cotidiano. Uno de los recursos empleados para persuadir respecto a esto, es encuadrar la construcción de aquellos dentro un mundo de materiales que, para el lector, se encontrarían relativamente disponibles, produciendo un verosímil de “lo que hay en la casa”. No se le solicita al lector-artesano que abandone la cotidianidad para acceder a una experiencia que, no obstante, desafía algunas de las previsibilidades de aquella. Por otra parte, la promesa del que configuraciones “altas” como estilos históricos y temas del repertorio tradicional de las bellas artes ingresen al *display* doméstico da lugar a una imagen de la revista como agencia facilitadora, que maximiza la potencialidad estética de lo que ya se encuentra disponible para los lectores y lo convierte en un plano receptivo a las transformaciones. Todo lo requerido para la producción del propio *museo imaginario*, siempre *estuvo allí*.

Pero más allá de este modo de presencia de lo artístico en *Utilísima*, los sentidos asignados a las manualidades proponen para las mismas distintas prácticas estéticas, solicitan diversas competencias y acusan la previsibilidad de distintos placeres en la construcción y en la activación estética del objeto, que no necesariamente demarcan una región sensible a la que haya que conceder una atencionalidad diferente, tal como sucede en los dispositivos de exhibición que se ubican en el sistema de las artes. Por una parte, se pueden reconstruir otras modalidades de presencia de lo artístico en la revista, más allá de la tematización explícita, si reconocemos la gravitación de un *archivo* de maneras

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se enmarca en una investigación que llevo adelante con una beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas otorgada por el Concejo Interuniversitario Nacional, sobre el tema “Imagen arte / Imagen información. Puesta en escena y exposición explicativa en los modos de presentación de las artesanías de La Revista Utilísima (1992-2002)”.

de escribir sobre el arte en el discurso de *Utilísima*. Por otro, si admitimos que la artística es tan sólo una de las matrices sociales que tiene despliegues estéticos en la vida cotidiana, el análisis se abre a otros juegos de la cultura que promueven sus propias operaciones estéticas<sup>2</sup>.

Nos preguntamos entonces por el estatuto de los objetos presentados en *Utilísima*. En esta publicación, aquellos son explicados a través de un discurso que hace foco en la eficacia de las técnicas de construcción y en su valor de novedad. No obstante, podemos detectar otro nivel de su puesta en escena que no se refiere a las técnicas en sí, sino a los modos en los que éstas quedan contenidas por unas prácticas. Estos modos de hacer participan de un mundo de hábitos y de acuerdos silenciosos que en la revista pueden ser aludidos o comentados, pero que no son objetos de una explicación. Se reconocen como textos escritos en otra parte: atribuciones de valor, juicios de gusto, acuerdos sobre el destino y la duración de los objetos deben a la insistencia de manuales, almanaques, historias del arte y otros repertorios de lugares comunes la eficacia de algo que no necesita ser dicho, pero que ocasionalmente puede ser traído a la superficie del texto como momento de una estrategia de persuasión. Más allá del nivel tecnológico que se hace transparente en la explicación, la figura de estas prácticas, silenciosa y subyacente pero que puede recomponerse a través del análisis, constituye el horizonte en el cual los objetos significan como testimonio, recuerdo, función de un ambiente o de una serie o bien como prueba de una habilidad.

### La presentación de los objetos

Como en un juego de cajas chinas, el artefacto diseñado, que la revista ofrece para su construcción, se sitúa al interior de un escenario que fue también resultado de un proceso de diseño<sup>3</sup>. Los mecanismos retóricos del objeto y los de su puesta en escena se traslapan y se intercambian; en suma, la manualidad es, en el nivel de análisis en que nos ubicamos, indisoluble de la puesta en forma y de la investidura semiótica que realiza su dispositivo de presentación.

Al hablar de objetos utilizamos una categoría que observa una cierta tradición. Abraham Moles se interesa por los objetos en tanto entidades artificiales, que se fabrican y tienen como universo de referencia la sociedad industrial. El autor se detiene en particular en el abordaje de los objetos con pretensiones de durabilidad, en los que se hace más evidente la resistencia frente al sujeto, “esa opacidad fenoménica, ese aspecto de estabilidad, de material de construcción del entorno”<sup>4</sup>. Roland Barthes, por su parte se refirió a una semántica del objeto<sup>5</sup>, línea que fue retomada por la investigadora Marita Soto, quien los caracteriza como vehículos de tematizaciones y representaciones intensas, que soportan una capacidad de evocación y que recobran su fuerza como fetiches en el ámbito privado<sup>6</sup>.

Los objetos no sólo existen en el espacio físico, perceptivo, experiencial, sino también en las representaciones escritas y visuales que se hacen de ellos, en discursos con poderes

---

<sup>2</sup> Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. México: Siglo XXI.

<sup>3</sup> Tomo la imagen de la caja china de Leonor Arfuch, quien la convoca para describir un cierto modo de funcionamiento de la visualidad contemporánea asociado a la omnipresencia del diseño. Cfr. Arfuch, L. (2009) “Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global” en Arfuch, L. y Devalle, V. *Visualidades sin fin*, Buenos Aires: Prometeo.

<sup>4</sup> Moles, A. (1975). *Teoría de los objetos*, Barcelona: Gustavo Gilli, p. 30.

<sup>5</sup> Barthes, R. (1990). “Semántica del objeto” en *La aventura semiológica*, Buenos Aires: Paidós.

<sup>6</sup> Soto, M. “Puesta en escena y performance cotidianas: los relatos de los actores”, p. 8. Disponible en <[http://live.v1.udesa.edu.ar/files/UHhumanidades/EVENTOS/Paper\\_MaritaSoto\\_050712.pdf](http://live.v1.udesa.edu.ar/files/UHhumanidades/EVENTOS/Paper_MaritaSoto_050712.pdf)>

performativos que se proyectan en la práctica cotidiana. Nos interesamos aquí en particular por su representación en los medios gráficos.

En este sentido, la pregunta por los modos en que los objetos son representados y dados a un determinado orden de exposición, lleva a algunos de los autores mencionados a una referencia a la *Enciclopedia* como forma, primero de ruptura, y luego estabilizada, en su recurrencia histórica, como modelo típico. Ponderada diversamente como el proyecto de establecer un cuadro completo de los objetos prácticos<sup>7</sup>, como empresa de clasificación que se rige por las características de los objetos antes que por cualquier otro criterio<sup>8</sup>, como lugar de balance y celebración del mundo de los objetos<sup>9</sup>, o sitio en el que se expresa la solidaridad constitutiva de todos los objetos técnicos<sup>10</sup>; son Barthes y Simondon, principalmente, los que identifican como rasgo característico de la enciclopedia sus procedimientos de visualización de los objetos. En particular, Barthes<sup>11</sup> hace un intento de clasificación de las formas de presentación de los objetos que ésta realiza, identificando tres estados que asumiría el objeto-imagen: el estado *genético* que muestra su proceso de construcción, el estado *anecdótico* que lo naturaliza al incluirlo en un escenario “viviente”, y el estado *antológico*, que lo aísla y lo pone en el espacio mental de la colección o el catálogo.

La configuración general de *La Revista Utilísima* es muy distinta a la de las revistas de decoración a las que refiere Baudrillard, que dan a ver un ámbito privado proponiendo una mirada de *voyeur* al lector, y de la sobriedad del *catálogo*, que muestra al objeto sin otra connotación que la de su misma condición de estar expuesto. Compartiendo algunos rasgos con la revista de modas, que en la década del noventa seguía operando “residualmente” como un *manual de instrucciones*<sup>12</sup>, es no obstante el modelo de la enciclopedia, tal como la visualiza Barthes el que nos resulta más operativo para pensar el lugar de los objetos en la publicación “didáctica” de fascículos coleccionables editada por *Utilísima*.

### Prácticas estéticas cotidianas

Siguiendo las investigaciones de Marita Soto sobre prácticas estéticas en la vida de todos los días, señalamos aquí que una práctica estética en el ámbito de la cotidianidad se especifica menos por la transacción con una clase especial de objetos a los que se le acuerda un estatuto artístico, que por una particular función que se asigna a objetos o configuraciones de objetos, la cual puede sobreañadirse a una función utilitaria.

En las prácticas cotidianas los objetos tienen un lugar constitutivo. Como señalan Soto y Steimberg, estos “no sólo están en la vida cotidiana sino que la definen, le dan un carácter y determinan conjuntos de acciones y prácticas. Pueden transformarse en vehículo de recuerdos, en disparador de situaciones, en organizador de roles o señaladores de intercambios”<sup>13</sup>.

Podemos definir las prácticas que aquí asociamos a un emergente estético como formas de operar sobre los objetos presentados en la revista, que están previstas en esta misma

<sup>7</sup> Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, p. 1.

<sup>8</sup> Barthes, R. *Op. cit.*

<sup>9</sup> Barthes, R. (2006). “Las láminas de la enciclopedia” en *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires: Siglo XXI.

<sup>10</sup> Simondon, G. (2009). “El hombre y el objeto técnico”, en *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires: Prometeo, p. 113.

<sup>11</sup> Barthes, R. (2006). *Op. cit.*

<sup>12</sup> Traversa, O. (1997). *Cuerpos de papel. Figuras del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Barcelona: Gedisa, p. 215.

<sup>13</sup> Steimberg, O. y Soto, M. (2014). “Sobre lo monstruoso de cada día”, *Revista de Ciencias Sociales* N°85, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, p. 25.

presentación. Se tratan de prácticas cotidianas porque suponen el ámbito experiencial de todos los días como su campo de desempeño, y estéticas, porque ejercen frente a las continuidades y previsibilidades que caracterizan a éste último una suspensión o un desvío, que puede manifestarse en un juicio de gusto.

Trabajaremos aquí en el análisis de la representación de estas prácticas, a partir de la exploración de un medio gráfico que define lo cotidiano y en particular lo doméstico, - *Utilísima* se presenta como una “enciclopedia del hogar”- como su ámbito de desempeño. En este sentido, nos será de particular importancia regresar a la caracterización hecha en primer lugar de la revista-enciclopedia, como dispositivo de presentación de los objetos, ya que tomaremos como casos una serie de figuras de lo estético que surgen en forma indisociable de sus estrategias de exposición, con sus posibilidades y sus restricciones. Sostenemos aquí que estas figuraciones de las transacciones estéticas con objetos en la vida cotidiana son en cierto punto inseparables de los mecanismos constructivos de la revista, de lo que podemos llamar propiamente su retórica.

### Prácticas estéticas: algunas figuras recurrentes

#### 1. Colocar

Una forma en la que la revista *encuentra qué decir* sobre el objeto, es proponer al lector el juego estético de localizarlo, de hallar para aquel el lugar indicado. En la presentación de *Utilísima*, no se trata de una operación relacional: los objetos se adecúan a lo que el lugar ya reclama, a lo que de alguna manera éste ya estaba *pidiendo* desde antes. Se trata de completar lo que requiere un lugar de la casa, de actualizar sus potencialidades.

Una figura topológica que aparece con frecuencia, es la del *rincón*: aquel símbolo de la vida incrustada, lugar del refugio y la inmovilidad, como lo caracteriza G. Bachelard<sup>14</sup>. Podemos hablar además hablar del rincón como una *estructura de colocación* de los objetos<sup>15</sup>.

Como lugar relativamente difícil de ser ocupado en forma utilitaria, un rincón, puede surgir en la intersección de dos paredes, como muestran las fotografías de la revista, o en un lugar de difícil acceso pero cuya visibilidad puede virtualmente maximizarse con la colocación del objeto. El rincón apela a la intuición del lector/artesano, ya que más allá de algunas pocas indicaciones, no está codificado según características visibles con las que pueda ser detectado. Se supone que el lector puede descubrir qué situación de la casa cumple las propiedades que definen al rincón, en unos términos que son tanto negativos - lo que le falta sin el objeto- como potenciales -lo que ganaría con este-. La narración del rincón, en suma, lo figura como algo que *aparece*, algo con lo que el lector se “encuentra”<sup>16</sup> en el espacio doméstico aunque no haya suficiente espacio físico; en tanto *acontecimiento*, es algo se sustrae a las limitaciones que impone el cálculo. Así, en un artículo se asegura que “hasta en la habitación más cuidadosamente estudiada hay lugar para estos graciosos chanchitos”<sup>17</sup> La escena muestra en la relación entre la figura –un muñeco de guata y *velour* rosa en forma de chanco – y el fondo –empapelado del mismo color- el acierto de la adecuación entre los elementos. Se trata de una correspondencia simple, del tipo de las posibilidades combinatorias que contempla el *decorum*. Por otra

<sup>14</sup> Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 127.

<sup>15</sup> Baudrillard, J. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>16</sup> Ver Soto, M. “Puesta en escena y performance cotidianas: los relatos de los actores” en relación a las forma en que los sujetos estéticos narran el encuentro y la elección de un lugar; narración que privilegia el orden de lo fenoménico, lo aspectual.

<sup>17</sup> *La Revista Utilísima*, año 2, N°39.

parte, y tal como se observa en otras escenas, se agrega como recurso expográfico<sup>18</sup>, el moño, con el factor de redundancia de que el motivo estampado en la tela, es también un moño. Como operador escénico, el moño es siempre una posterioridad: señala el cumplimiento del procedimiento, marca un final. Por eso se explica su inclusión regular en la escena de presentación, emplazamiento en el que el objeto tiene el estatuto de un resultado, de algo *a lo que se llega*.

A la misma intuición del lectorado se apela en otro artículo: “estos detalles se prestan a las mil maravillas para decorar el cuarto de los niños, o, porque no, la cocina”<sup>19</sup>. Se propone en ambos casos agregar antes que quitar, realzar y enfatizar antes que atenuar. En este último trabajo, las figuras de animales de vellón que en la escena aparecen colgadas con alambre en la pared, agregan una indicación bastante somera sobre el emplazamiento o el sistema de montaje, que no se explican en ninguna otra parte. Uno debería poder encontrar el espacio al que el objeto *se presta* naturalmente. Construir y ubicar constituyen segmentos de la práctica con distinto grado de codificación. Rigurosamente expuesto el primero, borrado de la explicación el segundo, y por tanto liberado a unas competencias supuestas en el enunciatario.

## 2. Simbolizar

El objeto puede ser producido como testimonio de un acontecimiento, esto es, puede ser destinado a la memoria de una emergencia que fractura el continuo de lo cotidiano. En *Utilísima* estas interrupciones no son externas a un calendario socialmente consensuado de eventos que deberían ser memorables: casamientos, celebraciones de nacimientos, cumpleaños, aniversarios; constituyen una serie de rupturas de lo cotidiano altamente estereotipadas y previsibles en su repertorio de símbolos, que se presentan como momentos de recomienzo o ritos de pasaje. Así, en “Tiara de Perlas”<sup>20</sup> se lee: “Cada etapa de la vida se asocia con ciertos recuerdos. Una tiara puede ser el permanente testimonio de un inolvidable día, más aún si lo hemos hecho nosotras”. Las “etapas de la vida” observan fuertes principios de demarcación en rituales que incluyen al mundo de los objetos en sus modos de encarnarse. Lo que *Utilísima* presenta como rédito estético -que se agregaría a la experiencia de lo simbólico- es la posibilidad de que los mismos actores de estas prácticas sean, *además*, hacedores de aquellos objetos que soportan una parte de su densidad simbólica.

En estos objetos, reencontramos el campo nocional de *objeto protocolar* planteado por Violette Morin<sup>21</sup>. En un tipo particular de trayecto que avanza desde lo biográfico hacia lo cosmocéntrico, pueden reconocerse dos segmentos temporales. Por una parte, son objetos que tienen una duración centrada en la experiencia subjetiva en el momento de la confección artesanal, en la instancia de “hacerlo uno”: es el bricolaje postulado como momento de una presunta autenticidad, de un regreso del sujeto al contacto primario con los materiales<sup>22</sup>. Más allá de este comienzo *biocéntrico*, son objetos destinados a inscribirse en el espacio de la biografía como una exterioridad, hitos de una narración contada para los otros; están destinados a darse a la vista y a ser intercambiados en prácticas sociales altamente convencionales en sus despliegues retóricos. Siguiendo las conceptualizaciones de Katya Mandoki<sup>23</sup> sobre matrices sociales y prácticas estéticas,

---

<sup>18</sup> Damos este nombre a objetos que aparecen en la escena y que no son explicados por el paso a paso, ni contribuyen a una ambientación naturalista, con lo cual su principio de inclusión obedece a ponderar alguna dimensión exhibitiva.

<sup>19</sup> *La Revista Utilísima*, año 3, N° 58.

<sup>20</sup> *La Revista Utilísima*, año 1, N° 13.

<sup>21</sup> Morin, V. (1969). “El objeto biográfico” en V.V.A.A. *Los objetos*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

<sup>22</sup> Morin, V. *Op. cit.*, p. 197.

<sup>23</sup> Mandoki, K. *Op. cit.*

podemos mentar en estos objetos-símbolos un trabajo en el registro escópico de la matriz familiar, caracterizado por la fuerza centrípeta –simbolizar la unión, la ligadura a un origen común- como rasgo retórico.

Como se observa en “Feliz anuncio”<sup>24</sup> y en “Todo un símbolo”<sup>25</sup> es recurrente el uso de la expresión “traducir” para describir al objeto. Este *traduciría* un sentimiento en una materialidad, poniendo en el exterior de los objetos materiales lo que estaría en el interior del sujeto. Esta marca enfatiza el carácter de *vuelto hacia el afuera*, de estar expuesto a los otros, de los objetos-símbolo.

La eficacia de los objetos-símbolo radica en su estrecha vinculación con un acontecimiento puntual, espacial y temporalmente acotado. El repliegue de su *extensión* semántica garantiza su *intensión* en el espacio de las convenciones sociales.

Esto marca una diferencia frente a la *retórica del desborde* constante en *Utilísima*, de acuerdo a la cual, lo que se reconoce como novedad o aporte ingenioso es la expansión de un procedimiento o de un modelo hacia nuevos territorios: una multiplicación de posibilidades que sobrepasa las restricciones originales de una técnica y que la empuja hacia nuevos soportes u objetos.

### 3. Coleccionar

La revista prevé la guarda de los números y la posterior recuperación de las “ideas” apuntadas en ellos. Eventualmente, esta instrucción para una lectura diferida en el tiempo es reforzada mediante un énfasis temático. Del mismo modo que el titulado de pastillas y de subsecciones prescribe con las frases “para tomar nota” o “para tener en cuenta” aquello que debe retenerse para ser ejercitado en el momento de confección, la revista también comenta mediante algunas indicaciones en los títulos el carácter durable del producto editorial. Lo hace mediante un desplazamiento metonímico, asignándole ese horizonte de duración al objeto presentado en lugar de hacer lo propio con el artículo que lo expone. En el artículo publicado en el número temático sobre la navidad, “Adornos de colección”<sup>26</sup>, se sobreentiende que lo plausible de ingresar a una colección es el trabajo, la manualidad; es la “idea” como tal, la que se inviste de carácter coleccionable. *Utilísima* prevé así la formación de un archivo de ideas al que se puede acudir cuando sea necesario, especialmente en las fechas señaladas del almanaque.

La indicación del título en este artículo puede aplicarse también a los objetos presentados -seis tipos diferentes de adornos hechos con masa de sal- en la medida en que los “modelos” presentados tienen a la vez un criterio de reunión y de diferenciación, es decir, constituyen un surtido tópico de variaciones sobre un mismo tema. La instrucción de coleccionar se aplica tanto al producto editorial, a la “idea” a la que se le acuerda un sitio en un espacio mental de cosas que pueden ser guardadas y recuperadas, como a los objetos. En este último caso, se trata de producir una serie a la que unifica como tal una característica técnica y temática (lo excesivamente heterogéneo quita la posibilidad de integración) y a cuyos componentes diferencia, por otra parte una variación (una serie de piezas idénticas no produce el efecto de colección). La escena de presentación muestra así la “diferencia en la variedad” de acuerdo a un *topos* de larga duración, y las secuencias genéticas *explican* las variantes en series de tres pasos. “Otros modelos” son exhibidos en una viñeta donde las fotografías de los objetos, recortados en sus contornos, aparecen sobre el blanco de la página sin la inserción espacial naturalista, inscriptos en el espacio mental de una colección o de una antología.

<sup>24</sup> *La Revista Utilísima*, año 2, N°44.

<sup>25</sup> *La Revista Utilísima*, año 4, N°61.

<sup>26</sup> *La Revista Utilísima*, año 2, N°30.

En el caso señalado, la técnica permite un mito ligado a las *sustancias polimorfas* con las cuales todo puede ser realizado. En el caso de la masa de sal, se trata de materiales que no están ligados a un significado convencional sino que están siempre disponibles a ser reinvestidos por nuevos signos<sup>27</sup>. En este caso, coleccionar significa producir variaciones sobre un criterio común. En otras apariciones, la práctica de coleccionar puede hacerse presente como una operación de clasificación y formación de series a partir de algo ya *dado*. En “Flores sin tiempo”<sup>28</sup>, por ejemplo, se invita al lector a que “colecte flores y hojas siguiendo un plan que luego le permita decorar su casa llenando de color y alegría de primavera todos los cuartos”.

#### 4. Filiar

En ocasiones *Utilísima* enmarca sus propuestas en la referencia al pasado histórico o algún momento de la historia del arte. No se trata de una clase especial de objetos, diferenciada por sus aspectos técnicos o morfológicos, sino por los procedimientos que se utilizan para presentarlos en el texto y la fotografía<sup>29</sup>.

*Utilísima* pone en juego las competencias histórico-artísticas de sus lectores. Poder determinar una configuración de rasgos formales e iconográficos que remiten a Bizancio o al Renacimiento Florentino activa una suerte de placer enciclopédico, placer *descriptivo*, que convoca a un texto de saber escrito en otra parte<sup>30</sup>. En forma ostensible, lo que se presenta como “arte florentino” en estos casos o como “neoclásico” obedece a verosímiles históricos fijados por la repetición de esquemas tanto en la literatura de divulgación como en otros asentamientos mediáticos, desde los que se contribuye a la producción social de una imaginación histórico-artística.

Se podrían listar las épocas de referencia que *Utilísima* recupera del discurso de la historia del arte. Bizancio es uno de los estilos de época privilegiado, asociado al dorado a la hoja y el craquelado<sup>31</sup>. El “Antiguo Egipto” por su parte, es la época más convocada<sup>32</sup>. Las culturas “prehispánicas” aparecen representadas por los incas<sup>33</sup>. En algunos casos se produce un *aplanamiento* de distintos momentos históricos separados en el tiempo en la imagen de una sola época. Es el caso de la referencia a “antiguas civilizaciones” o a “varios siglos”. Este tipo de mecanismos de deshistorización se combinan con diversas formas de *revival*, de pastiche, y de contaminación entre los rasgos de uno y otro período. En otros casos, antes que la asociación a la generalidad de una época, la referencia histórica presenta el origen de una técnica decorativa en términos más puntuales. En estas presentaciones, es vinculada a una práctica cultural que está fechada o a un emplazamiento de origen que es identificado a través de coordenadas espaciales y temporales que arrojan un *efecto de precisión*<sup>34</sup>. En estos casos se procura la fruición de un dato que se estima desconocido, el tipo de información que puede estar encabezada

<sup>27</sup> Baudrillard, J. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>28</sup> *La Revista Utilísima*, año 1, N°25

<sup>29</sup> Debemos distinguir el objeto que soporta las prácticas de filiación y evocación estética historicista de la posición que en el sistema de los objetos ocupan aquellos “propriadamente” antiguos; objetos “de segundo grado” en la terminología de Baudrillard. Cfr. Baudrillard, *Op. Cit.*

<sup>30</sup> Hammon, P. (1991). “¿Una competencia específica?”, en *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires: Edicial.

<sup>31</sup> “Dorado a la hoja” (N°2), “Cuarteado artificial de láminas” (N°4),

<sup>32</sup> “Pomanders” (N°10) “Imitación Lapislázuli” (N°13), “Trabajando con arena” (N°23), “Relieves” (N°65), “Dorado a la hoja” (N°90).

<sup>33</sup> “Pintura en vidrio al estilo Cajamarca” (N°6)

<sup>34</sup> Entre estas técnicas se cuentan las pajaritas de papel maché, “arte popular mexicano” (N°11), la técnica “siciliana” de la *frutta martorana* (N°14), el “arte francés” de la *shadow window*, y el quilting, técnica de origen inglés (N°21).

por la pregunta retórica “¿Lo sabía?”, pastilla frecuente en los primeros números de la revista.

## 5. Representar

En algunas propuestas la revista tematiza la operación misma de producir una representación, en el sentido de colocar algo para alguien en el lugar de otra cosa. El placer que se pone en foco concierne a la doble dimensión de la representación –reflexiva y transitiva-, señalada en el texto en ocasiones por una retórica lúdica y un modo de enunciación más sugerente que elocuente. Esta construcción temática permite desplazamientos entre las propiedades del objeto representado y de su representante. De esta forma, se predicen de la representación acciones que sólo se podrían hacer efectivamente con aquello representado. En un artículo que enseña cómo pintar un tigre sobre tela, se indica: “los ocrec cálidos y negros notables han sido elegidos para *atrapar* en una tela la estampa del tigre”<sup>35</sup>. La representación habilita una poética que toma como objeto el tránsito del referente hacia aquella. En una suerte de desarrollo lúdico de un motivo animista, se postula que pintar es “atrapar” al objeto animado, y en un movimiento contrario, el título del artículo, “No tan feroz”, parece reflexionar sobre el hecho de que la representación no es en efecto lo representado, como si asumiera que “esto no es un tigre”.

Lo mismo ocurre en el artículo titulado “Estos gatos no se escapan”. Se trata de un título elíptico –los gatos no se escapan porque, se sobreentiende, son muñecos de tela y de guata-. La revista apela con esta elipsis a una observación cómplice del lector: la representación no es lo representado. Este motivo lúdico entronca con un motivo muchas veces reescrito en la historia de las destrezas miméticas, el de la representación que lleva al espectador ingenuo a confundir la cosa representada con la efectivamente existente fuera de la representación. En las distintas variantes con que se escribe esta anécdota se implican siempre figuras de animales (las uvas de Zeuxis, la mosca de Giotto, etc.)

El motivo es insistente en *Utilísima*. En otro número aparece: “Acarícelos son inofensivos”<sup>36</sup>. Se trata también, de gatos, esta vez de vellón. Para presentarlos se elige señalar la ausencia de una característica que podría estar el animal, pero que desaparece en el objeto inanimado.

En “Sin viento”<sup>37</sup>, presentación de un objeto con forma de veleta, se lee: “no siempre las veletas tienen que estar a merced de los vientos, a veces pueden descansar decorando su casa”. En este caso sobre la misma forma de presentar la manualidad en tanto representación de otro objeto, se registra otra variante retórica. La representación aparece como algo *ocioso*, que tiene en relación a su objeto una pérdida de función utilitaria. A diferencia de las veletas que están “a merced” de su utilidad, la veleta hecha de madera y pintada con verde italo-cianina –el utilizado para imitar el óxido del bronce- “descansa”, desafectada de una utilidad.

En “Transferencia”<sup>38</sup> parece señalarse la atención diferencial que solicita una representación. La fotografía de presentación del trabajo se aleja del habitual primer plano del objeto. Un panel de madera, “esponjeado” con pintura rosa y con la imagen de una escultura –*La Aguadora* de Louis Sauvageau-, reproducida mediante la técnica de transferencia de fotocopias, en grisalla y enmarcada en una hornacina, se presenta ubicado en un atril y enfocado a sus lados por dos cámaras de televisión con sus respectivos pies. La operación de puesta en escena de la manualidad aparece de este modo *tematizada*. Entre uno y otro dispositivo de gestión de lo visible, el atril y las

<sup>35</sup> *La Revista Utilísima*, año 2, N°30

<sup>36</sup> *La Revista Utilísima*, año 3, N°53

<sup>37</sup> *La Revista Utilísima*, año 4, N°78

<sup>38</sup> *La Revista Utilísima*, año 5, N°89



cámaras, la pintura aparece sobreexpuesta, enfatizada en su carácter de estar *dada a la vista*. El texto llama una vez más, a las destrezas miméticas del artesano y plantea como rédito la posibilidad de aparentar “que lo hizo uno”, con los materiales que están a la mano, en el ámbito de todos los días.

### Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2009). “Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global” en Arfuch, L. y Devalle, V. *Visualidades sin fin*, Buenos Aires: Prometeo.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (1994). “A narrative perspective on collecting” en *The cultures of collecting*. Cambridge: Harvard University Press.
- Barthes, R. (2003). *El placer del texto, seguido de la lección inaugural*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1990). “Semántica del objeto” en *La aventura semiológica*, Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (2006). “Las láminas de la enciclopedia” en *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Hammon, P. (1991). “¿Una competencia específica?”, en *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires: Edicial.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. México: Siglo XXI.
- Monteleone, J. (1999). “La pregunta por el objeto”. Ponencia presentada en el X Congreso de Literatura Argentina, Bahía Blanca: Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur.
- Moles, A. (1975). *Teoría de los objetos*, Barcelona: Gustavo Gilli.
- Morin, V. (1969). “El objeto biográfico” en V.V.A.A. *Los objetos*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Simondon, G. (2009). “El hombre y el objeto técnico”, en *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires: Prometeo.
- Soto, M. (2009). “Vida cotidiana, arte y performance: prácticas estéticas y experiencia estética” en *Figuraciones. Teoría y crítica de artes* N°6. Buenos Aires: Área transdepartamental de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Steimberg, O. (2003). “La reconstrucción cotidiana de la cotidianeidad”, en: *Actas del V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica: “Semióticas de la vida cotidiana”*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Semiótica.
- Steimberg, O. y Soto, M. (2014). “Sobre lo monstruoso de cada día”, *Revista de Ciencias Sociales* N°85, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales.
- Traversa, O. (1997). *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Barcelona: Gedisa.

### Fuentes de internet

- Soto, M. “Puesta en escena y performance cotidianas: los relatos de los actores”, disponible en Sitio web de la Universidad de San Andrés, <[http://live.v1.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/EVENTOS/Paper\\_MaritaSoto\\_050712.pdf](http://live.v1.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/EVENTOS/Paper_MaritaSoto_050712.pdf)> [agosto de 2015]