

***LA REVISTA UTILÍSIMA* Y LAS ARTES DE LA PRESENTACIÓN**

Juan Cruz Pedroni
pedronijuancruz@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

El artículo realiza un análisis de la revista de artesanías y manualidades de *Utilísima* en el período 1992-2002. Se describen los rasgos temáticos y retóricos de la publicación con relación a sus modos de presentación de los objetos. Se sostiene que la misma constituye un artefacto complejo, en el que tiene un lugar central la copresencia de los discursos poéticos e informativos.

Palabras clave

Imagen de información, modos de presentación, revista, fotografía, objetos

Abstract

This article analyzes the issues of the handicraft magazine *Utilísima* that were out between 1992 and 2002. Thematic and rhetoric features of the publication are described in relation to the way in which the objects are presented. It is held that the magazine constitutes a complex artifact, in which the copresence of poetic and informative discourses takes place.

Key words

Image of information, ways of presentation, magazine, photography, objects





A partir de 1992 comienza a editarse *La Revista Utilísima*, una publicación didáctica quincenal de artesanías y de manualidades, que seguirá publicándose pasados los años 2000. La publicación, programada como una serie de fascículos coleccionables, le concede un lugar central a las imágenes que es enfatizado desde el primer número.¹ El rasgo novedoso con que se anuncia el producto editorial radica en que sus láminas pueden ser, en sí mismas, el lugar de un placer escópico, sin instalar por eso la distancia que la Revista entiende como previsible en esta clase de textos: revistas que muestran láminas para ser miradas y coleccionadas, pero que no enseñan cómo lograr lo que se muestra. Puesto que, además de ser mirada y guardada, enseña a hacer lo que se mira y promueve los hábitos de consulta –como contrapartida de los de guarda–, hay una ruptura en las instrucciones de uso. No se trata sólo de mirar (en la distancia), sino de poner en práctica lo enseñado.²

Tal como señaló Adriana Pidoto (2009) para el caso de *Mucho Gusto*,³ antecedente de la revista en más de un sentido, el registro de la publicación establece relaciones diversas con los medios audiovisuales. En su lanzamiento, se apela a la audiencia del programa *Utilísima*; la operación de la editorial se limita, a este respecto, a restablecer un contrato ya fijado, y lo ajusta al nuevo público lector. La marca más ostensible la dan los procedimientos comparativos que explican el producto editorial según las características del espacio televisivo preexistente. Los términos de este mecanismo se invierten en 1996, cuando se lanza el canal de televisión y será el medio gráfico el que lo presente a través de contratapas y de secciones especiales diseñadas como paratextos de la emisión televisiva. El primer número de 1992 incluye, además,

una una pieza gráfica desplegable en la que aparecen fotos de las llamadas *aportadoras* de *Utilísima*, tomadas en el estudio de grabación. Esta operación señala el vínculo indisoluble entre los medios, en particular el tipo de recurso que hacen estas fotografías a la memoria de una suerte de «familia extendida» (Verón, 1997: 64) para la cual la Revista diseña un nuevo emplazamiento.

En la representación de la Revista, la imagen en movimiento de la televisión es dinámica pero impide el repaso y sucumbe en el instante. El pretexto de una velocidad que apremiaría a los televidentes introduce la expansión del método paso a paso hacia su versión impresa, que aparece, en primer lugar, representando a la nueva materialidad como el resultado de una ralentización. El tiempo *lentificado* de la exposición impresa se expresa en la inserción de nuevas unidades en la secuencia explicativa y en la posibilidad de recuperar la información. Expandido y consultable, el signo expositivo del *paso a paso* recibe otra fractura con la inclusión de las mencionadas láminas a página entera, hechas *sólo para ver*, dispuestas como separadores entre cada propuesta.

La revista hace, también, referencia a un *Banco de datos Utilísima* que, en el relato de su productor (Sandler, 2010), se formalizó por una demanda del público y cuyo anuncio recoge la revista en sus primeros años. Podemos tomar esta versión como mito de origen de la Revista y como alegato de su necesidad: la publicación no sería sino la reescritura de aquel archivo, su pasaje al sistema de revistas coleccionables como un nuevo estado de archivo; sería, en fin, la puesta en disponibilidad de algo que era requerido. En este sentido, es significativo que la Revista se autodefiniera como un libro abierto en sus primeras contratapas y llame a revisar la biblioteca de los lectores.

El programa editorial de *La Revista Utilísima* se encuadra en una clase textual para nada novedosa, presentada como enciclopedia del hogar. Las propiedades materiales del producto: el dispositivo contenedor que se ofrece para el almacenamiento de las revistas-fascículos, además del papel ilustración satinado de alto gramaje, señalan la inscripción del producto en un horizonte temporal, una duración. Las miniaturas de las portadas en el dorso del estuche, fotografías de identificación junto a las que se consignan los temas de cada número organizan, además, un sistema informativo que favorece los hábitos de consulta.

¹ Confirmamos esta centralidad en el carácter autoral de las imágenes que se mantiene a lo largo de todos los años de publicación, a diferencia de los trabajos cuya autoría será consignada como *aportación* sin derecho de propiedad a partir de 1994 y que luego mudará en un borrado de la firma.

² Me guió en este punto por la relación entre la distancia y el llamado espacio óptico puro que establece Alois Riegl, siguiendo la lectura del mismo que realiza Gilles Deleuze.

³ Revista publicada en Argentina a partir de 1946. En 1960 comenzó a emitirse un programa de televisión homónimo en Canal Trece.

En un escrito temprano de Roland Barthes (2008), el autor hace un análisis detallado de las imágenes de la *Encyclopédie*. La enciclopedia es, en su lectura, el libro en el que se reúnen los objetos, el espacio que conjura su dispersión reuniéndolos en el doble modo de un espectáculo y de un balance. Representados en tres estados: antológico, anecdótico y genético, los objetos son enseñados y mostrados. Cada uno de estos regímenes visuales se especifica respectivamente por procedimientos de aislamiento, de naturalización en una escena y de exposición constructiva del objeto.

Estos procedimientos de presentación de los objetos se verifican también en *Utilísima* y en nuestra hipótesis dan lugar a efectos particulares en su articulación. Es decir que más allá de los énfasis recurrentes en la revista que privilegian una lectura informativa, la copresencia del *paso a paso* y de una fotografía de presentación –trabajada por la función simbólica como rasgo convencional de lo artístico– da lugar a efectos de sentido que exceden lo informacional. Siguiendo estas consideraciones, realizaremos un análisis de las imágenes y de los textos de la revista, con relación a la retórica que estructuran las propuestas de ésta y sus modos de tematizar las manualidades.

Los estados del objeto

El dispositivo retórico que pone a funcionar *Utilísima* recurre a los tres procedimientos mencionados: la puesta en escena del objeto, la explicación de su génesis y la presentación aislada del resultado. A diferencia de los grabados de la *Encyclopédie* que analiza Barthes (2006), nuestra enciclopedia se compone de fotografías. Estamos, por tanto, ante otro régimen de creencias y otro tipo de especificidades en la producción de sentido. Retenemos, no obstante, su terminología como un mapa orientativo, puesto que no son tanto las formas de presentación como el efecto de su copresencia lo que nos interesa recuperar. Se trata, entonces, de fotografías: imágenes icónico-indiciales pero que acentúan en su recepción los aspectos icónicos por sobre los indiciales. Siguiendo la terminología de Jean-Marie Schaeffer (1990), podríamos hablar de imágenes de presentación y de mostración, que tematizan, respectivamente, entidades y estados de hechos.

Antes de la secuencia genética (lo que la revista llama «el paso a paso»), la escena de presentación, una fotografía a página completa, inserta al objeto en un espacio trabajado por procesos de condensación, donde varias cadenas asociativas invisten la misma imagen. Los títulos, caracterizados por la elipsis y por la litote (v.g. «Como si fuera», «seguimos pintando», «ratoncitos golosos»), se sobreañaden a la imagen. El ingreso de objetos en el paso a paso está correspondido con la palabra que los identifica en el epígrafe, en la lista de materiales o en el rótulo. Sin ser intercambiable por el pie de la fotografía, la imagen lo amplifica linealmente, sin convocar otros campos semánticos. Las inclusiones de objetos en la escena obedecen, en cambio, a la fuerza clasificadora de un género: la naturaleza muerta. La palabra en la escena, lejos de cubrir discretamente cada objeto y cada movimiento con su nombre, abre a la imagen un sentido segundo. El texto acompañante recurre a máximas («El amor une y cuando es verdadero perdura»), referencias históricas («Este procedimiento de ornamentación ya era conocido y usado por egipcios y romanos»), juicios de gusto («Son un elemento armónico casi indispensable») e indicaciones de colocación («Para lucir en algún lugar de la casa»).

Además de los rasgos de un género, la dominancia de una función poética en estas imágenes encuentra otro indicador en su relativa independencia de los contextos referenciales; reutilizadas tanto en un mismo volumen (como presentador, tapa de la revista y del contenedor), como varios años después de su primera publicación, asociadas a otro tema y en ocasiones reencuadradas. En el análisis de algunas figuras recurrentes de la fotografía en la prensa, Eliseo Verón (1997) se refiere a una *fotografía categorizadora* en las imágenes casi de enciclopedia, arquetípicas, en la que se repliega la función designativa y las entidades aparecen como cuasi-conceptos. Las *fotografías de presentación*, como las denomina Schaeffer, construyen una representación hierática de ideas que podrían catalogarse en una «colección heteroclita de arquetipos mediáticos» (Schaeffer, 1990: 111) que, tal como las escenas de *Utilísima*, son republicadas asumiendo anclajes diferentes.

El *paso a paso* introduce información en una progresión lineal. La primera viñeta presenta los materiales identificados con rótulos y las siguientes avanzan sobre el proceso de confección



de la manualidad. El discurso informacional en la revista es siempre virtualmente extensible, soporta inclusiones en pastillas que envían al suplemento de moldes, añaden «consejos» y «sugerencias», información «para tener en cuenta» o bien «para tomar nota», residuo este último título de las prácticas de escritura previstas en la recepción televisiva. También son frecuentes los recuadros de «secretos» y «secretos básicos», marca lexical que indica una operación develatoria según la cual algo oculto es puesto al descubierto, figura recurrente con la que la revista metaforiza su acción transmisora de técnicas.

La estructura apaisada de la secuencia se quiebra con la viñeta final, desencajada de la grilla al disponerse oblicuamente, donde, además, se transita en el epígrafe del imperativo de acción a la descripción, y, en consecuencia, se retoma la presentación de una entidad antes que la mostración de un estado de hecho. El objeto se muestra recortado sobre la página, fuera de la mesa de trabajo: es el resultado que se desprende en una causalidad directa de las imágenes anteriores.

Esta última imagen recupera para la presentación un objeto que ahora no esconde secretos; al seguir a la exposición de los pasos, su comprensión se prescribe como la imagen de un artefacto cuya génesis es posible en cualquier tiempo y lugar. El lector ve en él el ícono de algo realizable, intercambiable con el movimiento que lo ha creado.

Los pasajes: una estrategia de presentación

Reconocemos en las propuestas de *Utilísima* una estrategia de presentación recurrente: sus procedimientos se representan como el pasaje de un estado a otro. Sin pretender una clasificación, señalamos a continuación algunas figuras semánticas de la transformación operada en estos pasajes, como la adición renovadora, el desplazamiento del arte y la representación reflexiva.

Con respecto a la adición renovadora, se pasa de objeto meramente utilitario a objeto con una ganancia estética. Podemos encontrar algo próximo a lo que Violette Morin (1974) llama «objeto biográfico», aquel que adquiere progresivamente sus huellas dis-

tintivas en la sincronía con una vida. Se pone en juego un verosímil referencial (*lo que tenemos en casa*), que se naturaliza al buscar una aproximación a lo concreto; se formula un acuerdo sobre determinados objetos físicos tanto imaginables como ya existentes en el hogar. En este caso, los procedimientos selectivos de *verosimilización* apuntan a ciertos objetos que se presume que tienen presencia regular en el espacio doméstico. La inserción de algunos elementos que ayudan a identificar la escena con un interior doméstico (aunque nunca con *este interior particular*) refuerza el efecto de la presentación de los objetos como lo que *ya está allí*.

Lo artístico-decorativo compensa la indistinción que traería consigo, como mal de origen, lo generalizado, pero también lo usado, para lo cual se induce, además, un plano de redundancia (el objeto a renovar debe ser viejo y genérico). El motivo germinal, *cosas que ameritan ser renovadas*, remite a los objetos a un estado (seriado, indistinto, gastado) para que *Utilísima* habilite recomponerlo en la forma de un agregado que lo particulariza.

No obstante esta particularización, al tratarse de un objeto que ya está en el hogar, cuenta con las marcas de una vida, las huellas individualizadoras; ya ha recibido «gota a gota la pátina de las actividades cotidianas» (Morin, 1974: 189). En estos casos, la escena de presentación a veces está ocupada por herramientas, tales como un metro y una tijera («Tapizado nuevo, sillas nuevas»), y así se da un uso poético del procedimiento técnico. No es la tabla neutra y parejamente iluminada en la que se recortan las operaciones de la exposición genética, sino el taller del *bricoleur* puesto en escena, «el rincón para el bricolaje, el cuarto sin finalidad determinada en el que sus ocupante sólo existirán según su propia naturaleza» (Morin, 1974: 197).

Con relación al desplazamiento del arte, se pasa de obra inscripta en el imaginario museal (Malraux, 1956), en el estado de su asignación histórica, a un artefacto accesible, ubicuo y disponible. Lo que se tematiza como arte es siempre lo histórico: lo decible de la historia es, también, lo decible del arte. La condición de pasado del arte, el arte de los museos, ocupa el lugar del motivo germinal. En estos casos, prima en los textos la referencia enciclopédica: la adscripción a un estilo, el comentario y la genealogía de la técnica, las indicaciones geográficas y cronológicas. No obstante

este preciosismo informativo que llega a incluir la acreditación documental, las imágenes aplanan el pasado histórico en una figura sin pliegues; la escena se acerca a un diorama de museo donde no rige lo verdadero, sino lo verosímil. El montaje historicista de *Utilísima* es un aparato anacrónico. Fue Barthes (2008) quien utilizó la expresión *verosimilitud histórica* para referirse a los códigos esquemáticos de representación de la Antigüedad Clásica en el cine. En nuestro caso, es la pátina del tiempo, los tonos ocres y las resquebraduras de los objetos que muestran las fotografías lo que asegura el carácter de pasado histórico de lo presentado.

Pero este motivo avanza hacia una transformación, una promesa de asequebilidad. En los textos acompañantes, el Arte (es decir, el arte de los museos imaginarios) representa los tiempos heroicos de las dificultades. Frente a este pasado el motivo de las nuevas facilidades o de los nuevos productos prometen conseguir el mismo resultado en forma segura y fácil. La construcción temática consiste aquí, en definitiva, en una yuxtaposición de dos mitos de la técnica: en la evocación de aquella onerosa y remota y en su desenlace correlativo en la técnica actual, de generosas bondades. Los objetos en que se concretiza este último motivo pueden, además, compararse en la *Boutique Utilísima*; de este modo, la revista no pierde el monopolio discursivo de la novedad.

Con respecto a la representación reflexiva, este pasaje indica el tránsito de una entidad con ciertas características, a un objeto desafectado de alguna de ellas, por supresión de un aspecto al que está típicamente asociado, que puede o no tratarse de un rasgo utilitario. Se trata de construcciones de objetos que existen fuera de la representación, los cuales, al indicarse la construcción de su símil, habilitan una serie de reenvíos, a veces lúdicos, entre la representación y lo representado. La liberación del referente de alguna de sus propiedades, se sigue de procedimientos poéticos al interior de la presentación: aparece la suspensión (del movimiento, del tiempo, de lo animado) como categoría del objeto poético⁴ (veletas sin viento). El tránsito de un plano de lo real al plano de la representación se

puede construir también mediante la prosopopeya y la inclusión del artefacto en una narración, en tanto objeto-personaje que mantiene, así, una relación de reversibilidad con el referente. En el caso de la representación de vegetales, se encuentra la excusa para una reflexión sobre lo efímero, como en una *vanitas*, que se reconvierte ahora en perenne («Teñido de hortensias»).

Las condiciones de reconocimiento del objeto de referencia como algo próximo permiten, en este caso, señalar no un valor deficitario que se debe recubrir o llenar, como en la primera figura mencionada, sino su *figurabilidad*, su capacidad para la figura y para el sentido. De los tres pasajes señalados, éste es el que más pondera una reflexión sobre la representación. En todos los casos considerados, lo que se coloca como capacidad de representación es el virtuosismo mimético, incluso entendido como *metis*, destreza aplicada a la treta y al engaño, en este caso por sustitución de lo efectivamente existente en su representación. La ilusión de mimesis se particulariza como una astucia del artífice que suscita en un espectador ingenuo una respuesta en relación a la representación tal como si se tratara de una interacción efectiva con su referente. Se trata de un motivo de larga duración en el archivo de la historia del arte.⁵

Este en juego puede darse por la interrupción de un *sensorium* a través del cual un espacio de exhibición, desmarcado del espacio cotidiano, pasa a ser posible en la casa. La diferenciación de este nuevo espacio estético se marca en un énfasis del carácter autotélico del artefacto construido.

El repertorio de temas

El problema del referente nos lleva al de lo temático, lo ya circunscripto por la cultura; que tensiona con la novedad de la pre-

⁴ En relación con la presentación visual de los objetos, Barthes describe lo estático y la inmovilidad como una peculiar categoría poética.

⁵ Pensemos en las parras pintadas tan magistralmente por Zeuxis de Heraclea que atraen a los pájaros, anécdota fundante de la narrativa mimética que Giorgio Vasari reescribe como la mosca pintada por Giotto di Bondone en el cuadro de su maestro Cimabue a la cual éste trata vanamente de espantar.



sentación que se arroja *Utilísima* y la redirige hacia lo ya dicho. Esta anterioridad es la retícula de los *loci comunes*, el archivo en la versión amplia del concepto.

En su análisis de las dinámicas receptoras de la fotografía, Schaeffer identifica en la imagen de presentación el estado de lo impregnante como un ser ya simbólico que se da a la imagen, donde «el receptor no descodifica un mensaje, [sino que] reconoce un estereotipo, un significado convencional unido a las transposiciones visuales de ciertos *topoi* semánticos» (Schaeffer, 1990: 111). Imágenes de una fuerte *legibilidad*. Identificamos en las escenas de *Utilísima* capturas en las cuales la saturación de sentido tiene lugar a través del reconocimiento de significados que existen anteriormente a las fotografías. Lo que se pone en juego es la *doxa*, el cúmulo de lo ya visto y de lo ya dicho; y, por tanto, la tematización de motivos convencionales, altamente estereotipados.

La fotografía de presentación tematiza la dimensión ontológica de una entidad, concreta o abstracta, aspira a fundar lo real en su carácter originario y profundo, a ser su autorrepresentación en la imagen. Estas imágenes, estabilizadas en su recepción como fotografía artística, son también las de los catálogos y de las publicidades: imágenes que abren la promesa de una adquisición. Según el autor, se trata de un tipo de funcionamiento de la imagen no ajeno a la estética romántica, a las cuales algunos teóricos han conferido un valor absoluto, en una definición restrictiva de lo posible artístico en fotografía.

Si podemos hablar de una función poética en las imágenes, no podríamos hablar empero de una imagen de arte en los términos en que entiende la obra de arte Christian Metz (1973). Según el autor, la obra de arte se opone tenazmente a una repetición de lo ya dicho, aquello que insiste en la *doxa*, y da lugar a un incremento irreversible de lo que es posible de ser pensado. Como señala Mario Carlón (1992) esta premisa no se despegaba de una estética cabalmente moderna, hoy perimida; no obstante, la convocamos aquí por la capacidad descriptiva del tipo de imágenes frente al cual nos ubicamos. Las escenas de *Utilísima* son el lugar por excelencia de lo previamente semantizado y de los verosímiles (sociales y de género). Todo lo contrario a la idea metziana de

verdad artística: en las *naturalezas muertas* de *Utilísima* radica el lugar de la repetición.⁶

La novedad recorre, en cambio, los textos acompañantes del paso a paso, menos anunciada y más silenciosa, particularizada en pequeños desvíos que hacen serie hasta llegar al resultado; más vinculada a las *artes* en el sentido de Michel De Certeau (2000) que al Arte como institución. Lo nuevo ingresa en las permutaciones, agregados y supresiones operadas en los modelos y en los materiales, y también entre ellos, que, consignadas en los pies de cada paso, permiten en su acumulación las operaciones maestras de las que presume *Utilísima*: la traducción a otra materialidad, el revestimiento que transforma, la imitación prodigiosa.

Lo que se *escribe* como novedad coincide, en cambio, con aquello que Metz llamaría «lo ya dicho»; lo proclamado como nuevo ocupa el lugar de aquello que en su estética sería el reverso exacto del Arte. *Tener ideas* es repetir un estereotipo de la novedad para que se asegure su reconocimiento como tal; así lo advierte Barthes en sus *Mitologías* a propósito de la cocina de la revista *Elle*:

[...] como en todo arte pequeñoburgués, la irreprimible tendencia al verismo aparece contrariada –o equilibrada– por uno de los imperativos constantes del periodismo doméstico: eso que en *L'Express* se llama gloriosamente tener ideas. De la misma manera, la cocina de *Elle* es una cocina de “ideas” (Barthes, 2008: 133).

Por último, es importante hacer una observación sobre el carácter elíptico de los títulos sobreimpresos a las escenas. Tal como refiere Barthes (1996), en ciertas elipsis un placer de la concisión se marca como el signo de un exceso del pensamiento sobre el lenguaje, al cual supera en longitud. El carácter elíptico de los títulos puede leerse de esta forma, que nos llevaría a encontrar otro signo convencional de lo artístico en la revista. Pero también, el llamado de lo incompleto acentúa en las escenas lo evocado el plano de la connotación: supone un público lector que lo completa e implica,

⁶ Esto es particularmente manifiesto en la figura que mencionamos como *el arte histórico desplazado*.

por tanto, el orden de lo verosímil compartido, la instrucción para restituir el tema que encuadra la propuesta presentada.

El tiempo, los mundos, la promesa

En el entredós de estos mundos que se yuxtaponen, el del arte y el de la información, se cosen distintas temporalidades. El calendario, como regularidad en el tiempo de las experiencias humanas, aparece en la editorialización que pone en sentido la dispersión de los trabajos (su no necesaria vinculación temática). La biografía, que apunta al énfasis en lo que ya se tiene, a las operaciones sobre el objeto que se guarda y al que se quiere dar una sobrevida. La Historia (que es el lugar acordado al arte), que coincide más ajustadamente con la forma *enciclopedia*. Por último, la *ocasión*, una figura que tensiona los objetos hacia el mundo cosmocéntrico y protocolar, en las expresiones de Morin (1974) –el regalo de cumpleaños, la carta de agradecimiento–, pero que aparece, también, como acontecimiento por venir cuya inminencia sabría reconocer una cierta intuición del lector/artesano.

En la escena comparecen en simultaneidad una serie de objetos para connotar una entidad muchas veces abstracta, a la que se asocia en la recepción la inmutabilidad, la improbabilidad del cambio –puesto que en la fotografía de presentación la cosa se hace evidente, bajo una pretensión de sustraerse a todo tiempo–. En el paso a paso, esta copresencia es imposible, es sometida a la descomposición de sus partes, al desglose analítico de la lista de materiales y a la imagen de identificación. Un paso y sus componentes sólo entran en escena una vez agotado el paso anterior, un presente debe seguir a otro. De acuerdo con Nelson Goodman (1990), podemos hablar de distintas formas de ordenación en la construcción de mundos. En un marco de referencia las cosas se suceden, ocupan instancias. En la escena, en cambio, los objetos admiten la opacidad de tiempos yuxtapuestos, la polirritmia. Lo que allí se presenta como conjunto es analizado, reducido a materiales discretos e identificables. En las escenas se multiplican las connotaciones, frente a las cuales, en cambio, en el paso a paso, parece haber un intento de borradura.

La hechura del mundo consiste, a veces, en conjuntar; otras, en separar (Goodman, 1990). Tomemos una presentación típica: se reúnen en la etiqueta de un título objetos separados en el tiempo histórico, que soportan, no obstante, para el verosímil social la identificación con un estilo de época (Neoclásico). De esta copresencia el sintagma de pasos retiene sólo un objeto sobre el cual trabaja. Sin embargo, abundan las indicaciones para volver a la escena, ya sea en busca de una solución operativa, algo a reajustar en el procedimiento o recalibrar en relación al modelo, o para reintegrar la manualidad en el espesor visual de aquella. En un sentido comparable Maurice Blanchot (2002) teorizó sobre la inagotabilidad del origen por oposición al rigor del comienzo. Lo artístico está confinado a la escena, lugar al que se vuelve por su construcción de un origen (el que induce con sus pretensiones ontológicas la fotografía de presentación); el primer paso tiene, en cambio, otra forma de asentar un inicio: es el comienzo seguro, establecido, localizado en la secuencia. Lo que se pone en juego en la distancia entre una y otra escena es la promesa de que lo mostrado en los pasos es intercambiable por lo presentado en la escena. A ello contribuye el orden de exposición: la causalidad lineal de la mostración genética, antecedida con una imagen fácilmente ubicable en el horizonte de lo artístico y subseguida por un objeto terminado que confirma la promesa de aquella escena como algo practicable.

A partir de una reflexión de Abraham Moles sobre el kitsch, Beatriz Sarlo lo redefine como «una de las formas posibles de la ficción narrativa en el horizonte del público medio y popular» (Sarlo, 2011: 143). Suscribimos a esta observación formulada por la autora a propósito de las narraciones de circulación periódica, lugares, al igual que *Utilísima* de una reiteración tópica y de una reinscripción de las formas que resumen lo artístico y que provienen de un tiempo heterogéneo a lo que contempla la escena artística. Antes que condenar el kitsch, podemos reafirmar su productividad en la revista en dos sentidos; en el informacional: como acrecentamiento de las enciclopedias, entendida ahora no en la acepción del género editorial sino como aquel *tesoro intertextual* en célebre fórmula de Umberto Eco; en el artístico, como el lugar posible de una propedéutica de lo sensible (Eco en Carlón, 1992).

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2006). «Las láminas de la Enciclopedia». *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1996). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Carlón, M. (1992). *Imagen de arte / imagen de información*. Buenos Aires: Atuel.
- De Certeau, M. (2000). «Introducción general». *La invención de lo cotidiano 1*. México: ITESO.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Malraux, A. (1956). «El museo imaginario». *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Metz, C. (1973). «El decir y lo dicho en el cine, ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?». En A.A.V.V. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Morin, V. (1974). «El objeto biográfico». En A.A.V.V. *Los objetos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Pidoto, A. (2009). «La figura del ama de casa en la revista Mucho Gusto durante el primer peronismo». *Figuraciones*, N.º5. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Sandler, E. (2010). *Utilísima. Biografía de un éxito*. Buenos Aires: Mucho Gusto.
- Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schaeffer, J. (1990). *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra.
- Steimberg, O., Traversa, O. (1997). *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel.
- Verón, E. (1997). «De la imagen semiológica a las discursividades». En Veyrat-Masson, I., Dayan D. (comps.). *Espacios públicos en imágenes* (pp. 47-70). Barcelona: Gedisa.