

El fichero de un historiador. Prácticas de lectura y proyectos editoriales en la biografía intelectual de Ángel Osvaldo Nessi¹

Lic. Juan Cruz Pedroni

(IHAAA, FBA, UNLP)

pedronijuancruz@gmail.com

Resumen

A lo largo de su trayectoria intelectual el historiador del arte argentino Ángel Osvaldo Nessi (1914-2000) llevó adelante un sistema de fichas temáticas de manera simultánea a sus proyectos de escritura y a sus tareas de docencia y gestión en la Universidad Nacional de La Plata. Esta serie documental se encuentra actualmente en proceso de ordenamiento en el fondo de archivo recientemente conformado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de esta casa de estudios, unidad de investigación fundada por Nessi en la década de 1970.

Las fichas exhiben una práctica de lectura que comparte con otras técnicas lectoras aparecidas en la modernidad temprana -como los cuadernos de extractos o los libros de lugares comunes- un modelo de eficacia mnemónica apoyado sobre una red de tópicos o de *loci communes*. Nos interesa recorrer las inflexiones que atraviesa este método de

¹ Esta presentación se inscribe en el proyecto de investigación PID 11/B332, dirigido por la Lic. Florencia Suárez Guerrini y codirigido por la Dra. Berenice Gustavino “La constitución disciplinar de la historia del arte en la UNLP. Agentes, prácticas e instituciones”. Los lineamientos generales de esta comunicación están a su vez en diálogo con una investigación sobre historia del arte y cultura del libro que llevo adelante con una beca tipo “A” otorgada por la Universidad Nacional de La Plata y radicada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

consignación, apoyado en su origen en una tradición humanista, a partir de la aproximación de Nessi a metodologías que proponen sus propios dispositivos clasificatorios: en primer lugar, el llamado método de las generaciones, al que el historiador se acerca en la década del cincuenta y, más tardíamente, otras como el estructuralismo y la teoría de la información.

En un segundo momento, recuperamos materializaciones parciales de esta actividad en el campo editorial: entradas para una enciclopedia en 1958, un diccionario cuya publicación dirige en 1982 y, finalmente, el catálogo razonado sobre la obra pictórica de Emilio Pettoruti de 1987. Este último evento permite observar modulaciones que el sistema de lectura heredado por Nessi adquiere en el marco de una práctica disciplinar específica de la historia del arte. Nos interesa reflexionar por último sobre los efectos que la técnica de las fichas imprimió sobre el dispositivo de lectura desplegado por este escritor en su producción como crítico de arte.

En 1961, Ángel Osvaldo Nessi (1914-2000) fundó la primera carrera de Historia del Arte en Argentina, en la misma casa de estudios de la que había egresado en 1948 como doctor en Letras. El hecho se inscribe en un itinerario de fundaciones: en 1944 había participado de la creación de una revista oficial en la Escuela Superior de Bellas Artes² y en la de 1960 impulsó un Instituto de Estudios Artísticos que intentaba aunar los esfuerzos de profesores y artistas en el campo de la investigación. Actualmente, el archivo personal de este crítico e historiador del arte se encuentra en proceso de catalogación en una unidad de investigación establecida también a instancias suyas en la Universidad Nacional de La Plata, el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

² La revista en cuestión, *Imagen*, lo tuvo como secretario de redacción desde el primer número. Para un estudio pormenorizado de la publicación cfr. Suárez Guerrini (2018).

Sin embargo, antes que la temporalidad *eruptiva* que marca este trayecto de fundaciones, el tiempo que deja emerger el archivo es la continuidad tenaz con la que ciertas prácticas textuales acompañan la actividad intelectual de una vida. Son textos en los que el tono declarativo de las intervenciones públicas deja lugar a otros modos de articulación más o menos privados de la *lectura docta* (Chartier, 2005: 95) con la cultura escrita y visual.

En particular, nos interesa detenernos en un conjunto de fichas en el que Nessi trabajó a lo largo de su trayectoria. Trataremos de indagar entonces en la actividad intelectual menos desde una historia de las ideas que desde los “soportes de las prácticas culturales” (Dosse, 2003: 159) con las que aquella articula relaciones de solidaridad pero también de heterogeneidad y contradicción. El fichero en cuestión está actualmente repartido en diez contenedores, cinco cajas y cinco ficheros de metal, y su volumen puede ser estimado en más de 5.000 tarjetas.

Estos papeles de trabajo permiten observar estilos de racionalidad, maneras de hacer que no pueden inferirse directamente de los textos publicados. Si por un lado representan la tramoya detrás de esa puesta en escena, entrañan por otra una lógica peculiar de escritura que no se deja reducir teleológicamente a la preparación de publicaciones; configuran una cotidianeidad de la actividad intelectual en la que los proyectos editoriales se inscriben pero que también los excede. Pertenecen, en suma, a esas *prácticas modestas* del trabajo histórico sobre las que Roger Chartier llamaba la atención en su polémica contra el *linguistic turn* y en particular contra la representación eficazmente instalada de la historiografía como producción de relatos:

los historiadores no escriben a cada minuto de su trabajo como historiadores, escriben también una escritura no necesariamente pública: la nota, la ficha, el resumen, los cuadros numéricos. Es el modo de hacer suyo el documento, pero es otra forma de escritura que no se da como escritura visible de la historia; ésta, más

bien, se establece a partir de las escrituras múltiples que hacen posible los materiales históricos. (Chartier, 2000: 260)

En el caso del historiador del arte esta *mesa de montaje* (Antelo, 2015) en la que se reúnen y procesan materiales dispares incluye además y de forma eminente a las imágenes que el intelectual encuentra, al igual que las otras fuentes, en un estado de dispersión: fotografías proporcionadas por los salones de arte, reproducciones impresas en revistas y diapositivas encargadas *ad hoc* exigen un trabajo que organice esa heterogeneidad. El fichero permite exhumar esa coreografía que mueve la mano del historiador a través de distintas formas de la cultura material de una época para ingresar sus contenidos en un repertorio temático al que se van asignando nuevos lugares de memoria. En términos de operaciones materiales la apropiación de las imágenes a través de las fichas da lugar a la transcripción de sus referencias pero también a recortes que son directamente pegados sobre el papel.

El trabajo de los historiadores y críticos de arte durante el siglo XX no deja de compartir las materialidades frecuentadas por los demás profesionales de las humanidades: diccionarios, revistas especializadas y monografías. En efecto, una parte no despreciable de los esfuerzos de Nessi va a estar gobernada por el proyecto de instalar en la enseñanza y la crítica de arte locales una relación sistemática con la cultura escrita, tal como la que verificaban otras humanidades. Nessi copia las referencias de textos pertenecientes a las tipologías mencionadas, lo que le permitirá en cada caso su posterior localización. También traslada a la ficha correspondiente extractos relativos a un tópico particular, que durante un proceso de escritura le proporcionará ejemplos y citas de autoridad.

Las fichas de un lector

Salvo algunas excepciones, las tarjetas de Nessi no se ajustaban al modelo de una ficha bibliográfica en la que el lector consignaba los datos básicos de un texto. Cada pieza de papel estaba encabezada por una idea general, concepto o problema. En algunos documentos de trabajo utilizados en su cátedra de Historia del Arte una técnica parecida es registrada con el nombre de “ficha erudita” (Ripodas Ardanas, s.f.) o “ficha de documentación” (Asti Vera, s.f.), aunque la coincidencia con el material que nos compete no es totalmente exacta. Al igual que la “ficha erudita” la distribución de los papeles no se hace de acuerdo a los textos sino a una selección de ideas centrales; a diferencia de esta, los temas elegidos no se ubican en la perspectiva de una investigación particular a la que aportarán como insumos sino que intentan cubrir el espacio de una enciclopedia “general” (la palabra aparece grabada en uno de los contenedores metálicos) dedicada a agotar los temas del arte y de la cultura.

Los documentos de cátedra a los que hicimos referencia estaban orientados a la adquisición de ciertas técnicas de escritura por parte de los estudiantes. Es significativo que destinen sendos apartados a las características materiales de las fichas que han de ser utilizadas. Así, el texto de Daisy Ripodas Ardanas sobre la ficha erudita señala que “existen en el mercado tres tamaños corrientes de fichas: de 75 x 125 mm y de 125 x 200 mm. Para las fichas eruditas se suelen emplear los dos últimos (sic)” (s.f.) mientras que el otro documento precisa que las “de documentación” son de formato mayor a las bibliográficas: 140 x 90 mm o 140 x 105 mm. En las tarjetas de Nessi se reconocen por lo menos tres formatos, dos de los cuales se corresponden con los que recomienda Ripodas Ardanas. Sin embargo los tamaños registran variaciones porque en muchos casos no se trata de fichas compradas sino realizadas artesanalmente, mediante la reutilización

de sobres³ o el reverso de dactiloscritos descartados⁴ que cortaba previamente para emular el formato de las fichas de circulación comercial.

Si consideramos la temporalidad de escritura de estas fichas nos encontramos con que es a la vez episódica, acumulativa y reversible. En primer lugar, esa escritura es el impacto de un tiempo rápido: el hallazgo eventual de una referencia o de una cita o referencia pertinente es celebrado por el lector con un gesto de escritura, transcribiendo la información en la ficha a la que está destinada. El telón de fondo de esas anotaciones es el tiempo lento de una sedimentación, en la que los datos se van inscribiendo sobre el mismo soporte a través de sucesivas *campanas de escritura* (Grésillon, 2005). Por último, el escritor se impone la tarea de pasar a limpio lo que ya había escrito: las fichas observan el tiempo que dicta un imperativo de legibilidad. La marca de esta operación la encontramos en tarjetas tachadas y atravesadas con la palabra “pasado” con la cual Nessi se recordaba a sí mismo que el texto ya había sido volcado en una versión de más fácil lectura. El problema que no cesa de ser actualizado consiste en calcular el dispositivo clasificatorio; es decir, determinar las entidades a las que es conveniente asignar una nueva ficha y las que se pueden integrar a tarjetas ya existentes. Uno de los documentos didácticos señalados alertaba en este sentido contra el peligro de la “fichomanía” (Asti Vera, s.f.: 7), *patología* que podemos filiar con el temor atávico a la proliferación de lo escrito señalado por Roger Chartier en numerosas oportunidades (2000; 2006). Ese

³ Por otra parte, una zona de la correspondencia recibida por Nessi era incorporada también al sistema de fichas. Es el caso de las invitaciones a la inauguración de muestras que le cursaban galerías y museos. El procedimiento consistía en doblar el papel en cuatro y escribir el nombre del artista en la esquina superior derecha del envés. Cuando se trataba de una tarjeta llevaba a cabo la operación de escritura sin el plegado previo. El mismo procedimiento realizaba con la correspondencia emitida por otras instituciones, como la SADE.

⁴ Frecuentemente se trataba de textos de los que se producía más de una copia: documentos asociados a la enseñanza, currículums vitae, etcétera.

recomienzo estéril de nuevas tarjetas también parece encontrar sus huellas en el archivo de Nessi: algunos papeles presentan solamente el encabezado y el despliegue de referencias escasas o directamente ninguna.

Como dijimos, las fichas son también un lugar en el que se alojan imágenes. Entre las diferentes funciones que el sistema de fichas cumplió en la práctica intelectual de Nessi, la que consistía en organizar una masa de reproducciones dispersas y siempre creciente no fue la de menor importancia. Gestionar la disseminación de las copias a través de su listado en una tarjeta era una operación que liberaba al historiador de agrupar físicamente las reproducciones, una tarea que conllevaba por necesidad el desguazamiento de las publicaciones y la producción de nuevos lugares en el archivo personal⁵.

La grilla redibujada: oscilación de los dispositivos clasificatorios

Las recomendaciones contemporáneas para la textualización académica representan una fuente plausible para acercarnos al marco en el que Nessi desarrolló la técnica de las fichas. Pero esta se puede postular a su vez como heredera de otras técnicas de lectura que se remontan hasta la modernidad temprana, cuando encontraban su fundamento en una cultura retórica de la memoria: los libros de lugares comunes (Darnton, 2003), los cartapacios de citas (Chartier, 2005) y los cuadernos de fragmentos o *excerpta* (Décultot, 2000). La conexión no es gratuita si pensamos que los comienzos de Nessi estuvieron ligados a la tradición humanista: su formación en literatura estuvo marcada por una

⁵ Este último había sido el procedimiento que implementó en la década del 40. El fondo Nessi conserva una colección de reproducciones de obras extraídas del magazine *Para Ti*. Se trataba de una práctica corriente en artistas y críticos de arte de la época. Cfr. por ejemplo, este pasaje en la biografía del pintor Noé Nojehowicz: “Para esa misma época de la adolescencia empezó a coleccionar las reproducciones de cuadros famosos que publicaban El Hogar y Para Ti, lo cual constituyó el primer contacto con el arte de la pintura” (Bonomini, 1982: 4).

orientación a la filología clásica e hispánica, sobre todo bajo el influjo en el Río de la Plata de Dámaso Alonso y especialmente por la *estilística romance* de los filólogos Leo Spitzer y Karl Vossler. De estos últimos tomaba el interés por objetivar procedimientos y motivos literarios en fichas reservadas a esos efectos; del inmenso patrimonio de la literatura clásica recogía tópicos y lugares comunes; acaso los mismos que se podían encontrar en el cartapacio de un humanista del Renacimiento.

Diversos acontecimientos cambiaron las coordenadas y la dimensión de esta matriz inicial. El primero que debemos anotar es la reorientación de sus intereses hacia las artes plásticas que tuvo lugar cuando empezó a trabajar en la Escuela Superior de Bellas Artes, pero que encontró su curso inicialmente en la misma Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la que había egresado, donde existía un espacio curricular de Historia del Arte dentro de la carrera de Letras. De ese modo, algunos tópicos literarios ampliaron sus límites iniciales para incluir también ejemplificaciones menos evidentes que demostraban la operatividad de los mismos *loci* en el terreno de las artes espaciales. La cantera de *loci communes* acrecida de esta manera generó un dispositivo que posteriormente le permitiría leer las artes plásticas con una panoplia de instrumentos forjados en la Literatura.

En la década de 1950, cuando Nessi ya se podía considerar un especialista en pintura argentina se acercó a métodos que si bien eran aplicados también a la historia de la literatura habían sido probados en la historia del arte; como el así llamado *método histórico de las generaciones*, al que podemos consignar como un segundo punto de inflexión⁶. La nueva orientación marcó en las fichas una inclinación por la onomástica:

⁶ El “problema de las generaciones” fue tratado ya en el siglo XIX. En el siglo XX es sistematizado y aplicado a estudios en diferentes campos. El hito más importante de su transposición a la historia del arte es el libro de Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte*

nombres de artistas argentinos y especialmente platenses consignados con los años de nacimiento y eventualmente de defunción. Esos nombres empezaron a alargar una serie de tarjetas que solamente contaba hasta entonces con los de muertos ilustres como Góngora o Lope de Vega; a los héroes de bronce se sumaron artistas vivos que le demandaban espigar la información en el mundo de los *ephemera* –piezas gráficas, folletos, catálogos de exposiciones- y que lo obligaban a su vez a corregir y reescribir con una frecuencia mayor. En ambos casos la información provenía también de la prensa periódica, por ejemplo del suplemento cultural de *La Nación*, donde se comentaban novedades artísticas y editoriales pero era a la vez celebrada la actualidad de obras centenarias en ocasión de sus aniversarios.

Una tercera inflexión remite a la expansión de nuevas metodologías a partir de la década de 1960. En estos años, Nessi se acercó al estructuralismo y la teoría de la información⁷. Esta aproximación otorgó una nueva dimensión conceptual a motivos artísticos de los que ya tenía un registro previo: así, por ejemplo, el arlequín que recorre la historia de la pintura desde el siglo XVIII hasta el cubismo aparece analizado en una ficha como un modo posible del artista para adentrarse en el mito: una reflexión deudora de los nuevos alcances que el estructuralismo deparaba al concepto de *mito*. En el fichero de Nessi, las nuevas corrientes intelectuales no desplazaron a los tesoros de la tradición iconográfica⁸ sino que le permitieron resignificarlos con una articulación entre semiótica e iconografía, dentro de la cual las *Mythologies* de Roland Barthes o los textos de Umberto Eco se

Europas (Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926) traducido en Argentina dos décadas después por la editorial Losada. En 1956 es aplicado por Nessi en su libro *Situación de la pintura argentina*.

⁷ Para una visión de conjunto sobre el estructuralismo en la escritura sobre arte en Argentina, Cfr. la tesis de Gustavino (2014).

⁸ El Netherlands Institute for Art History de la Universidad de Leyden le envió a Nessi un documento titulado “Decimal Index of the Art of the Low Countries” en el que se comentaba el sistema archivístico implementado por la institución para repertoriar contenidos iconográficos.

encontraron con la lectura de un *Meaning in Visual Arts* de Erwin Panofsky inédito aún en castellano⁹. El aporte de la teoría de la información, por su parte, le permitió a Nessi remozar el marco conceptual con el que comprendía su propia práctica dentro de técnicas centenarias para gestionar los escritos.

La potencia de las fichas desde los proyectos editoriales

Algunos proyectos editoriales pueden ser pensados como el pasaje a un estado édito de la escritura privada que aquí comentamos. En 1958, Nessi escribió dos entradas para la enciclopedia Jackson, dedicadas al pintor español Hermenegildo Anglada Camarasa y al arte de los aztecas. En 1982, la vocación de sistematizar la cultura en el espacio de un fichero se puede leer en filigrana detrás del proyecto institucional que representó el *Diccionario temático de las artes en La Plata*, realizado bajo su dirección por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Pero en el terreno de los diccionarios y las enciclopedias, de larga tradición en la escritura sobre arte, el proyecto de un diccionario general de arte para el que estaría destinado un segmento importante de las fichas es el que nos pone de manera más clara ante la pregunta sobre el estatuto de esas anotaciones ¿Deben pensarse entonces como una escritura destinada a ser pública? ¿O permanecemos en el terreno de aquellas *prácticas modestas*, esencialmente privadas, de las que nos habla Chartier? Testimonios de personas cercanas

⁹ La recepción de la obra de Panofsky por parte del estructuralismo puede ser objeto para un estudio pormenorizado. Señalemos solamente un indicio que nos llega de otro crítico de arte argentino. En el borrador de su ensayo inédito “Tránsitos de la conciencia estética y artística”, Jorge Romero Brest dejó registrado de una conversación personal con el antropólogo Claude Lévi-Strauss, en la que aquel le habría manifestado que “con respecto a las cuestiones artísticas (...) solamente le interesa Panofsky” (Romero Brest, 1974, folio 64).

al escritor informan que Nessi prestaba habitualmente a profesores, alumnos y artistas las fichas destinadas a su diccionario. La percepción de que todos sacaban provecho de ellas menos el que no podía consumir el destino editorial para el que habían sido pergeñadas, era condensada por el escritor en una alegoría: las fichas eran su *elefante blanco*. La figuración es significativa: nos pone frente a una imagen de la escritura como creación a través de la pérdida; un *gasto improductivo* (Bataille, 1987) que deja exhausto los recursos de quien la practica. El fichero tenía entonces, acaso, aún otro significado personal para Nessi, de signo esta vez melancólico: representaba la vanidad de un esfuerzo de recolección que nunca sabía si llegaría finalmente a alcanzar su destino.

Asociado a este mismo sistema de acopio y ordenamiento de la información, un proyecto mucho más acotado, en cambio, se pudo ver concretado. Se trata de un catálogo razonado sobre la obra de Emilio Pettoruti, en el que Nessi empezó a trabajar en 1961 y que publicó, finalmente, en 1987, en una edición que no obstante estuvo lejos de cumplir con sus expectativas (Nessi, 1987). En el IHAAA se conservan las fichas consagradas a cada una a una de las obras registradas por el crítico en aquel catálogo razonado. Estos papeles son posteriores a la aparición del libro, como queda demostrado por las indicaciones que transcriben información volcada en el texto édito y que reparan en los aspectos que deberán ser enmendados en la futura reedición¹⁰. Estos indicios cronológicos permiten vincular el corpus en cuestión con la preparación de “Todo Pettoruti”, un proyecto de reedición del catálogo que Nessi sostuvo durante la década de 1990 y que nunca llegaría a publicar. Así y todo, es verosímil pensar que el historiador recurrió también a las fichas para la primera edición –vale decir, la única que se concretó– y que estas fueron reemplazadas después de la publicación por tarjetas con los datos rectificadas.

¹⁰ Se indica, por ejemplo, que tal fotografía no fue incluida en el libro porque la editorial la extravió, o que los datos técnicos de tal otra obra fueron asignados a una reproducción equivocada

Por una vía impensable para el Nessi humanista que había empezado a coleccionar tarjetas con los *loci communes* de la tradición clásica durante la década de 1940, la técnica de lectura y escritura en la que se había entrenado ganaría una renovada vigencia para la práctica metódica de la disciplina a la que habría de dedicar sus mayores esfuerzos: la historia del arte. Esa potencia se desprendía de una propiedad material del dispositivo: la parcelación de sus contenidos.

La asignación a cada existente físico de su correspondiente tarjeta supone un mecanismo discriminatorio que encuentra en las fichas un espacio conveniente para su despliegue. De este modo le resultaron un medio particularmente útil para cumplir con los requisitos que impone la práctica disciplinar del *catalogue raisonné*. Aplicado a la catalogación sistemática de las obras de un mismo artista el método presenta junto con la discontinuidad de los soportes el beneficio de separar obras que se encuentran peligrosamente cercanas. Es el caso de las pinturas que poseen el mismo título o de aquellas de las cuales existe más de una realización autorizada por el pintor. De ese modo, la materialidad del proceso de trabajo reaseguraba la base crítica indispensable para establecer un texto del que se desprenderían consecuencias legales¹¹. Llevada a un ejemplo concreto: al destinar una ficha para el cuadro “El flautista” de Emilio Pettoruti y otra distinta —en otro papel— para “El flautista II”, una copia ejecutada por su discípula Mónica Vicens Soler pero que el mismo Pettoruti reconoció como propia, el peligro de confundir los datos de dos piezas idénticas se reducía a un mínimo tolerable. El fichero era el espacio adecuado, en definitiva, para un pensamiento *crítico*, en el sentido que daban a este término la historiografía y la filología decimonónicas con las que surge la práctica del catálogo moderno.

¹¹ La inclusión de una obra en el catálogo se acompañaba de la emisión de un certificado de autenticidad para su propietario.

El fichero permitía al historiador gestionar la inmanencia de las obras y controlar su diferencia. Lejos de ser inocuo, el soporte material de la escritura configuraba en su discontinuidad el rigor crítico de la actividad intelectual.

Una máquina anacrónica

Las entradas del fichero cristalizaban un modelo temático de la cultura que le permitía a Nessi una determinada manera de leer objetos y textos. Vimos que esta se prestaba tanto a la documentación de entidades físicas como a la ilustración de categorías críticas, sobre las que paulatinamente fue incorporando nuevas referencias al tiempo que redefinía sus alcances iniciales. Tal vez una de las mayores potencias de este sistema consistía en la labilidad de las categorías que Nessi modelaba en contra de su tradición, para permitirles alojar en su seno fenómenos de fecha reciente. De ese modo, una grilla de motivos filosóficos y artísticos de larga duración asimilaba textos nuevos y fenómenos inéditos. Las marcas de este sistema de lectura las encontramos también en su producción édit.

En el artículo para un cuaderno publicado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte, Nessi se refiere a la escultura surrealista con la categoría de *callida iunctura* (AACA, 1963), reservada tradicionalmente al procedimiento de adjetivación inesperada de la lírica petrarquista. Dos décadas después Nessi identifica en la escultura informalista del argentino Aldo Paparella el motivo del *memento mori* (1981: 4), categoría utilizada por lo general para la pintura figurativa del Barroco al siglo XIX, pero mucho menos habitual en la escultura y en la referencia al arte del siglo XX. Estos ejemplos ponen de manifiesto un dispositivo de lectura que permitía a Nessi mirar lo nuevo con los ojos de lo antiguo y pensar las artes visuales con las categorías que le proporcionaba una redescubierta tradición literaria. En esas reinscripciones se puede reconocer un uso

productivo del *anacronismo* como operación crítica, una manera de leer el arte más actual a la luz de las categorías depositadas por la historia de la cultura. Ese sistema de lectura no hubiera podido acrisolarse sin las proyecciones que Nessi supo darle al método de las fichas a través de las múltiples inflexiones de su biografía.

El recorrido que trazamos intentó demostrar la tenacidad, en algún punto la inercia pero ciertamente la permeabilidad con la que una forma centenaria de la cultura escrita atravesó procesos como la profesionalización disciplinar y la modernización metodológica de las humanidades en el tiempo singular de una vida. El dispositivo de las fichas temáticas permite exhumar los gestos con los cuales estas experiencias cobraron forma dentro de una biografía trabajada por los anacronismos. Paradójicamente, fue dentro de las formas de una cultura retórica para la cual la memoria es una cantera de lugares comunes que se marcaron las inflexiones técnicas con las que Nessi buscaría distinguirse como difusor en la región de las modernas *ciencias del arte*.

Referencias

A.A.C.A. (1963). *Crítica de arte*. Buenos Aires: A.A.C.A.

Antelo, Raúl (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: EDUVIM.

Asti Vera, Armando (s.f.). “Estructura y método de una monografía”. Documento dactiloscrito. Biblioteca “Fernán Félix de Amador”, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Bataille, Georges (1987). *La parte maldita. Precedida de La noción de gasto*. Madrid: Icaria.

Bonomini, Ángel (1982). *Nojehowicz*. Buenos Aires: CEAL.

Chartier, Roger (2000). *Cultura escrita, literatura e historia*. México: FCE.

Chartier, Roger. (2005). *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana.

Chartier, Roger. (2006). *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI – XVIII)*. Buenos Aires: Katz.

Darnton, Robert. (2003). “Lugares comunes fuera de lo común”. En *El coloquio de los lectores*. México: Fondo de Cultura Económica.

Décultot, Elisabeth. (2000). *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la g n se de l'histoire de l'art*. París : Presses Universitaires de France.

Dosse, François. (2003). *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Univeristat de Valencia.

Gr sillon, Almuth. (2005). “Glosario de crítica genética”. En *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. París: CRLA-Archivo. .

Gustavino, Berenice (2015). *La escritura sobre en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana*.

Tesis doctoral. Universit  Rennes 2 / Universidad Nacional de La Plata.

Nessi,  ngel Osvaldo (1956). *Situación de la pintura argentina*. La Plata: Renacimiento.

Nessi,  ngel Osvaldo. (1981). *Paparella*. Buenos Aires: CEAL.

Nessi,  ngel Osvaldo (1987). *Pettoruti. Un clásico en la vanguardia*. Buenos Aires: estudio de arte.

Ripodas Ardanas, Daisy (s.f.). “La ficha erudita”. Documento dactiloscrito. Biblioteca “Fernán Félix de Amador”, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Romero Brest, Jorge (1974). “Tránsitos de las conciencias est tica y artística”. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Historia y Teoría del Arte Julio Payró, documento C12-S1-A.

Suárez Guerrini, Florencia (2018). “Historia del arte en *Imagen*”. XXII Jornadas de Investigación en Artes, Universidad Nacional de Córdoba.