

CIENCIAS DEL ARTE Y CULTURA DEL LIBRO

**INTERRUPCIONES Y DESPLAZAMIENTOS DE
UN DIÁLOGO EN TRES PROYECTOS DE ÁNGEL
OSVALDO NESSI**

Juan Cruz Pedroni / pedronijuancruz@gmail.com

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

El doctor Ángel Osvaldo Nessi (Chivilcoy, 1915 - La Plata, 2000) escribió varias veces los anales de su propia biografía, en una serie de papeles custodiados por el fondo de archivo que lleva su nombre.¹ En 1961, fundó el Instituto de Estudios Artísticos. En 1975, fundó el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), en la actual Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Por lo menos dos veces, pudo ser el *primero*: en 1948, presentó la primera tesis doctoral sobre pintura argentina y en 1961 fundó la primera carrera específica de Historia del Arte en la Argentina. La insistencia sobre cada acción como la primera recuerda la importancia que la disciplina le concedió habitualmente, desde Giorgio Vasari hasta las vanguardias, a la datación y a la atribución individual de las creaciones como principio de la explicación histórica. Mayor interés tiene aún la *cantidad* de los documentos, manuscritos y tapuscritos, que multiplican los estados textuales de una misma cronología. Ese impulso subjetivo para el registro de la propia vida parece ser el efecto de un sistema institucional que produce al *yo* como agente causal de los hechos y que le demanda su certificación a través de la escritura. Si, de modo general, ese uso de la escritura para *dar cuenta de sí* es una nota característica de la cultura escrita contemporánea (Artières, 2019), Nessi pulsó especialmente en el plano local, y en particular en la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA), para formar una cultura institucional en la cual esas prácticas recibieran una valoración positiva.

Otro efecto que ese dispositivo produce sobre el espacio biográfico consiste en la multiplicación de registros para lo que son materializaciones parciales de un mismo proyecto. El ejemplo más ostensible lo da el catálogo razonado sobre la obra de Emilio Pettoruti. A lo largo de las décadas en las que trabajó para su realización, el profesor Nessi escribió una decena de artículos sobre el pintor cubo-futurista que aparecieron en revistas y en piezas gráficas. Sin embargo, a lo largo de esas mismas décadas, el historiador siempre estuvo convencido de que el destino de su proyecto solamente estaría sellado con la publicación de un libro: el catálogo definitivo. La consideración del libro como proyecto permite agrupar una multitud de hechos dispares y reponer su singularidad en los horizontes temporales de la *espera*, la iniciativa, el recomienzo; en suma, pone los hechos en el *tempo* biográfico de la escritura.

El estudio de la historia de Nessi como sujeto de escritura nos permite considerar tres proyectos editoriales en los cuales el libro funcionó como objeto aspiracional de una intervención, que juzgaría cada vez como decisiva, y que solamente podría tener existencia a través de las posibilidades específicas del libro. Nuestro análisis se concentrará en la historia genética de esos tres proyectos, para abordar tanto las transformaciones en el horizonte imaginario como los contextos efectivos de escritura, reescritura y publicación.

El ensayo

Situación de la pintura argentina (Nessi, 1956) puede ser leído como un ensayo de interpretación nacional. Como si el subgénero, que desde la publicación de la *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada se consolida y extiende como forma de intervención

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación I+D «Historia de la Historia del Arte en la UNLP (1961-1983). De la constitución disciplinar a la creación de la carrera universitaria», dirigido por la doctora Berenice Gustavino, en el marco del cual se comenzó la catalogación del fondo Ángel Osvaldo Nessi. Al respecto, consúltese *La historia del arte como disciplina en la UNLP. Documentos para el estudio de su constitución* (2019), de Gustavino y otros.

intelectual, se percolara unos años más tarde a través de la producción de discursos sobre las artes. En ese movimiento, el libro se sitúa a sí mismo como un texto de fundación. Por ejemplo, al importar de la crítica literaria un tópico reservado hasta entonces a la poesía hispanoamericana, que ahora probará su eficacia para caracterizar la pintura argentina como un arte «sin efusiones líricas» o un arte «de ademán contenido» (Nessi, 1956, p. 167), motivo que aparecerá formulado dos años más tarde en otra dupla de ensayos críticos: *Geografía plástica argentina*, de Romualdo Brughetti, y *La pintura argentina del siglo XX*, de Cayetano Córdova Iturburu. El mismo Nessi, en una conferencia de 1970, va a pedir que se rindan cuentas por una deuda de la que se considera acreedor, a través de una alusión en la que es difícil no reconocer la referencia a esos títulos. Incluso Brughetti, en una nota conservada en el archivo, va a considerar necesario desmentir al historiador cuando llegue a afirmar que en la crítica de arte local «nadie cita a nadie» (Brughetti, 1969), objeción que el mismo Nessi encontrará la oportunidad de citar (Nessi, 1970). Lejos de ser una anécdota, este biografema indica un programa de intervención que consistió en modificar las formas en el desempeño verbal sobre las artes visuales.

Nessi lo hizo mediante la transcripción de un texto sobre la correcta preparación de una *ficha erudita*, que consideró necesario transportar desde una cátedra de la Facultad de Humanidades, de la que había egresado como doctor en Letras, hasta la ESBA en la que ahora se desempeñaba como profesor (Ripodas Ardanas, s. f.). En esa nueva institución representaba el personaje de un reformador, menos de las ideas que de sus condiciones de intercambio. La acción se puede leer como la huella de una transferencia: la de un modelo considerado legítimo para normalizar las prácticas de escritura a una institución en la que Nessi buscaba consolidar las *ciencias del arte*.

Una lectura rápida puede encontrar como una contradicción que el mismo Nessi que señalaba la necesidad de objetivar la escritura a través de protocolos, haya sido a la vez un poeta que apoyaba indirectamente sus credenciales como crítico en sus prerrogativas de autor lírico. Si enfocamos esa duplicidad en la mediana duración histórica, la aparente contradicción se disuelve: la idea de que la poesía es la única forma verbal que puede comprender una obra de arte y la que concibe el arte como un hecho histórico, que debe ser estudiado por la contrastación de los documentos, son en la misma medida una herencia del Romanticismo alemán. Estas formas diversas de autoridad letrada, que con el tiempo Nessi percibiría como antagónicas, coincidían en una fecha tan temprana como 1840 en la llamada Escuela de Berlín, en la cual la historia del arte conoció por primera vez la institucionalización (Pedroni, 2019). En su nacimiento, esas dos tendencias habían sido expresiones de la misma urgencia romántica por reinscribir en el sujeto una totalidad originaria que la modernidad había arrasado como fundamento de lo real (Cagnolini, 2014). En la estela de ese sujeto jánico, dividido entre la autoridad tradicional del libro y la de los objetos positivados por una ciencia, entre la Estética de Jena y la Filología de la École Nationale des Chartes, pueden ser analizadas tanto la continuidad de ese espacio tensional que despliega la disciplina como la discontinuidad en la biografía intelectual de Nessi. Será otra relación de fuerzas la que haga visible esas tendencias como contradicciones, cuando durante el proceso de modernización de la universidad argentina (Buchbinder, 2005), nuevos dispositivos de subjetivación capturen las trayectorias iniciadas en modelos de saber propios del siglo XIX. Pero antes de eso, volvamos a la historia editorial de *Situación de la pintura*.

Por el asiento publicado en el *Boletín Oficial* (1957) sabemos que se tiraron 515 ejemplares del libro: una emisión breve si la comparamos con los promedios estadísticos de tiraje para esa fecha, pero sorprendente al tratarse de una edición en cartón y papel de ilustración, realizada por el propio autor sin mayor experiencia como editor. Esta inversión sugiere el esfuerzo de Nessi para construir una plataforma de intervención desde el espacio gráfico. Ese trabajo sobre las condiciones de producción del libro como un objeto material apuntaban también al cálculo de sus efectos como discurso.

El sello editorial que Nessi pergeñó para autopublicarse no era nuevo. Con el nombre de *Renacimiento* recuperaba la rúbrica de una revista estudiantil cuyo suplemento poético había dirigido en los años cuarenta junto con el escritor Juan José Manauta. La revista no existía desde hace casi dos décadas, sin embargo Nessi ficcionó su continuidad para utilizarla como sede de una nueva publicación. Esa operación la repetiría con el Instituto de Estudios Artísticos, entidad creada por él en los años sesenta, que reflataría oportunamente en los años noventa para enmarcar la publicación de sus últimos opúsculos. La edición no era una función derivada de la existencia de la institución. Por el contrario, en un modelo de efectividad que nos remonta a la lógica derridiana del suplemento, la existencia misma de la institución, carente de atributos jurídicos en este caso, era un efecto performativo de las publicaciones que Nessi hacía en su nombre.

En el contexto de un libro sobre el arte argentino publicado en 1956, la actualización de la pieza lexical *Renacimiento* no estaba exenta de significados. Desde septiembre del año previo, la opinión pública canalizada por los diarios de mayor tirada venía celebrando a coro el golpe de Estado que había derrocado a Juan Domingo Perón, a través de una metáfora que oponía la luz de la libertad a las tinieblas de la opresión. La traducción de esa alegoresis a las retóricas de la historia del arte se formulaba con la oposición Edad Media/Renacimiento. Incluso el polímata y crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu utilizó explícitamente este ideograma en sus columnas del diario *Clarín*.

La indagación genética en el archivo revela su potencia heurística en la posibilidad que nos brinda para desmontar este campo de efectos de sentido que la utilización de la especie lexical sin lugar a duda despertó en esas condiciones históricas de lectura. En junio de 1954 la Universidad Nacional de Eva Perón entregó los premios correspondientes a los concursos de la Semana del Arte realizados en la ESBA en 1953. La tarjeta de invitación a la ceremonia llevaba en el dorso una máxima de Perón sobre la cultura, al igual que el folleto producido el año anterior y que gran parte de los *ephemera* impresos en el marco del Segundo Plan Quinquenal. En el interior encontramos un dato que Nessi tendería a reescribir en sus *currícula*: el Premio a la Investigación fue otorgado en esa oportunidad a Nessi por el ensayo inédito *Situación de la pintura argentina*.²

Nessi no solo tuvo la creatividad de enmarcar su libro en un sello ficticio que daba proporciones de editorial al experimento hecho mientras era estudiante de Letras, sino que al interior de la firma pergeñó una colección titulada La Reja, cuyo isotipo consistía en una reja de arar: un recurso evidente a la figura etimológica que conecta a la *cultura* con el *cultivo*. Sin embargo,

2 El mismo año en el que obtiene el premio, y probablemente por su condición de vencedor, Nessi integra el jurado de la Tercera Semana del Arte, subsiguiente edición del certamen. Lo hace en el rubro Ensayo, en compañía de Emilio Estiú y de Juan José Hernández Arregui.

atendiendo al contexto de su escritura y a la primera circulación manuscrita del ensayo, es posible afirmar que la puesta en libro de una nación artística tuvo más que ver en su origen con el espiritualismo nacionalista del Segundo Plan, ese mismo cuyo modelo raigal de cultura empezaba a entrar en tensión, justamente hacia 1952, con el nuevo rumbo internacionalista que, con muchas contradicciones, orientaba una parte de la política artística oficial. La publicación del libro fecha sus condiciones de emergencia en un escenario de intercambios discursivos radicalmente heterogéneo al de su contexto de producción. Los alcances políticos de la posibilidad interpretativa, ocluidos por un efecto de archivación editorial, solo pueden ser recuperados entonces a partir de una lectura filológica de su historia textual.

El manual

La naturaleza anacrónica de un libro, su diferencia y su diferimiento con respecto a la escritura, aparece en otro proyecto intelectual de Nessi que se convierte en libro en 1968. *Técnicas de investigación en la historia del arte* (Nessi, 1968) será un manual diseñado para circular en la universidad.³ En relación con la *Situación* publicada doce años antes, *Técnicas* será menos un libro de intervención polémica que de acción programática al interior de una disciplina que se representa como institución por venir. La figura de su autor ya no se inscribe en el teatro de la esfera pública, con su repertorio epocal de objetos discursivos, como el destino nacional o la esencia argentina, sino que se repliega sobre los confines técnicos de un espacio disciplinar. Si bien ha podido situarse el relevo del intelectual por el experto en el contexto neoliberal de los años noventa (Sarlo, 1994), es cierto que un fenómeno análogo se produce con alcances más limitados durante el proceso al que no sin reservas podemos llamar de *modernización* de la universidad argentina hacia 1960, realizado en el marco de un repliegue de lo público comenzado en 1955. El acontecimiento editorial que significa la publicación de *Técnicas de investigación* no se inscribe sino en las dinámicas de ese proceso, solidario con una transformación en las condiciones institucionales de producción de saber tanto como de modelos aspiracionales en el signatario del libro. Con las herramientas de la filología y la historia editorial me interesa argumentar que este relevo es también una inflexión en los modelos culturales que orientan la escritura sobre artes visuales, vinculado a la crisis con un modelo de intelectual humanista que hasta entonces dirime su relación con lo público por medio de las instituciones de la Literatura.

Además de profesor de Lectura y Comentario de Textos Literarios y de Literatura Española, Nessi había tenido una carrera como poeta comenzada en la ya referida revista *Renacimiento* y que ingresa en el orden de los libros a través del poemario *Soledades* de 1943.⁴ El volumen había sido compuesto en la imprenta arequera Colombo, sin duda la de mayor prestigio a la que podía aspirar un escritor novel y sin los vínculos requeridos con las editoriales porteñas del exilio español. Las primeras credenciales de Nessi como historiador del arte estaban

3 La presencia de notas de agradecimiento en la correspondencia de Nessi permite rastrear una forma de circulación de las *Técnicas*. Julio M. Rodríguez Mariani (1969), desde Montevideo, agradece el envío del libro y le consulta además dónde encontrar su *Misión actual del museo*. Romero Brest (1969) envía una nota en el mismo tono. César López Osornio (s. f.) le envía una copia del programa del curso que dicta en la Universidad Central de Venezuela (UCV), para mostrarle que incluye su manual en la bibliografía.

4 Después de esa fecha, la carrera de Nessi como poeta reconoce algunos avatares que comprueban su inscripción en La Plata como ciudad-Literatura y en los círculos de sociabilidad surgidos dentro de la Universidad. En 1949, el músico Adolfo Mindlín, exprofesor de la ESBA, transforma en canciones los versos de *Soledades*.

estrechamente ligadas a esta identidad pública como poeta. Según una representación fraguada en el siglo XIX, la sensibilidad extraordinaria de los poetas los califica especialmente para la escritura sobre arte. En la Argentina este imaginario mantuvo un imperio sin sombras hasta 1960. Alcanza con hojear la bibliografía de cualquiera de los críticos de arte con mayor visibilidad durante la primera mitad del siglo para identificar como única excepción a Julio Payró, no por nada el agente protagónico en la institucionalización de la historia del arte en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Por su parte, Nessi heredaba este modelo socioprofesional del que había sido su profesor de Historia del Arte, José Destéfano, quien era, además de poeta, prologuista de los libros sobre arte en El Ateneo y probablemente el nexo que le permitió a Nessi trabajar como traductor de la editorial en la década de los cuarenta. Al igual que en la lírica de su maestro, la poética de Nessi en *Soledades* había estado vinculada a lo tenebroso, lo descarnado y lo abyecto, en un registro estilístico que deja ver la influencia de Charles Baudelaire, resignificada por un contenido temático donde asume cierto lugar la experiencia del nazifascismo. Hacia 1960, cuando Nessi abandona la escritura poética como proyecto público, abjura también de los procedimientos críticos que había sostenido el profesor Destéfano. El paralelismo con Payró es otra vez pertinente: este último, cuando para la misma fecha asume la dirección en el Instituto de Historia del Arte de la UBA, considera nulo todo lo hecho por su predecesor en el cargo: este era nada menos que el maestro de Nessi, el *amateur* y poeta Destéfano (Alva Negri, 1979).

En efecto, en 1968, cuando Nessi publica *Técnicas de investigación*, el modelo de autoridad que asegura la íntima relación entre la crítica artística y la poesía en una única y monolítica identidad entra en crisis como efecto de las nuevas temáticas que convoca la agenda periodística tanto como la especialización disciplinar. Resulta sintomático que, a partir de entonces, Nessi utilice en sus escritos el adjetivo *literario* de forma peyorativa, con frecuencia para calificar el sustantivo *relleno* y para designar con ese sintagma una crítica precientífica.

En este contexto, el acontecimiento que supone publicar un manual de metodología representa un gesto programático de intervención en la disciplina. La mirada genética sobre el archivo es una vez más elocuente. En una serie de documentos sistematizados por Nessi y conservados en el IHAAA, el autor deja asentado el hecho de que en 1952 había intentado publicar un manual de iniciación artística para la editorial Poseidón, proyecto interrumpido por los problemas de importación de papel que afectan a la industria del libro argentino. Según sus propias palabras, ese inédito se convertiría, dieciséis años más tarde, en *Técnicas de investigación en la historia del arte*. Sin embargo, resulta por lo menos improbable que la editorial dirigida por Joan Merli, quien además había sido director artístico de la revista con el hedónico nombre de *Saber Vivir*, hubiera aceptado sumar a su catálogo un manual de metodología científica. Tampoco lo hubiera recibido Nova, la casa que finalmente lo acogió en su colección Arte y Ciencia de la Expresión. Es interesante detenernos en la transformación que condujo a que esa casa consintiera publicarlo en 1968. El paralelismo que se establece entre la historia editorial de Nova y la historia de vida de Nessi es revelador sobre las transformaciones acaecidas en la cultura letrada de la Argentina. Mientras ambos priorizaban a la poesía en la década de los cuarenta (una desde su catálogo, otro desde su producción escrita), en la década de 1960 ambos proyectos se orientan hacia la metodología científica. Nessi llegará a proponerle a la editorial dos colecciones: una intitulada Dimensiones de la Plástica, y otra llamada Biblioteca de Metodología. En el marco de la primera, Nessi planeaba

reeditar su *Situación de la pintura argentina*, con el título de *Historia del arte argentino*. La segunda colección programada era, en cambio, el contexto en el que originalmente pensaba ubicar su libro *Técnicas de investigación en la historia del arte*. El listado de títulos en cuya compañía quería ver publicado el manual presenta una estructura anafórica. Gran parte de los libros proyectados por Nessi comienzan con la fórmula «Técnicas de investigación» seguida por el nombre de una disciplina. Finalmente, ninguna de las dos series se publican, pero la sola formulación programática alcanza para hacer ostensible la distancia que se abre entre dos figuras de escritor. El crítico de los años cuarenta recibía su autoridad intelectual a través de la confianza en las bellas letras para representar las distintas regiones del alma humana. El gestor editorial en el que se convierte, durante los años sesenta, imagina una biblioteca solamente legible por medio de matrices disciplinarias.

El catálogo

Quizás no haya artefacto disciplinar en la historia del arte que represente mejor las contradicciones convergentes en su origen romántico que el catálogo razonado, un género editorial que estabiliza sus dispositivos genéricos a mediados del siglo XIX. La voluntad de reponer una totalidad imaginaria bajo la forma de un corpus orgánico (Locher & Wegner, 2006), aquella que se articula en la hipótesis de una correspondencia entre los términos vida-obra-firma, puede pensarse como una insistencia del idealismo hegeliano en el trabajo que sus discípulos hicieron para secularizar esa herencia, mediante el desarrollo de la batería de protocolos empíricos que se acostumbra a reunir en el genérico de *Kenntnis* o *connoisseurship*. El modelo de práctica erudita que representa el catálogo razonado de artista será la *Aufhebung* del catálogo de anticuario al estilo dieciochesco: mientras conserva su pulsión por reunir la dispersión de los restos, la justifica con un concepto de vida y de autor que caracterizan al siglo XIX. Cuando a comienzos de siglo XX distintos historiadores identifiquen conjuntos de obras anónimas con las firmas de artistas que serían considerados genios, la historia del arte encontrará en el catálogo razonado, por así decirlo, una heráldica de su propia cientificidad.

La *recaída en la inmediatez*, para seguir la tónica hegeliana, de esta larga cadena de mediaciones, aparece de manera gráfica cuando Nessi, invitado como representante argentino en el Congreso Velazqueño de Málaga de 1961, conoce el catálogo de Diego Velázquez, y a imagen suya se propone redactar un *catalogue raisonné* que contenga toda la obra de Emilio Pettoruti, el pintor platense radicado en París. Aprovechando la cercanía, Nessi viaja a la capital francesa para comunicarle su intención a Pettoruti, que en su momento había accedido a cederle un dibujo inédito para la cubierta de *Situación de la pintura*, y que ahora accede a la nueva propuesta. El catálogo se editará recién veintiséis años más tarde, después de un intento fallido con la editorial Gaglianone en 1981.⁵ Una parte del relato sobre la génesis del catálogo, que aparecerá con el título *Emilio Pettoruti: un clásico en la vanguardia* (Nessi, 1987), la encontramos en un borrador inédito vinculado a un proyecto frustrado para reeditarlo, intención que Nessi abrigará tras la supresión inconsulta de cien páginas en la única versión del catálogo que se habrá llegado a publicar.

⁵ Se encuentran en el archivo documentos con el sello «Ediciones de arte Gaglianone / Ángel Osvaldo Nessi / Autor a cargo de la edición / de la obra "Pettoruti"».

Las condiciones de producción de esta nueva utopía son elocuentes por diferentes determinaciones. Como el de todo libro, el espacio de un catálogo es utópico, pero el género intensifica particularmente esa dirección. Las cualidades de inmanencia y clausura unitaria de un catálogo imponen una nueva forma de existencia a las obras de arte. Esa relocalización es efectiva en la medida en la que suprime los tres atributos políticos de la espacialidad: su carácter relacional, múltiple y contingente (Massey, 2017). Las inscripciones escriturarias de un catálogo que, evocando una vez más las paradojas de la *différance*, deslocalizan al mismo tiempo que localizan una inscripción de lugar, se hacen concretas a través de una serie de intercambios epistolares que, a lo largo de décadas, le recordarán a Nessi la estomagante materialidad de la geografía.

Es interesante analizar las mediaciones materiales e imaginarias que debieron producirse en la geografía intelectual para que ese libro utópico pudiera tener lugar. Las declaraciones de Nessi trasuntan que su intención era hacer el primer catálogo de un artista americano. Si casi conseguirá hacerlo —finalmente fue el segundo, llegando después del de Diego Rivera; finalmente quedó incompleto y no cerró el círculo de una totalidad— esa donación a la disciplina le insumirá un gasto escriturario extenuante para el que deberá visitar a coleccionistas de distintas radicaciones. La *transferencia cultural* (Espagne, 2009, 2013) que implica la importación de una práctica bibliográfica como el catálogo se realiza en este caso, expresamente, en nombre de América, acaso en nombre del espacio panamericano diagramado en el contexto de la Guerra Fría, pero el *pre-texto* no proviene de los países referentes para la disciplina en América, sino de un modelo marginal que el profesor Nessi encuentra en España. El catálogo de Pettoruti se hace a semejanza del de Velázquez, una semejanza transportada por medios no semejantes. Es difícil no reconocer en esa historia genética un retorno anamnésico del hispanismo difundido por Amado Alonso en el medio literario rioplatense dos décadas antes, ese medio en el cual Nessi había recibido su entrenamiento profesional. El mapa que surge también puede ser leído como prueba de la oblicuidad en las estrategias latinoamericanas para la importación de una modernidad.

La clausura del libro y la apertura del archivo

La historia editorial de estos tres textos permite ver cómo el libro archiva una imagen de sí mismo como estrategia de intervención disciplinar. La filología del archivo tiene lugar entonces como una hermenéutica de lo imprevisible que desnaturaliza los dispositivos de sentido estabilizados por la actividad semiófora del objeto libro. Si el archivo provoca la contingencia del libro, desencadena también la temporalidad discontinua de una historia biográfica. Si, como afirma Alain Badiou (2005), un proyecto se define por la posibilidad de ser interrumpido, la discontinuidad inherente a los que analizamos revela tanto la fuerza imaginaria del objeto libro como la volatilidad de los proyectos que acogen sus inscripciones. Esperamos que este énfasis en el espacio editorial como un ámbito hecho de huecos, de retrasos y de interrupciones represente una contribución al propósito más amplio de escribir una historia no lineal de la consolidación disciplinar (Dilly, 1979). Esperamos también que resuene con el rumbo señalado por François Dosse (2007) para la biografía intelectual: circunscribir el tiempo de una vida en la singularidad de sus gestos.

Referencias

- Alva Negri, T. (1979). *Julio Payró. Crítico e historiador del arte*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Culturales Argentinas.
- Artières, P. (2019). *La experiencia escrita. Estudios sobre la cultura escrita contemporánea (1871-1981)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ampersand.
- Badiou, A. (2005). *El siglo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Boletín Oficial. (4 de septiembre de 1957). *Boletín Oficial*. Segunda sección, p. 8.
- Brughetti, R. (1969). *Carta a Ángel Osvaldo Nessi del 18 de abril de 1969*. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Buchbinder, P. (2005). *Historia de las universidades argentinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Cragnolini, M. (2014). Sobre algunas (in)ciertas afinidades electivas: la presencia de Nietzsche en los debates biopolíticos contemporáneos. En M. Cragnolini (Comp.), *Extraños modos de vida. Presencia nietzscheana en el debate en torno a la biopolítica* (pp. 17-37). Adrogué, Argentina: La Cebra.
- Dilly, H. (1979). *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin* [La historia del arte como institución. Estudios sobre la historia de una disciplina]. Frankfurt, Alemania: Suhrkamp.
- Dosse, F. (2007). *El arte de la biografía*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Espagne, M. (2009). *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer* [La historia del arte como transferencia cultural. El itinerario de Anton Springer]. París, Francia: Belin.
- Espagne, M. (2013). La notion de transfert culturel [La noción de transferencia cultural]. *Sciences / Lettres*, 7(1). <https://doi.org/10.4000/rsi.219>
- Gustavino, B., Suárez Guerrini, F. y Pedroni, J. C. (2019). *La historia del arte como disciplina en la UNLP. Documentos para el estudio de su constitución*. Ponencia presentada en las 9.ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80710>
- Locher, H. y Wegner, R. (Eds.). (2006). *Der Körper der Kunst: Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800* [El cuerpo del arte. Construcciones de totalidad en el discurso sobre arte hacia 1800]. Gottinga, Alemania: Vandenhoeck & Ruprecht.
- López Osornio, C. (s. f.). *Carta de César López Osornio a Ángel Osvaldo Nessi*. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Massey, D. (17 de septiembre de 2017). *Geometrías del poder y la conceptualización del espacio*. Conferencia dictada en la Universidad Central de Caracas, Caracas, Venezuela.
- Nessi, Á. O. (1956). *Situación de la pintura argentina*. La Plata, Argentina: Renacimiento.
- Nessi, Á. O. (1968). *Técnicas de investigación en la historia del arte*. Buenos Aires, Argentina: Nova.
- Nessi, Á. O. (1987). *Emilio Pettoruti. Un clásico en la vanguardia*. Buenos Aires, Argentina: Estudio de Arte.
- Nessi, Á. O. (1970). *El arte en La Plata y su resonancia nacional* [Documento dactiloscrito]. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Pedroni, J. C. (2019). La institucionalización de la historia del arte en el siglo XIX. En R. Hitz, F. Ruvituso y J. C. Pedroni (Coords.), *Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas* (pp. 42-60). La Plata, Argentina: EDULP.
- Ripodas Ardanas, D. (s. f.). *La ficha erudita* [Documento dactiloscrito]. Biblioteca Fernán Félix de Amador, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Rodríguez Mariani, J. M. (1969). *Carta de Julio M. Rodríguez Mariani a Ángel Osvaldo Nessi del 26 de agosto de 1969*. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad

LA CONSTITUCIÓN DE LAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS

de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Romero Brest, J. (1969). *Carta de Jorge Romero Brest a Ángel Osvaldo Nessi del 15 de enero de 1969*. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ariel.