

Espacios de la imagen y de lo escrito en archivos de críticos e historiadores del arte

Por Juan Cruz Pedroni (Bellas Artes-UNLP)

Resumen

A mediados del siglo XX, la escritura sobre arte en Argentina encuentra nuevos espacios materiales e institucionales de despliegue en los que se negocian tradiciones y en los cuales imágenes y palabras intercambian posiciones. Los archivos de dos críticos e historiadores del arte, Ángel Osvaldo Nessi y Cayetano Córdoba Iturburu, nos permiten dimensionar las prácticas de recolección, escritura y visualización que recorren ese proceso, en itinerarios intelectuales con programas divergentes y percepciones comunes sobre los espacios de la imagen y de lo escrito.

Palabras clave: HISTORIOGRAFÍA-ESCRITURA SOBRE ARTE –ARCHIVOS-HISTORIA

Entre las décadas de 1940 y 1960 los dispositivos de la cultura escrita y de las imágenes experimentan cambios en el sistema del arte argentino. Los indicadores de esta transformación se encuentran tanto en la producción de objetos impresos como en las formas de su apropiación. Paulatinamente, los catálogos anuales del Salón Nacional se transforman en diccionarios biográficos con capacidad para sustituir a los *quién es quién* publicados por la casa Kraft. La edición local de colecciones universalistas como *La pinacoteca de los genios* cambia la economía de la práctica que consiste en recolectar reproducciones para convertirlas en diapositivas, al volver disponibles las copias en un único soporte. Por su parte, la expansión de las colecciones monográficas sobre artistas locales pone progresivamente en crisis la autoridad de *El arte de los argentinos* de José León Pagano como monumento bibliográfico, fuente excluyente para la redacción de "juicios críticos" en los folletos que acompañan a las exposiciones.¹ Lo que empezaba a transformarse acaso era una cultura del libro en las artes visuales. Los archivos personales de Ángel Osvaldo Nessi (1914-2000) y de Cayetano Córdoba Iturburu (1899-1977)² ofrecen lugares de observación para pensar cómo los proyectos de escritura y de visualización del arte se hacían un lugar en los escritorios de los

¹ Era una práctica habitual de las galerías de arte argentinas hasta la década de 1940 que extrajeran fragmentos biográficos de aquel libro para los catálogos de exposiciones. Con esta reinscripción de los pasajes se certificaba la inscripción del artista exhibido en una obra monumental.

² El primero de estos fondos fue donado recientemente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata) procedente de colección particular y está en proceso de ser ordenado. El segundo fondo se encuentra catalogado y disponible para su consulta en el Centro de Documentación para la Cultura de Izquierdas en Argentina. Las fechas indicadas en el texto corresponden a los años de nacimiento y defunción de los escritores. Las fechas extremas del fondo Cayetano Córdoba Iturburu son 1921-1977. En el caso del fondo Nessi este dato no está aún establecido.

críticos en este momento de cambio como así también sobre lo que esperaban de su emplazamiento en la cultura impresa. Las modificaciones en las condiciones técnicas e institucionales de posibilidad producen nuevos asentamientos para representaciones insistentes sobre lo que significa un libro en historia del arte. La lectura de los archivos permite por un lado explorar lo que los escritores esperan de ese soporte y ofrece, por el otro, indicios en torno a modos de dar a ver y a leer en escenarios distintos a los de la publicación impresa.

En este trabajo desplegamos una serie de inscripciones que toman lugar en un escenario cambiante en la cultura escrita y de las imágenes. Focalizamos en la emergencia de encuentros singulares en los archivos: proyectos para que una imagen se vuelva legible y desplazamientos en los que la imagen se escribe. El estudio de los fondos nos permite observar gestos y expectativas que recolocan a las publicaciones en el horizonte de otras prácticas disciplinares, sobre la base de representaciones comunes acerca de los lugares que ocupan en aquellas las palabras y las imágenes.³

Itinerarios cruzados

El historiador y crítico Ángel Nessi tenía la convicción de que en el comentario sobre una obra de arte la palabra debía avanzar en una “marcha deductiva de un proceso deductivo, lógico y fundado”, pero también cubrirla, hacerle justicia a toda su extensión. Por esto rechazaba en la crítica de arte lo que llamaba “literatura de relleno” (Nessi, s.f.). Sus *mapas estructurales* -una trama de diagonales, medianas y números áureos indicados sobre la reproducción de una obra en blanco y negro- acreditaban el discurso crítico al hacer ostensible que la palabra emergía de la imagen sin tomar nada que no viniera de ella misma. Doctorado en 1948 en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata, Nessi ocupó sucesivamente distintos cargos en la Escuela Superior de Bellas Artes desde esa misma década. Sus papeles muestran un método para fichar tópicos clásicos, instituciones y estilos, que se modula hacia 1950 para incorporar biografías y escuelas de acuerdo con el método historiográfico de las generaciones. Desde la década del sesenta, las visitaciones al estructuralismo y la psicología de la percepción introducen otras formas de registro que sin embargo nunca dejan de acoplarse con el procedimiento que sistematizó con el título de “ficha erudita”. Algunas

³ El presente trabajo se inscribe en una investigación realizada con una beca tipo A otorgada por la Universidad Nacional de La Plata (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes), dirigida por la Dra. Berenice Gustavino y el Lic. Rubén Hitz

reescrituras y adendas en las fichas intentan salvar la continuidad de una biografía intelectual al reinscribir a las antiguas prácticas en los nuevos sistemas conceptuales. Cayetano Córdova Iturburu había transitado otro camino; luego de sus comienzos en *Martin Fierro*, su trabajo como crítico de arte en las redacciones de múltiples diarios y revistas lo habían entrenado en el armado rápido de reseñas para los folletos de exposiciones en las que se reconoce el uso reiterado de ciertas técnicas. Entre ellas, la reunión de contrarios como tradición y vanguardia a través de conjunciones concesivas en los juicios positivos y un repertorio de fórmulas fijas para condenar lo que llamaba dogmatismo de escuela. En paralelo a esta escritura periodística y en las galerías, una alianza durable con la editorial Atlántida le generaba encargos para libros sobre temas que van desde Sócrates hasta la cultura azteca pasando por un *Diccionario de actualidad* que ofrecía al lector moderno los recursos para poder abordar la lectura de periódicos.⁴

En *La pintura argentina del siglo XX*, el libro por el que obtendrá el primer premio municipal de prosa de la Municipalidad de Buenos Aires en 1958, el método de acopio usado para elaborar el diccionario migra desde los recortes de diarios hacia los catálogos que el mismo había escrito. Con sus largas listas, este libro aparecía como un espacio de inscripciones en el que se acusan sus hábitos como polígrafo de la casa Atlántida tanto como sus representaciones acerca de la escritura histórica sobre arte. Para Córdova Iturburu escribir un libro sobre arte significaba inscribir nombres propios en el espacio de la historia, nombres que se multiplican al punto de reenviar, en un mismo volumen, de un índice onomástico a otro.⁵ La atribución de autoría es condición de posibilidad para la escritura sobre arte: en un borrador mecanografiado para el catálogo *Pintura argentina* de 1955, las *ventanas* que indican la espera de una información se multiplican en los lugares donde cabría esperarse un nombre (Córdova Iturburu, 1954). Por su parte, Nessi tampoco abogaba por una “historia del arte sin nombres” como a comienzos de siglo pedía la escuela formalista de Historia del Arte.

⁴ Un libro al que autorizaba, según el editor, un paciente trabajo de recolección. En el epílogo leemos un relato de su génesis: “He debido recurrir, fundamentalmente, a diarios, periódicos, revistas y folletos de las más diversa índole y agotar un riquísimo archivo personal, que se ha ido formando, con el correr de los años, a consecuencia de una intensa curiosidad” (Córdova Iturburu, 1943). Es significativo que este “riquísimo archivo” no haya sido conservado.

⁵ Algunos nombres registrados en el índice onomástico de *La pintura argentina del siglo XX* están seguidos de la indicación de una sola página que corresponde a la “Sinopsis de la pintura argentina”, un capítulo que no es otra cosa que un índice de nombres de artistas. En las ocho líneas que describen este libro en la *Lista básica de obras para bibliotecas públicas* editada veinte años después, se llama la atención sobre los “diversos índices” contenidos por el tratado. Para la duplicación de los nombres propios y el problema de la iconicidad en el texto histórico, cfr. *La escritura de la historia* de Michel De Certeau (2006).

En sus apuntes, el crítico se encargaba incluso de deslindar al estructuralismo de aquel mandato que se había hecho célebre con Heinrich Wölflin. Pero si para Córdoba Iturburu escribir una historia del arte colocaba al libro de historia como un lugar donde los nombres que merecen conservarse se registran con caracteres de oro (Curtius, 1955: 234), la alegoría que asocia la historiografía con un artefacto onomástico se ponía en perspectiva en el caso de Nessi con los alcances del método “moderno” de las generaciones. Nessi había conseguido ser aceptado en la asociación argentina de críticos después de esfuerzos onerosos para dar a conocer sus escritos. La principal operatoria de este afán por divulgar su obra consistía en republicar sus artículos editados en revistas académicas a través de folletos autónomos que emulaban las separatas aparecidas con aquellas. La autoridad de Córdoba Iturburu radicaba en cambio en un *yo testifical*: la figura de un crítico que había protagonizado aquella vanguardia sobre la que escribía. Pero esa inscripción implicaba también el borramiento, en los espacios bio-bibliográficos, de la producción escrita para la casa Atlántida.

Las diferencias entre sus trayectorias representan dos momentos del discurso sobre arte que en la década de 1970, cuando Nessi y Córdoba Iturburu comparten la membresía en la asociación de críticos, coexisten en una tensión que nunca encontrará, en la esfera pública de los impresos, un escenario polémico. Si Nessi denostaba lo que denominaba una *crítica impresionista*, las marcas de este modo de la crítica podían encontrarse en los escritos de Iturburu representadas ejemplarmente en la preferencia por verbos de aprehensión perceptiva o en la escenificación enfática del encuentro con un cuadro. Pero si la biblioteca de Nessi le permitía caracterizar el estilo crítico de Córdoba Iturburu de una forma que para este último era invisible, la percepción de lo escrito como repositorio de una memoria los igualaba más acá de las declaraciones metodológicas del primero. Si para Córdoba Iturburu, escribir el nombre del artista en un libro de historia del arte tenía la eficacia de una *tumba escrituraria* (De Certeau, 2006) para el historiador platense, atribuir y periodizar eran los gestos necesarios para la disciplina que se formalizaba como ciencia del arte en La Plata, bajo su dirección, a comienzos de la década de 1960. Las escrituras privadas como las *marginalia* y las fichas expanden la base para comprender este cruzamiento en las obras publicadas. En 1963, los críticos coinciden en un mismo espacio editorial cuando el sello oficial Ediciones culturales argentinas publica los libros sobre el pintor Emilio Pettoruti que uno y otro habían escrito, respectivamente, para las colecciones “Biblioteca del sesquicentenario” y “Argentinos en el arte”. La sincronía sirve para remarcar la

diferencia entre los dos itinerarios. El texto de Córdova Iturburu multiplica las anécdotas que había protagonizado junto al pintor a partir de lo que llamó, en analogía con la historia literaria francesa, “el Hernani de la revolución vanguardista argentina de 1924” (Córdova Iturburu, 1958) mientras que el de Nessi intenta modificar los términos de una práctica de escritura al indicar en el título de la monografía los límites del período abordado.

Los dos escritores asociaban sus credenciales como críticos con el nombre de Pettoruti, con el que inscribían el comienzo de distintas tradiciones. Córdova Iturburu se arrogaba el antecedente de haber sido el primero en escribir sobre el pintor, mientras que Nessi afirmaba que, hasta que él hubiera estudiado al artista platense, no se había escrito de ese modo sobre un cuadro en el país. En su correspondencia, Nessi lamentaba encarar proyectos de escritura que nunca podía terminar. El diccionario de arte que no logró publicar y que llamaba su *elefante blanco* -por el uso que otros hacían de sus borradores- coloca a lo escrito en el espacio de una acumulación improductiva al que pertenece también el catálogo razonado de la obra de Pettoruti, aparecido después de dilatados intercambios epistolares con coleccionistas y presentado como el segundo de su tipo en América. Córdova Iturburu se recordaba en cambio a sí mismo como un crítico de acción que había luchado en la primera fila de la vanguardia y sus publicaciones escenificaban esa memoria en un relato histórico.

Un segundo punto en el que los críticos habían convergido era la edición de libros que se proponían enseñar a ver: en el caso de Córdova Iturburu, *Cómo ver un cuadro*, de 1955; en el de Nessi, *Técnicas de investigación en la historia del arte*, aparecido en la casa Nova doce años después. Mientras que el libro del primero conoció cinco reediciones, el manual de Nessi dejó de ser consultado poco después de la primera. Ambos presentaban imágenes explicativas: *Cómo ver un cuadro* tenía dos láminas sueltas con los “diagramas estructurales” que en el libro de Nessi de 1967 alcanzarían el número de veinticinco y se acompañarían de un programa de análisis basado en ellas.

Apuntes y ficheros

El principio de la retórica clásica afirma que para recordar algo es preciso conocer dónde se encuentra organizada la memoria como una cantera de loci communes. Nessi mantenía esta práctica en el siglo XX en sus series de fichas ordenadas alfabéticamente y en las que anotaba, después del encabezado, las referencias que progresivamente

encontraba sobre distintos tópicos en libros y publicaciones periódicas, reproducciones de obras y folletos. Como el historiador del arte Jacob Burckhardt en el siglo XIX, Nessi había modificado los muebles para almacenar sus materiales de trabajo con el diseño de cajones ficheros en el zócalo de las bibliotecas.

Los papeles a los que el mismo llamaba “fichas” y en los que reenviaba de una tarjeta a otra con las abreviaturas “cfr.” o “v.” lo acompañaron durante toda su producción escrita. Las fichas más tempranas corresponden a la década del 40 y preceden sus trabajos sobre literatura española. Las más recientes pueden ser datadas en la década de 1970. Son fichas biográficas en las que el año de nacimiento está seguido por la consignación de la edad en años del personaje estudiado.⁶ En cuanto a los medios gráficos, los artículos del suplemento cultural de *La Nación* son protagónicos por la cantidad en la que han sido conservados. Tienen dos modos de presencia en el fichero: citados en las tarjetas y recortados y plegados dentro de sobres. Cuando los artículos del rotograbado tienen la propiedad de ser exposiciones breves sobre un tema en particular fueron utilizados inclusive para suplantar a las fichas correspondientes.⁷ Si los artículos de *La Nación* representaban un *orden de los libros* donde primaban como figuras las obras y los autores, Nessi los reingresaba en el *orden tópico* de su fichero.

La disponibilidad de informaciones se organizaba de manera muy diferente en el escritorio de Córdova Iturburu. En los borradores para su *De la Prehistoria al Op Art*, un opúsculo que Atlántida publica en 1967, encontramos referencias a su propio material de trabajo, al que remitía con la palabra “Apuntes” seguida del número de página. Determinadas inscripciones en estos “Apuntes”, transcripciones de historias del arte de divulgación, ofrecen escenas de escritura con relación a los materiales disponibles que son elocuentes sobre una economía de la información en el proceso de escritura y, a la vez, sobre el estatuto que la historia del arte tenía para el escritor. Es el caso de una cuenta realizada con lápiz en el dorso de una hoja en el que le resta, al año de defunción de Tiziano Vecellio, el año de su nacimiento. El número que arroja este cálculo –es decir, el de la presunta edad a la que fallece el veneciano- aparece consignado en el texto édito. El procedimiento deja ostensiblemente un margen de error;

⁶ La imagen de escritor de Nessi se basaba en la rigurosidad en la consignación de las fuentes. En un folleto sobre monumentos escultóricos escrito por Carlos Massini Correas, director del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Cuyo encontramos la *marginalia*: “los datos historiográficos muy peregrinos”.

⁷ Otro crítico de arte platense, Romualdo Brughetti, doblaba las páginas de los suplementos culturales *La Prensa* y de *La Nación* después de recortarlas prolijamente y las introducía en el interior de libros con temas afines.

antes que un procedimiento fiable Córdoba parece preferir la elocuencia o bien ambas cosas: la historia como *delectare et prodesse*; recordemos que la longevidad de Tiziano era un tópico repetido en la bibliografía sobre arte.⁸

Diapositivas y proyecciones luminosas

Siguiendo una convención que se remontaba a la década del 30, Nessi anunció en 1958 una conferencia llamando la atención en el folleto sobre la inclusión de “proyecciones luminosas” (Nessi, 1958). El autor era un cuidadoso cultor de las diapositivas e incluso había formado una *diapoteca* en el Museo Provincial de Bellas Artes durante su gestión como director de la institución en la década del 60.⁹ Los papeles preparatorios que se conservan brindan algunas indicaciones sobre cómo esas diapositivas podían ponerse en acto.

La circulación de determinados artefactos visuales reconfiguró la imagen del pasado en distintos momentos de la historiografía. En el siglo XIX la circulación de los panoramas coincidió con la aparición de un género de la escritura histórica bajo ese mismo nombre. A principios del siglo XX, las posibilidades de exhibición simultánea que permite la proyección de diapositivas fue la base material del método desarrollado por H. Wöllflin. Es plausible preguntarse por las *proyecciones* que esta técnica de visualización pudo haber encontrado en la escritura histórica de las imágenes. El especialista David Carrier (1991) afirmó que a partir de la expansión de las técnicas de reproducción de imágenes en el siglo XX la écfrasis fue desplazada por la interpretación en la crítica de arte en la medida en que las descripciones de obras se vuelven prescindibles. Quizás esta periodización, que vincula de forma demasiado directa ciertas técnicas de escritura con otras de visualización, pueda ser revisada a partir de las formas efectivas de apropiación de la tecnología visual. Las presentaciones luminosas se acompañaban de distintas técnicas apoyadas en el papel que mezclaban escritura y grafismos. La estrategia para

⁸ El tópico aparece en las *Vidas* de Vasari de 1550: en el ejemplar que había pertenecido al pintor español el Greco una marginalia marcaba sus reservas con respecto a la fecha de nacimiento consignada por Vasari. Los canales por los que esos tópicos llegaban al escritorio de un crítico en el Siglo XX era la producción editorial de divulgación. Así, en un libro de Billiken dedicado a los grandes pintores se dedicaba un capítulo a “La vejez de Tiziano”, un libro que Córdoba Iturburu que había publicado su historia de la pintura occidental en la Enciclopedia ilustrada de Billiken, no podía desconocer. Su inclusión se sumaba a la cantera de lugares comunes explotados por la historiografía del arte, ubicuos entre las primeras fuentes y los textos de divulgación del siglo XX, en el que nunca faltan entre otros el poder ilusionista de las uvas de Zeuxis, apólogo inaugural en la historia del discurso sobre la mímesis que se remonta hasta Plinio el viejo y que tampoco estaba ausente en el texto de Córdoba Iturburu.

⁹ En un menú gastronómico ficticio que satiriza a personalidades del arte platense el redactor llamó la atención sobre la inclinación del profesor al hablar de “bloquitos de diapositivas nessificadas”.

ordenar sus diapositivas y para preparar la exposición eran diferentes en Córdoba Iturburu y Nessi.

En el fondo Nessi encontramos un cuadernillo hecho con hojas plegadas que lleva manuscrito en la portada el título “Arte del Renacimiento” (Nessi, s.f.). En las hojas se suceden párrafos numerados con tres a siete líneas de texto que describen una imagen, un autor, el título de una obra y un tema o una serie de motivos. Se trata sin dudas de una guía didáctica para mostrar las diapositivas que el crítico encargaba siguiendo este mismo orden.¹⁰ Lo llamativo no es solo cómo la imagen coloca a la palabra en el régimen del comentario sino también cómo la palabra se parcela de acuerdo con la discontinuidad de las imágenes proyectadas. Como en los diagramas que comentamos más arriba, no hay nada escrito por fuera de la imagen que se entrega a la vista. Antes que pensar en la écfrasis de forma instrumental como un recurso que deja de existir tan pronto como adviene la posibilidad de cambiar la descripción por las reproducciones, podemos pensar que se instala, contrariamente, la idea de que es conveniente callar sobre las imágenes que no pueden ser mostradas.¹¹

La precisión de la información está confiada a la secuencia de un carrete de diapositivas. En una ficha donde coleccionaba “definiciones del arte”, Nessi consignó una frase atribuida al pintor Fernando Fader: “Párate que aquí es” (Nessi, s.f.). Este pedido de que el movimiento se detenga en el lugar del hecho estético puede pensarse quizás en la temporalidad lineal y discontinua de las diapositivas, marcada por el gesto que las señala. Podemos pensar, con De Certeau (2006), en la palabra del historiador como un discurso en el que decir se reduce al gesto de mostrar.

Por su parte, Córdoba Iturburu hacía anotaciones para identificar las reproducciones de obras que *pasaría* en las diapositivas. En el margen de una hoja en la que el crítico delineó el plan general de las disertaciones que tituló “La dirección racional en la pintura: de Bizancio a Le Parc” aparecen dibujados una serie de grafismos que remiten a rasgos de distintos artistas. Los dibujos del crítico parecen indicar una especial dificultad para recordar las obras de arte óptico y los nombres de sus artistas.¹² Los

¹⁰ En el fondo se conservan tiras de negativos entre dos tapas de cartón abrochadas, en las que se consigna tanto el período histórico como el destino que estas imágenes tenían para la elaboración de diapositivas.

¹¹ Es elocuente el caso de Ernst Gombrich, quien en 1950 se había impuesto como principio para su *The Story of Art* hacer únicamente referencia en el texto a las obras reproducidas en el libro que lo transportaba.

¹² Entre ellos, el nombre de “Agam” se encuentra junto a un rectángulo fugado a la derecha y atravesado por líneas verticales: idénticas características presenta la reproducción de un cuadro de Yaacob Agam en la edición de 1973 de su libro *De la prehistoria al Op art*.

modos de notación de la información en el papel del dibujo nos hablan de un escrito pensado como apoyatura para la exposición oral, lo que el crítico llamaba un “guión”. Es verosímil pensar que estas imágenes garabateadas por el disertante eran un recurso mnemotécnico, referencias dibujadas a los efectos de identificar las diapositivas que presentaría en el curso.

Inscripciones finales

Para la propuesta de historia del arte como historia cultural de Burckhardt, modelo acaso marginal de la historiografía decimonónica con un énfasis en las sincronías, la pregunta por los orígenes se volvía inoperante. A la interrogación por el lugar en el que la historia debía empezar a ser contada, el historiador respondía que, en todo caso, por algún lado: “jedenfalls irgendwo” (Maurier, 2013: 84). Había que empezar por algún punto del material acumulado, por el recuerdo de alguno de los monumentos visitados o por alguna de las miles de fotografías conservadas.

Para pensar dimensiones de lo escrito es preciso considerar también cómo el archivo de trabajo del historiador responde a modelos duraderos como el de la ficha; una práctica de acumulación que en el caso de Nessi se redimensionaba de manera no siempre conflictiva con los textos sobre el estructuralismo y la teoría de la información que ganaban cada vez más espacios en las bibliografías.¹³

Si Nessi fatigaba los *topoi* de su fichero para producir una intervención crítica, Córdova Iturburu encontraba el repertorio que necesitaba en sus notas semanales para Clarín. Ambos abrevaban en una cantera de lugares comunes de la historia del arte: la batalla de Hernani, la longevidad de Tiziano o las uvas de Zeuxis en el caso de Córdova Iturburu; todo lo que proporcionaba una formación como clasicista en el de Nessi. En un caso este repertorio estaba en obra en las publicaciones, en el otro debía ser escrutado en las fichas morosamente realizadas.

Los manuscritos permiten ver distintas estrategias para construir la escena de la conferencia, de la escritura, de la exposición sistemática. Sería demasiado fácil identificar a Córdova Iturburu con una presteza ausente en el otro crítico. Las ventanas

¹³ Las bibliotecas de Nessi y de Córdova Iturburu se separaban en este punto. Ambos tenían en común los libros sobre arte que editaba Nueva Visión con un perfil modernizador y una circulación prevista en los ámbitos académicos, pero los libros de la editorial mexicana siglo XXI en los que se introducen las ciencias sociales, aparecen citados solamente en las fichas y las bibliografías de Nessi. En estas fichas de los años 60 Nessi copiaba los datos bibliográficos de siglo XXI con mayor prolijidad que los de otras ediciones con un detenimiento que acusa un esfuerzo especial de apropiación. En todo lo demás las anotaciones conservaban los modelos de las fichas tal cómo los había iniciado en la década del 40.

en sus manuscritos nos dejan ver los momentos de espera de un nombre desconocido. La imagen de escritor de Nessi se modela en el tiempo largo de prácticas disciplinares de escritura y recolección que nunca cesaban por un prurito de rigurosidad. En la mayoría de los casos nos muestran un indicio de algo que se hace entre las imágenes que llegan y las que se muestran, entre la escritura y lo que se reescribe. El desafío es pensar el tiempo de esas inscripciones, los modos singulares en los que los poderes de las imágenes y de lo escrito encuentran nuevos espacios para su despliegue.

Bibliografía

- CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Fondo Cayetano Córdova Iturburu. “Pintura argentina en la colección Acquarone”.
- (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Apuntes manuscritos sobre arte. Carpeta 1, Doc. N°455 “Renacimiento”, f. 17.
- Córdova Iturburu, C. (1943). Diccionario de actualidad. Buenos Aires: Atlántida.
- (1958). La pintura argentina del siglo XX. Buenos Aires. Atlántida.
- (1955). Cómo ver un cuadro. Buenos Aires: Atlántida.
- Carrier, D. (1991). Principles of Art History Writing. Pennsylvania: Penn State Press.
- Curtius, E. (1955). Literatura europea y edad media latina. México: FCE.
- De Certeau, M. (2006). La escritura de la historia. México: ITESO.
- Maurier, K. (2013). Visualizing The Past. The Power of the Image in German Historicism. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Nessi, Á. (s.f.). “Método en historia del arte”. Manuscrito sin catalogar. IHAAA-FBA.
- (s.f.). “Arte - definiciones”. Manuscrito sin catalogar. IHAAA-FBA.
- (s.f.). “Arte del Renacimiento”. Manuscrito sin catalogar. IHAAA-FBA.
- (1958). “Fotografía, perspectiva, cubismo”. Folleto sin catalogar. IHAAA-FBA.
- (1967). Técnicas de investigación en historia del arte. Buenos Aires: Nova, 1967.
- (1969). “Trabajos prácticos, III año”. Manuscrito sin catalogar. IHAAA-FBA.