



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Cruz Andrada, Juan
Arte, dinero e instituciones públicas en Argentina. El Fondo Nacional de las Artes (1958-1968)
H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 4, 2019, -Junio, pp. 147-164
Universidad de Los Andes
Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764780005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ARTE, DINERO E INSTITUCIONES PÚBLICAS EN ARGENTINA. EL FONDO NACIONAL DE LAS ARTES (1958-1968)

Art, money, and public institutions in Argentina. The National Endowment for the Arts (1958-1968)

Arte, dinheiro e instituições públicas na Argentina. O Fundo Nacional das Artes (1958-1968)

Fecha de recepción: 6 de julio de 2018. Fecha de aceptación: 13 de noviembre de 2018. Fecha de modificación: 22 de noviembre de 2018.
DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart04.2019.08>

JUAN CRUZ ANDRADA

Licenciado en Historia del arte por la Universidad de Buenos Aires. Desarrolla su tesis de doctorado sobre el mercado de arte y los procesos de construcción de valor en la Argentina de los años 60 (IDAES-UNSAM). Es profesor titular de las cátedras de Historia del Arte I, II y Mercado del Arte en la carrera de Curaduría y Gestión Cultural del Centro de Investigación Cinematográfica (CIC). Entre sus últimas publicaciones se encuentra: "¿Cuánto vale conocer el precio del arte? Valuaciones monetarias y jerarquías estéticas en publicaciones periódicas argentinas de los años sesenta" en Ariel Wilkis (ed.), *El poder de (e)valuar. La producción monetaria de jerarquías sociales, morales y estéticas en la sociedad contemporánea*. Editorial Universidad del Rosario, Bogotá; UNSAM EDITA, Buenos Aires, 2018.

juancruzandrada@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3045-1438

Este artículo hace parte del proyecto de investigación titulado "El consumo del arte en Argentina: circulación y mercado artístico entre 1920 y 2000" dirigido por María Isabel Baldassarre y Viviana Usubiaga y financiado por el Fondo para la investigación científica y tecnológica (FONCYT). Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Argentina.

RESUMEN

Hacia el fin de la década de 1950 se crea en Argentina una institución que resultó clave para el campo artístico local y su mercado, el Fondo Nacional de las artes (FNA). La función de dicha institución fue centralizar y administrar de forma autárquica todos los fondos públicos dedicados al fomento del arte y la cultura. Lo que distinguió a esta institución de otras precedentes es que incluyó en sus facultades la capacidad de utilizar herramientas financieras para cumplir con sus objetivos de promoción cultural. De esta manera, el FNA se convirtió en el primer banco para el arte del país, y uno de los primeros en el mundo. A lo largo de este artículo indagaremos sobre el impacto que tuvo esta institución en el campo artístico argentino y su mercado.

PALABRAS CLAVES

Fondo Nacional de las Artes, mercado de arte, Julio E. Payró, promoción artística

Cómo citar:

Andrada, Juan Cruz. "Arte, dinero e instituciones públicas en Argentina. El Fondo Nacional de las Artes (1958-1968)". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 4 (2019). <http://dx.doi.org/10.25025/hart04.2019.08>

ABSTRACT

Near the end of the 1950s, a new key artistic institution was created in Argentina — The National Endowment for the Arts. Its primary function was to centralize and administrate all public funds granted to the promotion of art and culture. What was new about it was that it was able to create financial programs in order to fulfill its objectives, thus making the FNA the first national bank for the arts. In this paper we will study the impact that this institution had on the Argentinian art world, its market, and the hierarchies within.

KEYWORDS

The National Endowment for the Arts, art market, Julio E. Payró, artistic promotion.

RESUMO

No fim da década do cinquenta criou-se, na Argentina, uma instituição que se tornou fundamental para o campo artístico local e o seu mercado: o Fundo Nacional das Artes (FNA). A função dessa instituição foi a de centralizar e administrar de maneira autárquica todos os fundos públicos dedicados ao fomento da arte e da cultura. O que distinguiu essa instituição de outras precedentes foi o acrescentar às suas faculdades a capacidade de utilizar ferramentas financeiras para cumprir como os seus objetivos de promoção cultural. De essa forma, o FNA converteu-se no primeiro banco para a arte do país, e um dos primeiros no mundo. Ao longo deste artigo, investigaremos acerca do impacto que teve essa instituição no campo da arte argentina e do seu mercado.

PALAVRAS CHAVE

Fundo Nacional das Artes, mercado da arte, Julio E. Payró, promoção artística

El 3 de febrero de 1958 se firmó el decreto ley número 1224 en el que se disponía la creación del Fondo Nacional de las Artes (FNA)¹. Ideado para funcionar como un “banco para las artes”, el FNA nació como una institución moderna cuya misión principal fue la de fomentar el arte y la cultura de la Argentina por medio de herramientas específicamente económicas. A través de créditos a tasa muy baja, becas de estudios, subsidios, e incluso toma de obligaciones hipotecarias, esta institución se convirtió (en especial durante sus primeros diez años de funcionamiento) en una de las principales fuentes de financiamiento para todo proyecto artístico-cultural que se buscara llevar adelante en el país. Pero su accionar no solo se limitó a proveer de medios económicos a los artistas y productores culturales. El FNA tuvo un rol muy activo en la difusión y circulación de las producciones artísticas, tanto a nivel local como internacional, a través de una intensa política de compra, edición y distribución de libros y medios audiovisuales. En esta línea, intervino también de manera directa en el mercado artístico local al establecer una fuerte política de adquisición de obras destinadas a engrosar el acervo de los principales museos del país y la propia colección de la institución. Dada la inyección de dinero que implicó su creación, el Fondo se convirtió enseguida en una de las instituciones estatales con mayor impacto —material y simbólico— en el campo de la cultura en general y de las artes plásticas en particular, hecho que se registró tanto en la prensa periódica como en la correspondencia privada de varios de los actores del momento.

La gran cantidad de recursos económicos que el FNA pudo volcar en la infraestructura del medio artístico argentino durante sus primeros años de vida lo convirtió enseguida en un agente central del mismo. Por esto, si consideramos que “el dinero no es un simple instrumento destinado a facilitar las transacciones (...) es, a la vez, resultado y productor de relaciones sociales”², a lo largo de este artículo intentaremos mostrar cómo detrás de cada compra del FNA se esconde un complejo entramado de relaciones en las que se ponen en juego de manera constante distintos valores, no sólo monetarios, sino también estéticos e historiográficos. En esta línea, las herramientas de la historia social del arte y de la sociología del dinero³ resultaron clave para este análisis.

Creemos que reconstruir el impacto que tuvo el nacimiento de esta institución financiera en el tejido del arte argentino de los años sesenta es un buen punto de entrada para indagar sobre la esquiada relación entre arte, dinero y mercado. Este artículo abordará esta problemática a partir del análisis de dos de las principales actividades del FNA. Por un lado, su política de préstamos y becas otorgadas a artistas plásticos, galerías de arte y críticos; por otro, las adquisiciones de obras y su distribución por los distintos museos del país. Temporalmente, se centrará en los primeros diez años de funcionamiento de la institución, desde 1958 hasta 1968.

1. El decreto y sus posteriores modificaciones puede ser consultado en internet. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=37242> (Visto el 11-12-2017).

2. Mariana Luzzi, “¿Para qué sirve el dinero (a la sociología)?”, *Papeles de trabajo* 8, n° 13 (2014), 309.

3. Ver Jens Beckert y Patrik Asper, “Value in markets”, en *The Worth of Goods. Valuation and Pricing in the Economy* (Nueva York, Oxford University press, 2011).

La elección de este periodo se fundamenta en dos motivos: por un lado, es durante su primera década de actividad que el Fondo contó con la mayor cantidad de recursos económicos, ya que durante el gobierno *de facto* de Juan Carlos Onganía se vieron drásticamente reducidos; por otro, estos años coincidieron con la fuerte presencia del crítico de arte Julio E. Payró como presidente de la Comisión de Artes Plásticas, cargo que ejerció hasta su muerte a mediados de 1971.

EL FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

4. *Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes*, (Buenos Aires, 1973), 4.

5. El 35 % de estos fondos debía ser utilizado para la creación de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento artístico, literario y científico y el 20 % para la creación del Instituto Cinematográfico Argentino. El resto de los fondos se dividía entre la creación de bibliotecas populares (10 %), construcción y funcionamiento del Auditorium Nacional (10 %), creación del Instituto de Radiodifusión, el funcionamiento del Teatro Oficial de Comedias (10 %) y el mantenimiento de la Casa del Teatro (5 %).

6. Esta comisión estaba formada por doce miembros que representaban a las principales instituciones artísticas, culturales y educativas del momento. El rector de la Universidad de Buenos Aires, el presidente del Consejo Nacional de Educación, el director de la Biblioteca Nacional, el presidente de la Academia Argentina de Letras, el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, el director del Registro Nacional de Propiedad Intelectual, el presidente de la Sociedad Científica Argentina, un representante de la Sociedad de Escritores, uno de la Sociedad de Autores Teatrales, uno de la Sociedad de Compositores de Música Popular y de Cámara y dos representantes del Congreso Nacional. Cfr. Alejandra Niño Amieva, "Instituciones culturales, discurso e identidad", *AdVersuS. Revista de Semiótica* n.º 8-9 (2007). Leandro Gustavo Lacquaniti, "La Comisión Nacional de Cultura. Estado, artistas e intelectuales en la Argentina de la década del treinta", en *III Jornadas Internacionales y VI Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política*, Universidad Nacional de la Provincia de Buenos Aires, 2015.

7. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires, Paidós, 2004), 38 y Pablo Buchbinder, *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, EUDEBA, 1997), 187.

8. Pablo Buchbinder, *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, EUDEBA, 1997), 187.

Cuando se indaga sobre la historia del FNA, lo primero que suelen destacar todas las fuentes es lo novedosa que fue esta institución no sólo a nivel local sino también en el plano internacional. Las memorias publicadas por el FNA en agosto de 1973 con motivo de celebrar los primeros quince años de actividad afirmaban que

[...] con anterioridad en ningún momento llegó a funcionar institución alguna en el marco de la administración pública nacional destinada específicamente a arbitrar los medios económicos necesarios para el fomento de la cultura en sus expresiones individuales e institucionales [...]⁴

Si bien es cierto que el FNA nació como una institución pública moderna y novedosa que tuvo una importante gravitación en la cultura de nuestro país, la misma fue fundada y financiada sobre las bases de instituciones públicas que llevaban funcionando ya muchos años. Cuando en 1958 se firmó el decreto de creación del FNA, se modificó la ley de 1933 del "Régimen Legal de la Propiedad Intelectual" en la que el art. 69 establecía la forma en que se debía administrar el dinero que el estado recaudaba por esta ley.⁵ La encargada de administrar estos fondos fue, hasta 1958, la Comisión Nacional de Cultura (CNC) por lo que dicho organismo cumplió —por más de veinticinco años— un rol central en la construcción de la identidad cultural de nuestro país.⁶

Que el FNA haya sido visto como una novedad se debió en parte a que nació en el marco de una intensa renovación institucional que tuvo lugar tras el golpe de estado que derrocó a Juan Domingo Perón. Los cuadros políticos e intelectuales que ocuparon los cargos públicos tras la "Revolución Libertadora" no sólo sintieron sus nombramientos como una reparación histórica por los años en los que fueron alejados de las instituciones públicas, sino también vieron la oportunidad para llevar adelante muchos de los programas modernizadores por los que abogaban.⁷ En este sentido, la creación del FNA no puede ser separada de los intensos cambios, cargados de revanchismo político, que se dieron por la misma época en la Universidad de Buenos Aires,⁸ en el Museo Nacional de Bellas Artes

o con la creación de EUDEBA en 1958, entre otras instituciones educativas y culturales. Muchas de estas nuevas instituciones recurrieron al dinero de FNA para financiar parte de sus proyectos y, como se verá más adelante, sus directores muchas veces compartían lazos de amistad o pertenecían a las mismas redes. Más allá de esto, el FNA dispuso de mayores recursos de los que antes tenía la CNC y estableció una serie de herramientas financieras que lo convirtieron en un “Banco para el arte” que, además de las becas y subsidios, otorgaba créditos a tasas favorables para toda persona relacionada con el ámbito del arte y de la cultura. En esto residió la novedad y fuerza del FNA. Del total de los movimientos realizados durante sus primeros quince años de vida, el 71 % de los fondos fueron destinados para este fin.⁹

En su origen el capital del FNA estaba conformado por dos elementos centrales. El primero era un capital inicial de doscientos millones de pesos moneda nacional aportado por el gobierno nacional. Si bien este capital inicial era importante¹⁰, funcionaba como un resguardo y solo sus intereses podían ser utilizados para el funcionamiento de la institución. La operación diaria del FNA era sostenida por lo que entonces se denominó los “fondos de fomentos a las artes” que consistían en una serie de impuestos ligados a las producciones artísticas y culturales entre los que se incluían los derechos de autor caídos en dominio público, un 5 % de todo aviso de carácter comercial que se transmitiera por radio y televisión, el 10 % de las entradas a los bailes en los que se difundía música por medios mecánicos y cualquier otro impuesto que se dispusiera en beneficio de las actividades artísticas. En definitiva, el propósito del FNA era concentrar “todos los recursos oficiales disponibles para el fomento de las artes y de las letras” cuya autarquía financiera le permitiría una “rápida y ágil puesta en marcha de planes operativos de fomento”.¹¹ La institución funcionó de esta manera y con estos recursos hasta que sucesivos decretos dispuestos en 1967, 1968 y 1969 por el gobierno de Juan Carlos Onganía fueron limitando su financiamiento hasta que solo quedaron los ingresos de los derechos de autor caídos en dominio público. Esta desfinanciación causó que el FNA perdiera la presencia y el poder económico que había tenido durante sus primeros años, aunque hasta el día de hoy sigue siendo un actor relevante en el campo de la cultura argentina.

El campo de acción del FNA fue muy amplio y distribuyó recursos entre actividades muy diversas pero claramente definidas,¹² por este motivo en la estructura interna de la institución se establecieron comisiones dirigidas por reconocidos actores de cada disciplina. La comisión de artes plásticas estuvo dirigida durante este periodo por el historiador y crítico de arte Julio E Payró (1899-1971), figura que fue central en la toma de decisiones en lo que a las artes plásticas refiere y guía, entre otras cosas, de la política de adquisiciones del FNA.

9. *Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes*, 2.

10. La misma cantidad de dinero se designó en 1960 al “Fondo Permanente de Pavimentación Municipal” de la provincia de Buenos Aires.

11. *Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes*, 11.

12. Artes plásticas, arquitectura, cine, radio, televisión, música, danza, letras, artes aplicadas y expresiones folclóricas.

JULIO E. PAYRÓ Y LA COMISIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

Al momento de su nombramiento en el FNA, Julio E. Payró tenía una reconocida trayectoria dentro del campo del arte argentino. Se había formado como pintor en la Europa de entreguerras y, luego de abandonar su carrera de artista, decidió dedicarse a la historia del arte y la enseñanza. Su presencia en nuestro país se remonta a 1924, cuando comenzó a participar como corresponsal para el diario *La Nación* desde Bélgica.¹³ En estos artículos —que escribe hasta 1927 y luego entre 1933 y 1959— comenzó a trabajar sobre los conceptos y herramientas analíticas que luego profundizó en sus publicaciones a partir de la década del cuarenta. Al mismo tiempo colaboró en la revista *Nosotros* en 1928, en *Contra* en 1933 y escribió regularmente para la revista *Sur* de Victoria Ocampo —gran impulsora del FNA y miembro importante de su directorio— entre 1938 y 1953. De larga trayectoria docente, dio clases en la Escuela de Artes Decorativas en 1939 y el mismo año en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, donde ejerció hasta 1943. En 1941 creó, junto a su colega y amigo Jorge Romero Brest —interventor y luego director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1955 y 1963— la cátedra de Investigación Artística en el Colegio Libre de Estudios Superiores¹⁴, donde continuó hasta 1950. En 1956 fue profesor interino de Historia del Arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Además, y en paralelo a su trabajo en el FNA, fue designado como coordinador en la creación de la primera carrera universitaria de historia del arte del país.¹⁵ Tanto por su trayectoria como por sus nexos, no resulta extraño el nombramiento de Payró como director de la comisión de artes plásticas del FNA.

Desde el comienzo de su carrera Julio Payró había defendido las propuestas artísticas de corte modernista. Desplegó una teoría con la que buscaba puntualizar las características que debía tener una obra de arte para estar *en sintonía* con su tiempo y, por lo tanto, *ser moderna*. Así el estilo del siglo XX, según Payró, coincidía con el florecimiento de la ciencia y la tecnología, lo que marcaba un alejamiento del hombre de la naturaleza en pos de lo artificial, entendido como aquello hecho por la mano del hombre. El hombre moderno modificaba con la técnica el ambiente en el que vivía y necesitaba expresarse de otra manera, por tanto, el arte pasaba a ser un fenómeno casi exclusivamente urbano, en el cual la velocidad y el cambio eran sus condiciones de existencia. Por este motivo, para Payró serían modernas aquellas tendencias en las artes plásticas que respondieran a las condiciones de “racionalidad, constructivismo e irrealidad”.¹⁶ En la definición de este “estilo del siglo XX”, para el crítico era fundamental el papel de ciertos artistas “geniales” en la definición de un nuevo estilo y por ello se ocupó

13. Ver Diana Wechsler, “Crítica de arte en la década del veinte. Los textos críticos de Julio E. Payró 1924-1930”, *Estudios e investigaciones*, n.º 4, (1991), Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historias del Arte Julio E. Payró, FFyL, UBA.

14. Fundada en 1930, esta institución nucleó a gran parte de los intelectuales opositores del Peronismo que ocuparon cargos públicos al momento del golpe de estado. Payró y Romero Brest fundaron en esta institución la Cátedra de Investigación y Orientación Artística. Ver Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo* (Buenos Aires, Alianza 1998), 161.

15. Sobre Julio E. Payró y la formación de la carreta de Historia del Arte en la UBA, ver cfr. Juan Cruz Andrada y Catalina Fara, “Julio E. Payró: El camino hacia la profesionalización de la Historia del Arte”, en *Una historia para el arte en la Universidad de Buenos Aires*, editado por Marta Penhos y Sandra Szir (Buenos Aires, EUDEBA), (en prensa).

16. Tomás Alva Negri, Eduardo González Lanuza y José Luis Romero. *Julio E. Payró* (Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1977).

de estudiar la individualidad de ciertas figuras sobresalientes, construyendo su relato de la historia del arte occidental en relación con un panteón de “héroes de la modernidad” a los que denominó “héroes del color”.¹⁷ Desplegaba así su voluntad de construir un canon modernista y universalista del arte. Entre de los artistas argentinos, por ejemplo, encontró en la figura de Emilio Pettoruti (1892-1971) un referente y ejemplo de artista moderno. ¿Qué impacto tuvo esta lectura del arte moderno en las decisiones tomadas por Payró durante su gestión en el FNA?

LAS ADQUISICIONES DEL FNA

Del total del dinero utilizado por el FNA en sus primeros quince años de vida, casi un 6 % fue destinado a la compra de obras.¹⁸ Si se lo compara con el más de 71 % que se destinó a préstamos esta suma parece despreciable, pero en la práctica ese porcentaje se tradujo en la adquisición de un gran número de obras que fueron destinadas a distintos museos o instituciones del país o a formar la colección propia del FNA. En este sentido, el FNA fue una de las instituciones principales por la que el estado canalizó la compra de obra durante los años sesenta. Con un mercado de arte dinámico, que venía creciendo de forma sostenida desde las décadas anteriores,¹⁹ los artistas ya no dependían solo de las compras oficiales para sostener su carrera — como sucedía a principios de siglo.²⁰ Sin embargo, estas compras implicaron una puerta de entrada de obras a los museos de todo el país, lo que les otorgó un plus simbólico que no fue despreciable para las galerías. En este contexto, el FNA se convirtió en un cliente más de los establecimientos comerciales, pero uno importante, no sólo porque una galería de arte necesita las ventas para su continuidad, sino también porque hay ciertas ventas que ayudan a construir el prestigio de un artista y, por tanto, a incrementar su valor económico.²¹ Que haya sido el mercado de galerías privadas —y no el salón nacional— la fuente de las obras que pasaron a engrosar los museos a partir de este período, muestra hasta qué punto habían cambiado los circuitos de legitimación y construcción de valor artístico.

En 1958 se realizó una de las primeras compras con fondos del FNA. La obra escogida fue *Idilio criollo* de Jean León Pallière (1823-1887) con destino al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA) y por la cual se pagaron 150.000 pesos moneda nacional (m\$n) — suma nada despreciable para la época. Cuadro de tema costumbrista, su adquisición tuvo para sus promotores un doble interés: por un lado, buscaban afianzar un relato sobre el devenir de la pintura en el territorio nacional, tomando a los primeros artistas viajeros como “precursores” e iniciadores de la práctica artísticas local; por el otro, funcionaba como crónica o ilustración de los tipos y costumbres de la

17. Ver Diana Wechsler, “Julio Payró y la construcción de un panteón de ‘héroes’ de ‘pintura viviente’”, *Estudios e investigaciones*, n.º 10 (2005), 27-40.

18. *Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes*, 11.

19. Talía Bermejo, “El arte argentino entre pasiones privadas y marchands d’art. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”, en *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, editado por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Buenos Aires, EDUNTREF, 2011), 329-362.

20. María Isabel Baldasarre, “El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina”, en *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, editado por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Buenos Aires, EDUNTREF, 2011), 235-363.

21. Ver Olav Velthuis, *Talking Prices* (New Jersey, Princeton University Press, 2005) y Juan Cruz Andrada, “¿Cuánto vale conocer el precio del arte? Valuaciones monetarias y jerarquías estéticas en publicaciones periódicas argentinas de los años sesenta”, en *El poder de (e)valuar. La producción monetaria de jerarquías sociales, morales y estéticas en la sociedad contemporánea*, editado por Ariel Wilkis (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2018).



Imagen 1. Reproducción de la obra *Idilio Criollo* de Juan León Pallière en la tapa del primer *Boletín del Fondo Nacional de las artes*, 1958.

argentina del siglo XIX. Ese mismo año, el FNA publicó su primer boletín y en la portada se reprodujo la obra adquirida (Img. 1) acompañada por un texto explicativo escrito por Payró en el que afirmaba que “nuestro Museo Nacional de Bellas Artes ha realizado una notable adquisición al agregar a sus colecciones, por donación del Fondo Nacional de las Artes, el óleo más importante de tema argentino que haya ejecutado Pallière”.²² Tal fue la importancia que el crítico le dio al artista y a su obra que tres años después publicó un minucioso estudio sobre ella.²³

El caso de *Idilio criollo* resulta emblemático de la práctica de adquisiciones llevada adelante por el FNA en estos años, en los que el gusto e ideas de Julio E. Payró y su círculo de amigos tuvieron un peso específico muy importante. Para la mayoría de las compras hechas desde el año 1960 hasta 1968 el FNA recurrió a las principales galerías del medio. Galerías de larga trayectoria como Witcomb y Van Riel solían ser las principales proveedoras de la institución, pero también galerías “jóvenes” como Lirolay o Rioboó-Nueva figuran en la nómina de establecimientos a los que se les compraron obras. No hubo espacio que tuviera algo de reconocimiento dentro del campo que no le haya vendido al FNA. Cuando las

22. Julio E. Payró, “Idilio criollo de León Pallière”, *Boletín del Fondo Nacional de las Artes*, n.º 1, octubre, noviembre y diciembre, 1958.

23. Julio E. Payró, *El pintor Juan León Pallière* (1823-1887). Buenos Aires, FF y LUBA, Biblioteca de Historia del Arte, serie argentina 2, 1961.

obras no se adquirirían a través de estos establecimientos solían hacerlo a través de compras directas al artista o a sus herederos. Tal es el caso de la compra directa que se hizo a Valentina Pissarro en 1960 de siete obras de su padre Víctor Pissarro (1891-1937) y una de Miguel Carlos Victorica (1884-1955) por un monto total de 150.000 pesos m\$ⁿ²⁴ o la adquisición de la *Pintura nro 3-1* a Kazuya Sakai (1927-2001) por 60.000 pesos m\$ⁿ en 1962.²⁵

En este sentido, las actas de directorio son una radiografía del mercado artístico de la época y prueba de que éste es inseparable de los circuitos de consagración crítica y construcción historiográfica. La Resolución n.º 1116 de 1961, que destinaba 500.000 m\$ⁿ a la adquisición de diecinueve obras a través de nueve galerías, resulta ejemplar (Img. 2 y 3). La lista de artistas es muy variada en temática, época y estilo ya que va desde *Dama montevideana* de Adolphe D'hastrél (1805-1875) y *Apunte callejero* de Pío Collivadino (1869-1945), hasta *El muro* de Jorge de la Vega (1930-1971), pero en ella se puede observar que la intención era siempre la misma y se encontraba en sintonía con la visión histórico-metodológica de Julio Payró de construir un relato didáctico de la historia del arte argentino desde “los precursores” hasta el presente, con énfasis en los artistas que,

24. Resolución n.º 378/60 Archivo Fondo Nacional de las Artes.

25. Resolución n.º 1435/62 Archivo Fondo Nacional de las Artes.

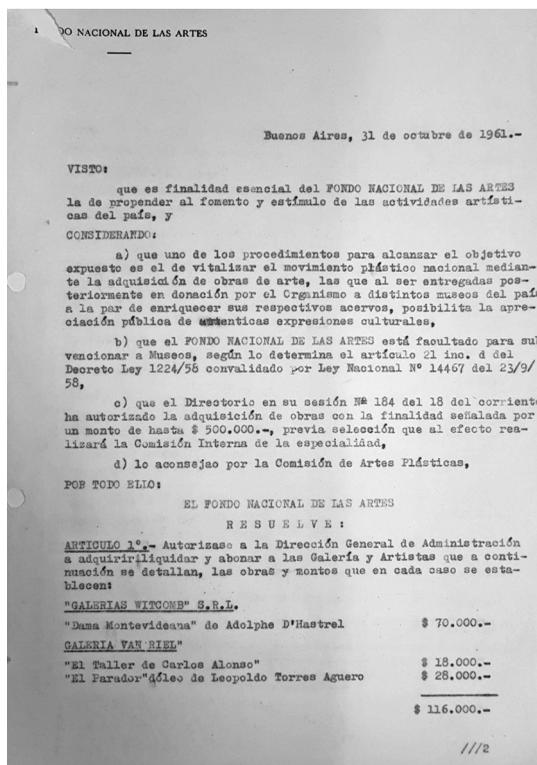


Imagen 2. Acta de directorio del FNA autorizando la compra de obras. Resolución 1116/61, 21 de octubre de 1961.

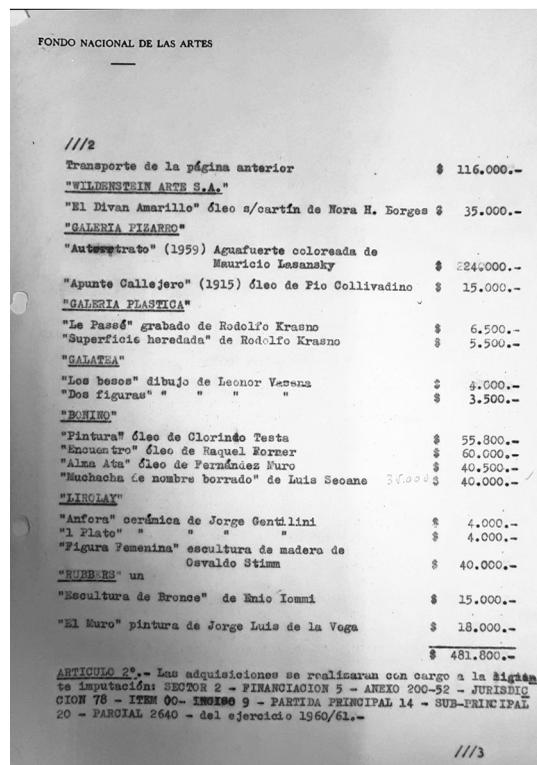


Imagen 3. Acta de directorio del FNA autorizando la compra de obras. Resolución 1116/61, 21 de octubre de 1961.

a su parecer, mejor representaban el “estilo del siglo XX”.²⁶ Por este motivo no es extraño que en las adquisiciones del FNA aparecieran de manera recurrente los nombres de los artistas que Payró incluía en sus publicaciones como *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*, libro de 1944 que sirvió como una suerte de guía para el coleccionismo de los años cuarenta y cincuenta.²⁷ Este hecho se puede comprobar con otros ejemplos, como el caso de Domingo Candia (1896-1976), al que le fueron compradas tres obras en 1959 por 17.000 m\$ para el MNBA, o el de Victorica, por el que se pagó en remate judicial la suma de 108.000 m\$ por ocho obras destinadas al Museo Municipal del Bellas Artes de Rosario “Juan B. Castagnino”. En ambos casos el crítico compartió una relación de amistad con los artistas y promovió sus obras prologando exposiciones y publicando libros sobre ellos. Más allá de esto, las compras del FNA durante este período tuvieron un espectro amplio e incluyeron artistas muy jóvenes como Marta Minujín (1941) o Nicolás García Urriburu (1937-2016) a los que en 1962 se les adquirió una obra cuando contaban con apenas 21 y 25 años respectivamente. Las dos obras elegidas seguían una estética informalista, movimiento que para esta época ya contaba con una sólida legitimación crítica y una buena recepción por parte del público y del mercado.

En algunos casos puntuales las compras del FNA tuvieron una relevancia pública que acaparó la atención de la prensa. Tal es el caso de las compras realizadas en los remates de la colección del Dr. Augusto Palanza y de Heros S. de Grun, realizadas en Witcomb y Van Riel en septiembre de 1963. Para ambas subastas el directorio del FNA autorizó una suma máxima de 10.000.000 m\$²⁸ (Img. 4), un monto muy importante si se tiene en cuenta que el precio promedio de un artista con trayectoria establecida como Juan del Prete (1897-1987) era de 80.000 m\$. La revista *Primera Plana* relató la compra en el remate de Van Riel de la siguiente manera:

El crítico Julió Payró y el doctor Juan Carlos Pinasco, presidente del Fondo Nacional de las Artes, se miraron con inquietud y giraron luego sus cabezas hacia el fondo de la sala del Instituto de Arte Moderno, en la galería Van Riel, de Buenos Aires, desde donde una voz acababa de formular una oferta. “Setecientos mil pesos”, clamó el rematador, y el doctor Pinasco ofreció entonces 750.000. Hubo un rumor ante esa suma —la más alta ofrecida en el país por un cuadro de autor argentino— e instantes después el martillo adjudicaba al Fondo de las Artes el óleo *Mi florero*. (...) “Estábamos dispuestos a ofrecer hasta un millón” confesó Payró a la Salida.²⁹

Con respecto a la venta de la colección Palanza se escribió:

26. Para conocer con mayor profundidad las ideas histórico-estéticas de Julio Payró ver: Juan Cruz Andrada y Catalina Fara, “La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual”, en *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, compilado por Laura Malosetti, (Buenos Aires, Edhasa, 2013), 255-277. Y Sandra Szir y María Amalia García, *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la Historia del arte en la Argentina* (Buenos Aires: EDUNTREE, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2018).

27. Talía Bermejo, “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)”, en *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historias de las Artes (IX Jornadas Centro Argentino de Investigadores de Arte)*, AA.VV. (Buenos Aires, CAIA, 2001).

28. Resolución n.º 2591/63 Archivo Fondo Nacional de las Artes.

29. “La poesía ayuda a vender cuadros”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 24 de septiembre, 1963.

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

ADQUISICIONES REALIZADAS POR EL FONDO NACIONAL DE LAS ARTES EN LAS SUBASTAS JUDICIALES DE LAS COLECCIONES "PALANZA" Y "HEROS S. DE GRUN" (ANEXO DE LA RESOLUCIÓN N° 2591/63)

COLECCION PALANZA (Galerías Witcomb S.R.L.)	
ARRETIEN de Maurice Briançon	n.º. 77.000.-
ARRETS AU BORD D'UNE MER de Camille J.W. Corot	" 440.000.-
PIAZZA de Giorgio de Chirico	" 1.870.000.-
AUTORRETRATO (PORTRAIT PAR SOI MEME) de Marie Laurencin	" 505.000.-
STELLA VESPERTINA de Georges Rouault	" 880.000.-
VASO CON ANEMONAS de Héctor Basaldúa	" 88.000.-
PAISAJE URBANO de Paul Signac	" 55.000.-
LA VIRGEN EL NIÑO Y SAN JUAN EVANGELISTA de la Escuela de Filippo Lippi	" 2.750.000.-
CHERO DE LA DAMAJUANA de Valentín Thibon de Libian	" 88.000.-
	6.756.000.-
COLECCION HEROS S. DE GRUN (Galería Van Riel)	
FIGURA de Hugo Ottman	" 18.700.-
MUJER CON FLEUR de Juan del Prato	" 46.200.-
AUTORRETRATO de Alfredo Guttero	" 104.500.-
SUBURBIO de Alfredo Guttero	" 19.800.-
PAISAJE de Alfredo Guttero	" 27.500.-
FIGURA (ELIANNE DE COUZEELLES) de Héctor Basaldúa	" 110.000.-
VIND ROSSO de Emilio Petorutti	" 770.000.-
MI FIGURIO de Emilio Petorutti	" 825.000.-
MOTIVO ORIENTAL de Anita Payró	" 46.200.-
COMPOSICION de Kusya Sakai	" 35.200.-
PAISAJE de Domingo Candia	" 33.000.-
MI CUARTO EN ROMA y MOSQUETERO de Augusto Ballerini	" 35.200.-
	2.071.300.-
SUMA TOTAL N.º.	8.825.300.-

E.S. W

Imagen 4. Detalle de las obras adquiridas por el FNA en los remates de la colección Palanza y Heros S. de Grun. 11 de septiembre de 1963.

El desafío era duro. En melancólicas recorridas, los directores de los museos de Bellas Artes, de Arte Decorativo y de Arte Moderno de Buenos Aires miraban los cuadros que no podrían retener en? el país. (...) A último momento, una oleada de esperanza llevo en forma de rumor: el Fondo Nacional de las Artes habría conseguido una partida de varios millones para comprar los cuadros que juzgara más imprescindibles (Entre éstos, una *Piazza*, de Giorgio De Chirico, de quien no existen obras en museos argentinos) (...) Un público (...) que celebró con ovaciones cada compra del Fondo Nacional de las Artes.³⁰

En estos artículos es posible observar que, en el caso de la colección Palanza, las adquisiciones son leídas como una suerte de defensa del patrimonio público y el FNA es presentado como salvador ante la inminente fuga de obras consideradas clave para el relato historiográfico del arte moderno. Por otro lado, el remate de la colección Heros S. de Grun se presentó como la prueba económica irrefutable de la importancia artística y estética de Emilio Petorutti, gran amigo de Julio Payró, posicionado como el artista argentino vivo más importante hasta ese momento. Si consideramos que en una economía de mercado los precios funcionan como un lenguaje —con el cual se producen, transmiten y reproducen sentidos y valores³¹— con estas adquisiciones, como se verá más adelante, el FNA no sólo incorporó a las colecciones nacionales obras que consideraba clave para su patrimonio, sino que ayudó, por medio del dinero, a cristalizar y justificar las jerarquías estéticas establecidas por la crítica del momento.

30. "Fantasmas y millones en la última noche de la colección Palanza," *Primera Plana*, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1963.

31. Olav Velthuis, *Talking Prices* (New Jersey, Princeton University Press, 2005).

LOS PRÉSTAMOS

Como fue dicho más arriba, los préstamos representaron el 75 % del presupuesto del FNA por lo que esta fue la principal forma de inyectar dinero al campo artístico local. Si bien los intereses que cobraban eran bajos comparados a los de un préstamo bancario estándar, luego de algunos años de funcionamiento los intereses devengados por los préstamos resultaron ser otra fuente de ingreso a las arcas del Fondo. El principal requisito para acceder a uno de estos préstamos era que el fin del préstamo estuviera ligado al desarrollo de una actividad artística o cultural. También se solicitaba que un tercero actuara como garante por el préstamo pedido. Más allá de esto, acceder a estos créditos no era difícil y se puede comprobar en la enorme cantidad y variedad de solicitudes aprobadas que se encuentran en las actas del directorio. En un ámbito como el del arte, donde la informalidad económica de sus agentes hacía casi imposible el acceso al crédito, estas líneas de créditos resultaron fundamentales y fueron motor de muchas producciones artísticas durante los años sesenta. En este marco, los motivos para pedir un préstamo eran muy variados; los artistas plásticos por lo general solicitaban el dinero para adquirir materiales de trabajo, solventar los gastos de una exposición (alquiler de sala, catálogo, etc.) o para realizar viajes de estudios a distintas partes del mundo. El FNA también tuvo una línea de créditos hipotecarios para que el artista pudiera construir o establecer su taller.

Un ejemplo interesante que permite observar cómo estos préstamos tuvieron un impacto concreto sobre la carrera de los artistas y su construcción de valor estético y económico es el caso de Gyulia Kosice (1924-2016). En 1959, por la resolución n.º 136/59, se le otorgó un préstamo por 60.000 m\$n para realizar un viaje de estudio y perfeccionamiento a Francia. El préstamo debía pagarse en cuatro cuotas anuales de 15.000 m\$n, con un interés del 5 % anual. Como garantía de este préstamo, Kosice dejó en prenda ocho obras de su autoría por un valor estimado de 138.00 m\$n (Img. 5), con un valor promedio de entre 12.000 m\$n y 20.000 m\$n por obra. Tres años después, en 1962, el FNA compró directamente al artista la obra *Tensión espacial* por 65.000 m\$n. Esto muestra que el estado, a través del mercado y herramientas financieras, encontró una forma de ayudar a sostener y construir la carrera de muchos artistas.

Pero los artistas no fueron los únicos que recurrieron al FNA para financiarse. Muchas galerías comerciales hicieron uso de esta herramienta, entre ellas la Galería Lirolay, establecida como promotora de los artistas más nuevos y jóvenes,³² que solicitó en 1962 la suma de 100.000 m\$n para refaccionar sus salas y costear folletería. Un caso más extremo fue el de la galería Rubbers a la que

32. Para un mapeo del circuito de arte de Buenos Aires de los años 60, ver: Juan Cruz Andrada. "Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60", en *Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes. VIII Congreso internacional de Teoría e Historia de las Artes. XVI jornadas CAIA*. (Buenos Aires: CAIA, 2015), 239-250.

//// 2

ARTICULO 1º.- Acuérdase al Sr. Fernando Fallik (Gyula Kosice) un préstamo por la suma de \$ 60.000,00 (SESENTA MIL PESOS MONEDA NACIONAL) pagadero en cuatro cuotas anuales iguales de \$ 15.000,00 (QUINCE MIL PESOS MONEDA NACIONAL) cada una, con un interés del 5 % anual a abonar por semestres anticipados.

ARTICULO 2º.- En garantía de dicha operación el deudor otorgará prenda en garantía gravando ocho obras de arte escultóricas de su ejecución, cuyo valor total se estima en \$ 136.000,00 según se detalla:

" LEVITACION EN ESPIRAL "	bronce y cobre (0,52x0,17x0,16)	\$ 15.000,00
" ESCALINERA "	madera (0,62x0,19x0,16)	\$ 12.000,00
" DIVISION ESPACIAL ABIGENETICA "	hierro (0,87x0,57x0,51)	\$ 15.000,00
" LOS FORMAS DESDE UN EPI- CENRO EN DIMENSION "	relieve yeso y perspex (2,30x1,05x0,05)	\$ 20.000,00
Esta obra se encuentra en los depósitos del Salón Rec. de Bellas Artes.		
" VOLUMENES EN INCIENCIA "	madera (0,62x0,19x0,16)	\$ 20.000,00
" INITACION ESPACIAL PARABOLICA "	perspex y bronce (0,62x0,59x0,40)	\$ 16.000,00
" TRES FORMAS CINETICAS "	perspex y bronce (0,61x0,26x0,033)	\$ 20.000,00
" ESCALINERA ARTICULADA "	madera (1,20x0,70x0,33)	\$ 20.000,00
		\$ 136.000,00
		\$ 136.000,00

ARTICULO 3º.- Autorízase a la Dirección General de Administración a liquidar y abonar al Sr. Fernando Fallik (Gyula Kosice) la suma de \$ 60.000,00.

ARTICULO 4º.- En caso de que el Sr. Fernando Fallik (Gyula Kosice) no destine el importe que le ha sido acordado a los fines

//// 3

Imagen 5. Acta de directorio del FNA otorgando un préstamo al artista Gyulia Kosice. Resolución n.º 136/59. 1959.

le fue otorgado ese mismo año un préstamo por 900.000 m\$n para promoción de la galería, para el cual utilizó como garantía un departamento y un auto, algo común en cualquier préstamo prendario. Lo curioso es que también le fue aceptada como garantía una boleta de empeño que el galerista tenía con el Banco Municipal por cinco presuntas obras de Pedro Figari (1861-1938) —uno de los artistas uruguayos mejor cotizados en ese momento—. Más allá de los detalles de la operación, resulta interesante ver que el FNA inyectaba dinero en el mercado artístico desde distintos ángulos, ya que no sólo otorgaba préstamos a las galerías comerciales para que desarrollaran su actividad, sino que también era un cliente frecuente de las mismas.

Este breve recorrido por el accionar del Fondo Nacional de las Artes evidencia como, incluso en una época en que el mercado y consumo del arte se encontraba fortalecido y en franca expansión, el rol de las instituciones públicas seguía siendo central en el financiamiento, armado y promoción del campo artístico. Ya sea interviniendo de manera directa en el mercado mediante la adquisición de obras, o de forma indirecta, mediante el otorgamiento de créditos, la inyección de dinero público fue vital en la creación del boom de las artes plásticas a lo largo de los años sesenta.³³

33. Ver Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. (Buenos Aires, Edhasa, 2012) y Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires, Paidós, 2004).

ARTE, PRECIOS Y JERARQUÍAS

Queda, por último, hacer otro tipo de lectura de las resoluciones de directorio del FNA. Si bien los años sesenta fueron una época en que se solía hablar de los precios del arte,³⁴ por lo general la información sobre las transacciones efectivas en el mercado solía quedar envuelta en una nube de misterio. El FNA, al tener que aprobar y justificar todo gasto que realizaba, tuvo que dejar registro de los establecimientos y los precios de todas las obras que adquirió, por lo que sus actas se convierten en una fuente invaluable de información sobre el mercado artístico de la época. Olav Velthuis demostró que los precios del arte funcionan como un lenguaje cargado de sentido, que cristaliza y acciona sobre las jerarquías y relaciones de poder dentro del campo.³⁵ Por esta razón, al analizar los precios registrados, es posible reconstruir un mapa de las jerarquías monetarias y artísticas del momento. Las compras en los remates de las colecciones Palanza y Heros S. de Grun son muy claras al respecto. Del total de los casi 9.000.000 m\$ n gastados, los precios más altos fueron pagados por *La virgen, el niño y San Juan Evangelista* de la escuela de Filippo Lippi (2.750.000 m\$ n), *Piazza* de Giorgio de Chirico (1.870.000) y *Stella vespertina* de Georges Roualt (880.00 m\$ n). En el arte argentino, las obras *Vino rosso* (770.000 m\$ n) y *Mi florero* (825.000 m\$ n) de Emilio Pettoruti fueron las que alcanzaron el mayor valor. Como observamos más arriba, el público que asistió a los remates celebró con ovaciones la compra de los artistas europeos, alabando el esfuerzo económico que realizaban los directores del FNA en defensa del patrimonio nacional. En contraste, la oferta por *Mi florero* de Pettoruti fue recibida con “un rumor ante esa suma” que rompía récords de precios para el arte argentino. Esta diferencia de reacción ante el precio de las obras muestra que el público general todavía evaluaba las producciones artísticas desde un discurso eurocéntrico del valor artístico. No le resultaba extraño que se pagaran casi dos millones de pesos por un Giorgio De Chirico, pero sí que se pagaran casi novecientos mil por un artista argentino. Por otro lado, la afirmación de Payró de que el FNA estaba dispuesto a pagar hasta un millón de pesos por esa obra no hacía más que confirmar y sostener, por medio del lenguaje económico, algo que sostenía en sus textos críticos: Pettoruti era el artista argentino más importante de su tiempo y se encontraba “al nivel de los grandes maestros europeos”.

Lejos de estos récords, entre 1963 y 1964 el rango de precios para los artistas que desarrollaron su carrera entre los años treinta y cincuenta oscilaban entre los 20.000 m\$ n y 150.000 m\$ n, dependiendo de las medidas y la técnica de la obra. Por ejemplo, en el remate de la colección Palanza se pagaron 104.500 m\$ n por un *Autorretrato* de Alfredo Guttero (1882-1932), 88.000 m\$ n por *Vaso con anemonas* de Héctor Basaldúa (1895-1976) —miembro de la comisión de Bellas

34. Sobre este tema, ver: Juan Cruz Andrada, “¿Cuánto vale conocer el precio del arte? Valuaciones monetarias y jerarquías estéticas en publicaciones periódicas argentinas de los años sesenta”, en *El poder de (e)valuar. La producción monetaria de jerarquías sociales, morales y estéticas en la sociedad contemporánea*, editado por Ariel Wilkis (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2018).

35. Olav Velthuis, *Talking Prices* (New Jersey, Princeton University Press, 2005).

Artes del FNA— y 35.000 m\$ⁿ por una *Composición* de Kasuya Sakai. Todas las obras adquiridas pasaban a engrosar las colecciones de los museos nacionales y provinciales de la Argentina por lo que la decisión de comprar una obra no sólo tenía un impacto económico, sino también era un fuerte apoyo simbólico.

SEGUIR EL DINERO

A lo largo de este ensayo se buscó mostrar la centralidad que tuvo el Fondo Nacional de las Artes en el circuito artístico argentino de los años sesenta. La enorme cantidad y variedad de proyectos que fueron apoyados por esta institución la convirtieron en uno de los principales motores económicos para el desarrollo del arte y la cultura del país. Pero, como se intentó demostrar, el impacto que tuvo el dinero inyectado por el FNA en el circuito artístico va más allá de lo meramente cuantitativo. Al entender el dinero como un aglutinante social, este se convierte en un punto de entrada privilegiado para reconstruir, desde otro ángulo, las redes de relaciones simbólicas en las cuales se crean y cristalizan los sentidos que organizan el mundo del arte y sus jerarquías. Las obras, los artistas, los galeristas, la crítica, los museos, el estado e incluso el público encuentran en el dinero administrado y distribuido por el FNA un punto de unión. Los ejemplos que se presentaron a lo largo del texto son solo un recorte somero del universo de transacciones realizadas por el Fondo, pero dan cuenta de la diversidad de forma, escala e impacto que tuvieron cada una de esas operaciones en las que se ponían en juego no sólo valores económicos, sino también valores artísticos.



BIBLIOGRAFÍA

- Alva Negri, Tomas; González Lanuza, Eduardo y Romero, José Luis. *Julio E. Payró*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1977.
- Andrada, Juan Cruz. “¿Cuánto vale conocer el precio del arte? Valuaciones monetarias y jerarquías estéticas en publicaciones periódicas argentinas de los años sesenta”. En *El poder de (e)valuar. La producción monetaria de jerarquías sociales, morales y estéticas en la sociedad contemporánea*, editado por Ariel Wilkis. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2018.
- Andrada, Juan Cruz y Fara, Catalina. “Julio E. Payró: El camino hacia la profesionalización de la Historia del Arte”. En *Una historia para el arte en la Universidad de Buenos Aires*, editado por Marta Penhos y Sandra Szir. Buenos Aires: EUDEBA (en prensa).
- Andrada, Juan Cruz y Fara, Catalina. “La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual”. En *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, compilado por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené. Buenos Aires: Edhasa, 2013.
- Andrada, Juan Cruz. “Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60”, en *Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes. VIII Congreso internacional de Teoría e Historia de las Artes. XVI jornadas CAIA*. Buenos Aires: CAIA, 2015.
- Baldasarre, María Isabel. “El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina”. En *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, editado por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko. Buenos Aires: EDUNTREF, 2011.
- Beckert, Jens y Asper, Patrik. “Value in markets”. En *The Worth of Goods. Valuation and Pricing in the Economy*. Nueva York: Oxford University press, 2011.
- Bermejo, Talía. “El arte argentino entre pasiones privadas y marchands d’art. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”, en *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, editado por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko. Buenos Aires: EDUNTREF, 2011.

- Bermejo, Talía. “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)”. En *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historias de las Artes (IX Jornadas Centro Argentino de Investigadores de Arte)* AA.VV. Buenos Aires: CAIA, 2001.
- Buchbinder, Pablo. *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires: EUDEBA, 1997.
- Dolinko, Silvia. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Lacquaniti, Leandro Gustavo. “La Comisión Nacional de Cultura. Estado, artistas e intelectuales en la Argentina de la década del treinta”. En *III Jornadas Internacionales y VI Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Provincia de Buenos Aires, 2015.
- Luzzi, Mariana, “¿Para qué sirve el dinero (a la sociología)?”, *Papeles de trabajo* 8, n.º 13 (2014), IDAES, UNSAM, Buenos Aires.
- Neiburg, Federico. *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza, 1998.
- Niño Amieva, Alejandra. “Instituciones culturales, discurso e identidad”, *AdVersuS. Revista de Semiótica*. n.º 8-9 (2007).
- Szir, Sandra y García, María Amalia. *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la Historia del arte en la Argentina*. Buenos Aires: EDUNTREF, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2018.
- Velthuis, Olav. *Talking Prices*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.
- Wechsler, Diana. “Crítica de arte en la década del veinte. Los textos críticos de Julio E. Payró 1924-1930”. *Estudios e investigaciones*, n.º 4 (1991), Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, FFyL, UBA.
- Wechsler, Diana. “Julio Payró y la construcción de un panteón de ‘héros’ de ‘pintura viviente’”, *Estudios e investigaciones*, n.º 10 (2005), Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA.

Fuentes

- Actas de la comisión de artes plásticas del Fondo Nacional de las Artes.
Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1973.

“La poesía ayuda a vender cuadros”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1963.

“Fantasmas y millones en la última noche de la colección Palanza”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1963.

Julio E Payró, “Idilio criollo de León Pallière”, *Boletín del Fondo Nacional de las Artes*, n.º1, octubre, noviembre y diciembre, 1958.