

AS PUBLICAÇÕES E A HISTÓRIA DA ARTE

Poseidón y nueva visión o cómo leer las artes plásticas en la Argentina a través de los proyectos editoriales

Profa. María Amalia García

Professora da Universidade de Buenos Aires

Este trabajo propone pensar al libro de arte como un elemento clave para reflexionar sobre la articulación entre las tendencias artísticas y su institucionalización en el medio cultural. En este sentido, el objetivo de esta presentación es estudiar los conjuntos editoriales de Poseidón y Nueva Visión en tanto construcción de relatos historiográficos sobre las artes plásticas. Por supuesto que los recortes de estas dos editoriales fueron bien diferenciados pero, el estudio de estos conjuntos permite acceder a los modos de constitución del panorama artístico durante los 40 y 50 ya que en ambos casos las selecciones consolidaron las valoraciones previas del circuito.

El punto de partida de este trabajo está en el surgimiento de la industria editorial argentina en los 40, vinculado a la previa radicación de casas editoras españolas y a la creación de nuevas por parte de los intelectuales exiliados.¹ A este auge editor se sumó la necesidad de publicar libros de arte en castellano. Si bien existían antecedentes, como las publicaciones realizadas por José Artal a principios de siglo, fue en estos primeros años cuarenta que la edición de libros de arte en Buenos Aires conoció su primer gran momento. Varias casas en el *boom* editorial de los 40 empezaron a publicar libros de artes plásticas, no obstante la labor más completa realizada en esta especialidad correspondió en estos años a la actividad de Poseidón. Joan Merli (Joan Merli i Pahissa, 1901-1995), marchand de arte, organizador de exposiciones y editor tanto en su Cataluña natal como desde el exilio argentino, fundó en 1942 -honrando con el nombre a la tradición cultural mediterránea- la editorial Poseidón dedicada en su mayoría a la edición de libros de arte.

Esta editorial se lanzó con una política competitiva integrada por diversas colecciones. El diseño editorial de colecciones no era una práctica

¹ZULETA, Emilia de. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983; ZULETA, Emilia de. *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Atril, 1999. Ver también: SCHWARZSTEIN, Dora. *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica, 2001.

habitual en el medio; recuérdese que *Nosotros* recalca la virtud de que la editorial Losada no publicara “libros sueltos, sino colecciones que responden a un criterio orgánico.”² Siguiendo esta pauta, en 1942 Poseidón iniciaba la publicación de la “Biblioteca argentina de arte religioso” y de la “Biblioteca argentina de arte” en la cual aparecía Goya de Ramón Gómez de la Serna como ejemplar de lanzamiento.

En esos años, Poseidón lanzaba también otros conjuntos como la “Colección Historial” en la cual aparecía la *Historia del Arte* de Elie Faure y la “Colección Todo para todos. Manuales de divulgación, artes, ciencias, oficios” que editaba *Cantos y Leyendas brasileñas* de Newton Freitas. A esto debemos sumar la “Colección Aristarco”, dedicada específicamente a la publicación de ensayos sobre artes plásticas en la cual apareció *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna y *Universalismo constructivo* de Joaquín Torres-García. Además, la “Colección Tratados” publicó el *Tratado del paisaje* de André Lhote y La teoría de los colores de J.W. Goethe, por primera vez traducida al castellano y en la “Colección de escritos de artistas” apareció *Noa Noa* de Paul Gauguin. Asimismo, es resaltable la “Colección Críticos e Historiadores de Arte” que publicó los escritos de John Ruskin, Charles Baudelaire y Denis Diderot; ediciones seleccionadas, prologadas y anotadas por los intelectuales vinculados a la editorial (Gómez de la Serna, Payró, Roger Plá, Rinaldini, Lorenzo Varela).

Aunque también la editorial se dedicó a la publicación de libros de literatura y temas de actualidad, es evidente no sólo la concentración del proyecto editorial en las artes plásticas sino también el nivel de especificidad del conjunto. Las colecciones estaban destinadas a discriminar entre libros dedicados a la obra plástica y a la producción teórica de los artistas, además de compendiar nuevas investigaciones y editar clásicos de la crítica con sus revisiones historiográficas. En este sentido, la traducción por primera vez al castellano de obras célebres de la historia del arte fue un aspecto central en esta política editorial.

Planteados los lineamientos y la conformación de este fondo editorial, me interesa explicar la apuesta de Merli al rol de editor en tanto colaborador en la consagración del arte moderno contemporáneo y guía del coleccionismo en artes plásticas. Definir el perfil de Merli y de su editorial me permitirá contrastarlo con la propuesta que la editorial *Nueva Visión* llevará adelante más de diez años después. Nueva Visión marcó una línea editorial vinculada al desarrollo del concretismo y la arquitectura moderna. Este conjunto se distinguía de las elecciones de Poseidón actualizando un perfil más contemporáneo en el ámbito de las disciplinas visuales. La hipótesis de este trabajo sostiene que ambas editoriales consolidaron las valoraciones previas del circuito artístico pero, mientras la editorial Poseidón se orientó al apoyo del coleccionismo artístico

²Una nueva editorial argentina. *Nosotros*, Buenos Aires, 2^a época, a. 3, v. 8, n. 29, ago. 1938, p. 99-100.

del momento, Nueva Visión emprendió una política editorial más ligada a la circulación académica montada en función de las necesidades e intereses de los nuevos profesionales en el ámbito de la cultura.

Me referiré en primera instancia a la actividad de Poseidón. La gestión de Merli como editor en la Argentina había comenzado en *Saber Vivir*, una elegante revista que se proponía como espacio de formación y orientación para el consumo cultural ordenado por los códigos de la alta burguesía. Respecto a esta revista, Patricia Artundo ha señalado que *Saber Vivir* buscaba poner al alcance de un público educado notas que lo mantuviesen al día en áreas diversas pero sin realizar mayores esfuerzos en lecturas más arriesgadas a nivel ideológico, a pesar de que la mayoría de sus colaboradores ejercían profesionalmente de manera más comprometida en otros medios.³

En esta publicación, Merli se desempeñó como director artístico desde 1940 a 1942, año que comenzó con la actividad de Poseidón. En esta revista, Merli dirigía a numerosos ilustradores que concretaban en esas grandes páginas la “colaboración artístico-literaria” que proponía *Saber Vivir*. El recorte estético de Merli se movía en la línea de artistas que se encontraban ya instalados en la trama de las selecciones previas realizadas por la crítica y por las instituciones del campo artístico a través de premios y adquisiciones.⁴ Este grupo de artistas alineados en las “figuraciones de nuevo cuño” –momento también conocido como “retorno al orden”- incorporaban las investigaciones vanguardistas en torno al lenguaje autónomo del arte, pero a partir de una vuelta a la realidad. Integraban este núcleo un grupo de artistas argentinos y exiliados españoles que colaboraban en otras revistas y formaciones como *De Mar a Mar*, la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), y el Taller de Arte Mural. Entre ellos, debemos mencionar a Manuel Ángeles Ortiz, Manuel Colmeiro, Luis Seoane, Horacio Butler, Jorge Larco, Raúl Soldi, Antonio Berni, Norah Borges, Gustavo Cochet y Raquel Forner.⁵ Los argentinos eran los conocidos como los “muchachos de París”, apelativo que refería a la generación de artistas que realizó su viaje europeo a mediados de la década del 20 y que en los 40 contaba con el reconocimiento de las instancias de legitimación del medio.⁶

³ARTUNDO, Patricia M. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: Edusp-Fapesp, 2004. Capítulo 6.

⁴Ver BREST, Jorge Romero. Índice abreviado de la pintura argentina actual para un turista desprevenido, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 10, mayo 1941, p. 46-51.

⁵WECHSLER, Diana. Imágenes desde el exilio. Artistas españoles en la trama del movimiento intelectual argentino. *Arte y política en España 1898-1939*, Granada, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2002.

⁶WECHSLER, Diana. Julio Payró y la construcción de un panteón de “héroes” de “pintura viviente”. *Estudios e Investigaciones*, n. 10, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, en prensa.

La colección Biblioteca Argentina de Arte que editaba Poseidón estaba compuesta por volúmenes medianos, con tapa dura y sobrecubierta, que incluían un ensayo sobre el artista e ilustraciones en blanco y negro y una a color. Si durante los primeros ejemplares sólo se dedicaron a artistas europeos, a partir de 1943 la publicación de artistas argentinos fue más profusa iniciándose con el número 12 dedicado a Guttero. Considerando los primeros 40 números editados de 1942 a 1946, observamos que el 30% ha sido dedicado al arte latinoamericano en la recuperación de los siguientes artistas: Guttero, Fader, Figari, Lorenzo Domínguez, Torres-García, Emilio Pettoruti, Gómez Cornet, Larco, Juan del Prete y Lucio Fontana.⁷

También muchos de estos artistas fueron los que Julio Payró incluyó en sus *Veintidós Pintores. Facetas del arte argentino* publicado por Poseidón.⁸ Este no era un ejemplar económico como los de la Biblioteca de Arte: era una lujosa edición de gran formato y numerosas ilustraciones a color. En este libro Payró elegía 22 artistas argentinos vinculados a la imprecisa “Escuela de París” con los que daba cuenta de la variedad estilística del siglo XX. Diana Weschler ha señalado que en *Veintidós Pintores* Payró utilizó la selección de pintores argentinos para revisar el recorrido de la pintura europea cristalizando un repertorio de lo moderno en el arte nacional. Esta investigadora plantea que esta “cristalización” se dio en la trama de selecciones anteriormente realizadas tanto por el crítico como por otras instancias del campo artístico.⁹ Efectivamente, si se superponen estos recortes, *Veintidós Pintores*, los elegidos en la Biblioteca Argentina de Arte y los artistas de *Saber Vivir*, vemos que la resultante circunscribe un mismo panorama de pintores dentro de los realismos de los años 30.

Respecto de la circulación de los libros, uno de los objetivos de Poseidón fue dar visibilidad y orientar a las nuevas colecciones de arte que se conformaban a principios de esta década.¹⁰ En *Saber Vivir*, Merli ya había publicado piezas de coleccionistas como Matías Errazuriz, Santiago Soulas, el Jockey Club y Antonio Santamarina, pero en Poseidón estas inclusiones de

⁷La aparición de la monografía de Lorenzo Domínguez de Jorge Romero Brest coincidía con una exposición de este artista en la galería Müller. Jorge Romero Brest, Esculturas de Lorenzo Domínguez., *Correo Literario*, n. 19, 15 de agosto de 1944, p. 4.

⁸PAYRÓ, Julio E. *Veintidós Pintores. Facetas del arte argentino*. Buenos Aires: Poseidón, 1944. Los artistas seleccionados fueron: Eugenio Daneri, Domingo Pronato, Miguel Victorica, Emilio Pettoruti, Aquiles Badi, Gustavo Cochet, Emilio Centurión, Juan Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Lino Enea Spilimbergo, Jorge Larco, Horacio Butler, Juan Del Prete, Ramón Gómez Cornet, Horacio March, Alberto Trabucco, Norah Borges, Raquel Forner, Raúl Soldi, Onofrio Pacenza, Juan Carlos Castagnino y Juan Batlle Planas.

⁹WECHSLER, *op. cit.*

¹⁰PACHECO, Marcelo E. Historia del coleccionismo en la Argentina. In: ____ *Algunos textos 1993-1999*, Buenos Aires: Fundación Pettoruti, 2000.

imágenes adquirieron una dimensión ampliada.¹¹ En *Goya*, por ejemplo al lado de las obras del Museo del Prado aparecían las piezas de las colecciones argentinas. Tanto la inclusión de piezas de colecciones argentinas en los libros sobre arte europeo como en los de artistas argentinos fue un modo de promocionar y de cargar de legitimidad a estos *corpus*. La tarea de orientar al coleccionismo resultó más eficaz, si tenemos en cuenta que, por ejemplo, *22 pintores* fue el guión explícito de la Colección Arena.¹² O si consideramos en qué medida las obras allí publicadas fueron a partir de entonces más codiciadas como el caso de *Atardecer de Centurión* que, en *22 pintores* pertenecía al artista y luego pasó a integrar la Colección Acquarone.¹³

La apuesta de Merli al rol de editor en tanto colaborador en la consagración del arte moderno contemporáneo y guía del coleccionismo en artes plásticas adquiere aún más relevancia si tenemos en cuenta su gestión catalana. Merli estaba reactivando desde el exilio argentino la maquinaria utilizada en Cataluña aunque bajo otra clave estética. Allí, además de editar revistas y realizar exposiciones, en 1937 publicó *33 pintors catalans* recuperando un grupo de artistas noucentistas en línea con los gustos asentados en el público catalán. *22 pintores* y *33 pintors catalans* presentan estrechas similitudes en su planteo: la selección de un conjunto de artistas vivos, un ensayo general y apreciaciones individuales sobre cada artista y un apartado con reproducciones de obras. Sin duda, el nombre, la proximidad conceptual y formal entre ambos libros es una evidencia fuerte de que la idea del libro, como objeto de circulación de un determinado recorte, puede atribuirse a Merli, aunque conceptualmente la selección esté en línea con la trayectoria crítica de Payró. Evidentemente, Merli sabía proponer recortes dentro del perímetro de lo ya aceptado permitiendo a los coleccionistas moverse sin riesgo y sin temor al ridículo ya que había construido una red de circulación efectiva para estos jerarquizantes objetos.

Ahora debemos situarnos en los años cincuenta, momento en el cual la abstracción se transformaba en un universo de referencia expandido. En este contexto apareció en 1951 *Nueva Visión*, la revista de Tomás Maldonado, que empezó con el formato de publicación periódica y luego su actividad derivó

¹¹Ver: *Saber Vivir*, n.4/5, Buenos Aires, diciembre de 1940; *Saber Vivir*, n. 18, Buenos Aires, enero de 1942; *Saber Vivir*, n.26, Buenos Aires, septiembre de 1942; *Saber Vivir*, n.27, Buenos Aires, octubre de 1942; *Saber Vivir*, n.28, Buenos Aires, noviembre de 1942.

¹²BERMEJO, Talía. Coleccionismo artístico en la clase media argentina. El caso de Luis Arena. Presentado In: *Jornadas de Avance*. Proyecto UBACyT "Civilización", "Progreso", "Memoria": Representaciones de la Nación Argentina". Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA. 2-3 de diciembre de 2003. Inédito.

¹³*Colección Ignacio Acquarone*. Pintura Argentina, Buenos Aires, Aleph, 1955.

en editorial. Heredera de las publicaciones vanguardistas de mediados de los '40, *Nueva Visión* continuó adhiriendo a los postulados fundantes del arte concreto: el repudio a todo rastro ilusionista en la composición plástica y el deseo de intervención estética sobre la realidad cotidiana del hombre moderno. Sin embargo, en esta empresa editorial estas preocupaciones redefinirían el sentido primero, buscando soluciones más adecuadas a la nueva coyuntura histórica. Enraizada en las corrientes artísticas constructivas desarrolladas en la entreguerras en Alemania y Holanda, *Nueva Visión*, se constituyó en el nuevo órgano de difusión del arte concreto y de la teoría de la *gute form* (buena forma) sostenida por el artista suizo Max Bill.

El programa vanguardista abocado a la necesidad de transformación de la realidad cotidiana, aparecería en *Nueva Visión* vinculado a la praxis específica de diversas actividades estéticas. Arte, arquitectura, diseño industrial, tipografía –según reza el subtítulo a partir del número 2/3– eran las partes de la nueva unidad sintetizada con la que se debía “equipar la vida cotidiana con formas sanas y eficientes”, orientándose “hacia la conquista [...] del urbanismo integral.”¹⁴ Desde su planteo, la revista, intentó la anulación de la categoría “arte” en su sentido tradicional; extendiendo –y comprendiendo– la denominación a categorías más abiertas que fueran susceptibles de incluir la totalidad de los acontecimientos visuales.¹⁵

El número inicial resulta atípico dentro de las homogéneas portadas que componen el resto de la serie. Una foto que documenta el encuentro de “los tres pioneros de las síntesis de las artes visuales” (Max Bill, Henry Van de Velde y Alvar Aalto) pone de manifiesto el sentido de la propuesta. Alejada del ascetismo posterior, el número 1 de *Nueva Visión*, aún conserva un dejo del aspecto experimental de las publicaciones vanguardistas de los '40. Este primer número, editado en diciembre de 1951, presentaba un estado de la cuestión sobre los problemas y las posibilidades del arte concreto y redefinía su búsqueda en la clave de “cultura visual”. En relación con esta cuestión, Brasil cobraba en sus páginas un espacio destacado. Muchas de las ambiciones de la revista estaban presentes en los emprendimientos brasileños. Se documentaba la exposición de Max Bill en el MASP, el premio de la Bienal y un curso de Hans Koellreutter en Teresópolis.¹⁶ Además, la publicación registraba la formación de agrupaciones de jóvenes artistas concretos de Río

¹⁴Tomás Maldonado, “Actualidad y porvenir del arte concreto”, *art. cit.*

¹⁵En “Diseño industrial y sociedad”, Tomás Maldonado explicaba: “lo artístico solamente desaparecerá cuando el arte consiga extenderse hasta tal punto, que incluso las cosas más recónditas y secretas de la vida cotidiana puedan ser fecundadas artísticamente.” Ver *Boletín del CEA 2*, Buenos Aires, octubre - noviembre 1949, p. 7-8.

¹⁶Ver: Notas y comentarios. *Nueva Visión*, Buenos Aires, 1 (1951), p.2; ROGERS, Ernesto. Unidad de Max Hill. *Nueva Visión*, Buenos Aires, 1 (1951), p. 11-12.

y San Pablo y también dedicaba un artículo al inicio de los cursos de diseño industrial en el Instituto de Arte Contemporánea del MASP.¹⁷ Además, la revista *Habitat* era uno de su reducido núcleo de anunciantes referentes.

Desde el número 2/3, se propone un nuevo modelo de revista. A partir de la radicación de Maldonado en Ulm la revista quedaría casi exclusivamente en manos de un grupo de arquitectos, que ya desde el número 2/3 habían pasado a integrar el comité editorial de la revista. Si en el primer número sólo se contó con el trabajo de Tomás Maldonado como director, Carlos Méndez Mosquera como secretario y con Alfredo Hlito encargado de la composición tipográfica; a partir del número 2/3 el comité editorial se amplió con nuevos integrantes. Tomás Maldonado continuó desempeñando el papel de director pero el comité editorial estuvo integrado por el artista concreto Alfredo Hlito y los arquitectos del grupo OAM (organización de arquitectura moderna): Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Horacio Baliero y Jorge Grisetti, entre otros. El contacto de Tomás Maldonado con este grupo de arquitectos había surgido unos años por medio de Amancio Williams.

Unidos por intereses comunes, se percibieron a sí mismos como una tendencia efectiva en el ambiente intelectual y artístico; percepción que derivó en acciones concretas. Desde un Pettit Hotel de la calle Cerrito (1371), este grupo de arquitectos, artistas e intelectuales programaron distintas propuestas que se encontraban unidas básicamente en la necesidad de llevar a adelante en Buenos Aires un programa netamente moderno.¹⁸ Tanto *Nueva Visión*, como OAM, el taller de Enio Iommi y los conciertos de la agrupación Nueva Música de Juan Carlos Paz se dieron sede en este lugar. Se sustentaba una definición de lo moderno vinculada a la abstracción, al diseño y a la arquitectura funcionalista, a la música dodecafonista y también, a la utilización de minúsculas.

En este marco surgió la editorial y su línea de promoción estética. 1955 es una fecha clave: además de aparecer tres números de la revista, fueron lanzados los tres primeros libros de la editorial: *Max Bill* de Tomás Maldonado, *Introducción a la música de nuestro tiempo* de Juan Carlos Paz y *Problemática del arte contemporáneo* de W. Worringer. El libro de Maldonado sobre Max Bill marcó la línea editorial a la vez que cristalizó el proceso de inscripción y desarrollo del concretismo en Latinoamérica y fundamentalmente en la Argentina y Brasil. Aparentemente el deseo de publicar una monografía de Max Bill en castellano era un objetivo que Maldonado

¹⁷Ver "Arte concreto en Brasil", *Nueva Visión*, Buenos Aires, 1 (1951), p.20; P. M. Bardi, "Diseño industrial en São Paulo", *Nueva Visión*, Buenos Aires, 1 (1951), p. 9 e 11.

¹⁸Méndez Mosquera se ha referido al "grupo nueva visión" como al núcleo de arquitectos directamente vinculados a Tomás Maldonado. Veja: MOSQUERA, Carlos Méndez. Introducción. In: MALDONADO, Tomás *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires: Infinito, 1997.

sostenía desde que conoció al artista suizo en 1948. En 1950, Maldonado ya tenía una versión muy similar a la monografía publicada en el libro de Nueva Visión que se la había enviado a Pietro Maria Bardi, con el objeto de incluirla en el catálogo de la exposición de este artista en el MASP. Sabemos que esta publicación no llegó a realizarse, pero este dato nos permite comprender que evidentemente el proyecto de publicación de un libro de Max Bill era anterior y que se vinculó a la exposición paulista.

El resto de la colección de la editorial Nueva Visión se movió en la misma línea orientada a definir lo moderno en el vasto horizonte de la cultura. El libro del músico Juan Carlos Paz acercaba las problemáticas que planteaba la música moderna a partir de atonalismo y la producción de Arnold Schönberg. Además, apareció un trabajo sobre Béla Bartok y otros estudios sobre la evolución de los estilos musicales: evidentemente este corpus estaba vinculado a la actividad de Paz en la agrupación Nueva Música. Por lo tanto, música, arte, diseño y arquitectura moderna fueron los ejes que sostuvo Jorge Grisetti, director de la editorial.

Así, además de los mencionados, aparecieron *Forma y poesía moderna* de Herbert Read, *Arquitectura y comunidad* de Siegfried Gideon, *Frank Lloyd Wright* de Enrico Tedeschi y *Walter Gropius y la Bauhaus* de Giulio Carlo Argan. Otros títulos se publicaron bajo una alianza que Nueva Visión estableció con Galatea, una prestigiosa librería y galería de arte que conformaba uno de los puntos de referencia y nucleamiento de los protagonistas de la agitada vida cultural porteña de esos años.¹⁹ En este sentido, Nueva Visión enfrentó varias agrupaciones y asociaciones con el fin de solventar las ediciones; esto implicó que el corpus editorial deviniera sumamente heterogéneo con el correr de los años.

Estas ediciones se caracterizaron por su formato despojado y ascético, sólo se reprodujeron imágenes en blanco y negro y por lo tanto resultaban libros accesibles. El énfasis estaba puesto en la circulación de nuevos textos hasta el momento no accesibles en castellano. Evidentemente, eran ediciones pensadas para un nuevo público de clase media profesional y universitaria que cada vez ocuparía un espacio más destacado en el conjunto de la sociedad argentina.²⁰

En este sentido, es imprescindible recordar que septiembre de 1955 implicó una profunda transformación comunitaria dado que el golpe militar autodenominado "Revolución Libertadora" derrocó al gobierno de Juan Perón. A la par que los sectores obreros perdían los beneficios conseguidos y se proscribía

¹⁹GOLDAR, Ernesto. *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980. p. 105.

²⁰AGUADO, Amelia. 1956-1975. La consolidación del mercado interno. In: DIEGO, José Luis (Ed.). *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p.125-162.

a la actividad sindical, otros sectores de la sociedad experimentaban la vuelta a la democracia: se constituía un espacio social en el cual habían triunfado los sectores liberales.²¹ Un rápido proceso de reorganización ubicaba en puestos claves a figuras desplazadas durante el peronismo. Ingresaban a la conducción de las instituciones públicas personajes involucrados en la misma trama político-cultural en este momento aliados al nuevo estado: Jorge Romero Brest en el Museo Nacional de Bellas Artes y José Luis Romero en la Universidad de Buenos Aires. En la universidad se producía un recambio total de los profesores y una renovación de los planes de estudio.²² En la Facultad de Arquitectura la renovación del profesorado fue casi total: los arquitectos modernos como Carlos Méndez Mosquera, Juan Manuel Borthagaray, Jorge Goldemberg, Horacio Baliero, Rafael Iglesia pasaban a integrar ese claustro. Y de este modo, *Nueva Visión* adquiría, a su vez, una nueva dimensión institucional.

A modo de conclusión, me interesa resaltar un par de cuestiones vinculadas a la comparación de estas dos editoriales. Por un lado, la cuestión del público de los libros. Si bien resulta evidente que las colecciones de Poseidón no se montaban exclusivamente en una operación de mercado dado el interés puesto en la educación e investigación en arte, sí es clara su tarea como guía en las compras y como soporte a un nuevo coleccionismo. En contraposición, he marcado como el recorte de *Nueva Visión* se enfocaba a un nuevo público de clase media, profesional y universitario que experimentó a partir de fines de los 50 un momento de gran expansión. Por otro lado, es preciso contrastar el interés de Poseidón por la definición de conjuntos nacionales y el internacionalismo al que apostó la propuesta de *Nueva Visión*. Evidentemente el concretismo, en tanto paradigma universalista, autoreferencial e integrador de las disciplinas visuales había propuesto un nuevo lente la lectura de las artes plásticas.

²¹JAMES, Daniel. *Resistencia e Integración*. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976, Sudamericana. Buenos Aires: 1990. Capítulo 2.

²²SIGAL, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.