

■ Confluencia de intereses. La galería KRAYD como punto de encuentro

Lic. Cristina Rossi

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Para los jóvenes que suscribían el ideario de la vanguardia nacida en Buenos Aires en la inmediata posguerra, la interrelación entre las disciplinas fue un aspecto fundamental. De hecho, tanto en las revistas de arte concreto como madí el espacio se distribuía entre los artículos de los pintores, escultores, poetas, arquitectos, músicos o coreógrafos. Mientras en la Asociación Arte Concreto Invención se referían a la «invención integral» y mantenían un diálogo fluido, especialmente, con los arquitectos y los poetas, los músicos y la danza tenían renovada presencia en los encuentros Madí.

No resulta casual, entonces, que hacia 1951 dos músicos y un poeta decidieran instalar una galería de arte en Buenos Aires. Impulsados por Tomás Maldonado, los músicos Francisco Kröpfl y Zoltan Daniel –del entorno de Juan Carlos Paz y la *Agrupación Nueva Música*– y Raúl Gustavo Aguirre –del grupo de la revista *Poesía Buenos Aires*– emprendieron la «aventura» de Krayd Galería de Arte. A las iniciales de sus apellidos se debió el nombre del espacio, aunque antes de comenzar las actividades Aguirre decidiera no participar.

Inaugurada en noviembre de 1952, esta galería pudo sostener sus actividades hasta fines de 1955¹. No obstante, en el breve lapso de esos tres años un sinnúmero de intercambios la tuvieron como epicentro, lo cual nos permite pensarla desde una dimensión que supera la entidad de un emprendimiento particular para convertirse en uno de los puntos de confluencia que captaron los intereses de quienes promovían las últimas tendencias en el arte.

Suma de esfuerzos

Para iniciar las actividades, Kröpfl y Daniel disponían de un local ubicado en la calle Tucumán 553, de la ciudad de Buenos Aires, aunque sus instalaciones no eran adecuadas para exhibir obras de arte. En el círculo de amigos que el músico Juan Carlos Paz había abierto a sus alumnos se encontraban los integrantes del colectivo editor de la revista *nueva visión* y, entre ellos, un grupo de jóvenes arquitectos estaba dispuesto a realizar el proyecto arquitectónico para la galería. De este modo, algunos de los integrantes de «oam» («organización de arquitectura moderna», escrito con rigurosas minúsculas, según la tendencia tipográfica que se imponía en ese momento²) se ocuparon tanto del diseño del espacio como del mobiliario que requería.

Por otra parte, la realización de las piezas gráficas que demandaría la galería fue pensada a partir de una pauta a desarrollarse a mediano plazo. Diseñados por Maldonado, los primeros catálogos fueron dípticos, aunque pronto fueron cediendo a una norma cada vez más despojada y disminuyendo la proporción de texto con respecto a los vacíos dentro del formato de una tarjeta. La mayor parte de ellos correspondió al trabajo de Tom Gonda. Esta preocupación por la estética de las piezas gráficas causaba admiración en un medio aun no habituado a estas prácticas y fue destacado por una revista alemana especializada en diseño gráfico, que dedicó una extensa nota en la que se señalaba que estas invitaciones–catálogo no sólo revelaban la mano experta de Gonda sino que demostraban que reforzar el vínculo entre el cliente y el artista puede resultar una efectiva promoción³.

A mediados de los 50s, los diseños buscaron un patrón de identificación que, finalmente, se plasmó en un tarjetón alargado diseñado por Alfredo Hlito, con una pequeña solapa cuyo doblez guardaba algunas informaciones sobre el artista. En su interior generalmente reproducían una obra en blanco y negro, y todos los frentes llevaban un color plano diferente en el que se destacaba el nombre de la galería. En suma, acorde con sus postulados, los catálogos de Krayd adoptaron la impronta del diseño floreciente en esos años. De hecho, en el folleto de presentación Kröpfl y Daniel suscribieron un programa que incluía: poner al público en contacto con el arte actual, exponiendo a los creadores argentinos y extranjeros; proponer conferencias, proyecciones y audiciones de acceso libre y, además, mantener una colección permanente de pintura, escultura y cerámica.

Entre quienes habían optado por los lenguajes de vanguardia circulaban varias revistas que difundían sus programas y las producciones de las diferentes disciplinas. Desde 1951 algunos de los artistas concretos —especialmente interesados en los desarrollos en el área del diseño y la arquitectura— trabajaron en forma conjunta con arquitectos y músicos en la revista *nueva visión*, también vinculados al grupo de *Poesía Buenos Aires*, a través de Edgar Bayley. Los textos de Juan Carlos Paz y el dodecafonismo se leían en la publicación de cultura contemporánea *Letra y Línea* cuyo comité —dirigido por Aldo Pellegrini— difundía las últimas producciones de todas las artes. También estaba presente la literatura, la música y la danza, a través de Alberto Hidalgo, Hans Koellreutter y Paulina Ossona, respectivamente, en las páginas de la revista *Madí* que editaba Gyula Kosice. Estas publicaciones, entre muchas otras, conformaban el territorio de intercambios dentro del que surgió y se desarrolló el proyecto de la Galería Krayd, recordada por quienes la frecuentaron como un espacio que apostaba a la abstracción.

Sin embargo, un análisis del conjunto de sus exhibiciones también muestra la presencia de la figuración, muchas veces de cuño surrealista; inclusive, las tres salas se inauguraron en noviembre de 1952 con las obras de *Battle Planas*, *Pintores argentinos contemporáneos* y una sala dedicada a *8 Pintores Jóvenes*. Por otra parte, el estudio de su programación permite diferenciar ciertos núcleos de interés como la promoción de la cerámica, el arte aplicado en los estampados o el diseño gráfico y, en ocasiones, la difusión del trabajo de artistas o grupos extranjeros interesados en desarrollar propuestas estéticas semejantes a las que encaraban algunos jóvenes argentinos.

Exposiciones panorámicas: una plataforma de partida

Entre las muestras de conjunto se destacan algunas exposiciones panorámicas como la mencionada *Pintores argentinos contemporáneos* o *Escultura Argentina*, que desplegaban un horizonte amplio y propicio para comprender el arte moderno. El panorama de la pintura contemporánea reunía a los jóvenes junto a algunos maestros como Raquel Forner, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa y Xul Solar, entre otros. La selección, tal como señalaron en la presentación Kröpfl y Daniel, contemplaba una diversidad capaz de demostrar a través de «la variedad y aún la oposición de tendencias» la riqueza de la pintura argentina de ese momento.

La escultura fue organizada en junio de 1953 en dos etapas, la primera subtitulada «Formación de un concepto escultórico moderno, 1900–1925» y la segunda dedicada a las «Orientaciones actuales». El recorrido por el primer cuarto del siglo mostró el pasaje del naturalismo hasta la invención de los creadores de avanzada, destacándose la tarea innovadora que le cupo a los escultores representados⁴, de quienes también se presenta-

ron dibujos. Respecto de las últimas orientaciones Pellegrini señaló que la selección permitía aprehender la concepción moderna que entiende al «objeto escultural» como una unidad de volumen y espacio. En este sentido, observó que algunos artistas desechaban el volumen, interesándose sólo por la línea en su trayectoria espacial, mientras otros intentaban la transformación de las formas naturales según las necesidades plásticas y constructivas de la obra espacial.⁵

En septiembre de 1953 Krayd presentó la exposición *20 Pintores y Escultores*—título que respondía al número previsto originalmente— aunque en esta versión reunía a 23 artistas⁶. En la época se destacó el interés de este grupo por encarar presentaciones colectivas, haciéndolo extensivo al nueva «generación» que se diferenciaba de la anterior identificada generacionalmente sólo desde el punto de vista cronológico porque, en general, había demostrado una «actitud firmemente individualista»⁷.

Arte concreto en la Galería Krayd

Si bien los panoramas del arte contemporáneo incluían a las propuestas concretas de las diferentes agrupaciones argentinas, dentro de la programación general de Krayd se destacan las muestras del *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina (GAMA)* y *Madí*, así como las exposiciones de un grupo de artistas concretos húngaros y del Movimiento de Arte Concreta milanés (M.A.C.).

En octubre de 1953 Krayd presentó al GAMA, agrupación integrada por los artistas concretos Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Tomás Maldonado y los artistas independientes José Fernández Muro, Sarah Grilo y Miguel Ocampo, quienes de la mano de Pellegrini habían realizado su primera presentación en la galería Viau en junio de 1952. Blanca Stabile comentó esa muestra en las páginas de *Ver y Estimar* y para la versión de Krayd, bajo el título «Punto de vista crítico», Jorge Romero Brest publicó un ensayo en el que explicó los motivos por los cuales apoyaba al arte concreto. Su texto exponía algunos conceptos desarrollados en el libro *¿Qué es el arte abstracto?*, sosteniendo que la arquitectura había vuelto a ser el arte rector con el que pintores y escultores habrán de «fundirse» algún día⁸.

Si desde su columna en la revista *Criterio* Romualdo Brughetti había comenzado a manifestar sus dudas con respecto a esta tendencia, en la crítica a esta muestra su cuestionamiento fue directo, dado que finalizaba preguntándose: ¿hasta cuando [estos artistas tan bien dotados] limitarán su lenguaje y capacidad expresiva a esos ejercicios de taller?⁹ De todos modos para el GAMA aun restaban las exposiciones laudatorias en Río de Janeiro y Ámsterdam¹⁰, prologadas por Romero Brest y la segunda presentada en las salas del Stedelijk Museum con un discurso inaugural pronunciado por Vordemberge Gildewart. Por otra parte, para la difusión el grupo también contaba con sus revistas y la red de relaciones que había tenido que diseñar en el árido terreno de los comienzos, de modo que estas exposiciones fueron ampliamente comentadas e ilustradas con fotografías en las páginas de *nueva visión*.

Las redes trascendían las fronteras y así como desde 1948 los concretos argentinos comenzaron a exponer y a realizar sus experiencias europeas, nuestro país también fue receptor y en este marco se inscribieron las muestras de arte concreto húngaro y milanés. En abril de 1953 llegó al país Sameer Makarius, pintor oriundo de Egipto y procedente de Hungría, que se había vinculado a Arden Quin en Europa. Sus primeros trabajos constructivos de la inmediata posguerra habían interesado al crítico Ernő Kállai y al pintor no

figurativo Tamás Lossonczy y, en poco tiempo, integró el «Grupo Húngaro de Arte Concreto» con quienes expuso en ese país. En tránsito hacia Egipto y luego a América, las obras del grupo fueron expuestas en Zürich, con la cooperación de Max Bill¹¹ y en Krayd, con una presentación del mismo Makarius. Al relatar la experiencia del arte centroeuropeo su discurso se matizaba con un tinte epocal: «También ellos viajaron –decía– como tantos otros de otros países. En Francia, Italia, Alemania, completaron estudios y realizaron exposiciones» y finalizaba expresando su interés por crear una corriente de comunicación entre aquellos lejanos artistas y el medio en el que él mismo comenzaba a integrarse. Claudio Girola también había viajado en 1949 a Europa, vinculándose especialmente con Georges Vantongerloo y el grupo MAC de Milán, quienes le auspiciaron la muestra de sus dibujos y documentación que realizara en la librería Salto de Milán. Al regresar estableció contactos con el entorno de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso y, hacia 1954, se radicó definitivamente en Chile. Promediando 1953 impulsó una exposición del Movimiento Arte Concreta milanés presentada en el Hotel Miramar, de Viña del Mar, y en las salas santiaguinas del Ministerio de Educación. Más tarde, Girola contactó a sus amigos para que las témperas de los milaneses se presentaran en la galería porteña Krayd¹². Ambas presentaciones llevaron prólogo de Gillo Dorfles, artista y teórico cuyo pensamiento apreciaban los concretos de Buenos Aires¹³. De hecho en 1954 el colectivo editorial de la revista *nueva visión* (dirigida por Maldonado) incluyó un artículo de Dorfles acerca de las relaciones entre la música dodecafónica y el arte concreto, así como sobre las vinculaciones de la plástica y la arquitectura. Más tarde, su colección «Arte y estética» (dirigida por Hlito y Francisco Bullrich) publicó un libro completo del mismo autor sobre estas interrelaciones¹⁴.

En su último tramo la galería Krayd incluyó la muestra colectiva de pintura, escultura y arquitectura *Arte Madí*, con trabajos de Gyula Kosice, Juan Bay, Salvador Presta, Linenberg y Gutiérrez Herrera. Sin embargo, promediando la década la situación había cambiado para los artistas concretos: la dispersión de los grupos originales fue seguida por nuevas y heterogéneas conformaciones, que corrieron una suerte diversa frente al florecimiento de los proyectos personales. Mientras algunos integrantes del colectivo editorial de *Ver y estimar* redoblaban el apoyo a la tendencia y Romero Brest apostaba a la síntesis de las artes en la arquitectura, otros críticos consideraban que los postulados del arte concreto se diluían. El mismo Brughetti al comentar la primera exposición de Arte Nuevo realizada en Van Riel y la del Grupo Madí en Krayd señalaba «el peligro de la simplificación concretista al salir del terreno del arte y servir de mera decoración sometida a un quehacer menor de la arquitectura»¹⁵.

Un valiente apoyo a los nuevos valores

Desde los primeros tiempos Krayd dio cabida a la producción de los «nuevos valores», mientras algunos críticos marcaban los rasgos de la evolución entre una exposición y otra. En las revistas se podía leer: «segunda exposición y un paso adelante en la ruta trazada» por Anita Payró, o el comentario sobre la exposición de Ideal Sánchez que, al recorrer diferentes períodos, permitían observar los cambios producidos con relación a la forma y al color¹⁶. Por supuesto no siempre eran palabras de aliento ni coincidentes, por ejemplo García Martínez ubicaba a la serie de figuras y naturalezas muertas realizadas por Hugo Ottmann dentro de un «expresionismo geométrico», mientras una crítica de la revista *Criterio* la consideraba dentro de una «figuración semiabstracta»¹⁷. Tal como obser-

vábamos eran tiempos de polémica en las que algunos avizoraban un futuro promisorio para la abstracción, mientras otros alertaban sobre los peligros de ciertas fórmulas simplificadoras pero, además, se trataba de una época en la que cada crítico buscaba teñir los conceptos que empleaba con un matiz personal.

En este marco en las páginas de la revista *Letra y Línea* apareció una crítica de Pellegrini bajo el título «Tres abstractos y un crítico en Krayd». Si bien se trataba del comentario de la exposición de Armando Coppola, Hortensia Tarazi y María Deprima, fue la ocasión para que el conocido poeta y crítico del surrealismo reinstalara la discusión sobre las «denominaciones». Al presentarla Payró reiteraba que Kandinsky había dado origen al término no-objetivo, afirmación que había dado lugar a una polémica con Guillermo de Torre extendida, luego, a la participación de artistas y teóricos. En este caso el artículo del poeta y teórico del surrealismo dio el puntapié inicial para un intercambio epistolar Pellegrini-Payró, publicado en la sección correspondencia, que se encadenó en una secuencia con derivaciones insospechadas, involucrando a otras revistas de los círculos literarios¹⁸.

También Krayd favoreció la circulación de obras no tradicionales que incorporaban los aportes de la tecnología como el diseño aplicado al arte textil: exhibiendo los estampados de la Colección Creaciones Textiles, el diseño gráfico: no sólo mediante de la cuidada comunicación de la galería sino a través de la exhibición de los estudios de Fridl Loos o los dibujos de Tom Gonda, y la cerámica: con los objetos abstractos de José M. Lanús, las creaciones modeladas por el rosarino Jorge Vila Ortiz y el sanfesino Leo Tavella y la muestra de las cerámicas italianas realizadas por Ernestina Bani y Máximo Baldelli. Asimismo apoyó la difusión de la fotografía con la exposición de Horacio Coppola, en la que se ofrecieron «tomas» de obras del Aleijadinho, del «Sarmiento» de Rodin, de arte Mesopotámico y de los Huacos junto a algunos retratos y paisajes.

No fueron pocas las oportunidades en la que se aprovechó la experiencia de artistas extranjeros, a veces muy jóvenes, como el gallego-uruguayo Leopoldo Nóvoa, el húngaro Lajos Szalay, los italianos Franco Di Segni o Francisco Maranca, entre otros. En junio de 1955, con los óleos y gouaches de Jean Leppien, Krayd realizó la primera exposición en la Argentina de este artista abstracto francés, formado con Kandinsky y Moholy Nagy.

En ocasiones la galería articuló ciertas estrategias que le permitían presentar la obra de algunos maestros, como la reconstrucción de una muestra histórica de Emilio Pettoruti realizada con las obras existentes en colecciones privadas. Encarada por Julio E. Payró, esta fue una oportunidad para presentar 14 de las 86 obras que se exhibieron en 1924 en la memorable exposición realizada en el Salón Witcomb. Con el doble propósito de rendirle homenaje y mostrar algunos de los novedosos óleos que había aportado treinta años atrás, Payró escribió un prólogo en el que hacía hincapié en las reacciones que habían provocado sus obras, transcribiendo fragmentos irónicos de las críticas de la época. Su texto también destacaba a un puñado de «tempranos defensores del maestro» para quienes se hacía extensivo el homenaje, en una suerte de juego de identificaciones en el que podría interpretarse que la «renovación» siempre debe enfrentar las resistencias de la tradición aunque sólo unos pocos críticos «entendidos» sepan comprenderla. Una carpeta de la colección de Kleine Welter también permitió organizar una muestra de doce grabados de Wassily Kandinsky, que contó con un afiche diseñado por Hlito.

Para muchos jóvenes artistas Krayd fue el espacio que acogió su primera exposición individual, como en el caso de Clorinda Testa o De Vincenzo; otros como Leopoldo Presas, Libero Badii y Leopoldo Torres Agüero eran artistas «representados» por la galería.

Para estimular la difusión habían comenzado a estampar carpetas litográficas, como la realizada con 50 ejemplares firmados y 500 no firmados de Hlito, Fernández Muro, Grilo, Torres Agüero, Ideal Sánchez, Lanús y Liberto Badii, de quien también se realizó una carpeta individual. También organizaban charlas y en los comienzos se puso en escena una obra de Bayley para tres actores, empleando el espacio central de la última sala. En 1954 el compositor y director de orquesta francés Pierre Boulez llegó a Buenos Aires en una gira y dio dos conferencias en Krayd, ocasión en la que adquirió una pequeña obra a Hlito. Asimismo, en los últimos tiempos una zona de la galería albergó a una pequeña librería.

Jóvenes y modernos en Krayd

Casi todos los balances de la cultura argentina de finales del siglo XX señalaron la retirada del apoyo estatal y, en muchos casos, plantearon la tendencia de los artistas a formar redes o reunirse para autogestionar sus proyectos. En la década del '40 los primeros intentos de ruptura de los artistas concretos y madí se habían visto obligados a aprovechar todos los espacios y estrategias disponibles: comenzaron a exhibir en las residencias particulares, distribuyeron manifiestos y panfletos, editaron sus propias revistas, participaron en conferencias, debates y encuestas. Como suele ocurrir con los movimientos de vanguardia –especialmente en el lapso comprendido entre 1945/48 conocido como el período heroico– no lograron una amplia y entusiasta recepción en el público, ni contaron con un respaldo decidido de la crítica de arte.

En los primeros 50s comenzaron a percibirse signos de apoyo que, obviamente, se inscribían en las tensiones propias del campo de la cultura. Las voces de la crítica aparecieron comentando algunas muestras y, paradójicamente, cuando la virulencia de los primeros momentos se había disipado y una diáspora había disgregados a los grupos de la vanguardia concreta, estas voces aparecieron involucrándose en una larga discusión acerca de si ese arte debía llamarse abstracto, concreto, no figurativo, no objetivo. Por su parte, en el polo de la resistencia algunos artistas contaban con publicaciones en las que difundían sus programas y creaciones.

En este marco, la intervención de Krayd en el campo artístico porteño –aunque fue un emprendimiento particular– puede entenderse como un proyecto que canalizó el interés compartido por un grupo de «jóvenes modernos» decididos a conquistar un nuevo espacio para sus creaciones. Inclusive, ensanchando la perspectiva podría pensarse que el espacio de la galería era para la circulación de las obras, como las páginas de las revistas para la difusión de los programas estéticos. En consecuencia, la práctica de autogestión habitual en los grupos editores que debían sostener intelectual, técnica y económicamente sus publicaciones podía trasladarse, en este caso, a un proyecto que difundía la obra de los artistas al tiempo que buscaba formar un nuevo segmento en el mercado de arte. De hecho para algunas miradas, tal vez más conservadoras, se trataba de una galería caracterizada por «su juvenil y valiente apoyo a las manifestaciones más modernas del arte plástico»¹⁹. Conscientes de las dificultades que supone despertar el interés de los compradores por un gusto no tradicional, originalmente, los dueños de Krayd habían considerado que los artistas costearían los gastos de cada exposición con un aporte propio o con el producto de las ventas, hecho que debió contrastarse con una realidad que rara vez lograba plasmarse en ventas efectivas. No obstante, al desplegar la trama de las relaciones que se entrecruzaban en las salas de Tucumán 553, vemos que los arquitectos

tos, diseñadores, poetas, músicos, escultores, pintores, fotógrafos, ceramistas, grabadores o dibujantes que habían optado por un arte de avanzada encontraron en Krayd un terreno fértil para sus proyectos.

Notas

- ¹ Según nos relatara F. Kröpfl estaba previsto comenzar las actividades en mayo, sin embargo el conocido episodio que desembocó en el incendio del *Jockey Club Argentino* dañó el frente y demoró la inauguración. Le agradecemos especialmente los materiales y las entrevistas concedidas para la realización del presente trabajo.
- ² Agrupación formada por Juan Manuel Borthagaray, Horacio Baliero, Alberto Casares Ocampo, Alicia Cazzaniga, Carmen Córdoba, Jorge Goldemberg, Francisco Bullrich, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo.
- ³ Cf. S. Blum, «Eine argentinische Kunstgalerie lädt zum Besuch ein», en *Gebrauchsgraphik*, Alemania, noviembre de 1955, pp. 14-17.
- ⁴ Lucio Correa Morales, Arturo Dresco, Lamna, Zonza Briazo, Rogelio Yrurtia, Luis Falcini, Antonio Sibellino, Fioravanti, Alfredo Bigatti y Pablo Curatella Manes.
- ⁵ Cf. A. Pellegrini, «La nueva escultura», en *Letra y Línea* n. 1, Buenos Aires, octubre de 1953., p. 12.
- ⁶ Impulsada por Ernesto B. Rodríguez, esta muestra fue precedida por las presentaciones del grupo realizadas en las galerías porteñas Müller y Plástica y continuada por las organizadas en la galería Van Riel.
- ⁷ Cf. C. Spinedi, «20 pintores y escultores», en *Continente*, n. 77, Buenos Aires, agosto de 1953, pp. 41-2
- ⁸ Cf. J. Romero Brest, «Punto de vista crítico», en *Ver y Estimar*, n 33-34, Buenos Aires, diciembre 1953, pp. 52/76.
- ⁹ Cf. R. Brughetti, «Grupo de Artistas Modernos», en *Criterio* n 1199, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1953, p. 857.
- ¹⁰ En la muestra de Viau también integraban el GAMA Lidy Prati y Aebi, en Río de Janeiro la presentación incluyó a Rafael Onetto y Clorindo Testa y a Ámsterdam no viajaron las obras de los escultores Iommi y Girola.
- ¹¹ En mayo de 1946 se realizó en Hungría la «Primera exposición conjunta de arte abstracto húngaro» y en septiembre en la Galerie des Eaux Vives de Zürich, Suiza, a cuya inauguración asistieron Max Bill, Vordemberge Gildewart y Marcel Jean. Agradecemos muy especialmente a Sameer y Eva Makarius los materiales y la entrevista concedida para realizar el presente trabajo.
- ¹² Según nos manifestaron F. Kröpfl y Alberto Cruz, a quienes agradecemos especialmente.
- ¹³ En enero de 1953 el MAC se había presentado en el Museo de Arte Moderna de San Pablo, en agosto de 1953 Allosia, Biglione, Di Salvatore, Dorfles, Mazzon, Mesciulan, Monnet, Munari, Nigro y Parisot se presentaron bajo el título «Movimiento Arte Concreta», con el auspicio del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, Chile; mientras en Buenos Aires la muestra se llamó *Pintores italianos contemporáneos, grupo m.a.c. de milán*, realizada entre el 27 de abril al 8 de mayo de 1954.
- ¹⁴ Cf. G. Dorfles, «Sobre algunas interferencias entre las artes», en *nueva visión*, Buenos Aires, n. 5, 1954, pp. 30-31 y *Constantes técnicas de las artes*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.
- ¹⁵ Cf. R. Brughetti, «Artistas modernos argentinos», en *Criterio* n 1249-50, Buenos Aires, 22 de diciembre de 1955, p. 952.
- ¹⁶ Cf. J. Corradini, «Por galerías y exposiciones», en *Histonium*, Buenos Aires, n. 171, agosto de 1953, p. 43 y C.S., «Ideal Sánchez», en *Continente*, n. 77, agosto de 1953, pp. 41-2.
- ¹⁷ Cf. J. A. García Martínez, «Por las galerías de arte. La memoria del poeta», en *Histonium*, Buenos Aires, n. 194, julio de 1955, p. 52-3 y «Ottmann», en *Criterio* 1240, 28 de julio de 1955, p. 544
- ¹⁸ A. Pellegrini, «Tres abstractos y un crítico en Krayd», en *Letra y Línea*, Buenos Aires, n 2, noviembre de 1953 y «Artes Plásticas: Correspondencia», en *Letra y Línea*, n. 3, Buenos Aires, nov de 1953, pp. 13-4. Desarrollo estos aspectos en «En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los primeros 50s», inédito
- ¹⁹ Tal como puede leerse en las páginas de la revista *Histonium*, n. 192, Buenos Aires, mayo de 1955, p. 13.