

AÑO 1 N°1 PRIMAVERA 2012

DOSSIER

Ignacio Pirovano y el coleccionismo de vanguardia
Talía Bermejo

Avanzada la década de 1940, Ignacio Pirovano hizo a un lado los repertorios de artistas consagrados por el coleccionismo local y se arriesgó con la vanguardia no figurativa. Por este camino y a través de una actuación pública desdoblada en roles múltiples como coleccionista, pintor, gestor y empresario, logró constituirse en un modelo de consumo alternativo a las selecciones visibles en Buenos Aires entre 1950 y 1965. El propósito de este artículo es analizar los primeros años de formación de este acervo y cómo Pirovano consolidó un cambio decisivo en el coleccionismo argentino.

Avanzada la década de 1940, Ignacio Pirovano (1909-1980) hizo a un lado los repertorios de artistas consagrados por el coleccionismo local y se arriesgó con la vanguardia no figurativa. Seleccionó representantes de los grupos concretos y sectores del abstraccionismo geométrico cuando estas corrientes representaban la renovación más radical del campo. Por este camino y a través de una actuación pública desdoblada en roles múltiples como coleccionista, pintor, gestor y empresario, logró constituirse en un modelo de consumo alternativo a las selecciones visibles en Buenos Aires entre 1950 y 1965. El propósito de este artículo es analizar los primeros años de formación de este acervo porque fue en ese momento cuando Pirovano consolidó un cambio decisivo en el coleccionismo argentino, aún cuando sus adquisiciones se prolongaron durante la década del setenta. En este sentido, representa un caso paradigmático para observar el carácter dinámico y las posibilidades de transformación de una colección privada, así como también la inscripción pública de su desarrollo y las proyecciones institucionales que alimentaron gran parte de las decisiones personales.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y COLECCIONISMO

Ignacio Pirovano se movió en un círculo de artistas e intelectuales de perfil variado en cuanto a signo político y preferencias estéticas. Entre ellos, el escritor Manuel Mujica Láinez, amigo y colega en la gestión del Museo Nacional de Arte decorativo (MN AD), le dedicó una semblanza que luego se integraría a otros relatos biográficos protagonizada por miembros de las elites locales. Para "Manucho" Mujica Láinez ya en el bisabuelo del coleccionista, el orfebre Alquiles Pirovano –el primero con este apellido llegado a Buenos Aires– estaba presente "ese raro 'don', en el que convivían la destreza manual y la elegancia artística que caracterizan a la gente de esta casa".¹ Si era destacable que todos los integrantes de la familia habían recibido algo en la distribución de ese "don", también lo era el hecho de que los Pirovano podían asociarse a una colección de apellidos ilustres de la alta sociedad porteña como Álzaga, Alvear o Lezica. Sin duda, fue la trayectoria en el campo de la medicina de quien dio el nombre al hospital homónimo la que garantizó una de las ascendencias más ilustres a la genealogía familiar; cuando la Argentina se integraba al mercado mundial como exportadora de granos, este cirujano era uno de los primeros terratenientes de la provincia de Buenos Aires y formaba parte del sector reconocido como la clase propietaria más rica de América Latina. Más tarde, dividió sus tierras entre sus cuatro hijos; Rodolfo, el mayor, fundó allí el pueblo Pirovano y la cabaña Cume-Có de Holando Argentino que tendría una actuación exitosa bajo la administración de sus hijos Ricardo e Ignacio, nuestro coleccionista. La ligazón entre los intereses agropecuarios y los artísticos formaría parte de la actividad de este último en proyectos tan audaces como heterodoxos.

Desde 1925, Ignacio Pirovano estudió pintura y desarrolló una poética ligada al fauvismo hasta que decidió abandonar la producción plástica después de una trayectoria algo sinuosa e intercalada con otros intereses durante unos veinte años. Luego de una breve etapa autodidacta, como muchos de sus colegas argentinos, se formó en el taller parisino de André Lhote y en el de Vicente Puig en Buenos Aires. El Nuevo Salón organizado por Alfredo Guttero en 1929 en la Asociación Amigos del Arte fue la oportunidad para mostrarse en público; y en 1932 hizo su primera muestra individual en esas mismas salas. Amigos del Arte parecía ser el reducto natural para exhibir sus pinturas, más aun si consideramos la temática restringida a retratos femeninos, cuyas modelos, ligadas a la dirección de la entidad, provenían de la alta sociedad porteña. Talento y linaje fueron los términos que asoció la crítica para hablar del que alguien llamó "joven Van Dongen argentino".²

Por entonces la asociación era centro de reunión para gran parte del coleccionismo local y los Pirovano se hallaban entre las familias patricias que exhibían sus pertenencias.³ En 1932 Ignacio Pirovano ingresó al staff presidido por Elena Sansinena de Elizalde (con quien se emparentaría al año siguiente a partir del matrimonio con su hija) como vocal y luego representante en París. Desde allí supo capitalizar estos vínculos para promover su carrera artística y las adquisiciones que iban engrosando su patrimonio artístico. Al mismo tiempo ganaba experiencia en la gestión institucional, de manera que estos años funcionaron como antesala al cargo de director del MN AD que ejerció entre 1937 y 1956. Cuando mostró por primera vez sus pinturas también cedía obras para el Primer Salón de Pintores Modernos Extranjeros editado en Amigos. Junto a Matías Errázuriz, Atilio Larco, Rodolfo Pirovano, Rafael A. Bullrich, Jacques Baron Supervielle, Rafael Bosch, Alfredo González Garaño y Enrique Bullrich entre otros coleccionistas, se montó un conjunto de piezas integrado por las firmas de Vlaminck, Utrillo, Lhote, Van Dongen, Modigliani, Friesz, Signac, Redon y otros.⁴

Desde principios de la década del treinta, expuso los yesos cocidos de Guttero a muy poco de haberlos adquirido; es el caso de *La virgen de la paloma* (1932), entre otras piezas, más tarde reproducida en la monografía sobre el artista de Julio E. Payró publicada por Poseidón en 1943. Hasta ese momento, las adquisiciones de Ignacio Pirovano estuvieron ligadas a la praxis artística y, en cierta medida, también a la gestión institucional. Al mismo tiempo que desarrollaba una producción figurativa enmarcada en las búsquedas vanguardistas de principios de siglo, empezó a coleccionar arte argentino moderno ligado a las corrientes internacionales contemporáneas. De manera que a sus inicios como pintor relacionados con el círculo de Guttero, le correspondieron unas adquisiciones realizadas dentro de ese mismo ámbito: Raquel Forner, Pablo Curatella Manes, el uruguayo Pedro Figari, el mismo Guttero y otros. Por un lado, se movía entre la pléyade de coleccionistas que mostraban sus obras de arte internacional en Amigos del Arte, y por otro integraba el grupo, por cierto menor, de aficionados a la compra de producciones locales (o rioplatenses) contemporáneas.



Alfredo Guttero, *Madona y paloma*, yeso y pigmentos sobre madera, 75,3 x 60 cm., 1931

EL "MANDATO DE LA HORA"

Después de haber integrado el grupo de "los que se nutren del recetario del tráfuga Lhote" –diría Tomás Maldonado– el artista abandonó la pintura. Según sus propias palabras, lo habría hecho "convencido de que la condición esencial de la obra de arte es ser la expresión de su tiempo".⁵ Algunos acontecimientos le harían ver su trabajo como una producción anacrónica, alejada de las necesidades de la hora. A este primer abandono, le siguió otro relacionado con la compra de obras: promediando los años cuarenta decidió reorientar sus elecciones estéticas para concentrarse en las corrientes abstractas. No obstante, el cambio de rumbo no sería absoluto y además de conservar algunas piezas de carácter representativo –como el tapiz de Monet, *Nenúfares* (1908) o el *Autorretrato* (1936) de Antonio Alice, entre otras– también adquirió o encargó obras figurativas, como fue el caso del *Retrato de Ignacio Pirovano* (1974-1975) realizado por Héctor Giuffré.



Héctor Giuffré, *Retrato del Dr. Ignacio Pirovano*, acrílico sobre tela, 200 x 150 cm., 1974-75

Aunque las razones de estos cambios podrían subdividirse en una sucesión de acontecimientos más o menos relacionados, el encuentro con Maldonado a mediados de 1940 no sólo lo llevaría a replantearse más de una idea, sino que también lo transformaría en uno de los pocos mecenas del arte concreto. Lo conoció cuando estos artistas atravesaban los primeros momentos de aparición pública y protagonizaban debates feroces en un ambiente mayormente hostil. Desde su primera irrupción en 1944, con la publicación de la revista *Arturo* hasta fines de la década, los intentos de ruptura encabezados por Arden Quin, Gyula Kosice, Edgar Bayley, Rhod Rothfuss, Maldonado y otros, se fueron abriendo paso con un apoyo muy limitado por parte de la crítica especializada y pocas salas para exhibir sus obras.⁶

En este contexto el encuentro con Pirovano tuvo varias consecuencias. En primer lugar, se tradujo en la posibilidad inmediata de exponer en Comte, la empresa de amoblamientos y decoración que fundó en los años treinta y que también funcionó como galería de arte.⁷ En segundo lugar, significaría un estímulo crucial para ambas partes: ellos encontraban un mecenas y también un aliado estratégico, mientras que del otro lado, una corriente de aire nuevo serviría para reencuzar viejos proyectos y gestar otros nuevos.

Además, ese encuentro y todo lo que se gestó a partir de allí, armaba un escenario novedoso en el campo del coleccionismo de arte y también en el de la cultura en general y en el de la política. No sólo venía a poner en tensión las convicciones ideológicas de ambas partes, sino que introducía un elemento perturbador al interior del flamante gobierno de Juan Domingo Perón. Este coleccionista era uno de los pocos representantes de la oligarquía terrateniente que adhirió con fervor a la "revolución" peronista; mantuvo su cargo en la dirección del MN AD y luego accedió a la presidencia de la Comisión Nacional de Cultura, lo que lo convertía en un funcionario leal a la nueva gestión.

La etiqueta de peronista no fue un obstáculo para el grupo de jóvenes artistas que lideraba Maldonado y que por entonces se hallaban entre los opositores al oficialismo. Tampoco fue un problema el hecho de que varios estaban afiliados al partido comunista, eran simpatizantes o colaboraban en publicaciones de izquierda con artículos o ilustraciones. Frente a ese hombre inquieto, dispuesto a apoyarlos, deseoso de invertir una fortuna considerable en el arte de vanguardia y convencido de que la renovación estética era posible y necesaria, no cabían discursos impermeables.⁸ Por otra parte, si el desempeño de este funcionario en el plano privado podía pasar desapercibido, en el plano público sus intentos de conciliación entre las obligaciones del cargo y los anhelos de modernización que compartía con los artistas de vanguardia chocarían con límites infranqueables pero no llegarían a conmovir su posición frente al gobierno. El fracaso del encargo a Sesostris Vitullo de un monumento de homenaje a Eva Perón – haciendo a un lado la retórica oficial y olvidando las evidentes preferencias por un realismo atemperado– dejó expuesta esta situación.⁹ Las acciones de Pirovano son sintomáticas de la porosidad que signaba al menos una parte de las políticas culturales del peronismo.

Con este panorama, desde principios de los años cincuenta, sus adquisiciones recalcaron en los nuevos vínculos y Tomás Maldonado, a quien lo unió un fuerte lazo de amistad y compañerismo, sería fundamental en la re-orientación de la serie. El pintor le ayudaría a redefinir las directrices estéticas y teóricas de la colección y a partir de allí la compra de obras no sólo se desenvolvería en estrecho contacto con la promoción del arte no figurativo, sino que también se compenetraría con uno de los proyectos fundamentales de los concretos: traer la avanzada modernista a la Argentina y desarrollarla, a la vez que promover la proyección social del arte concreto a través de las artes visuales, el diseño y la arquitectura.

A fines de la década del cuarenta, Maldonado replanteaba sus posicionamientos vanguardistas iniciales luego de su primer viaje a Europa en 1948, cuando pudo establecer contacto directo con los representantes del arte concreto internacional, la arquitectura moderna y el diseño –Georges Vantongerloo, Van de Velde, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Max Bill, integrantes de la Bauhaus y otros– que hasta ese momento se conocían sólo a través de las publicaciones que llegaban al país. Las reflexiones del artista- teórico comenzaban a ahondar en las posibilidades del arte concreto a partir de sus proyecciones sociales, cuya vía de materialización sería la orientación hacia aquellas disciplinas proyectuales.¹⁰ En este contexto, desde 1951, la publicación de la revista *Nueva Visión* a cargo de Maldonado, Alfredo Hlito y Carlos A. Méndez Mosquera canalizó las nuevas preocupaciones en torno a las artes visuales y su aplicación al entorno urbano, difundiendo ideas y proyectos entre los que tuvieron un lugar protagónico los del suizo Max Bill. Distintas investigaciones¹¹ coinciden en señalar estos años como el momento de emergencia de un concepto de diseño en la Argentina, asociado al concretismo y al accionar de Maldonado y Hlito como dos de sus figuras centrales. A su vez, serían estos artistas junto al arquitecto Amancio Williams quienes, a través de Pirovano, contribuirían a la introducción de Comte en las teorías bauhausianas y los nuevos desarrollos proyectuales.¹²

Creada por los arquitectos Mariano Mansilla Moreno, José Enrique Tívoli y los hermanos Pirovano, Comte S.A. Industria Argentina "irrumpió –según su propia inscripción en la historia– en el ámbito rutinario y tradicional de la 'decoración' argentina de los años treinta".¹³ En 1932, ganaron el proyecto de amoblamiento y decoración del famoso Hotel Llaolao cuyas obras comenzaron en 1936 dirigidas por el arquitecto Alejandro Bustillo en la provincia de Río Negro. El año anterior se habían expuesto en Amigos del Arte los planos de este proyecto en el que prevaleció la intención de concretar una obra "cien por cien argentina" en base al uso de materiales nacionales y diseños originales.¹⁴ Además de obtener licitaciones para otros emprendimientos, la producción de Comte abarcó varios rubros y se especializó en el diseño de gabinetes para TV, radio, transistores, combinados, estereofónicos, etc. Los intereses de la empresa y de Ignacio Pirovano en particular confluirían con los del arte concreto y aquella proporcionaría un espacio para el desarrollo de los nuevos conceptos, en particular respecto del diseño industrial. De acuerdo al relato de Méndez Mosquera, Comte representó la posibilidad de concretar los inicios de un Centro de Diseño dirigido por Maldonado con la participación de los arquitectos Baliero y Borthagaray. Este espacio alentó la realización de piezas gráficas pioneras y llegaría a implantar una "revolucionaria manera de proyectar en decoración". Además de incorporar a varios integrantes de *Nueva visión* al staff de la empresa, Pirovano también contribuiría al financiamiento de la revista.¹⁵

Así como la veta empresarial se renovaba al contacto con nuevas ideas, los consumos artísticos del coleccionista experimentarían los primeros cambios. En 1950, durante el viaje a Europa que lo vinculó al escultor argentino Sesostris Vitullo, éstos se materializaron con la adquisición de piezas no figurativas o de tendencia abstractizante como las de éste último.¹⁶ Aparte de la distancia temporal y las motivaciones profesionales que habían cambiado desde los últimos viajes, en términos de cultura visual y de sensibilidad estética, Pirovano viajaba con un nuevo bagaje visual y buscaba otras imágenes. Esta oportunidad representó una experiencia por completo diferente de la que lo había llevado a París como estudiante de pintura o los viajes posteriores como representante de Amigos del Arte. El itinerario estuvo vinculado a su carácter de director del MN AD y al mismo tiempo se vio atravesado por los nuevos intereses estéticos; ahora las recomendaciones de Maldonado influirían sobre la colección y también sobre los intereses de Comte:

No debes de visitar a Bill, un 'alemán' aparentemente tozudo y áspero, pero un gran espíritu. Háblale de la 'buena forma'. Recoge material sobre este tema, porque yo creo que tarde o temprano la civilización llegará a nuestro país y será necesario hacer un pabellón de la forma utilitaria industrial, de la 'buena forma'. Dile que lo esperamos en julio en Buenos Aires. Bill te hará recomendaciones capitales para Zürich y Basilea. El tiene la llave de estas dos ciudades. En Basilea visita la colección Müller-Widman, la más importante del mundo en arte abstractoconcreto. Los mejores Vantongerloo, Arp, El Lissitzky, Pevsner, Bill, Mondrian, están ahí. En este sentido también es muy importante el Museo Nacional de Basilea. No sólo por abstractosconcretos, sino además por sus salas dedicadas a los primitivos flamencos y a Van Gogh [...].¹⁷



Sesostri Vitullo, *Durmiente*, granito gris, 46 x 41 x 21 cm., 1950

Por entonces la figura de Max Bill y sus teorizaciones sobre la *Gute Form* representaban un referente clave para Maldonado¹⁸ y también lo serían para el coleccionista. Poco después, emulando experiencias realizadas en países centrales por el mismo Bill y otros, Pirovano presentaría en la Comisión Nacional de Cultura el proyecto para una exposición de *La buena forma* con el objeto de promocionar las ventajas funcionales, técnicas y y estéticas del diseño industrial en la producción de objetos de uso cotidiano.¹⁹ Mientras tanto, como parte del itinerario que interesaba a Comte, el artista le sugería visitar a Max Huber y en Milán el estudio de los arquitectos Belgiojoso, Peressutti y Rogers a través de los que podía contactarse con los fabricantes de muebles contemporáneos de Italia. Por otro lado, hizo un recorrido artístico: además de visitar esas colecciones y embeberse del arte abstracto y concreto, Pirovano conoció a Vantongerloo y decidió la compra de su primera pintura internacional. El encuentro con el artista belga y el conocimiento de su estética basada en las relaciones armónicas de los componentes plásticos fue definitorio para la elaboración de sus propias ideas respecto del proceso creativo. Más tarde la publicación de un compilado de escritos y el montaje de una muestra con prólogo y curaduría de Víctor Magariños fueron momentos culminantes para la fortuna crítica del belga en el país.²⁰

Algunos años después de ese viaje iniciático de Pirovano, le tocaría a Maldonado el turno de proveer nuevos insumos intelectuales desde los centros europeos: en 1954 se trasladó a Alemania, invitado por Bill, para ingresar como profesor en la Escuela de Diseño de Ulm.²¹ A partir de entonces, el artista y el mecenas sostuvieron un intercambio epistolar intenso del que obtenemos buena información sobre momentos clave del proceso de constitución de esta serie. Éste seguía con suma

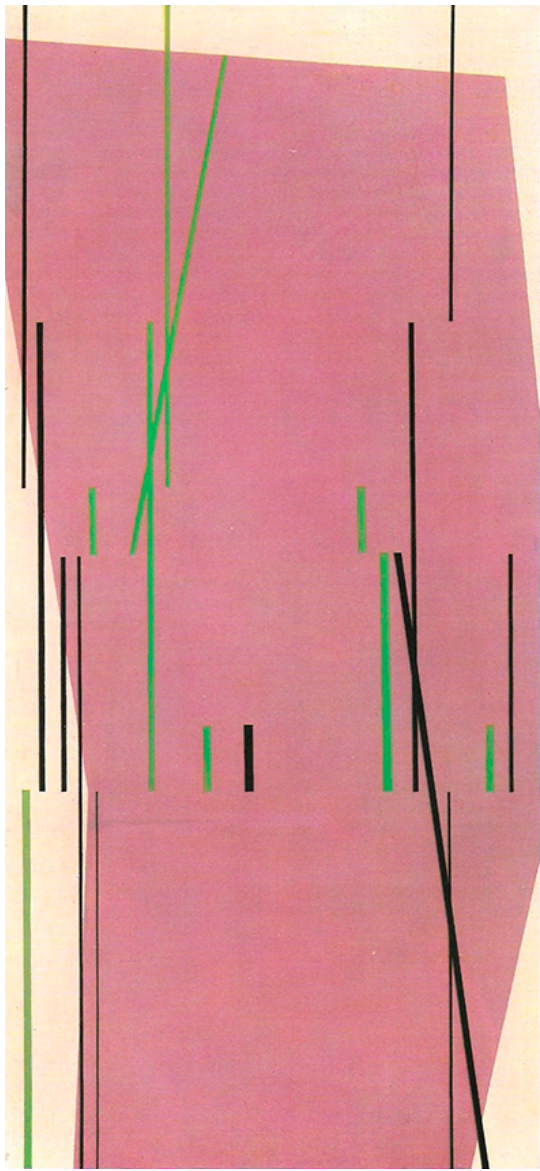
atención la experiencia del artista y a su vez retransmitía al resto del "equipo". Para esta fecha tenían varios proyectos en común que la estadía europea alimentaría con nuevas fuentes. El entusiasmo por el rumbo que tomaba la carrera de Maldonado era tal que aspiraba a seguir sus pasos y ensayar algo así como una pequeña Ulm a la escala de Comte junto a Alfredo Hlito y su amigo el arquitecto Amancio Williams: una escuela de diseño pensada en términos de "empresa cultural".²² Pirovano no dejaba de proyectar y su percepción respecto de las posibilidades de concretar esas empresas, por cierto, era bastante más optimista que la de Maldonado generalmente escéptico.²³

Mientras tanto, la colección seguía creciendo y en 1954 le compró *Una forma y series*, enviado desde Holanda:

Mi cuadro largo (violeta-negro-verde) es el que yo prefiero que se incorpore a tu colección. Es una de mis mejores obras; un problema difícil resuelto, según mi opinión, con excepcional acierto. Te ruego que lo cuelgues bien en tu casa; principalmente, no lo tires al pasillo, allí, con luz frontal y un metro de distancia, sería casi imposible verlo. Por supuesto no te pido que construyas un pabellón especial para mi cuadro, pero creo que ha llegado la hora de otorgar los mejores lugares a los mejores pintores argentinos –en tu casa y en todos lados.²⁴

El espacio físico que ocuparían las pinturas concretas era una cuestión capital tanto para el artista como para el comprador. De hecho cuando llegó el cuadro, Pirovano se ocupó de explicarle cómo lo había montado y cuáles habían sido las reacciones de sus visitantes.²⁵

A fines de 1957, Pirovano se mudó a un nuevo departamento en el barrio porteño de Recoleta. Así le escribía al pintor: "Me estoy instalando... Compramos dos pisos en la calle Parera 3 enfrente de la esquina que edifica Georgie, Parera y Guido. Tendré un gran cuarto 10 x 6 que Amancio me ha ayudado a equipar, grandes ventanales perfectos, iluminación especial para mis cuadros, piso de marmol."²⁶ Con la ayuda de Williams, quien diseñó los interiores del *penthouse*, Pirovano construyó una suerte de arquitectura expositiva para instalar y mostrar la colección. Algunas de las piezas se distribuían a lo largo del extenso *living-room* y otras tantas se ubicaban en un depósito especialmente diseñado.²⁷ Estas características contrastaban con las viviendas de otros coleccionistas contemporáneos. No sólo con el departamento de sus padres, también con el de los González Garaño o los Santamarina, por citar algunos casos notorios de la ciudad.



Tomás Maldonado, *Una forma y series*, óleo sobre tela, 150,5 x 70,5 cm., 1953

Desde ese departamento, extravagante y casi inhabitable, Pirovano mostraba las piezas que habían sido compradas pensando en una ubicación específica que contemplaba su relación con el resto de las obras, el entorno arquitectónico y, por supuesto, la iluminación. La convivencia con las obras de arte en el espacio doméstico ponía en escena el alineamiento del coleccionista con las ideas que postulaban la integración entre arte, diseño y arquitectura moderna. Entre esas paredes lisas, preparadas para contener el *Paisaje con gravillas de trigo* de Vantongerloo o las *Variaciones* de Hlito; el piso de mármol sobre el que apoyaba *Forma en contorsión* de Le Parc o los volúmenes de un Vitullo, debían acompañarse con la última tecnología del diseño industrial, como un combinado directamente traído de Ulm. Estas ideas relativas al montaje, las posibilidades de observación y lectura de las obras, actuaban en función a unos lineamientos estéticos específicos en cuya confección la influencia de Maldonado fue clave.

He estado con Vordemberge-Gildewart en cuya compañía he pasado unos días inolvidables en Amsterdam. Un tipo encantador y un gran artista. He conversado con él sobre tu deseo de comprarle un cuadro. Me ha mostrado muchísimos, pero yo creo que los dos cuyas fotografías acompañan esta carta son los mejores y los que más convienen a tu colección. Tu idea de establecer una línea progresiva Kandinsky-Mondrian-Vordemberge-Vantongerloo es justa. De la pintura de Vordemberge puede decirse, sintetizando un poco las cosas, que es una situación intermedia entre Mondrian y la extrema libertad de Vantongerloo. Yo he tratado de elegir dos cuadros de Vordemberge donde este carácter apareciese bien claro. Por tu parte, tú me dirás cuál de los dos es el que prefieres. 28



Vistas del departamento de Ignacio Pirovano diseñado por Amancio Williams



No sólo opinaba y asesoraba, también lo ponía en contacto con los pintores que podían ubicarse en el mismo eje de intereses actuando como un verdadero agente: gestionaba las adquisiciones de pintores extranjeros ocupándose de

seleccionar, enviarle fotos, transmitirle precios y condiciones de pago, comprar, e incluso resolver el envío a Buenos Aires.

Después de varias cartas ajustando precios, condiciones de pago, traslado, etc., llegó a Buenos Aires y encontró su sitio en la colección la tela del alemán Friedrich Vordemberge-Gildewart, *Composición N° 130* (1941). [IMAGEN 9] Muchas de las obras que integraron esta colección (incluso las de Maldonado y otros argentinos) fueron adquiridas después de una cierta negociación mediante la cual se consensuaban los términos de la transacción [cuotas, montos y plazos]. 29

A partir de la compra de ese cuadro, visto por Maldonado en Köln durante la primera exposición que pudo hacer el artista en Alemania después de la Guerra, Pirovano le propuso un "plan de adquisiciones Vordemberge" que nunca llegaría a concretarse. 30 Este plan tenía que ver con una de las ideas que rondaban los pensamientos más acariciados de ambos: la creación de un museo de arte moderno en Buenos Aires. "No nos moriremos ni tu ni yo sin ver realizado el panorama de los pintores que nos interesen". 31 Sin embargo, la historia de los museos de arte en el país se ocuparía de defraudar esos planes. El Museo de Arte Moderno que logró fundar Rafael Squirru en 1956, de carácter itinerante, a bordo de un barco y con repertorio variado de arte contemporáneo, estaría muy lejos de aquellas expectativas. Recién en 1980, a través de una donación póstuma, la colección llegó a este museo; en ese momento no existían reservorios públicos equivalentes a su acervo personal con respecto a la representación de las corrientes no figurativas. 32

He hecho averiguaciones sobre las posibilidades de un Mondrian y un Kandinsky. Cuadros de Mondrian, según parece, no existen en Europa; están todos en manos del pintor norteamericano Harry Holtzmann, su heredero testamentario. En cuanto a los Kandinsky, me dicen que los precios últimos son elevadísimos. No pierdas, sin embargo, las esperanzas; confío en que Bill pueda asesorarme al respecto. He pensado mucho en tu colección y me entusiasma la idea de que ella pueda ser la base de un futuro "Museo de Arte Moderno". Naturalmente, con el tiempo habría que ir comprando otras cosas. Por ejemplo: un Picasso y un Braque de la buena época (1908-1910); un Kupka; un Klee; un Schwitters; esculturas de Brancusi y Gabo. Si a esto le sumas lo que ya tienes (Vantongerloo) y lo que quieres ahora comprar (Kandinsky, Mondrian, Vordemberge) la colección sería perfecta y ejemplar. Faltarían, sin duda, los rusos (Malevich, sobre todo), pero este problema es casi sin solución. 33

Con un escenario modestísimo en cuanto a patrimonio artístico, desde Europa Maldonado apostaba todo su entusiasmo al que, en esos años, parecía ser el único coleccionista que avizoraba el futuro de un museo para estas poéticas orientando elecciones estéticas y excedentes económicos a tal fin; aunque la intención de cubrir un relato de la abstracción a través de los que consideraba sus representantes principales chocaba con obstáculos insalvables como la disponibilidad de obras o los precios.

Entre ambos decidían las adquisiciones sobre la base de una matriz conceptual elaborada por el artista y consensuada por el comprador; y esas elecciones apuntaban a reconstruir unos itinerarios específicos de la modernidad, entendida a través de los programas del abstraccionismo. 34 Maldonado delimitaba un guión que partía de los desarrollos del cubismo para llegar hasta las corrientes no figurativas contemporáneas. Finalmente, la colección sólo conseguiría atravesar las búsquedas post-cubistas con Sonia Delaunay, por ejemplo, con la tela *Para Robert Delaunay*; seguía con los pioneros de la no figuración vinculados a la Bauhaus o formados fuera del ámbito francés. Así, procuró la representación del expresionismo de Wassily Kandinsky -*Composición*, 1931 y una tela impresa, *Género*, c. 1939-1942-; el neoplasticismo de Mondrian -con una pieza *s/t*- quien había fundado el grupo De Stijl junto a Theo Van Doesburg en 1917 y había sido miembro de *Abstraction-Création*, alineamiento en el que también se ubicaban el francés Auguste Herbin (representado con una pieza *s/t* de 1953), y Vordemberge-Gildewart como un estadio intermedio entre Mondrian y Vantongerloo. De este último, Pirovano adquirió un significativo conjunto de ocho piezas, entre las que se encontraban, además del *Paisaje con gravillas de trigo*, *Punto en el espacio* (1917), *Construcción en la esfera* (1917) y *Mesa baja* (1919). Por último, cabe destacar a Josef Albers, dentro del núcleo que había estado vinculado a la Bauhaus y que estaba representado por un óleo, *Estudio para Homenaje al cuadrado*, 1950. 35



Friedrich Vordemberge-Gildewart, *Composición N° 130*, óleo sobre tela, 60 x 60 cm., 1941

El modelo de colección que primaba en el imaginario de ambos obedecía al paradigma modernista de corte evolutivo que desplegaban desde la teoría, con diversos matices conceptuales, el mismo Maldonado 36 y Jorge Romero Brest, entre otros críticos. 37 Según este paradigma, el desarrollo del arte desde fines del siglo XIX implicaba un avance progresivo de los lenguajes plásticos y cada nuevo estadio significaba una superación del momento precedente encaminada hacia el despojamiento anecdótico, la economía de medios expresivos y la depuración de las formas hasta llegar a la abolición total de la representación y afianzamiento de la abstracción o de la invención. 38



Georges Vantongerloo, Paisaje con gavillas de trigo, óleo sobre tela, 49 x 49 cm, 1915

El ingreso de los artistas nacionales a la colección, en particular el de los concretos, fue encauzado dentro de esos mismos parámetros en tanto sus obras –involucradas en las investigaciones del abstraccionismo internacional– suponían la resolución inédita de ciertos problemas plásticos que aún no se habría producido en los países centrales. 39 Pirovano adquirió a lo largo de más de veinte años piezas de distintas etapas de la producción de cada uno de los artistas seleccionados. Demostró especial interés en la carrera de algunos con los que mantenía una comunicación permanente como fue el caso de Hlito a quien le compró dos obras de principios de la década del cincuenta enroladas en las vertientes geométricas derivadas del concretismo –*Estructura sobre verde* (1952) y *Formas y líneas en el plano* (1953)–; y otras realizadas diez años después como la citada *Variaciones 6* (1960). Aparte de Hlito y Maldonado, adquirió obras de otros artistas que habían pertenecido a la Asociación Arte Concreto Invención (AACI), entre ellos un conjunto significativo de siete piezas de Enio Iommi y una de Manuel Espinosa –*Aazvere* (1972)– ubicada entre las búsquedas tardías del artista dentro del abstraccionismo geométrico con fuerte acento en el uso del color.

Las esculturas de Iommi captaron la atención de Pirovano y fue junto a Vantongerloo, Hlito y Vitullo uno de los mejor representados del conjunto. Mientras que el volumen y la masa, pétreo o de madera, había dominado la estructura compositiva de este último, Iommi ponía el acento en la direccionalidad de las formas y en el espacio que penetraba el volumen escultórico hasta llegar prácticamente a su desmaterialización. Entre las obras adquiridas se hallan dos piezas concretas del período de la AACI –*Línea continua* (1948) y *Formas continuas* (1948)– y otras cinco realizadas entre 1954 y 1971 con diferentes materiales como acero inoxidable, bronce, alambre o aluminio –*Ondulaciones en el plano* (1954); *Líneas espaciales en el plano* (1958); *Sobre tres espirales* (1958); *Interior-Exterior* (1969) y *Hacia adentro* (1971)–. Además de coleccionar sus esculturas y promocionarlas a través de muestras y textos en los que difundía sus propias interpretaciones, 40 Pirovano incluyó al artista en el *staff* de Comte y lo impulsó a llevar sus investigaciones a otros terrenos y estudiar, por ejemplo, las direcciones abstraíbles en el legendario *Monumento a Sarmiento* de Auguste Rodin (en el Parque Tres de Febrero de la ciudad de Buenos Aires). Aunque exceden el recorte temporal propuesto para este artículo, caben mencionar algunas adquisiciones posteriores, como la pintura de Miguel Ocampo –*Verde vaivén* (1968)– en la línea de lo que se ha denominado geometría sensible o lírica; 41 piezas de Ary Brizzi, Carlos Silva, Adolfo Estrada, Eduardo Jonquières, Hilda Mans, Ricardo Laham y el mencionado Víctor Magariños, entre otros, que evidencian el interés en los desarrollos del abstraccionismo geométrico.



Alfredo Hlito, Variaciones 6, óleo sobre tela, 92 x 73 cm., 1960

Hacia fines de la década del cincuenta, con numerosos escritos y disertaciones en su haber, ensayaba una práctica de la crítica de arte acuñando el término “arte generativo”. La propuesta, elaborada a partir del pensamiento de Vantongerloo respecto de la “capacidad del artista de transmitir vibración”, hacía hincapié en la importancia de crear nuevas formas y “reflejar el proceso generativo de las mismas”. 42 Bajo esta denominación, en 1960 Pirovano presentaba las obras de Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal en el Salón Peuser. Además de exponer en Comte, ambos artistas ingresarían

en la colección: el primero con *Pintura generativa* (1967) y el segundo con una pieza bajo el mismo título datada en 1966 y el óleo *Homenaje a Albers* (1967) adquirido en la galería Bonino. También las búsquedas cinéticas interesaron al coleccionista que adquirió obras de Julio Le Parc, cofundador del Groupe de Recherche d'Art Visuel de París, como *Forma en contorsión* (1967) y otras de Hugo Demarco. En la misma línea del arte no representativo, pero esta vez con un acento fuerte en la subjetividad de la materia y el gesto, y un claro distanciamiento de la utopía invencionista, estuvieron representados dos protagonistas centrales del movimiento informalista: Alberto Greco y Luis Alberto Wells, este último con un *assemblage*.

Enio Iommi, *Formas continuas, función en bronce y empavonado, 74 x 60 x 40 cm., 1948*



Para entonces, las elecciones estéticas de Pirovano ya no eran una excepción dentro del coleccionismo argentino, aunque mostraban su capacidad de discernimiento frente a las nuevas propuestas en el campo de la abstracción. Por el contrario, a mediados de los años cuarenta, la opción por el arte de vanguardia había significado un quiebre en los hábitos legitimados del consumo estético. A partir de ese momento y en estrecho contacto con los artistas, Pirovano desarrolló un gusto independiente tanto de las prácticas tradicionales de una familia de coleccionistas como de su grupo de pertenencia social: las expresiones más audaces del arte contemporáneo no abundaban entre los sectores de altos recursos económicos. Apoyado en primer lugar sobre los lineamientos conceptuales propuestos por Maldonado, adquirió un conjunto de obras teniendo en mente la futura creación de un museo de arte moderno. Mientras tanto, fue el espacio doméstico el escenario ideal para desplegar una nueva visión del coleccionismo asociado a la arquitectura y al diseño moderno.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar.

1. Manuel Mujica Láinez, "El 'don' de los Pirovano", en *Los porteños*, Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1979, pp. 171-175. [Publicado en *El Hogar*, Buenos Aires, 9 de abril de 1948.]
2. José M. Lamarca Guerrico, "Ignacio Pirovano", *Criterio*, Buenos Aires, 1929, p. 5. Después de 1929 participó en numerosas exposiciones que aparecen reseñadas en *Ignacio Pirovano. Su currículum vitae*, Archivo Pirovano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1981, sobre 719, folios 3 y 4.
3. Talía Bermejo, "La Asociación Amigos del Arte en Buenos Aires (1924-1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo", María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes. Dr. José Figueroa Alcorta- Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 51-59.
4. Julio Noé y Elena Sansinena de Elizalde (pról.), *La obra de "Amigos del Arte", julio 1924-noviembre 1932*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1932, pp. 22-23.
5. *Ignacio Pirovano. Retrospectiva 1925-1945*, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1972, s/p.
6. Entre los trabajos más recientes que analizan los procesos de recepción del arte concreto y abstracto, puede consultarse el estudio de María A. García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, y el de Cristina Rossi, *Las utopías constructivas en la posguerra rioplatense*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2010, mimeo.
7. De acuerdo a Laura Escot, desde fines de 1944 Maldonado pasó a ser un artista permanente de la galería. Laura Escot, *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico*, Buenos Aires, Patricia Rizzo, 2007, p. 331.
- 8.
9. Talía Bermejo, "Pirovano, Vitullo y Evita: una historia de infortunios y ocultamientos", *Avances. Revista del Área Artes* n° 14, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, pp. 77-94, 2008-2009.
10. Un análisis reciente de la trayectoria de Maldonado que enlaza su producción artística, teórica y docente en el catálogo AA.VV., *Tomás Maldonado. Un itinerario*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, noviembre de 2007-febrero de 2008.

11. Es el caso del arquitecto Méndez Mosquera quien ubicó los inicios del diseño entre 1948 y 1949 partiendo de algunos acontecimientos clave (desde la exposición *Nuevas Realidades* en la galería Van Riel, la aparición de las revistas *Ciclo y nueva visión*) y en los que destacó especialmente la participación de estos artistas. "Veinte años de diseño gráfico en la República Argentina", *Summa+*, n° 15, Buenos Aires, febrero de 1969, pp. 85-89. Esta visión ha sido confrontada por Alejandro Crispiani en "Las teorías del buen diseño en la Argentina: del arte concreto al diseño para la periferia", en *Revista Crítica*, n° 74, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, diciembre de 1996, y del mismo autor "Belleza e invención", *Block*, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1997, pp. 61-70.
12. Ignacio Pirovano, "Experiencia que no hubiese podido realizarse sin las enseñanzas del Bauhaus", Buenos Aires, s. f. [AP, FE].
13. La empresa inició sus actividades en 1932 con domicilio en Av. Presidente Roque Sáenz Peña 1129 y en 1936 se mudó a Arenales 1079. Desde 1939 se integró al circuito de Florida trasladándose al 953 primero y al 936/40 después (1942), donde funcionó el Salón de Exposición y Venta al público. En 1954 se mudaría a Deán Funes 1832, donde tenía instalado el establecimiento industrial.
14. Una reseña histórica de las distintas etapas de la empresa, sus proyectos, realizaciones y utilización de nuevos elementos de construcción, técnicas y materiales en "No se podrá escribir la Historia del Mueble argentino sin seguir paso a paso el itinerario de la Industria de la Madera –más que una empresa de mobiliario y decoraciones– que significó en realidad, Comte S. A., Industria Argentina [...]". s. l, c. 1978 [AP, FE].
15. Méndez Mosquera ha descrito más de un vez el desarrollo de *Nueva visión* como una verdadera proeza en tiempos del peronismo. Corroborando esa afirmación, desde Ulm Maldonado le escribía a Pirovano en 1954 pidiéndole colaboración con Jorge Grisetti, a cargo de la publicación en ese momento: "Por favor Ignacio, no dejes de colaborar con Giorgie en todo sentido. Tú bien sabes cómo yo estimo a ese muchacho extraordinario; él está comprometiendo su pequeña fortuna personal en nuestras cosas y yo estaría muy apenado que las cosas no fueran bien económicamente. Libéralo, al menos, del espinoso problema de la financiación de la revista. Yo sé bien que a ti no te sobra ni tiempo ni dinero, pero es necesario que tú encuentres el modo de llevar a la práctica la vieja idea de constituir un 'Grupo de amigos de la revista NV'. Es imprescindible que lo hagas porque la revista *debe* seguir saliendo". Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Hamburgo, 14 de julio de 1954. [Destacado original, AP, FE.]
16. Ver nota 8.
17. Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Buenos Aires, 5 de mayo de 1950 [AP, FE].
18. Dagmar Rinker, "El diseño de productos no es arte. El aporte de Tomás Maldonado al surgimiento de un nuevo perfil profesional", en AA. VV., *Modelos de Ulm*, Ulm, Institut für Ausland-beziehungen e. v., Stadt Ulm, Ulmer Museum, HfG Archiv, 2007, p. 6 del apartado en castellano.
19. "Por 'buena forma' debe entenderse la correcta relación entre la función, la técnica y la forma en los objetos de uso cotidiano, de preferencia en los industrialmente producidos." "Exposición de cultura visual, La Buena forma. Función, técnica y forma", Deán Funes 1832, Buenos Aires, p. 2, c. 1951 [AP, MAMBA, s. 719 c, f. 6-11].
20. Georges Vantongerloo, Víctor D. Magariños, *Georges Vantongerloo. Escritos*, Barcelona, Fundación Pirovano, 1982.
21. Max Bill había sido uno de los fundadores de la flamante Hochschule für Gestaltung Ulm, creada en 1953 y orientada a la formación de diseñadores profesionales. Para entonces, no existían escuelas especializadas y hasta tanto no se introdujeron cambios en la orientación educativa de la Bauhaus de Dessau –donde había estudiado Bill–, la formación del diseñador estuvo subordinada a la Arquitectura. Maldonado se incorporó como docente en la HfG y a partir de 1957, después del alejamiento de Bill de la institución formó parte del rectorado y encabezó una reestructuración pedagógica. AA. VV., *Modelos de Ulm...*, op. cit., p. 5 del apartado en castellano.
22. Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, 24 de agosto de 1954 [Destacado original] [AP, FE]. El tema de la educación técnica fue objeto de varios ensayos como "Visión en movimiento" (Buenos Aires, s. f., AP, FE), donde el coleccionista analizó la actuación del Institute of Design de Chicago. Ese texto se presentaba como la continuación del libro *La Nueva Visión*, centrado en los programas y métodos pedagógicos de la Bauhaus.
23. "Este país, que tu admiras ilimitadamente y yo con algunas reservas, tiene el hábito infernal de desperdiciar y malusar a la gente. No creo que Comte S.A. llegue a cometer ese error, pero yo preferiría que llegara a comprender de modo definitivo que el mejor modo de defender los propios intereses es dando a cada hombre su lugar. STO P." Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Buenos Aires, 5 de mayo de 1950 [AP, FE].
24. Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Hamburgo, 14 de julio de 1954 [AP, FE].
25. Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, s. d. [c. 1955] [AP, FE].
26. Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, s. d. [c. noviembre-diciembre de 1957] [AP, FE]. Evidentemente, para el coleccionista representaba una gran satisfacción la posibilidad de que su casa, al igual que las obras que contenía, se apartara de los cánones convencionales en materia de decoración. En este sentido le escribía a su amigo en Europa: "Estoy seguro que te va a gustar mucho mi nueva instalación, es un salón de proporciones y de calidad muy excepcional aquí ni digamos pero en los medios mas exigentes daría que hablar. [SIC] Amancio se ha portado". Buenos Aires, 26 de mayo de 1958 [AP, AFE]. Incluso, algunos de los que visitaron el departamento de Parera no podrían evitar el desconcierto que les generaba, por ejemplo, el dormitorio de Pirovano aislado apenas por un cortinado que bajaba del cielo-raso. Tal fue el caso de Lucrecia de Oliveira César –una temprana estudiosa del coleccionismo argentino– quien señalaría cierta falta de confort y funcionalidad en el *penthouse*. Ángel M. Navarro y Teresa Tedín Uriburu, *Lucrecia de Oliveira César de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, Fadam, 2007, pp. 163.
27. Amancio Williams, *Amancio Williams*, Buenos Aires, Edición del autor, 1999.
28. Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Hamburgo, 14 de julio de 1954 [AP, FE].
29. Si bien estos mecanismos eran recurrentes para los compradores provenientes de sectores medios, y en muchos casos constituían una de las condiciones básicas e ineludibles para la concreción misma de la compra, la diferencia en los montos pagados marcaban el espectro de posibilidades adquisitivas entre éstos y los sectores de altos recursos económicos. Por su parte, Lucrecia de Oliveira César dejó entrever que la adquisición de obras en cuotas por parte de Ignacio Pirovano probaba el esfuerzo económico y el "sacrificio" que había representado la formación de su acervo. Ángel M. Navarro y Teresa Tedín Uriburu, *Lucrecia de Oliveira César de García Arias...*, op. cit., p. 157.
30. Por lo menos, el sector de la colección que integró la donación póstuma al MAMBA no contaba con otros ejemplares de este artista. Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Ulm, 30 de agosto de 1954 [AP, FE]; Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Ulm, 22 de septiembre de 1954 [AP, FE].
31. Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, 9 de septiembre de 1954 [AP, FE].
32. Cumpliendo la voluntad de su hermano, Josefina Pirovano de Mihura concretó la donación al museo. Si bien no podemos precisar la cantidad exacta de piezas adquiridas hasta ese momento, podemos suponer que la donación abarcó el núcleo central representado por las corrientes no figurativas. En 1983 el público pudo ver por primera vez un montaje de conjunto en el MAM junto con el primer catálogo de la colección.
33. Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Hamburgo, 14 de julio de 1954 [AP, FE].
34. Un recorrido por el desarrollo de los movimientos abstractos europeos en los primeros años del siglo XX en Charles Harrison, "Abstracción", en Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998 [1993], pp. 189-288; para el período de entreguerras,

Briony Fer, "El lenguaje constructivo", en Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999 [1993], pp. 91-174.

35. El listado completo de obras que integraron la donación puede verse en el catálogo ilustrado *Colección Ignacio Pirovano. Donación Josefina Pirovano de Mihura en homenaje a su hermano*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1992; también en el catálogo *El imaginario de Ignacio Pirovano*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2010. Recientemente, se ha publicado por primera vez un volumen que recoge la historia de la institución y de su acervo, a cargo de María Amalia García, en el *Libro del Museo de Arte Moderno*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 2011.

36. En la entrevista publicada por la revista *Contrapunto* de abril de 1945, frente a la pregunta hacia dónde "evoluciona" la pintura, lo "real" o lo "abstracto", Maldonado respondió: "Creo que la pintura evoluciona hacia lo concreto, superación dialéctica de lo abstracto. El arte abstracto se ha purificado en un sentido real, material, es decir, ha devenido ARTE CONCRETO. En esta nueva etapa de su desarrollo, la tendencia 'abstracta' se divorcia en absoluto de todo compromiso con el pensamiento idealista y tiende a una estética objetiva, esto es, a una estética basada en la INVENCION, y no en la copia o en la abstracción. El arte concreto no abstrae, sino inventa nuevas realidades. Es el único arte realista, pues es eminentemente presentativo. Presentar es lo contrario de representar. [...]", Encuesta "¿Adónde va la pintura?", *Contrapunto*, a. 1, nº3, abril de 1945. [Reeditado en Tomás Maldonado, *Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Infinito, 1997, p. 35].

37. Varios años después Aldo Pellegrini reeditó este modelo historiográfico organizando un relato de los movimientos artísticos a partir de una cadena de acción y reacción, mediante la que se explicaba la emergencia de nuevas propuestas estéticas y simultáneamente la pérdida de vigencia de las poéticas preexistentes. Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

38. Jorge Romero Brest desarrolló estas ideas en *Qué es el arte abstracto. Cartas a un discípulo*, Buenos Aires, Columba, 1953, y *La pintura europea contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, entre otros textos significativos. Respecto de la historiografía del arte, se han publicado varios trabajos que analizan el pensamiento del crítico en este sentido, entre ellos puede consultarse el de Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., capítulo 1, y el volumen compilado por la misma autora junto a Laura Malosetti Costa, *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

39. Tomás Maldonado, "Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno", *Arte Concreto-Invención*, Buenos Aires, nº 1, agosto de 1946. [Reeditado en Tomás Maldonado, *Escritos preulmianos...*, op. cit., pp. 45-47.]

40. Ignacio Pirovano (prólogo), *Enio Iommi*, Buenos Aires, Galería Bonino, 23 de septiembre al 11 de octubre de 1969.

41. Ocampo integró desde sus comienzos el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina impulsado por el crítico Aldo Pellegrini, junto a José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo y Hans Aebi entre los abstractos independientes, y los concretos Maldonado, Hlito, Lidy Prati y Iommi. Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, op. cit., pp. 58-77.

42. Ignacio Pirovano et al., "Arte generativo", Buenos Aires, Galería Bonino, 11 de septiembre al 3 de octubre de 1970, s. p.