

Cecilia Marcovich y el activismo en la enseñanza artística (Buenos Aires, 1930-1960)

Talía Bermejo¹

Resumen: A comienzos de los años 40, la escultora y pintora rumano-argentina Cecilia Marcovich (1894-1976) funda en Buenos Aires la Asociación Plástica Argentina, una escuela-taller activa a lo largo de casi treinta años. Al estilo de las academias libres que había conocido en París durante sus años de estudio, funcionó como una alternativa a la academia oficial. Ofrecía clases de dibujo, pintura y escultura según los cánones estéticos del arte moderno -en línea con las enseñanzas de Cézanne y los maestros contemporáneos, Bourdelle y Lhote. Además de las clases, la escuela de Marcovich proponía un canal para mostrar la obra de artistas que apenas tenían lugar en los salones oficiales. Aunque, sin duda, el aspecto más destacable haya sido el interés por generar un espacio democrático e inclusivo, particularmente receptivo a las artistas mujeres. La escuela venía a materializar un proyecto largamente anhelado por Marcovich quien, para entonces, acreditaba una trayectoria de desplazamientos en más de un sentido. Este trabajo propone desandar esos movimientos y analizar su carrera enfocando una zona en particular que considero especialmente disruptiva: la práctica de la enseñanza como una práctica activadora, militante, de empoderamiento de la mujer artista.

Palabras-clave: enseñanza artística; artistas mujeres; género; antifascismo; cultura de izquierdas

Cecilia Marcovich and activism in art education (Buenos Aires, 1930-1960)

Resumo: No início da década de 1940, a escultora e pintora romeno-argentina, Cecilia Marcovich (1894-1976), fundou a Associação Plástica Argentina em Buenos Aires, uma oficina-escola que esteve ativa por quase trinta anos. No estilo das academias livres, que ela havia conhecido em Paris durante seus anos de estudo, o espaço funcionava como uma alternativa à academia oficial. Oferecia aulas de desenho, pintura e escultura, de acordo com os cânones estéticos da arte moderna e em consonância com os ensinamentos de Cézanne e dos mestres contemporâneos, Bourdelle e Lhote. Além das aulas, a escola de Marcovich oferecia, também, um canal para mostrar o trabalho de artistas que tinham pouco espaço nos salões oficiais. Mas, sem dúvida, o aspecto mais notável foi o interesse em criar um espaço democrático e inclusivo, especialmente receptivo às mulheres artistas.

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires; Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina con el proyecto *Sublevadas, litigantes y creativas. Artistas argentinas entre el éxito profesional, la militancia y el espacio doméstico 1940/1970*; Investigadora del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa – Universidad Nacional de Tres de Febrero, Miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte y de la Asociación Argentina para la Investigación en Historia de las Mujeres y Estudios de Género. Directora del Doctorado en Historia y Teoría Comparada de las Artes y Profesora Titular Regular en la Maestría en Curaduría en Artes Visuales – UNTREF. Actualmente, dirige el Proyecto de Investigación *Las artes visuales en la era del consumo masivo 1940/2020*, radicado en UNTREF. E-mail: tbermejo@untref.edu.ar

A escola concretizou um projeto há muito desejado por Marcovich que, naquela época, tinha um histórico de deslocamentos em mais de uma direção. Este artigo se propõe a reconstituir esses movimentos e analisar sua trajetória, concentrando-se em uma área específica que considero especialmente disruptiva: a prática do ensino como uma prática ativista e militante, capacitando mulheres artistas.

Palavras-chave: ensino de arte - mulheres artistas - gênero - anti-fascismo - cultura esquerdista

Cecilia Marcovich and activism in art education (Buenos Aires, 1930-1960)

Abstract: In the early 1940s, the Romanian-Argentine sculptor and painter Cecilia Marcovich (1894-1976) founded the Argentinian Fine Art Association (Asociación Plástica Argentina) in Buenos Aires, a school-workshop that was active for almost thirty years. In the style of the free academies, she had known in Paris during her years of study, it worked as an alternative to the official academy. It offered classes in drawing, painting and sculpture according to the aesthetic canons of modern art - in line with the teachings of Cézanne and the contemporary masters, Bourdelle and Lhote. In addition to the classes, Marcovich's school provided a channel for showing the work of artists who had little visibility in the official showrooms. However, undoubtedly, the most remarkable aspect was the interest in generating a democratic and inclusive space, particularly receptive to women artists. The school materialized a project long desired by Marcovich who, by then, had a long track record of displacements in more than one direction. This paper proposes to retrace those movements and analyze her career path by focusing on a particular area that I consider especially disruptive: the practice of teaching, as an activating, militant practice of empowerment for women artists.

Keywords: art teaching; women artist; gender; anti-fascism; left-wing culture

Artigo recebido em: 20/04/2023

Artigo aprovado em: 09/06/2023

A comienzos de los años 40, la escultora y pintora rumano-argentina Cecilia Marcovich (1894-1976) funda en Buenos Aires la Asociación Plástica Argentina (APA), una escuela-taller activa a lo largo de casi treinta años. Al estilo de las academias libres que había conocido en París durante sus años de estudio, funcionó como una alternativa a la academia oficial. Ofrecía clases de dibujo, pintura y escultura según los cánones estéticos del arte moderno -en línea con los preceptos de Cézanne, y sus maestros Bourdelle y Lhote. Además de las clases, la escuela proponía un canal para mostrar la obra de artistas que apenas tenían lugar en los salones oficiales; aunque sin duda el aspecto más destacable haya sido el interés por generar un espacio democrático e inclusivo, particularmente receptivo a las artistas mujeres.

La escuela venía a materializar un proyecto largamente anhelado por Marcovich, quien para entonces, acreditaba una trayectoria de desplazamientos en más de un sentido. A contrapelo de los roles tradicionales asignados a la mujer, llevaba adelante su carrera diseñando estrategias de conciliación entre maternidad, independencia y producción. Poco después de su regreso de Europa, ingresa en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), donde se vinculó al amplio sector de artistas e intelectuales de izquierdas ligadxs a la militancia antifascista; luego, con la fundación de su propia escuela, asumió un rol poco frecuentado por las artistas. Este trabajo propone desandar esos movimientos y analizar su trayectoria enfocando una zona en particular que considero especialmente disruptiva: la práctica de la enseñanza como una práctica activadora, militante, de empoderamiento de la mujer artista.²

² Este trabajo forma parte de una investigación mayor, base de un proyecto curatorial y editorial que tiene como objetivo no solo dar a conocer la trayectoria y la obra de la artista, sino también abrir nuevas preguntas acerca de una zona específica de la historia del arte argentino protagonizada por artistas que, como Marcovich, delinearon trayectorias alternativas en el campo institucional. Avances preliminares de este proyecto han sido volcados en las siguientes presentaciones: “Las morenas de Cecilia Marcovich”, III Simposio de la sección Estudios del Cono Sur (LASA) Cuerpos en peligro: minorías y migrantes, Centro Cultural Kirchner (CCK), Buenos Aires, julio de 2019; “Cecilia Marcovich. Trayectorias descentradas y activismos entre el aula y el comité (1930-1940)”, XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres / IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, Intersecciones: Feminismos, Teorías y Debates Políticos, Universidad Nacional de Mar del Plata, Pcia. de Buenos Aires, agosto de 2019, y en “La Marcovich: activismos en la enseñanza artística”, Track Feminism and Gender Studies of the LASA2023, mayo 2023, Vancouver, Canadá. Sin la generosa colaboración de Susana Tubert (nieta de Cecilia), Alberto Giudicie (crítico, curador y artista, exalumno) y Victoria Shraer (artista y educadora, exalumna), custodixs amorosxs de la memoria y el legado de Marcovich, no hubiera sido posible reconstruir la trama presentada aquí. A ellxs mi más cálido agradecimiento.



Fig.1. Cecilia Marcovich, Desnudo, bronce, 52x14x22 cm. París, 1930
Foto: Marcelo Giudici

PARIS

Como tantxs otrxs latinoamericanxs, Marcovich llega a París en 1925 con el propósito de avanzar en su formación artística. Siendo muy joven había comenzado sus estudios en Rosario con los maestros italianos Mateo Casella y Antonio Caggiano hasta 1918; año en el que contrae matrimonio con Moisés Tubert, un exitoso empresario judío radicado en Mendoza, migrante de Europa del Este al igual que la familia Marcovich. En este contexto, el viaje a Europa determinó el quiebre definitivo de la vida familiar tal como la conocía hasta ese momento, para atravesar lo que sin duda constituyó uno de los movimientos más significativos de su carrera. Con 31 años de edad, dos hijos pequeños (nacidos en 1920 y 1922), separada de su marido, ese viaje implicaba un cambio

radical: enfrentar los mandatos patriarcales para diseñar un proyecto de vida de acuerdo a sus propios deseos, por fuera de la heteronorma, y con la firme determinación de procurarse una carrera profesional, aunque se tratara -en términos de Germaine Greer (1979)- de una carrera de obstáculos a superar.



Fig.2. Cecilia Marcovich, Cabeza de senegalés, yeso patinado, 50x21x26 cm. París, 1930/1931.
Foto: Marcelo Giudici

Mientras los hijos quedan pupilos en una escuela situada en las afueras de París, Marcovich vive en Montparnasse (en el VIIème arrondissement), dedica su tiempo a tomar cursos, produce, visita museos y ateliers; asiste a las clases de Antoine Bourdelle (1861-1929) y a las de André Lhote (1885-1962). Cuando muere Bourdelle sigue trabajando con Charles Despiau (1874-1946) y también con Paul Baudouin (1844-1931), con quien se inicia en la pintura al fresco. La Académie de la Grande Chaumière era una de las escuelas libres que trabajaban con programas alternativos a

la rigurosa Académie des beaux-arts (Pevsner, 1982); resultaban accesibles para lxs estudiantes argentinxs y brindaban la posibilidad de tomar un curso o varios durante el tiempo que fuera necesario sin atenerse a un plan preestablecido. En Buenos Aires, la Academia Nacional de Bellas Artes solía constituir el primer paso en la formación artística y no existía un espacio equivalente, por lo menos, hasta los años 30 cuando regresan los “muchachos de París”, como solía decir la prensa omitiendo, claro, la presencia de las artistas.³ Parte del espíritu de esas academias, y sobre todo la metodología de enseñanza, más tarde constituiría para Marcovich el material de base para llevar adelante su propia escuela-taller.



Fig. 3. Cecilia Marcovich, Sin título, óleo sobre cartón, 49x32cm. París, c. 1930.
Foto: Marcelo Giudici

³ Entre ellas Norah Borges (1901 Bs.As.-1998 Bs.As.) y Raquel Forner (1902 Bs.As.-1988 Bs.As.), por citar dos ejemplos muy conocidos por la historiografía artística. Aparentemente, Marcovich no habría tenido un contacto frecuente con lxs artistas ubicadxs en este grupo, varixs de lxs cuales firmaron un hilarante menú con motivo del festejo de fin de año en diciembre de 1929; para entonces la artista llevaba 4 años en París y no figuró entre los comensales: Víctor Pissarro, Alberto Morera, Pedro Domínguez Neira, Forner, Horacio Butler, Juan Del Prete y otros. [Archivo Fundación Forner-Bigatti]. También se encontraban en París Lino Enea Spilimbergo, Alfredo Bigatti, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi y Antonio Berni.

Buenos Aires

Cuando regresa a Buenos Aires, en 1931, a pocos meses del golpe cívico-militar de José Félix Uriburu que termina con el gobierno de Hipólito Yrigoyen, la enseñanza pasa a ocupar un lugar central en su actividad. Mientras que, en un primer momento, dicta clases particulares en una escuela de Martínez en la Provincia de Buenos Aires, pronto se conecta con algunos de los artistas por entonces movilizadxs a través de organizaciones culturales de izquierdas que además buscaban promover cambios en el sistema democrático vigente. Es el caso en la AIAPE, una entidad político-cultural clave de esos años, activa entre 1935 y 1943, donde trabajó junto a Lino Spilimbergo (1896-1964) y Luis Falcini (1889-1973) -conocidos referentes del arte moderno, vinculados al Partido Comunista Argentino y promotores de la sindicalización de los artistas.⁴ También en la AIAPE tomó contacto con el escritor y periodista brasileño Pedro da Motta Lima, exiliado en Buenos Aires, autor junto con otro exiliado, José Barboza Mello, del volumen *El nazismo en el Brasil*, publicado por la editorial Claridad (1938).

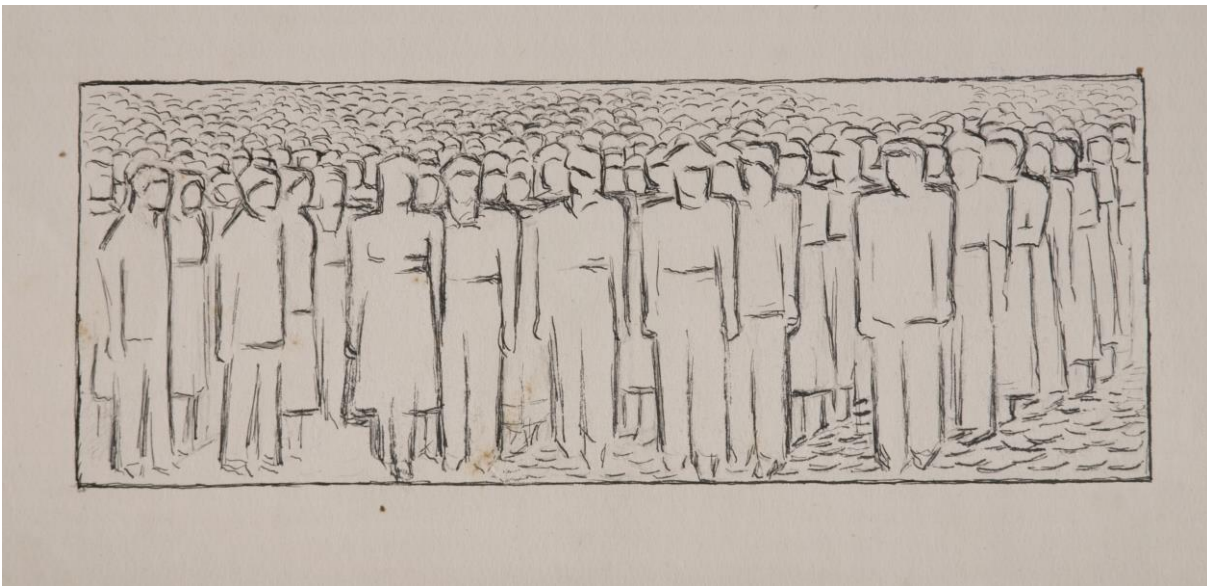


Fig.4. Cecilia Marcovich, Ilustración para la revista *Expresión*, a. 1, tomo 3, 1947.
Crédito/Foto: Marcelo Giudici

⁴ Entre los trabajos relativos a la AIAPE, el de Magalí Andrea Devés (2013) es uno de los pocos que recupera la actuación de Cecilia Marcovich.

Hacia fines de la década del 30, junto con Spilimbergo llevan adelante la Comisión de artes plásticas, un área sumamente activa y promocionada en las revistas de la asociación.⁵ También, a comienzos de 1940, junto a Falcini organiza el salón de exposiciones de la AIAPE que funcionaba en desde 1935, cuando se exhibió el conocido temple de Antonio Berni, *Desocupación*. Esa primera edición causó revuelo en las filas del antifascismo; en palabras de Córdova Iturburu, las obras presentadas mostraban el camino hacia una “plástica revolucionaria”.⁶ Marcovich no integró la nómina de expositores entre los que sí estuvieron Spilimbergo, Pompeyo Audivert, Juan Carlos Castagnino, Clément Moreau y otros. Luego, bajo aquella mirada, casi una apuesta programática, plantearon las ediciones sucesivas del salón integrando obras de artistas consagrados (como Pettoruti, por ejemplo) con otros de menor trayectoria, muchos de ellos miembros de la AIAPE y otros vinculados al PC (como Juan Carlos Castagnino). A su vez, Marcovich se suma al equipo de profesores que conforma la escuela de arte de la Asociación; ambos espacios -de enseñanza y de exhibición- establecieron un funcionamiento sinérgico ya que en el salón también se mostraban los trabajos de los estudiantes, y en ocasiones, montajes didácticos con reproducciones de obras maestras como el que se dedicó a Pierre-Auguste Renoir.

La escuela funcionaba en la sede ubicada en el Pasaje Barolo, sobre Avenida de Mayo. Marcovich entra a unas aulas efervescentes que para entonces atravesaban un período de intensa movilización estudiantil a raíz de la reforma del plan de estudios promovida a comienzos de la década del 30 y aprobada a fines de 1935 por el Ministerio de Instrucción Pública y la Dirección Nacional de Bellas Artes para las escuelas de arte. La reforma se orientaba a fortalecer el perfil académico de la enseñanza en detrimento de la “Instrucción técnico-práctica del taller” lo que iba en contra, según los estudiantes, de las exigencias modernas de las “Escuelas Talleres”. Agrupados en la Federación de Estudiantes, primero, y en Acción Conjunta, luego, la situación llega a un punto de tensión extrema en 1935 con la intromisión de la policía en las aulas, detenciones arbitrarias, y finalmente, la huelga general con un amplio acatamiento. El tema ocupó la primera plana de *Unidad*, el principal órgano de difusión de la AIAPE. Las demandas del movimiento estudiantil respecto de la educación artística se enmarcaban en la crítica a reformas más generales que “desde

⁵ Tanto en *Unidad* como en *Nueva Gaceta* las exposiciones institucionales eran comentadas en una sección específica, de la misma forma que integraban el balance anual de actividades de la AIAPE.

⁶ Esa primera muestra abrió entre el 24 de octubre y el 5 de noviembre de 1935 en el Salón Municipal de Bellas Artes, Perú 190 (Córdova Iturburu, 1936)

la enseñanza primaria hasta la universidad, vienen implantando las fuerzas regresivas del país”. (*Unidad*, a 1, nº 2, portada y p. 1).

Marcovich se mueve en este contexto convulsionado, coincide con las demandas vinculadas a la enseñanza y empatiza con la cultura de izquierdas. El compromiso con la AIAPE se profundiza poco después cuando toma a su cargo la dirección del taller de escultura y dibujo mientras que integra durante varias gestiones la Comisión Directiva de la Asociación. Por otra parte, fue en este espacio donde, junto a Spilimbergo, aplicó por primera vez de manera sistemática las enseñanzas de André Lhote que, luego de la clausura de la AIAPE (1943), tendrían su propio decurso en los proyectos que cada uno llevó adelante a partir de los años cuarenta.⁷

En simultáneo, la artista y maestra actúa en el espacio político aun sin llevar adelante una militancia partidaria orgánica, por lo menos no hasta comienzos de 1960 cuando se afilia al PCA (Giudici, 2019). Al igual que varias otras mujeres integrantes de la AIAPE, en 1941 se suma a la Junta de la Victoria.⁸ Esta ha sido considerada una de las mayores agrupaciones políticas de mujeres previas al gobierno de Juan D. Perón (1946-1955) y la movilización que significó el Partido Peronista Femenino. (McGee Deutsch, 2013) Al proponer una ampliación de la democracia que tiene en cuenta la incorporación de la mujer no sólo en debates sino también en cuanto a oportunidades de trabajo y participación, la Junta se diferencia de otras agrupaciones antifascistas, según McGee, como es el caso de Acción Argentina (Bisso, 2005), por ejemplo, al igual que sus equivalentes organizados en países como México y Chile.

Años después, Marcovich participa de manera activa en la Casa de la Cultura Argentina (CCA), iniciativa auspiciada por intelectuales comunistas entre quienes Héctor Pablo Agosti se constituyó en ideólogo y principal promotor. Desde que comenzó a gestarse en 1952, de acuerdo a los estudios de Alexia Massholder (2007), la Casa se propuso ampliar los frentes de acción del PC hacia el campo cultural bajo la premisa de que los intelectuales debían tener un papel más activo en sociedad de cara a su transformación. Esta preocupación se vio reflejada en las distintas actividades -conferencias, cursos, conciertos y exhibiciones- desarrolladas en el marco de un cronograma

⁷ En cuanto a Spilimbergo, de acuerdo al relato del pintor Albino Fernández recogido por Giudici, estando al frente de la cátedra de artes plásticas de la Universidad Nacional de Tucumán en 1948, realizaría gestiones para invitar a Lhote, que finalmente no pudieron concretarse (Giudici, 2001 p.42-45). Esto sucedía durante su primer año como profesor de “Dibujo, Pintura y Composición”, Sección de Pintura del denominado Instituto Superior de Arte de la universidad, cargo que desempeñó hasta 1952. Ver Wechsler *et al* (1999 p. 227).

⁸ La Junta de la Victoria se fundó en la ciudad de Buenos Aires el 13 de septiembre de 1941. Habría convocado alrededor de 45.000 miembros, según sus propios registros.

tensionado por la censura o directamente la persecución policial. Marcovich se incorpora como voluntaria organizando muestras de arte en la sede de la Casa (Ayacucho 127) entre 1955 y 1956, contactaba a los artistas y planteaba los montajes. Entre aquellxs estuvieron Enrique Policastro, Berni, Falcini, Antonio Devoto y Aldo Pellegrini; también circularon por estas salas Ramón Gómez Cornet, Giraldo Giraldi, Carlos Gustavino y Anatole Saderman, quien luego haría varios retratos de Cecilia y fotografías de su obra escultórica.⁹

La Asociación Plástica Argentina

Me atrevo a adivinar que Anónimo, que escribió tantos poemas sin firmarlos, era a menudo una mujer. Woolf 71-72, 2014 [1929]

El dinero da valor a lo que impago es frívolo, Woolf 92, 2014 [1929]

¿Qué influyó en usted para fundar el taller?

-Enseñar forma parte del sentido de mi vida, un sentimiento de solidaridad, inclinación a la enseñanza. Marcovich, c. 1960

¿Cuál sería su consejo para un joven estudiante que recién se inicia?

-Estudiar, armarse bien, real conocimiento. (...) Todo artista debe ser obrero de su propio arte. Marcovich, c. 1960¹⁰

⁹ La cercanía y el diálogo permanente con intelectuales de izquierdas o directamente vinculados al partido, antes de 1960, se expresó también en otras intervenciones como la colaboración a través de ilustraciones para revistas (es el caso de *Expresión* en junio de 1947, dirigida por Héctor P. Agosti) o la participación en debates sobre arte como el que se publicó en *Cuadernos de Cultura* (noviembre de 1958), también dirigida por Agosti.

¹⁰ Entrevista a Cecilia Marcovich, sin fecha (c. 1960), mecanografiado. Archivo Alberto Giudici, Buenos Aires.



Fig.5. Portada de la publicación homenaje Asociación Plástica Argentina, 25 Aniversario, Buenos Aires, 1961 con vista de la entrada al taller-escuela Asociación Plástica Argentina. **Foto:** Rubén Fontana

La experiencia en la AIAPE consolidó los antecedentes de Marcovich en el campo de la educación artística, también en la gestión y la curaduría institucional. Entre 1939 y 1940, interrumpe momentáneamente su actividad en Buenos Aires para realizar una estancia de trabajo en Río de Janeiro, período clave a partir del que reencauzaría gran parte de los proyectos artísticos y educativos elaborados de allí en más.¹¹ El cierre de la AIAPE en 1943 le permite concentrar energías en el desarrollo de otro espacio de enseñanza, esta vez con una impronta que perduraría durante casi treinta años. Aunque el nombre mismo -Asociación Plástica Argentina- remitía hacia un emprendimiento colectivo antes que hacia un proyecto estrictamente personal, sin duda, en más

¹¹ Si bien no me detendré en este tema, ya que excede los objetivos del presente trabajo, quiero destacar el rol de Pedro da Motta Lima quien contactó a la artista con Cándido Portinari, brindándole la oportunidad excepcional de dialogar con el pintor y por extensión con una parte del antifascismo y la cultura de izquierdas en Brasil. De este momento datan las primeras obras que más tarde serían identificadas como “Las Morenas”, un conjunto de mujeres afro-descendientes a las que se sumaron niñas y niños, maternidades y escenas callejeras bosquejadas en la ciudad carioca. Luego, en 1946, exhibiría en el Salón Peuser de la ciudad de Buenos Aires una parte significativa de los dibujos y pinturas realizados durante la estancia en Brasil.

de un aspecto seguía el modelo de la AIAPE, en particular, el espíritu social volcado hacia la comunidad. Mientras que, por un lado, se ubicaba frente a la Academia oficial en su calidad de taller libre, por otro, además de evitar las restricciones de un examen de ingreso, los costos resultaban accesibles para sectores medios y de bajos recursos económicos. La prensa local destacó el hecho de que las aulas se colmaran de alumnxs provenientes de barrios populares y familias obreras.¹² Incluso, la misma dinámica de funcionamiento favoreció esta mirada. La Asociación desarrolló sus actividades hasta 1973 en los fondos de una vieja casona sobre la calle San José al 1557, bajo una peculiar y novedosa modalidad de trabajo en el terreno de las escuelas de arte. Al estilo de una cooperativa, todos los gastos, desde la renta, la luz y la leña para calefaccionar hasta lxs modelos, se prorrataban entre lxs alumnxs, la escuela abría una opción diferente para quienes decidieran incursionar en las artes visuales. Además, la maestra no percibiría honorarios por el dictado de las clases con lo cual el costo se reducía a los insumos necesarios y al mantenimiento del edificio.

El proyecto ubicó a Marcovich en un campo de acción poco transitado por las artistas mujeres en el marco de la enseñanza artística y particularmente en el rol de fundadora y líder de una organización. Con pocos modelos femeninos a seguir en este aspecto, gravitaba el de Raquel Forner aun cuando sostuvieron diferencias notables respecto a la concepción de cada espacio. Mientras que una gestiona como directora y única maestra, la otra desarrolla un emprendimiento colectivo en el contexto de una institución preexistente: desde 1932, Forner llevaba adelante los Cursos Libres de Arte Plástico junto con Alfredo Guttero, Pedro Domínguez Neira y Alfredo Bigatti en la sede de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).¹³ Vale destacar un detalle en la historia de esta sociedad cuando, en 1940, poco antes de que Marcovich fundara su propia escuela, la artista Mane Bernardo asume la presidencia, hasta ese momento ocupada exclusivamente por artistas varones desde su fundación

¹² Es el caso del periódico *Qué Sucedió en 7 Días* (1946). Durante los primeros años de actividad, se contabilizaban alrededor de una veintena de estudiantes en total. Más tarde, en los años 50 y 60 el promedio ascendería a 15 estudiantes por turno, con algunos momentos particularmente concurridos, como en la muestra de fin de curso de 1957, cuando se registran 37 alumnxs, a los que se sumaron 16 exalumnxs.

¹³ Ver <http://www.saap.com.ar/historia/01-25-35.htm>



Fig.6. Cecilia Marcovich, c. 1960.
Foto: Rubén Fontana

Por otra parte, no podemos dejar de preguntarnos por qué Marcovich decide omitir la posibilidad de cobrar por sus clases.¹⁴ No tenemos elementos que nos indiquen con certeza los motivos que la llevaban a no considerar el ejercicio de la enseñanza como una actividad remunerativa, aun cuando el planteo dado por el método y la organización institucional resultaba a todas luces profesional. Sin duda, la mensualidad que enviaba Moisés facilitaba la disponibilidad económica y cierta independencia para la organización familiar (recordemos, tenía dos hijos a cargo) así como también para llevar adelante su producción. Sin embargo, esta situación no agota las respuestas posibles.

A principios de los años treinta, había comenzado a exponer sus obras aunque no pareciera tener una perspectiva comercial como sí la tuvo su colega Forner quien para entonces circulaba

¹⁴ Me refiero exclusivamente a su actividad en la APA, ya que sí cobraba honorarios por las clases particulares que dictaba en su casa.

asiduamente en galerías privadas buscando visibilidad e insertar sus obras en el mercado. Hasta el momento no tenemos conocimiento de que haya realizado ventas a lo largo de su carrera, siquiera cuando atraviesa un punto álgido con el ciclo de las Morenas. La escultura adquirida por Simón Scheimberg (1894-1973), *Mujer*, un vaciado en bronce luego donado al Museo Nacional de Bellas de Artes de Buenos Aires, constituye la única excepción documentada.¹⁵ Hoy en día circulan algunas piezas en el mercado en línea que probablemente hayan sido obsequiadas en el entorno familiar. Aun cuando aparecieran nuevos datos en investigaciones futuras, los archivos conservados por galerías privadas y disponibles en la actualidad registran escasas menciones a Marcovich. Si bien los salones oficiales exhibían obras que también estaban disponibles para la compra, la circulación limitada en espacios comerciales privados constituye un indicador adicional. No obstante, en este contexto se destacan la primera exposición personal montada en Amigos del Arte al año siguiente de regresar a Buenos Aires (1933), en la que presentó un conjunto de obras realizadas en París,¹⁶ y la muestra en la galería Peuser con parte de la producción realizada en Brasil (1946). En ninguno de los dos casos se registran ventas. Entre uno y otro evento, envió trabajos al Salón Nacional de Artes Plásticas (1935, 1940) y al Salón de Otoño de Rosario (1936), certámenes en los que tres piezas resultaron galardonadas; asimismo expuso en el Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (1935, 1936).¹⁷ Durante esos años, interviene además como jurado en salones oficiales y se integra a la SAAP en calidad de socia activa. En definitiva, la presencia en los circuitos artísticos no parece tener correlación con la posibilidad de comercializar

¹⁵ Resulta probable que la compra fuera promovida en el contexto de la red que los conectaba: Scheimberg era colega y amigo íntimo de Isaak Kornblihtt, ambos coleccionistas, abogados, defensores de los derechos humanos, vinculados a la Sociedad Hebraica Argentina y a la cultura de izquierdas; además Kornblihtt estuvo casado con Sima Marcovich, una de las dos hermanas menores de Cecilia. Por otro lado, llama la atención la técnica y el material de esta pieza. Al igual que en otros casos, existen copias en yeso y una versión en piedra; sin embargo, no tenemos registros de obra en bronce, salvo las figuras realizadas en París, durante los años de estudio. Una hipótesis plausible es que haya sido el mismo Scheimberg quien promovió y financió la realización de una copia en bronce.

¹⁶ Expone bronce, yesos, dibujos y una pintura (Estudio de composición en color); entre las esculturas mostró Cabeza de senegalés (yeso patinado) (Fig. 2), Desnudo femenino (bronce) (Fig. 1), Desnudo femenino (yeso), Torso (yeso), Mujer de color (sin datos) y Raquelita (yeso).

¹⁷ En 1935, recibe el III Premio de la sección Escultura del Salón Nacional por el yeso Desnudo, n° 182 del catálogo, reproducido, s/p. Ese mismo año, en el II Salón de Otoño de la SAAP expone 2 piezas: Figura de Mujer, yeso, n° 142 del catálogo, reproducida en p. 102 (figura que luego traslada a la piedra) y Teresita (sin técnica), n° 143. En 1936, envía 3 obras al XV Salón de Otoño de Rosario: Figura, yeso, n° 18, Teresita, yeso, n° 19 y Mujer de color, yeso, n° 20 del catálogo, reproducida en p. 36, la cual obtiene el Premio Estímulo; cabe mencionar la discordancia entre el título que aparece en la lista de obras, “Mujer de color”, y el que figura al pie de la reproducción, “Figura”. En el XXX Salón Nacional, 1940, expone Cabeza, piedra, n° 39, reproducida, s/p, y Cabeza de niña, piedra, 40, reproducida en catálogo, s/p., la que resulta acreedora del 2° Premio de la sección Escultura.

sus obras o generar ingresos a partir de la enseñanza. Tres años después de Peuser, en 1949, realiza su tercera exposición individual en las salas de la Sociedad Hebraica Argentina (SHA);¹⁸ tampoco tenemos registros de venta en este caso. Por entonces, la SHA celebraba el primer aniversario de la fundación del Estado de Israel, y en cuanto a la agenda cultural, aparte de los artistas locales, se organiza una muestra de Rodin con el aporte de las colecciones de Antonio Santamarina y Domingo Viau. Con el maestro de maestros en la sala contigua, Marcovich presenta una retrospectiva de pinturas, dibujos, litografías y esculturas que bebían plenamente en la tradición del arte moderno. Por último, 1962 marca un hito cuando obtiene el Premio Jockey Club del LI Salón Nacional con *Niña de color*, de la serie de las Morenas, una de las piedras de mayores dimensiones que talló en esos años.¹⁹

Otro factor a considerar, respecto del trabajo no remunerado, es el hecho de que la enseñanza misma era concebida por Marcovich en términos de compromiso político, parte de una tarea social destinada a promover la práctica artística, algo que ya venía desde la AIAPE. Esa tarea era desplegada con especial empatía hacia las mujeres que se acercaban al taller, tal como relata en primera persona Victoria Shraer, escultora y pintora activa en Buenos Aires, discípula destacada en la última etapa de la escuela.²⁰

(...) Los alumnos van y vienen, traen la leña, limpian, ordenan. Son dueños del taller; contratan las modelos, se ocupan de la biblioteca, de los actos culturales, de la compra de material para trabajar; es una pequeña comunidad democrática con sus autoridades elegidas entre ellos mismos y tan identificada con la vida de ese reducto que hasta las reparaciones del edificio, bastante derruido, corren por su cuenta. (Fina Warschaver 1960)

La organización de la escuela como una cooperativa se ligaba a un modo específico de entender la educación artística y, en especial, a una concepción de lxs estudiantes a partir de un rol

¹⁸ Previamente, a fines de 1948, participa en la muestra colectiva titulada *24 Artistas*, en la que comparte sala con Noemí Gerstein, Sara Cobresman y otros (entre ellos, Enrique Policastro, Roberto Rossi, Raúl Soldi, Juan Carlos Castagnino y Carlos Giambiaggi), cada unx representadx con una única obra. Resulta difícil omitir el relato que compone la crónica de este evento, en el que sitúa a las artistas mujeres prácticamente en un vago etcétera. Después de detenerse brevemente en los cinco varones citados más arriba, el articulista (cuya firma no se registra) remata: “Cinco escultores están representados en la muestra. Dos de ellos son artistas en plena posesión de sus medios de expresión y de la conciencia de un mensaje estético y humano. Me refiero a Antonio Sibellino y a Luis Falcini. Los otros tres - Noemí Gerstein, Sara Cobresman y Cecilia Marcovich- exhiben otras tantas piezas de indudables valores plásticos.” Boletín SHA 1948-1949, p. 3.

¹⁹ N° 50 del catálogo, reproducida en p. 179. Ver LI° Salón Nacional de Artes Plásticas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962.

²⁰ Entrevista de la autora con Victoria Shraer, Buenos Aires, 2019.

sumamente activo en el desarrollo de su propia formación. Además de avanzar en el conocimiento del oficio, transitar las aulas inauguradas por Marcovich suponía también involucrarse y asumir distintas responsabilidades en la dirección general. Así lo entendieron sus discípulxs quienes, una vez por año, reunidxs en Asamblea General, votaban la Comisión Directiva (CD) de acuerdo a sus propios estatutos y al reglamento interno que irían modificando en la medida que se consolidaba y ampliaba la estructura de la institución. La CD estaba compuesta por un secretarix general, un prosecretarix, un tesorerx y lxs encargadxs de las áreas principales: Taller, Comisión de Cultura (que organizaba funciones cinematográficas y cursillos), Biblioteca, Mural, Cooperativa y Modelo. A su vez, existía una Comisión de Enseñanza (elegida cada dos años) la cual, además de colaborar con la maestra, tenía a su cargo la coordinación general de las actividades culturales y publicaba cuadernillos didácticos en apoyo de las clases. De este modo, lxs estudiantes se introducían en la práctica de la enseñanza asumiendo la sistematización de los conocimientos adquiridos y los conceptos didácticos que promovía Marcovich. Entrar en la APA significaba, de acuerdo al testimonio de Alberto Giudici, ingresar siendo muy joven a una comunidad que lxs interpelaba no sólo como estudiantes o artistas, sino también como parte de un espacio que implicaba la responsabilidad de su gestión y mantenimiento. La historia de la escuela hasta los años 60 quedó plasmada en una publicación-homenaje editada por la última generación de estudiantes, a cargo de Giudici, Héctor Romero y Rubén Fontana, responsable del diseño.²¹

²¹ El motivo estuvo dado por el 25 aniversario de la institución. Junto a Giudici contribuyeron Victoria Shraer, Hugo Hojman y otros alumnx; con textos de Juan Carlos Castagnino, Luis Falcini, Horacio Coppola y Raúl González Tuñón, Buenos Aires, 1961. AAVV., Asociación Plástica Argentina, 25 Aniversario, Buenos Aires, 1961. Cabe destacar el hecho de que para esta revista se tomó como fecha de conmemoración la apertura del taller en la AIAPE a cargo de Marcovich, retrotrayendo en cuatro años la fundación de la Asociación como tal. Ver también el vívido relato de Alberto Giudici en “El pájaro de piedra: evocación de la escultora Cecilia Marcovich y sus lúcidas clases” (La Opinión Cultural. Buenos Aires, 1977, p. 4-5) donde recoge parte de las clases transcritas por lxs estudiantes.



Fig.7. Cecilia Marcovich durante una clase en la Asociación Plástica Argentina, c. 1960.

Foto: Rubén Fontana

En cuanto al método de enseñanza, las disciplinas principales eran la pintura y la escultura; los alumnos alternaban la práctica de una y otra a lo largo de cada mes con mayor intensidad según

la orientación elegida.²² A comienzos de los años cincuenta, un folleto de difusión sistematizó este modo de trabajo, por cierto sumamente estricto, a la vez que ponía en circulación la línea de principios sobre los que se apoyaba la enseñanza.²³ Como en la Académie de la Grande Chaumière, la maestra se presentaba una vez por semana, disponía la ubicación de lxs modelos, daba las indicaciones pertinentes, observaba el avance de los trabajos, hacía las correcciones e impartía su lección.²⁴ Luego, lxs discípuLxs más avanzadx continuarián la tarea a través de la comisión de enseñanza hasta la siguiente clase magistral. El estudio con modelo vivo era parte central del método, como así también el análisis de los “grandes maestros” a través de las reproducciones que surgían, una a una, provenientes de la abultada carpeta que Marcovich llevaba consigo cada nueva clase.²⁵

Una vez al año, las instalaciones se disponían para mostrar los resultados a través de una exhibición colectiva. Las fotografías que aún se conservan registran el montaje de las obras, la organización general y los diferentes grupos de estudiantes;²⁶ también, algo del espíritu festivo y de camaradería en lo que sin duda constituía el evento más notorio del año artístico para esa comunidad que componía el taller. Si bien su repercusión en la prensa fue acotada no es un dato a desestimar el impacto que tuvieron estas actividades en el medio artístico. Además, desde la primera muestra, realizada en 1946, se editó un catálogo en formato díptico o desplegable que en lo esencial contenía la nómina de expositores, algunas citas de autoridad tomadas de textos de Cézanne o Bourdelle y, lo más importante (enlazando la palabra de los maestros), la línea o declaración de principios que componían la orientación de la escuela.

²² En este sentido, se dedicaban tres semanas a pintura y dibujo por cada semana de escultura o bien tres semanas de escultura por cada semana de pintura. Cabe destacar la inclusión de la pintura al fresco en el marco de las técnicas y procedimientos que se aprendían. Todxs lxs estudiantes realizaban el mismo recorrido cada mes, organizados en dos turnos, tarde y noche; y las instalaciones se distribuían con el mismo criterio: mientras que la pintura copaba la planta baja, se estudiaba escultura en la planta alta. Por último, los sábados se organizaban actividades libres, de dibujo y pintura, o charlas y cursillos con otrxs artistas o críticxs invitadxs.

²³ También se daba a conocer, en el mismo folleto, el estatuto, la organización general de las clases (turnos, horarios, costos) y una ficha para la inscripción. Parte de esta información, en particular los principios, era reeditada en cada nueva publicación de la escuela.

²⁴ Entrevista de la autora con Alberto Giudici, Buenos Aires, febrero de 2019; Entrevista de la autora con Victoria Shraer, Buenos Aires, febrero de 2019.

²⁵ También se contemplaba el estudio al aire libre para lo cual se organizaban salidas grupales en parques de la ciudad o en localidades cercanas (AAVV., 1961). Ver AAVV., Asociación Plástica Argentina, 25 Aniversario, Buenos Aires, 1961.

²⁶ Quisiera destacar y agradecer en especial las fotografías tomadas por Rubén Fontana durante los últimos años cincuenta y sesenta, a quien debemos gran parte de la historia visual del taller, junto al valioso aporte de Alberto Giudici.

- 1ro. El punto de partida imprescindible debe ser el estudio de la realidad objetiva.
 - 2do. Este estudio no se encara como una simple copia o imitación. La sensibilidad individual realizará una transposición plástica de esa realidad, mediante el conocimiento de determinadas leyes. Estas leyes, a las que se sujetan todas las grandes épocas del arte, no son invenciones elaboradas al margen de la realidad sino extraídas de ellas y que pueden ser verificadas constantemente.
 - 3ro. Este método de trabajo no va en detrimento de la personalidad. Mediante la disciplina del aprendizaje, el alumno adquiere, sin tanteos inútiles, el dominio de una técnica que será el instrumento consciente de su expresión personal.
- Con esta orientación, el Taller Escuela sigue el camino trazado por la gran tradición plástica, camino que ha sido redescubierto y esclarecido por la revolución técnica cubista y que constituye uno de los aportes fundamentales de nuestra época a la historia del arte.²⁷

Dos años después de la enunciación de estos principios, en 1948, se desató una polémica tan ríspida como breve con lxs jóvenes artistas concretxs. Uno de ellxs, Juan Melé, quien había pasado fugazmente por las aulas de Marcovich, cuestionó en particular la idea de representación de la realidad objetiva y la atención a ciertas leyes del arte. “¡Dichosos aprendices que encontraron la infalible e invariable receta ya elaborada!” (1948). Algo más parecía perturbar las nociones artísticas elaboradas por Melé: la alusión a la sensibilidad, la posibilidad de arribar a una expresión personal a través del método y la disciplina, “claros indicios del carácter individualista y particularista del arte que pretenden defender, en contradicción con la lucha entablada por la política y el pensamiento progresista de nuestro siglo. En fin, una vez más, descolocados de la realidad actual.” (1948) Sin duda, los preceptos que guiaban la formación artística en la APA estaban apoyados en la delimitación precisa de una tradición figurativa con referentes puntuales a los que se apelaba como parte del método. En ese sentido, la enseñanza participaba del canon modernista con un fuerte anclaje en el trabajo sobre el motivo, los lenguajes y la técnica en tanto valores principales de la disciplina, ya fuera pintura o escultura. Adicionalmente, aun cuando el aprendizaje no contemplaba o, al menos no se dirigía a un tipo de trabajo colaborativo y anónimo, sino más bien al desarrollo personal a través de la incorporación de las herramientas necesarias, esto no representaba, en apariencia, una contradicción con el carácter político que involucraba el proyecto mismo de la escuela; más bien se trataba de una negociación entre el sostenimiento de los valores propios de una tradición canónica y la disrupción que significa la apertura y dirección de

²⁷ El texto original fue publicado en 1946 y luego reproducido en los catálogos que acompañaban cada muestra anual o evento especiales como el Gran Concurso de Apuntes, Taller Escuela Asociación Plástica Argentina dirigido por Cecilia Marcovich, Buenos Aires, 1950, Cat. exp. [Archivo personal de Alberto Giudici]

una escuela de arte por parte de una artista dispuesta a llevar adelante un proyecto educativo alternativo. Finalmente, el nudo de la polémica reenviaba hacia un lugar que estaba fuera de los intereses de Marcovich: la vanguardia artística, aunque esto no obturara las posibilidades de innovación en otros aspectos.

Por su parte, Alfredo Hlito avanza un poco más contra Marcovich, pero agrega algunos elementos a considerar. En principio, retoma el cuestionamiento central respecto de lo que en la escuela-taller se entendía por “realidad objetiva”, algo que trastornaba “la verdadera naturaleza del arte moderno”, de acuerdo a lxs artistas concretxs:

Aunque esta tergiversación sea con frecuencia el producto de la ignorancia o de la deshonestidad artística, importa tanto señalar explícitamente el error como dilucidar la naturaleza del mismo, por cuanto él implica, además de una deformación de la “realidad objetiva” que comienza por invocarse, una deformación de la conciencia que se pretende servir. (Hlito, 1946)

Hasta aquí, los términos del Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención enlazan con las poéticas concretas y las batallas contra realismos de toda índole. No pretendo ahondar sobre este asunto,²⁸ sino más bien retomar el último argumento de Hlito a través del cual desliza algo más que parece ser tan poco genuino -desde su mirada- como el apego a la realidad objetiva, esto es, la dirección de la escuela por parte de una mujer:

El matriarcado, la caverna, han sido superados como formas históricas por el desarrollo progresivo de la humanidad; del mismo modo el hipócrita bizantinismo escolástico que, como método pedagógico, pretende erigirse en salvaguardia del statu quo artístico, peligrosamente zarandeado por las luchas de movimientos y tendencias. (Hlito, 1946)

Caverna y matriarcado se deslizan sobre una misma línea en el texto de Hlito, unx de lxs promotorxs más activxs de la vanguardia concreta en cuyas filas no abundaron las artistas, salvo excepciones muy destacadas como la de Lidy Prati. Otro hilo conduce el debate que ligó a lxs concretxs de manera conflictiva y quizás algo paradójica con la enseñanza de Marcovich. Me refiero al hecho de que por las aulas del taller pasaron estudiantes que luego tendrían derroteros muy diversos como es, precisamente, el caso de Juan Melé.²⁹ En sus memorias este artista relata

²⁸ Al respecto, puede consultarse García 2011.

²⁹ También es el caso de Alberto Greco, Demetrio Urruchúa, Víctor Chab y otrxs, cuyos primeros pasos en las artes visuales se produjeron de la mano de Marcovich. Cabe destacar artistas con derroteros diversos como María Angélica Caporazo, Paulina Ijiloff, Edith Koloditzky, Clara Precupet, Jack S. Vapñarsky, León Azia, David Icicson, Pilar Jantojo, Francisco Cabestani, Juan Carlos Sosa, Lucy Saba Sanchez Silva, Darío Lorenzini, Juan Carlos Zimmermann, Elvira R. Badke, Estela Yelick, Amelia C. de Onorato, Fernandina Barrera, Celia Adler, Tina Maroni, Teodoro Craiem,

que allí habría encontrado lo que la Academia oficial no ofrecía en términos de contenidos y método: “Tengo que confesar que con ella aprendí gran parte de lo que sé en relación con el oficio y la composición de una obra. Todo esto me serviría luego para comprender el arte Moderno y diría Abstracto”. (Melé, 1999: 34)

La voz de la Maestra

Aquella declaración de principios, los dípticos y folletos de presentación de la escuela-taller ofrecen cierta información o más bien brindan algunas pistas acerca de los saberes que allí se impartían. Cecilia Marcovich fue poco proclive a desplegar públicamente su modo de entender la enseñanza, los conocimientos obtenidos a lo largo de los años, las propias experiencias o su mirada sobre los maestros franceses más allá de las clases y el diálogo sostenido en el ámbito del taller -o, eventualmente, en su propia casa junto a un pequeño grupo de estudiantes entre lxs más avanzadx. Fueron ellxs quienes buscaron por diferentes medios reconstruir ese bagaje a través de apuntes tomados *in situ*, e incluso, mediante grabaciones furtivas que nunca llegarían a oídos de Marcovich.³⁰ Más tarde, en especial después de su muerte, aparecieron algunos artículos en revistas de arte que recogen esa zona de la experiencia, quizás la de mayor vitalidad.³¹ Las clases, reconstruidas en parte mediante transcripciones y notas, pertenecen a la última etapa de funcionamiento del taller en la década de 1960. (Giudici 1977b) Además de mostrar la modalidad de trabajo y las ideas estéticas que lo sostenían, nos permiten atisbar la pregnancia que sostuvo la voz de la maestra, el lugar construido, y a través de ella, el legado de sus principales referentes artísticos.

La atención estaba puesta en la “realidad objetiva” a través del modelo vivo, la naturaleza muerta o la práctica al aire libre, y el trabajo de observación era realizado de acuerdo a los

Sara de Preto, Deila A. Vitale, Gregorio Vaisman, Elía I. Rubio, Bernardo Jesiot, Tita Satriano, Héctor J. Marcovich, Elvira R. Badke, María Pérez, Enrique Aguirrezabala, Elda Bosisio, Ernesto Bernardov, Carmelo Camarano, Aina Cholin, Hugo Drucaroff, Eduardo Faganelli, Román Fresco, Jacqueline Halbzalzf, Miron Petrysyn, Cesar Rossi, Ilia Said, Alicia Invernizzi, Simón Feldman, , entre muchxs otrxs.

³⁰ Cuentan Alberto Giudici, Victoria Shraer y Rubén Fontana que ante la necesidad y el deseo de preservar las clases, idearon el modo de introducir un grabador Geloso debajo de la tarima donde se disponía el/la modelo; de esta forma podían recuperar las indicaciones que la maestra desplegaba a partir de la observación directa.

³¹ Me refiero en particular a los textos publicados por Alberto Giudici citados a la largo de este artículo, como también a las notas de la escritora Fina Warschawer.

preceptos de Cézanne y los maestros modernos, quienes brindaban el punto de partida para las clases de Marcovich. De cada uno recogía y reinterpretaba sus enseñanzas a fin de concebir un método nuevo atravesado a su vez por la ineludible y peculiar mirada al mundo que surge desde una capital periférica como Buenos Aires: “ellos pintaron su realidad, nosotros la nuestra”.³² La historia del arte constituía una parte integral de los cursos y era transitada a través de reproducciones de obras canónicas que alternaba con anécdotas y experiencias relatadas en primera persona. El uso didáctico de las reproducciones también abarcó la organización de exhibiciones (al igual que había sucedido en la AIAPE), como fue el caso de la muestra dedicada al italiano Piero della Francesca (1416-1492) en 1960.³³

El trigésimo aniversario de la muerte de Bourdelle fue ocasión para rendir homenaje al maestro, circular una vez más sus imágenes y actualizar el recuerdo.

Bourdelle es, probablemente uno de los hombres más completos de nuestra época. Pintor, escultor, poeta, músico, era un profundo pensador. Estaba al tanto de todos los avances de la ciencia (...)

Recuerdo con profunda impresión cuando velamos al maestro. Estaba en su taller, a los pies del Centauro Moribundo (...). Como ustedes saben, Rodin, al igual que otros artistas del siglo XIX, trató de representar el movimiento. Rodin ha expresado la pasión humana, tanto en la alegría como en la tristeza, y buscaba en la realidad aquello que correspondía a su pasión. Bourdelle, además, trató de representar el movimiento del espíritu. En todas sus obras está la lira, la poesía, el arte. Bourdelle ha pintado al hombre en el mundo, en su vuelo. Aquí está el Pegaso [muestra una lámina].³⁴

Cherchez Lhote!

Sin duda, la impronta de Bourdelle alentó las clases de Marcovich y el desarrollo de un pensamiento crítico a lo largo de su carrera; la experiencia en la Grande Chaumière junto al maestro tuvo un peso muy significativo, además, sobre la modalidad de trabajo que implementa en la

³² “Entiéndase bien: no nos inspiramos en los maestros del pasado para copiarlos, imitarlos. Ellos pintaron su realidad, nosotros la nuestra. Porque nuestro punto de partida es la realidad objetiva y la verificación de los elementos plásticos de esa realidad. Porque se trata de recrearla en términos permanentes, en términos de arte. Elevar la realidad objetiva a una realidad artística. Esta es una verdad clara, sencilla. Pero el camino es difícil.” (Giudici, 1977b, p. 4).

³³ La muestra se organizó con carácter “rodante” en la Casa de la Cultura de Buenos Aires, auspiciada por la Asociación Plástica Argentina, a fin de ofrecerla a las instituciones que lo solicitasen; entre los primeros interesados estuvo el Centro de Estudiantes de Ciencias Económicas, sede en la que se montó durante junio de 1960.

³⁴ Citado en Giudici (1977b). El extracto corresponde a una clase de homenaje por el aniversario de la muerte del escultor.

escuela de Constitución.³⁵ Aun así, es probable que haya gravitado con más fuerza todavía el legado de André Lhote desde el punto de vista técnico, tanto como su influencia en la formación de concepciones estéticas. Los años de estudio en el taller de este último le permitieron articular *a posteriori* una zona clave del método de enseñanza.

Durante la época con Bourdelle, frente a la necesidad de fortalecer las herramientas para el dibujo y la pintura, Marcovich lo consulta y obtiene como respuesta una indicación rápida y precisa: “Cherchez Lhote!”. Cuando la artista inicia sus estudios, Lhote llevaba pocos años al frente de la escuela (desde 1922) y se perfilaba como crítico a través de sus colaboraciones en *La Nouvelle Revue Française* (célebre revista literaria dirigida por André Gide a partir de 1908) (Giudici 2001); luego, la editorial Poseidón publica en Buenos Aires su *Tratado del paisaje* (1943) que se convierte en referencia obligada para lxs estudiantes de artes en la región. Por lo demás, un número significativo de pintorxs por entonces acreditaba la secuela de Lhote en Argentina.³⁶

Lhote no sólo se transformó en un referente imprescindible, con el tiempo desarrollaron una amistad que se mantuvo tras el regreso de Marcovich a la Argentina. A medida que avanza la escuela de Constitución, luego de finalizada la II Guerra, le escribe contándole acerca de su labor pedagógica, adjunta fotos de sus obras y las de sus alumnxs. (Giudici 2001: 43) Lhote responde con entusiasmo y alaba el trabajo realizado.

(...) Y si ustedes ven la obra de Lhote, ¿qué pasa? No emociona, porque está ese mecanicismo en la base. Una vez yo estaba en su casa mirando sus cosas. El acababa de volver del campo y tenía varios paisajes pintados directamente. Yo miré todo y con mucha humildad, le dije: Maestro, usted, aquí es más poeta. Recuerdo que él sonrió, como satisfecho. Pero después, lo sometía todo mecánicamente y se perdía, se enfriaba. (Marcovich c. 1960, citado en Giudici 1977b)

Sin embargo, más allá de la admiración y el respeto por el maestro o la importancia del método para llevar adelante su proyecto educativo, Marcovich elabora una mirada propia, desarrolla un pensamiento crítico independiente, un modo de ver y de enseñar. En ese punto es preciso destacar el hecho de que las clases se apoyaban en la tradición figurativa del arte moderno y en la

³⁵ Entrevista con Victoria Shraer, Buenos Aires, 2019. Cabe destacar aquí el volumen *Antoine Bourdelle, La escultura y Rodin* (Buenos Aires: Edicial, 1998), cuya traducción a cargo de Shraer brindó la posibilidad de difundir por primera vez en castellano el escrito del artista acerca de su maestro Rodin, como así también sus pensamientos y concepciones estéticas.

³⁶ Aparte de Spilimbergo, pasaron por el taller de Lhote Berni, Ignacio Pirovano, Butler, Aquiles Badi, Forner, Héctor Basaldúa. Mientras que Bourdelle figura en las biografías de Pablo Curatella Manes, Bigatti, el uruguayo Zorrilla de San Martín, entre otrxs artistas que compartieron sus épocas de estudio en la Grande Chaumière.

observación directa de la naturaleza o el modelo, con lo cual el carácter innovador o disruptivo en el proyecto de Marcovich no tiene que ver con el tipo de arte que enseñaba, sino con el rol que ocupó y el poder que atribuía a la formación en artes.

Un lugar para el caballete

Y ya que estamos de charla hoy, quiero decirles que hay que sentir más amor por la pintura. En sus casas, tienen que hacerse un lugar y trabajar. Se piensa en la vajilla, en la mesa, en veinte mil cosas, pero aquello que es más caro al corazón se lo deja de lado. ¿Por qué? Además, es una forma de educar a los familiares. Porque si el hijo estudia ingeniería, medicina, derecho, entonces se le hace un lugar, se le colocan mesas enormes. Pero si pinta, ¡ah! Entonces es un muchacho medio vago. Luchar por un lugar para el caballete es una forma de educar también. (...) (Marcovich c. 1960)³⁷

Metódica, reservada y al mismo tiempo imponente, estricta aunque generosa, La Señora, como solían llamarla, dirige con la ayuda y también la complicidad de varias generaciones de estudiantes un espacio alternativo a la academia oficial. Pero no se trataba únicamente de lecciones de arte; la escuela también constituía un espacio solidario, inclusivo y particularmente abierto a fomentar la producción de las mujeres y de aquellas personas cuyo entorno no era favorable a la producción. La posibilidad de desarrollo en el campo del arte y la libertad de aprender eran parte ineludible en la prédica de Marcovich. Si para la maestra la enseñanza se había transformado en una práctica liberadora, en el aula, la práctica artística era considerada un medio de liberación.

Referencia Bibliografía

- AAVV. *André Lhote y los lenguajes de la modernidad*. Madrid- Bordeaux: Fundación MAPFRE, 2007.
- BARRANCOS, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.
- BATTERSBY, Christine. *Gender and Genius. Towards a feminist aesthetics*. Londres: The Woman's Press, 1989.
- BERMEJO, Talía. El arte en la calle: las vidrieras de Forner en Harrods. *Estudios Curatoriales. Teoría. Crítica. Historia*, nº 10, Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa", UNTREF, pp. 61-89, 2020. e-ISSN 2314-2022. Disponible en <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/815>

³⁷ Citado Giudici 1977b, 4.

- Simón Scheimberg y Luis Seoane. *GOYA. Revista de Arte*, n° 351, abril-junio, pp. 128-151, 2015.
- BISSO, Andrés. *Acción Argentina: Un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.
- DEVÉS, Magalí Andrea. El papel de los artistas en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Representaciones, debates estético-políticos y prácticas de militancia en el antifascismo argentino. *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, v. 10, n. 2, pp. 126-150, invierno, 2013. Disponible en www.ncsu.edu/acontracorriente.
- GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- GIUDICI, Alberto. Un Josué con paleta y pincel. André Lhote, un maestro de maestros. *El Arca*, n. 49, p. 42-45, 2001.
- Cecilia Marcovich: la simbiosis maestro-creador. *Pluma y Pincel, Buenos Aires: Artes y Letras de América*, año 2, n. 32, p. 11, 1977a.
- El pájaro de piedra. Evocación de la escultora Cecilia Marcovich y sus lúcidas clases. *La Opinión Cultural*, 27 de febrero, 1977b.
- GLUZMAN, Georgina. *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890- 1923)*. Buenos Aires: Biblos, 2016.
- GREER, Germaine. *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. Nueva York: Farrar Straus Giroux, 1979.
- MASSHOLDER, Alexia. La Casa de la Cultura Argentina. *VII Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2007.
- MEIRELLES de Oliveira, Angela. Palavras como balas: imprensa e intelectuales antifascistas no cone sul (1933-1939). Sao Paulo: Alameda, 2015.
- MCGEE DEUTSCH, Sandra. Mujeres, antifascismo y democracia: la Junta de la Victoria, 1941-1947. *Anuario IEHS*, n. 28, p. 157-175, 2013.
- PASOLINI, Ricardo. “El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en la Argentina: Entre la AIAPE y el Congreso Argentino de la Cultura, 1935-1955”. *Desarrollo Económico*, n. 179, pp. 403-435, 2005.
- PEVSNER, Nikolaus. *Las academias de arte: pasado y presente*. Madrid, Cátedra, 1982.
- POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*. Madrid: Cátedra, 2010.
- (2013) [1988] *Visión y diferencia. Feminismo e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- ROSA, María Laura (2009). “La cuestión del género”. En Elena Oliveras (ed.), *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.
- *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos, 2014.
- WECHSLER, Diana B. et al. *Spilimbergo*. Buenos Aires: Edición del Fondo Nacional de las Artes, 1999.

Fuentes

- AA.VV. *Asociación Plástica Argentina, 25 Aniversario*, Buenos Aires, 1961.
- BOLETÍN SHA. Inauguración de la exposición de trabajos de Cecilia Marcovich, Año XIX, n° 320. [Artes Plásticas], Buenos Aires, julio 1949, p. 3.

- BOLETÍN SHA. 24 Artistas, Año XIX, nº 315. Buenos Aires, diciembre 1948 y enero 1949. Galería SHA, p. 3.
- BRUZZONE, Alberto. Cecilia Marcovich. *Cuadernos de Cultura*, n. 71, p. 112-113, 1964.
- FALCINI, Luis. *Itinerario de una vocación, Periplo por tierras y hombres*. Buenos Aires: Losada, 1975.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl. Cecilia Marcovich. *Clarín*, 28 de octubre, 1961.
- HLITO, Alfredo. El filisteísmo artístico, que se manifiesta hoy. *Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención*. Buenos Aires, n. 2, December 1946, 8. Disponible en: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/730104/language/es-MX/Default.aspx>
- ITURBURU, Córdova. Hacia una plástica revolucionaria. *Unidad*. Por la defensa de la cultura. Órgano de la agrupación de artistas, intelectuales, periodistas y escritores, año I, n. 1, enero de 1936.
- LA NACIÓN. *Exposición Cecilia Marcovich*. p. 6, 16 de septiembre de 1933.
- LHOTE, André. *Tratado del paisaje*. Buenos Aires: Poseidón [1943], 1955.
- MELÉ, Juan N. En torno al taller escuela de C. Marcovich. *Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención*. Buenos Aires, n. 2, December 1948, 8. Disponible en: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/730104/language/es-MX/Default.aspx>.
- MELÉ, Juan N. *La vanguardia del 40. Memorias de un artista concreto*. Buenos Aires: Ediciones 5, 1999.
- QUÉ SUCEDIÓ EN 7 DÍAS. *Bajo la egida de Paul Cezanne: Cecilia Marcovich*. Buenos Aires, s.n. 1946.
- WARSCHAVER, Fina. *Retratos contemporáneos. Cecilia Marcovich*. Buenos Aires: Cuadernos de Cultura, 102-109, 1960.