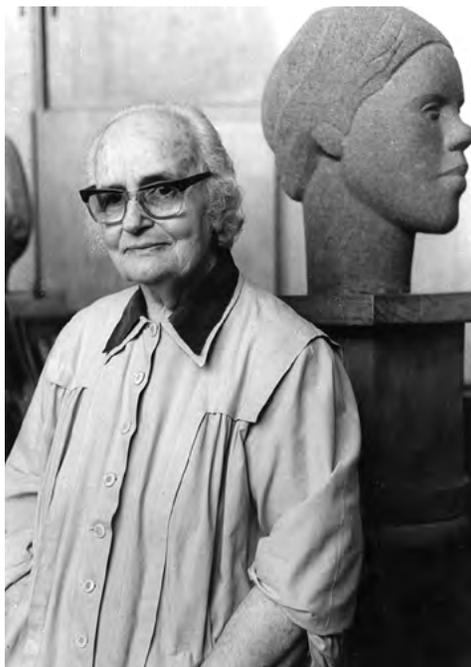


El museo Marcovich: acción en cuatro movimientos

Talía Bermejo

En octubre de 1961, la artista rumano-argentina Cecilia Marcovich (1894-1976) abrió al público las puertas de su casa. El propósito era mostrar la obra realizada a lo largo de treinta años. Dibujos, óleos, pasteles, monocopias y esculturas fueron montados en distintas habitaciones hasta ocupar la mayor parte del edificio. El hilo conductor estuvo dado por las temáticas de cada período. A partir de ese momento, la vivienda de la artista, sobre la calle Guardia Vieja, quedaba transformada en una casa-museo. La propuesta significó un punto de llegada, la última y extensa etapa de una trayectoria que atravesó al menos cuatro momentos altamente significativos. El primero involucra la historia migrante de Marcovich; el siguiente reenvía al período de formación en París; el tercero es el tiempo de dedicación exclusiva a la enseñanza del arte, con la fundación de una escuela-taller como hito clave; y, por último, la decisión de transformar la casa en un espacio de exhibición permanente. Cada paso implicó desplazamientos radicales en más de un sentido, disrupciones en cuanto a las expectativas sociales ligadas al género, como así también respecto de circuitos e instituciones artísticas. Este trabajo propone situar la casa-museo Marcovich como parte de un mismo proyecto destinado a construir un espacio de acción personal, artístico y social cuyo impacto principal se produjo por fuera de los canales oficiales y especialmente en el marco de la enseñanza.¹

¹ 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 a los relatos canónicos. Avances preliminares de este proyecto han sido presentados en los artículos de mi autoría "Las morenas de Cecilia Marcovich", presentado en el III Simposio de la sección Estudios del Cono Sur (LASA) Cuerpos en peligro: minorías y migrantes, Centro Cultural Kirchner (CCK), Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, julio de 2019; y "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, Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, julio-agosto de 2019. Sin la generosa colaboración de Susana Tubert (nieta de Cecilia), Alberto Giudici (crítico y artista, exalumno) y Victoria Shraer (artista y educadora, exalumna), custodios amorosos de la memoria y el legado de Marcovich, no hubiera sido posible reconstruir la trama presentada aquí. A ellos, mi más cálido agradecimiento.



Retrato de Cecilia Marcovich con Morena, Buenos Aires, calle Guardia Vieja, c. 1960.
Foto: Humberto Rivas.

Primer movimiento

Cecilia Marcovich nació en Harlau (Rumania) el 18 de septiembre de 1894 y murió en Buenos Aires el 11 de junio de 1976. El inicio de este recorrido tiene que ver con el primer movimiento que lleva a la artista desde Rumania, su país de origen, hasta la provincia de Santa Fe (Argentina). Junto con su familia, emigra siendo una niña gracias al patrocinio del famoso barón Maurice von Hirsch, fundador de la Asociación de Colonización Judía (1891) y se instala en una colonia agrícola a fines de 1901.

Pocos años después, los Marcovich se trasladan a Rosario, ciudad en la que Cecilia tiene la posibilidad de ingresar en la Escuela de Artes y Oficios. Primero toma clases de piano y recibe su diploma de profesora; luego obtiene una beca para estudiar dibujo y asiste a los cursos nocturnos de César Caggiano. Hasta aquí, el relato avanza sobre lo que sería apenas el comienzo de una biografía artística o, más bien, el inicio de lo que Germaine Greer denominó una carrera de obstáculos (1979). Pero cuando hacia el final de la década muere su madre (1909), y poco después su padre se traslada a Buenos Aires, el proyecto se trunca desde el momento en que una Cecilia adolescente y su hermano Marcos se convierten en el sostén económico y afectivo de los hermanos menores.²

² Entrevista de la autora con Susana Tubert, Buenos Aires-Los Ángeles, 2019-2020.



Sin título (estudio), óleo sobre cartón, Rosario, c. 1900.
Foto: Marcelo Giudici.



Cecilia Marcovich junto a su primer hijo, Mendoza, 1920.

El tiempo que siguió a estos acontecimientos delineó otro derrotero para esa carrera que de momento poco tendría que ver con el arte, a excepción de la música. Fueron precisamente las clases de piano las que se transformarían en el único medio de vida hasta que, en 1918, se casó con Moisés Tubert, un exitoso bodeguero mendocino. Esto provocó el cierre de una etapa y el inicio de

otra que todavía dejaría en suspenso el deseo de formarse como artista. Junto con Moisés, se instala en la provincia cuyana, tiene dos hijos y se mueve en el entorno de la colectividad judía local. Los pasos de Marcovich, aun aquellos impuestos por las vicisitudes de la orfandad y el abandono del padre, parecen ajustarse a los roles tradicionales asignados a la mujer. Sin embargo, transcurrieron pocos años antes de que se produjera un corte abrupto hacia afuera de ese entorno medido, y probablemente asfixiante, por los mandatos patriarcales, un movimiento que cambiaría definitivamente el decurso de su vida.

Segundo movimiento

Hacia mediados de la década del veinte, da por finalizada su vida matrimonial, se traslada a Buenos Aires y retoma contacto con la familia dispersa en la ciudad. A partir de entonces, comienza el segundo movimiento que importa destacar en la vida de Marcovich. Me refiero a ese viaje formativo, iniciático para muchos, e incluso consagratorio para otros, que realiza un buen número de artistas argentinos durante esos años. Aun siguiendo itinerarios diversos, la mayoría converge en París: la meca donde enseñaban los grandes maestros, donde circulaban los artistas de vanguardia, Picasso, Modigliani, Chagall, Soutine; la ciudad que concentraba todas las luces, los proyectos y los deseos de los jóvenes latinoamericanos. Por entonces, París era una fiesta, escribió Ernest Hemingway.

En efecto, Marcovich emprende su viaje a París en 1925, aunque su llegada a la capital francesa implicó atravesar otras fronteras aparte de las geográficas. El paso por los talleres parisinos siguió un camino cercano al de otros jóvenes argentinos y latinoamericanos. Hasta 1931 estudió con los maestros Antoine Bourdelle y André Lhote, primero, Charles Despiau y Paul Albert Baudouin, después. Si para la mayoría de los argentinos el viaje implicaba un esfuerzo económico, competir por una beca o buscar el apoyo familiar, para Cecilia significó aún más desde el momento en que se embarca con sus dos niños pequeños (nacidos en 1920 y 1922, respectivamente), un par de maletas y la modesta pensión que a partir de esa fecha envía Moisés desde Mendoza. Para Marcovich se trataba de un movimiento radical en tanto rompía con las expectativas del género al enfrentar los roles convencionales de madre y esposa en procura de una carrera profesional.

Mientras los hijos se educan y crecen como pupilos en una escuela situada en las afueras de París, Cecilia vive en Montparnase (16 bis rue Bardinnet, en el VII Arrondissement) y dedica la mayor parte de su tiempo a tomar cursos, producir, visitar museos y ateliers. Asiste a las clases de Antoine Bourdelle (1861-1929) para estudiar escultura y a las de André Lhote (1885-1962) dedicadas a la pintura. Cuando muere Bourdelle, en 1929, sigue trabajando con Charles Despiau (1874-1946) y también con Paul Baudouin (1844-1931), con quien aprende pintura al fresco.



Sin título (estudio), óleo sobre cartón, París, c. 1925.
Foto: Marcelo Giudici.

La Académie de la Grande Chaumière, a la que Cecilia asiste a diario durante varios años, era una de las academias libres que por entonces existían en París. Abiertas a estudiantes de todas partes, no eran costosas (al menos, sabemos que resultaban accesibles para los becarios argentinos) y brindaban la posibilidad de tomar un curso o varios durante el tiempo que fuera necesario sin atenerse a un programa estricto. En Buenos Aires, donde la mayoría de los artistas comienza su formación en la Academia Nacional de Bellas Artes, no existe un espacio equivalente. Por lo menos, no hasta los años treinta, cuando regresan “los muchachos de París”, entre quienes se encontraban, por supuesto, algunas muchachas, como es el caso de la protagonista de esta historia.³ Parte del es-

³ Aun así, la presencia de Marcovich en París apenas ha sido mencionada por la historiografía. Una excepción notable la constituyen los artículos de Alberto Giudici que se mencionan a lo largo de este trabajo.

píritu de esas academias, y sobre todo la metodología de enseñanza que recibe Marcovich de los maestros Bourdelle y Lhote, más tarde constituiría el material de base para llevar adelante su propia escuela-taller.⁴

Tercer movimiento

En 1931 la artista regresa a Buenos Aires y comienza una carrera articulada entre la docencia, la producción y la militancia. Habían pasado unos pocos meses desde el golpe cívico-militar encabezado por José Félix Uriburu, que termina con el gobierno de Hipólito Yrigoyen y abre el período que suele identificarse como la “década infame”. Marcovich se encuentra con varios de los artistas que se habían formado, al igual que ella, en los talleres parisinos y que en los primeros años de la década del treinta comenzaban a movilizarse en distintas asociaciones cuyos propósitos apuntaban a promover un sistema democrático y luchar contra el ascenso de los fascismos. Lino Spilimbergo (1896-1964) –un referente notorio entre los artistas contemporáneos ligados al Partido Comunista Argentino– se transformó, tal vez, en el principal compañero de ruta y socio en una empresa político-cultural clave de esos años como fue la AIAPE, acrónimo de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (activa entre 1935 y 1943).⁵

Ambos colaboraron en la sección de artes plásticas que formó parte de las actividades de la AIAPE, sin duda un área de gran interés si consideramos la cobertura en órganos de difusión como la revista *Unidad*, luego *Nueva Gaceta*, u *Orientación*. Incluso, Cecilia Marcovich integró durante varias gestiones la Comisión Directiva de la asociación. En este marco, avanzó en la práctica de la enseñanza cuando tomó a su cargo la dirección del taller de arte a comienzos de la década de 1940. En simultáneo, junto con el escultor Luis Falcini, organizó el salón (inaugurado en 1935) en el que se mostraron producciones de artistas como Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro, Víctor Rebuffo y Juan Carlos Castagnino, entre otros, muchos de ellos vinculados al PC o miembros de la AIAPE. La escuela-taller funcionó en la sede de la entidad, ubicada en el Pasaje Barolo sobre Avenida de Mayo, y las disciplinas principales consistían en modelado y dibujo con modelo vivo, pintura, grabado (a cargo de Abraham Vigo) y pintura mural al fresco.

A su vez, por esos años Marcovich se siente interpelada por agrupaciones ligadas a un incipiente movimiento de mujeres. Al igual que varias otras integrantes de la AIAPE, en 1941 se sumó a la Junta de la Victoria. La Junta promovía la

⁴ Alberto Giudici ha recorrido minuciosamente el trabajo de Cecilia Marcovich en la escuela-taller (2001, 1977a, 1977b).

⁵ El trabajo de Devés (2013) constituye uno de los pocos análisis que contemplan la presencia de Marcovich en la AIAPE.

ayuda para los aliados y, a diferencia de otros grupos antifascistas, se propuso también afianzar las prácticas democráticas en el país e implementar una noción de la democracia que tenía en cuenta la incorporación de las mujeres en debates y oportunidades.⁶



Ingreso a la Asociación Plástica Argentina, Buenos Aires, calle San José, c. 1960.
Foto: Rubén Fontana.

A comienzos de la década de 1940, cuando finaliza esa primera y determinante experiencia en la AIAPE, Marcovich abre su propia escuela en el barrio de Constitución: la Asociación Plástica Argentina (APA). Desde el nombre mismo, el nuevo espacio de enseñanza artística implicaba una apuesta sumamente audaz. Al mismo tiempo, provocaba reenvíos hacia un emprendimiento colectivo antes que hacia un proyecto estrictamente personal. Sin duda, en más de un aspecto seguía el modelo de la AIAPE, en particular el espíritu social volcado hacia la comunidad.⁷ En este sentido puede leerse la peculiar modalidad de trabajo que

⁶ Cf. McGee Deutsch (2013).

⁷ He tratado el desarrollo de la escuela en un artículo de próxima aparición. Para un recorrido detallado por la historia de la asociación, ver AA. VV. (1961).

instaló la artista en aquel viejo galpón, acondicionado a los fines de la escuela-taller, en los fondos de una casona del siglo XIX.



Cecilia Marcovich durante una clase en la Asociación Plástica Argentina, c. 1960.
Foto: Archivo APA.

Marcovich construye y lleva adelante lo que se planteó como un espacio alternativo a la Academia oficial, una escuela-taller que sostuvo sus actividades durante casi treinta años. La APA funcionó como una especie de cooperativa en la que todos los gastos, desde la renta, la luz, la leña para calefaccionar e incluso los modelos, se prorrateaban entre los alumnos. El método de enseñanza era riguroso (primero dibujo, luego composición, pintura, escultura y pintura al fresco) y las clases se desarrollaban en dos turnos, tarde y noche. Como en la Académie de la Grande Chaumière, la (ahora) maestra se presenta una vez por semana, dispone la ubicación de los modelos, da las indicaciones pertinentes, observa el avance de los trabajos, hace las correcciones e imparte su lección. Luego, los discípulos más avanzados continúan la tarea hasta la siguiente clase magistral. Por último, una vez al año, el taller completo se dispone para mostrar los resultados a través de una exhibición colectiva.⁸

En las décadas de 1940 y 1950, la carrera de Marcovich transcurre entre viajes de estudio y la enseñanza en la escuela-taller. El primer destino latinoamericano fue Río de Janeiro (Brasil). Allí trabajó a lo largo de un año (1939-1940), período

⁸ Normalmente, la exhibición se realizaba en las propias instalaciones, aunque al menos en dos ocasiones, se montó en galerías comerciales. Entrevista de la autora con Alberto Giudici y Victoria Shraer, Buenos Aires, febrero de 2019-marzo de 2020.

clave de su trayectoria que la llevó a reencauzar gran parte de los proyectos artísticos y educativos elaborados de allí en más. De este período datan las primeras obras que más tarde serían identificadas como “las morenas”, un conjunto de mujeres afrodescendientes a las que se sumaron niñas y niños, maternidades y escenas callejeras de la ciudad carioca. Luego, en 1946, exhibió en el Salón Peuser de la ciudad de Buenos Aires una parte significativa de los dibujos y pinturas realizados durante la estancia en Brasil.⁹



Morena, Sin título, yeso, c. 1940. Foto: Rubén Fontana.

Más tarde, hacia fines de los años cuarenta y durante la década de 1950, inicia una serie de viajes por el norte argentino, en particular las provincias de Salta y Jujuy. Eran los itinerarios propios de la época, que alentaron a otros artistas de su generación, como Ramón Gómez Cornet, Spilimbergo, Raquel Forner, Antonio Berni o Grete Stern a través del registro fotográfico, con la intención de abordar las distintas realidades del país. A lo largo de esos viajes, Marcovich pasó temporadas sumamente productivas. En su mayoría dibujos a lápiz y pastel, las obras enfocan escenas de trabajo, de la vida cotidiana y a los habitantes de la zona.

Entre las exhibiciones del período, quiero destacar dos momentos particularmente relevantes. En primer lugar, la muestra retrospectiva de 1949 montada en la Sociedad Hebraica Argentina (Buenos Aires). Allí se incluyeron esculturas, lito-

⁹ Realicé un primer avance sobre el lugar que ocupó para Marcovich la mujer afroamericana en “Las morenas de Cecilia Marcovich” (2019).

grafías, dibujos, óleos y monocopias entre las que estuvieron, también, las producciones del norte argentino. Por otro lado, en 1962 recibe el Premio Jockey Club del Salón Nacional por la monumental cabeza en piedra *Niña de color*.¹⁰ Ambos casos señalan intervenciones fuertes en el campo, acompañadas a su vez por repercusiones en la prensa, entrevistas y algunas colaboraciones en revistas culturales. No obstante, la actividad de Marcovich tendió a concentrarse en la producción y en la enseñanza. A comienzos de los años sesenta, prácticamente se retira de los circuitos artísticos para abocarse al diseño de su propio espacio de trabajo y exhibición.

Cuarto movimiento

Durante los años sesenta y hasta el final de su vida, Cecilia continuó con las tallas en piedra, los dibujos y los grabados. Fue precisamente en este período que convirtió su vivienda de la calle Guardia Vieja en una casa-museo. También allí había montado su propio atelier y daba algunas clases particulares en simultáneo al funcionamiento de la escuela en San José. Los espacios principales de la casa fueron destinados para albergar y mostrar la obra producida hasta ese momento; mientras que en el atelier se podían observar aquellas todavía en proceso. Son numerosas las fotografías que registran la ubicación de las piezas, las preferencias de su autora y, un dato no menor, el enorme espacio destinado a su obra en el marco de una curaduría doméstica.¹¹

Se trata de una antigua “casa chorizo” que Cecilia refaccionó para instalar una zona de trabajo y lugares de exhibición.¹² Aun cuando no se planteó de manera explícita la idea de museo, el propósito de la artista fue reunir toda la obra y montar una parte significativa, a la que se sumaban numerosas carpetas con dibujos

¹⁰ Cabe destacar los premios previos a 1962: en 1935, Tercer Premio Nacional de Escultura del XXV Salón Nacional de Bellas Artes; 1936, Medalla de Plata de Escultura en el XV Salón de Otoño de Rosario; 1940, Segundo Premio Nacional de Escultura del XXX Salón Nacional de Bellas Artes; 1950, Primer Premio del Salón de Primavera de la Sociedad Hebrea Argentina. Para la década del sesenta, una escultura de Marcovich formaba parte de la colección de arte argentino de Simón Scheimberg y Aída Baidembbaum. Hoy en día, la obra integra el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Entre las escasas representaciones que tuvo Marcovich después de su muerte, un episodio relevante fue la muestra curada por Rosa Faccaro en 1988, *La mujer en la plástica argentina I*, Centro Cultural Las Malvinas (Dirección de Artes Visuales, Secretaría de Cultura de la Nación). Para esa ocasión, Alberto Giudici colaboró en la selección y Victoria Shraer diseñó el módulo con piezas y documentos que integraron la muestra a modo de homenaje.

¹¹ Las fotografías de época, tanto los retratos de Marcovich como las tomas de la casa-museo, se deben a Horacio Coppola, Humberto Rivas y Rubén Fontana. Agradezco muy especialmente a Rubén Fontana, a Alejandro Saderman y a Alberto Giudici por haberme facilitado las fotografías que acompañan este artículo.

¹² Increíblemente, la casa aún existe pese al afán demoledor que caracteriza a la ciudad de Buenos Aires.



Vista del atelier con obras en proceso, Guardia Vieja, Buenos Aires, c. 1960.
Foto: Archivo APA.

y estudios, materiales de archivo y escritos.¹³ La planta, organizada en torno a un corredor central con habitaciones laterales, resultó funcional a esos objetivos. Dispuso las dos habitaciones que dan a la calle para la serie de dibujos dedicada a los hornos de Zapla y los pasteles realizados en la Quebrada de Humahuaca; y una sala contigua para los dibujos, óleos y monocopias de Brasil. La parte central de la casa se transformó en el salón de esculturas. A partir de allí se ubicaban, hacia el fondo del terreno, un taller amplio frente al pequeño dormitorio de la artista y las dependencias de uso cotidiano. Por otra parte, buscó meticulosamente un color adecuado para las paredes (gris neutro) de manera que destacaran las obras. Del mismo modo pensó la iluminación, cenital y dirigida en la zona de las esculturas; sobre los marcos, en el caso de las pinturas.¹⁴

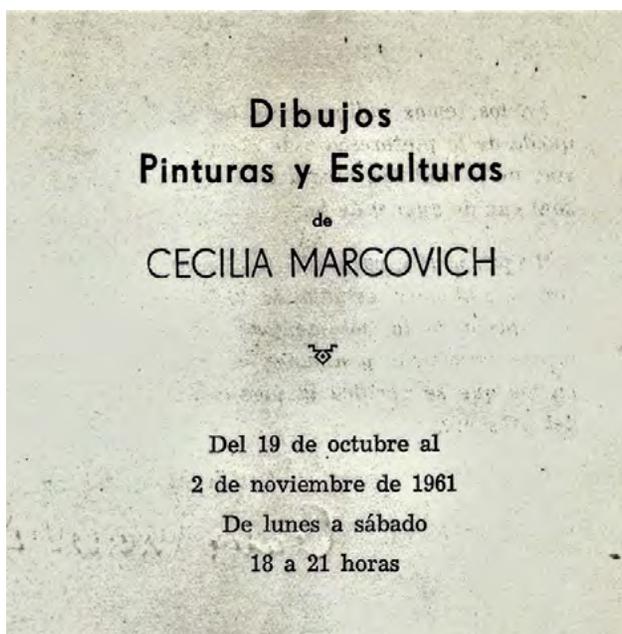
La apertura de la muestra coincidió con el 25 Aniversario de la Asociación Plástica Argentina. Para esa ocasión, las/os alumnas/os editaron una revista de manera colectiva en homenaje a su maestra (AA. VV., 1961). El año 1961 constituyó un momento álgido en la trayectoria de Marcovich. La escuela-taller transitaba una época de afianzamiento; toda una generación de estudiantes reconocía allí un espacio valioso para la formación artística y el crecimiento personal. Esto favoreció las sinergias entre la casa-museo y la escuela. Para sus estudiantes, y en especial para quienes entonces participaban activamente en la comisión de enseñanza (como es el caso de Alberto Giudici y Victoria Shraer), la posibilidad de ver por primera vez la producción completa de la maestra generaba una expectativa adicional.¹⁵

¹³ Entrevista de la autora con Victoria Shraer, Buenos Aires, febrero de 2019-marzo de 2020.

¹⁴ Entrevista de la autora con Alberto Giudici, Buenos Aires, febrero de 2019-marzo de 2020.

¹⁵ Entrevista de la autora con Alberto Giudici, Buenos Aires, octubre de 2020.

Para Marcovich, la transformación de la vivienda no solo fue significativa con relación al tan apreciado ámbito de enseñanza. También constituyó una oportunidad clara para repensar de manera retrospectiva su producción y sentar, una vez más, las bases de su poética. Un pequeño catálogo en forma de díptico acompañó la inauguración.



Catálogo *Dibujos, pinturas y esculturas de Cecilia Marcovich*, Buenos Aires, octubre de 1961.

En los temas indígenas no he ido a la búsqueda de lo pintoresco o de elementos exóticos, sino de la realidad viva actual con todo lo que contiene de ayer y de hoy.

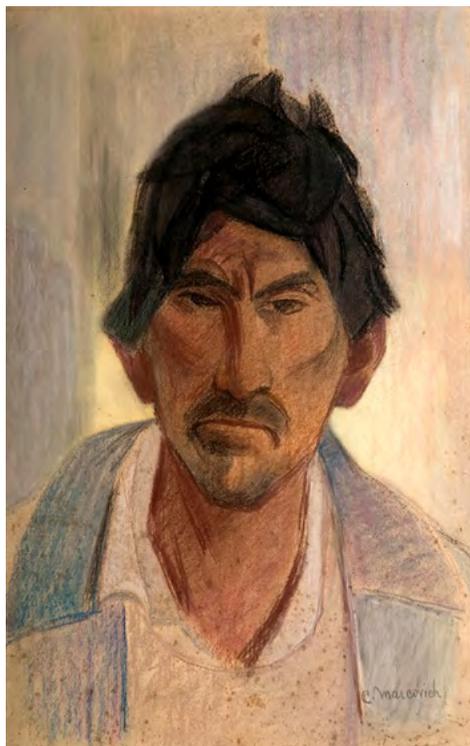
He procurado, para ello, una compenetración con el ambiente, estudiando los tipos raciales, la riqueza de la indumentaria, el paisaje, las tareas primitivas y algunas escenas callejeras en las que se verifica la mezcla del pasado y del presente.¹⁶

A través de estas líneas, explicitó su mirada con relación a los temas que le interesaban y el modo de abordarlos. El objeto era tomar distancia respecto de una pintura folklórica o pintoresquista abocada a las escenas de tipos y costumbres, anclada en el pasado y ajena a la realidad contemporánea. Además de las palabras de la autora, también se detallaron las distintas secciones de la

¹⁶ Cecilia Marcovich en *Dibujos, pinturas y esculturas de Cecilia Marcovich en su Taller*, 19 de octubre al 2 de noviembre de 1961, Guardia Vieja, Buenos Aires, Cat. Exp.

muestra que a partir de entonces mantendría carácter permanente.¹⁷ Por su parte, la prensa cultural se hizo eco del evento y circularon algunas reseñas sobre el montaje y las obras (González Tuñón, 1961). Poco después, en ocasión del cumpleaños número setenta, Marcovich recibe la visita del pintor Alberto Bruzzone, quien la entrevista para *Cuadernos de Cultura*. Juntos recorren las salas, conversan en medio del “bosque de esculturas” y se detienen en el moderno y luminoso taller. Mientras el artista no se priva de hacer un retrato de la anfitriona, los temas giran alrededor del impacto que tuvo el viaje a París junto a los dos hijos pequeños, la creación de la escuela-taller y el protagonismo de la mujer en su obra, en particular, la mujer afrodescendiente y la mestiza (1964).

La primera sección de la muestra, “Apuntes al pastel de la Quebrada de Humahuaca”, se subdividía en “Estudios de diferentes tipos raciales”, “Tareas primitivas” y “Escenas callejeras”. A diferencia de otras series, Marcovich se interesa particularmente en el retrato de mujeres y hombres de la zona. Trabaja con modelos y centra la atención en los rasgos faciales y la vestimenta; aunque también se abocó a escenas de conjunto y a la representación de oficios tradicionales.



Sin título (retrato de hombre), pastel sobre papel, Humahuaca, Jujuy, c. 1950.
Foto: Marcelo Giudici.

¹⁷ La casa permanecería abierta al público los días martes en el horario de 18 a 21.

La zona “Dibujos al pie de los altos hornos de Palpalá” reunía un conjunto de obras sobre papel dedicadas al trabajo en el famoso yacimiento de Zapla.¹⁸ En este caso, la máquina domina la escena en un número importante de piezas. La mirada apunta, en primer lugar, a las herramientas, los materiales de trabajo y a las construcciones del establecimiento siderúrgico. Por otro lado, Marcovich resuelve de manera sintética la figura de los trabajadores; no se detiene en los rostros, sino en la acción, en el modo en que se manipula cada instrumento. Así, cobra interés el proceso de producción del acero a través de sus diferentes etapas: la tala de árboles, la extracción del mineral o la colada, entre las más significativas. Mientras tanto, los hombres quedan subsumidos en el anonimato o, desde otra perspectiva, se vuelven protagonistas en cuanto masa trabajadora. No obstante, la artista realiza numerosos estudios sobre algunas figuras con el objeto de detallar la indumentaria y las herramientas. Trajes que pesan sobre las espaldas de los hombres, guantes enormes, botas, gorros que apenas dejan el rostro descubierto se resuelven a través de planos lisos de color y límites definidos. El tema reenvía hacia las colaboraciones de Marcovich en publicaciones culturales de izquierda, como es el caso de la revista *Expresión* a fines de los cuarenta. La trabajadora y el trabajador fueron, por cierto, las claves de lectura en las viñetas de Marcovich; de la misma forma que motivaron los proyectos murales surgidos a partir de ese viaje en particular.



Hornos de Zapla, lápiz color sobre papel, c. 1950. Foto: Marcelo Giudici.

¹⁸ Situado en la localidad jujeña de Palpalá, el complejo siderúrgico Altos Hornos Zapla (hoy Aceros Zapla S.A.) constituyó el primer establecimiento para la fabricación del acero en el país; la primera colada de arrabio se realizó en 1945.



Hornos de Zapla, lápiz color sobre papel, c. 1950. Foto: Marcelo Giudici.

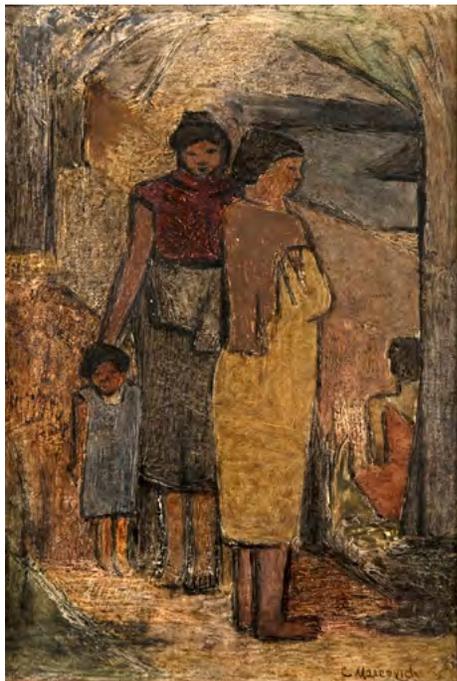


Hornos de Zapla, lápiz color sobre papel, c. 1950. Foto: Marcelo Giudici.

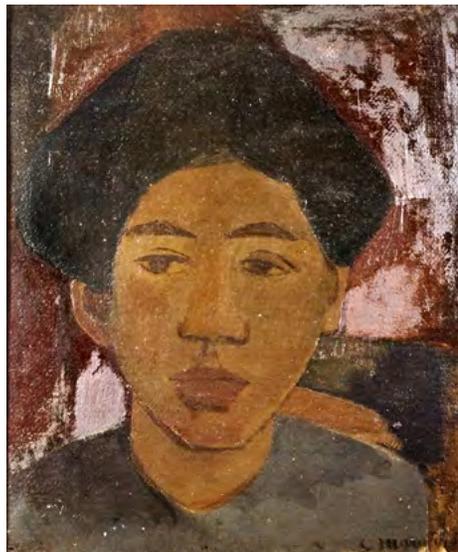


Sin título, lápiz sobre papel, c. 1940, Brasil. Foto: Marcelo Giudici.

La tercera sección, “Estudios sobre gente de color del Brasil”, recogía parte de las piezas exhibidas en la galería Peuser en 1946. Los dibujos a lápiz mantienen los tonos claros que se observan en las otras series, mientras que en los óleos se impone una materia espesa y la paleta se oscurece. La factura resulta igualmente sintética, con grandes planos de color y el trazo negro característico en la pintura de Marcovich. La mujer ocupa el centro de la escena a través de retratos, maternidades y escenas callejeras.



Sin título, óleo sobre tabla, c. 1940, Brasil.
Foto: Marcelo Giudici.



Sin título, óleo sobre tabla, c. 1940, Brasil.
Foto: Marcelo Giudici.

Esta sala articulaba la visita con la “Retrospectiva de escultura”, donde se reunían desde los bronceos realizados en París, yesos y bajorrelieves hasta las grandes piedras talladas desde los años cuarenta en adelante. Entre las obras distribuidas allí, *Cabeza* abre la serie que luego se abocaría casi exclusivamente a la mujer afroamericana. Expuesta en el Salón Nacional de 1940, había llamado la atención de Julio E. Payró entre los envíos a la sección escultura junto con *Cabeza de niña*, galardonada con el Segundo Premio Nacional.



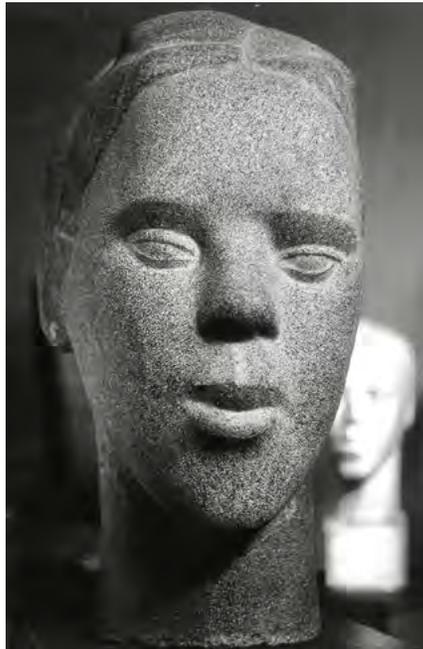
Salón de esculturas, Guardia Vieja, Buenos Aires, c. 1960. Fotos: Archivo APA.



Cabeza, piedra, 1940. Foto: Marcelo Giudici.

En el momento de inaugurar la casa-museo, Cecilia trabajaba en una de las piezas de carácter monumental que muy pronto se ubicarían entre las más importantes de su producción. Se trataba de *Niña de color*, premiada en 1962 (también en el Salón Nacional), la que marcó un hito en el conjunto de las Morenas. Poco

después hallaría un sitio destacado en el montaje de la misma sala junto con las demás piedras y yesos. Por cierto, es probable que, avanzada la década del sesenta, el sector de mayor impacto estuviera dado por las cabezas de piedra. A ellas se sumaban otras de yeso (estudios y obras terminadas), figuras de pie y desnudos; también, pequeñas esculturas, en su mayoría figuras femeninas, yesos, bronce y piedras realizados en diferentes períodos.



Morena. *Niña de color*, piedra, 1962. Premio Jockey Club del Salón Nacional.
Foto: Humberto Rivas.



Vista del atelier, Guardia Vieja, Buenos Aires, c. 1960. Foto: Archivo APA.

La misma zona en la que se montaron las esculturas, la más amplia y soleada de la casa, funcionaba como espacio de reunión principal. Allí se ubicaba el sillón de Marcovich desde cual, ataviada con sus famosas túnicas de pintora, se disponía para dialogar con sus visitantes. Cerca de este espacio de exhibición y tertulia, se ubicaba el comedor, provisto de una amplia mesa alrededor de la cual se reunían estudiantes, aficionados, figuras del mundo del arte, como así también la familia Marcovich-Tubert.¹⁹ La casa-museo devenía así en punto neurálgico para la actividad familiar, como también núcleo catalizador de afectividades y camaradería.



Cecilia Marcovich, Guardia Vieja, c. 1970. Foto: Humberto Rivas.

“Luchar por un lugar para el caballete es una forma de educar también”.²⁰ Lo que durante años había alimentado la prédica de Marcovich respecto de la necesidad de forjarse un espacio propio encontraba una vía de materialización. Casa-museo, pero también espacio de enseñanza y encuentro. En Guardia Vieja solían visitarla las/os estudiantes más avanzadas/os de la escuela con quienes compartía reflexiones sobre los maestros antiguos y modernos, dialogaba y atendía a sus observaciones, respondía a sus preguntas. Para Marcovich, el ejercicio del arte enlazaba con las posibilidades de crecimiento personal; también con el ejercicio de la libertad creativa y la libertad de hacer y aprender. Pensamientos que transmitía con especial interés y empatía a sus estudiantes muje-

¹⁹ Entrevista de la autora con Susana Tubert, Los Ángeles, febrero de 2019-Buenos Aires, marzo de 2020.

²⁰ Citado en Alberto Giudici (1977b: 4).

res y que luego decantarían en escritos personales como así también durante algunas entrevistas. Sus movimientos, disruptivos en cuanto a las expectativas sociales, le permitieron construir una trayectoria independiente, convencida de las posibilidades que ofrecía la carrera artística: “así, nuestra mujer creadora, armada de un sólido lenguaje plástico podrá expresar en profundidad la visión de su mundo”.²¹ En suma, para Marcovich, la producción artística y la docencia formaban parte de una misma práctica liberadora.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1961). *Asociación Plástica Argentina, 25 Aniversario*, Buenos Aires.
- BRUZZONE, Alberto (1964). “Cecilia Marcovich”. *Cuadernos de Cultura*, n° 71, pp. 112-113.
- DEVÉS, Magalí Andrea (2013). “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*, vol. 10, n° 2, invierno, pp. 126-150. Disponible en www.ncsu.edu/accontracorriente.
- GIUDICI, Alberto (2001). “Un Josué con paleta y pincel. André Lhote, un maestro de maestros”. *El Arca*, n° 49, pp. 42-45.
- (1977a). “Cecilia Marcovich: la simbiosis maestro-creador”. *Pluma y Pincel, Buenos Aires: Artes y Letras de América*, año 2, n° 32, p. 11.
- (1977b). “El pájaro de piedra. Evocación de la escultora Cecilia Marcovich y sus lúcidas clases”. *La Opinión Cultural*, 27 de febrero.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1961). “Cecilia Marcovich”. *Clarín*, 28 de octubre.
- GREER, Germaine (1979). *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. Nueva York: Farrar Straus Giroux.
- MCGEE DEUTSCH, Sandra (2013). “Mujeres, antifascismo y democracia: la junta de la victoria, 1941-1947”. *Anuario IEHS*, n° 28, pp. 157-175.

²¹ Extracto tomado del Cuaderno personal, Buenos Aires, sin fecha, mimeo. Archivo Marcovich-Tubert.