



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales

Título

Retratos de una época:
Aproximaciones a la fotografía como documento social en la obra de Ilse
Fusková

2023

Apellido y Nombre: Polígonos Doglio, Stefanía Thelma
Legajo: 71428/6
DNI: 35620196
Tel: 223-4242780
E-mail: stefaniapoligonos@gmail.com

ÍNDICE

A. Abstract

B. Introducción

C. Problemática a investigar

D. Estado de la cuestión

E. Objetivos

F. Preguntas de investigación

G. Hipótesis

H. Metodología de análisis

I. Desarrollo

I.1. Antecedentes en Argentina: uso y circulación de la fotografía producida por mujeres

I.2. Emancipación económica y artística. Los inicios de Ilse Fusková en la fotografía

I. 3. Corporalidades en la fotografía desde la mirada de una mujer

I. 3. 1. Infancias y marginalidades en el siglo XX: la fotografía como documento social

I.3. 2. Retratos fotográficos de mujeres artistas en los años cincuenta

I.3.3. La irrupción de las teorías de género en la obra de Fusková: El Zapallo

J. Conclusiones y reflexiones finales

K. Referencias

L. Anexo

A. Abstract

El presente trabajo plantea el abordaje de la fotografía como documento social (Freund, 1983), que evidencia las transformaciones sociales y culturales en torno al género y a la participación de las mujeres en la producción fotográfica argentina de mediados de siglo XX, tomando como caso de estudio la obra de Ilse Fusková.¹ Se pretende analizar el modo en que la fotografía se configura como documento social en la transformación del rol de las mujeres como productoras visuales durante el siglo XX en Argentina.

B. Introducción

Entendemos a la fotografía como documento social desde los aportes históricos y teóricos de Gisele Freund, quien en *La fotografía como documento social* (1983), comprende a este tipo de imagen como evidencia de una sociedad y de los individuos que la componen, ya sea de un pueblo o nación. Siguiendo a la autora, este análisis la comprende como un documento a través del cual la humanidad adquiere el poder de percibir su existencia con nuevos ojos, residiendo la importancia en su capacidad de moldear nuestras ideas e influir en nuestra manera de ver el mundo.

Es ineludible una mención del origen de la fotografía documental: luego de la Primera Guerra Mundial, los géneros abarcados por la misma, como el retrato o el paisaje, se ampliaron y extendieron por diversos medios y publicaciones, dando lugar a los fotorreportajes. Los diferentes contextos políticos, la realidad de la guerra, la pobreza y las diferencias sociales fueron retratados en la fotografía, influyendo enormemente en la creciente importancia de la prensa gráfica y el fotoperiodismo en la sociedad. De esta manera, se fue configurando su valor como documento social.

Además, es preciso situar una breve genealogía de sus usos y funciones en el país. Desde su llegada al Río de la Plata en 1840 hasta nuestros días, la intervención y participación de las mujeres en la producción y divulgación de la técnica estuvo más que presente; no así su mención en archivos, historiografías o salones. A mediados del siglo XX podemos ver cómo la fotografía se configura como documento social, un indicio de la transformación del rol de las mujeres como productoras visuales. Podemos decir que esta invisibilización se atenúa hacia finales de dicho siglo cuando se comienza a producir una historización que aborda producciones visuales de mujeres en Argentina y Latinoamérica.

¹ El apellido de la fotógrafa se encuentra citado en diferentes bibliografías consultadas con y sin tilde. Se decidió citar en este trabajo como Fusková con tilde, ya que se toma como fuente y bibliografía principal la investigación de María Laura Rosa -historiadora, curadora y amiga de la fotógrafa- quien escribe su apellido de esta manera.

Luego de realizar una breve aproximación a la historia de la fotografía en Argentina entendida desde una perspectiva de género, donde hacemos mención del trabajo -reconocido o silenciado- de las mujeres, se tomará como caso de estudio la obra de Ilse Fusková. Se investigará acerca de su formación y trabajo profesional en la dicha disciplina al tiempo que se abordarán los contextos sociales y estéticos que habita a la hora de realizar sus capturas en Buenos Aires, dejando ver diferentes interpretaciones de la sociedad.

Fusková nació en Buenos Aires en 1929, de padre alemán y madre checoslovaca. Desde joven trabajó como azafata, estudió periodismo y se desempeñó como fotógrafa en diferentes medios. Durante los años 1950 y 1960 colaboró con reportajes y comentarios en revistas como *El Hogar*, *Chicas*, *Histonium*, *Mundo Argentino*, *Para Ti* y *Lyra*. En los años ochenta comenzó a militar en el feminismo y en el movimiento lésbico. Se desempeñó como traductora de textos fundacionales de la corriente de pensamiento feminista y como editora de *Cuadernos de Existencia Lesbiana* (1987), junto a Adriana Carrasco. En 1991 se declaró públicamente lesbiana en el programa de televisión de Mirtha Legrand², y ese mismo año fundó el grupo Convocatoria Lesbiana, junto a su pareja Claudina Marek. En 1992 se unió a Gays por los Derechos Civiles y participó de la organización de la Primera Marcha del Orgullo Lésbico-Gay en Argentina. En 1994 con Marek escribieron y publicaron el libro *Amor de mujeres. El lesbianismo en Argentina hoy*. En 2015 fue declarada Ciudadana ilustre por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Aquí se estudiarán tres conjuntos de fotografías recuperados de la muestra «Ilse Fusková: La libertad de pasear sola» (2019), para pensarlas como documentos sociales. El primer conjunto de imágenes fue tomado entre los años 1955 y 1957 en la Isla Maciel, Buenos Aires, donde las infancias retratadas revelan grandes desigualdades sociales a mediados del siglo XX, en contraste con el progreso y desarrollo que vivía la ciudad. El segundo conjunto de fotografías, fechadas en 1957, se conforma por retratos de figuras del arte porteño, artistas y escritoras. Se seleccionaron para el análisis los de las artistas plásticas Leonor Vassena y Mabel Rubli, y el de la escritora novelista Beatriz Guido. Para concluir el análisis, seleccionamos la serie fotográfica realizada en el año 1982 titulada *El Zapallo*. Luego de un retiro doméstico, a finales de los años setenta la fotógrafa se une al Movimiento de Liberación Femenina. En ese período lleva a cabo una profunda reflexión sobre la mirada de la mujer y la construcción de su identidad a través del desnudo femenino.

Se analizará el contexto en el que se produjeron las imágenes; cuáles fueron las influencias teóricas que recibió Fusková que formaron su mirada en la fotografía y de qué manera se ha configurado la representación del cuerpo femenino en la serie fotográfica seleccionada.

² Ilse Fusková fue invitada al conocido programa de Mirtha Legrand, abriendo debates sobre el lesbianismo en Argentina. Video recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=e1FQ7UYylw8&ab_channel=VideosSIGLA (00:07:45-00:08:35).

Siguiendo la mirada de María Laura Rosa -investigadora, curadora y amiga de la artista- es en este contexto de mediados del siglo XX que su figura surge como extraña y atípica en la sociedad, puesto que era raro ver mujeres que se desplazaran libres por las calles de la ciudad, no por necesidades económicas sino por el placer de experimentar la libertad de caminar. La autora afirma en el texto curatorial y catálogo que acompaña a la exposición del año 2019 «Ilse Fusková: La libertad de pasear sola», que «[...] dicho acto significa un gran paso para la mujer en su afirmación como sujeto autónomo», y que «[...] la fotografía, arte nacido durante la modernidad, coincide y promueve estas conquistas [...]» (Rosa, 2019, p. 10).

C. Problemática a investigar

El estudio y visibilización de la producción de fotografías argentinas durante el siglo XX fue considerablemente escaso. Esta invisibilización se atenúa hacia finales de dicho siglo, cuando se comienzan a producir una mayor cantidad de tesis y ensayos que abordan producciones visuales de mujeres, minorías y/o disidencias en el arte, generando archivos en torno a ellas. Sin embargo, no encontramos suficientes estudios que aborden específicamente la fotografía como documento social en el cruce con teorías del arte feministas, en este contexto espaciotemporal.

Entendemos que la participación de mujeres en la fotografía, así como su rol y deber en la sociedad -como esposas, madres y amas de casa- entran en tensión en dicho momento, abriendo debates que dan cuenta de procesos de transformación social y cultural en términos de género. Ahondar en el trabajo de la fotógrafa Ilse Fusková, analizando tanto el contexto político y social como el artístico en Argentina, revelará las diferentes miradas y contrastes sociales que se generaron frente al impacto de las teorías feministas.

D. Estado de la cuestión

El estado de la cuestión se configura en la intersección de los estudios históricos y visuales de la fotografía y las teorías del arte feministas. Como se ha mencionado, por un lado, es central para nuestro análisis lo escrito por Gisele Freund (1983) en *La fotografía como documento social*, donde la autora realiza un profundo recorrido histórico, desde las técnicas precursoras, como la litografía y el daguerrotipo, hasta los avances del siglo XX, abordando las relaciones entre las formas artísticas y la sociedad. Aquí analiza los usos y funciones de la fotografía en la sociedad, en diferentes contextos políticos, sociales y culturales, exponiendo la inmensa importancia en tanto procedimiento de reproducción, como por el papel que desempeñó en sus orígenes dentro de la evolución del retrato, y luego dentro de la prensa.

Desde su nacimiento, la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está en la vida social que, a fuerza de verla, nadie se percató de ello. Uno de sus rasgos más característicos es la idéntica aceptación de la que goza por parte de todas las capas sociales. [...] Ahí reside su gran importancia política. [...] la fotografía se ha vuelto un instrumento de primer orden. Su poder para reproducir con exactitud la realidad exterior -poder inherente a su técnica- la dota de un carácter documental y la presenta como el procedimiento para reproducir la vida social de la forma más fiel e imparcial (Freund, 1983, p. 10).

Por otro lado, teniendo en cuenta la perspectiva latinoamericana, es importante destacar *La Fotografía en la Argentina desde 1840 a nuestros días*, escrito por la fotógrafa y periodista Sara Facio (1995) [2009], y *Fotografía en la Argentina. 1840-2010* de Valeria González (2011). Ambas autoras realizan una historización desde la llegada del daguerrotipo al Río de La Plata a la actualidad, analizando los principales espacios donde la fotografía pudo desarrollarse y expandirse en el país, como el retrato, la fotografía documental y artística, pero desde la mirada argentina.

También se destacan autoras como Andrea Giunta y María Laura Rosa, que realizan investigaciones y análisis historiográficos sobre la producción artística de mujeres en Argentina y Latinoamérica, cruciales para esta investigación. En *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Giunta (2018) realiza una revisión historiográfica y una inscripción de las mujeres artistas a la historia del arte. De esta manera, estudia diferentes manifestaciones artísticas que trabajan de alguna manera con el cuerpo, entendiéndose o no como feministas, entre las que se destaca la obra de Ilse Fusková. Asimismo, en *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (2011), la misma autora analiza las perspectivas de género desde la mirada latinoamericana, vinculando las producciones visuales desde finales de los años setenta.

Para llevar adelante este trabajo, fue fundamental recuperar toda la investigación realizada por María Laura Rosa, historiadora y curadora de varias muestras realizadas sobre Fusková. Destacamos su tesis doctoral, *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires* (2011) y su libro *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática* (2014), los cuales marcan un antecedente en la inscripción histórica de la fotógrafa y activista.

E. Objetivos

- Reconocer el carácter documental de la fotografía, que nos permite abordar y reinterpretar la historia en la actualidad, incorporando las perspectivas de género surgidas y adoptadas en Argentina.
- Analizar la producción fotográfica de Ilse Fusková, empleando la noción de fotografía

como documento social.

- Identificar los aspectos de la fotografía de Ilse Fusková que dan cuenta de transformaciones sociales de los roles de las mujeres en Argentina.
- Contemplar en el análisis los aspectos visuales e históricos de las imágenes, revelando realidades sociales a partir de la mirada fotográfica.

F. Preguntas de investigación

¿Cuáles son los aportes de la fotografía entendida como documento social?

¿Cuáles son los aspectos de la producción visual de Ilse Fusková que nos permiten abordar a la fotografía como documento social?

¿De qué manera la irrupción de las teorías de género en Argentina ha modificado el rol de las mujeres del siglo XX como productoras visuales?

¿Cuál es el vínculo que se establece entre las transformaciones del rol de las mujeres como productoras visuales y la irrupción de las teorías de género en el país, en el contexto de la segunda mitad del siglo XX?

G. Hipótesis

La fotografía de Ilse Fusková entendida como documento social evidencia las transformaciones sociales y culturales en torno al género y a la participación de las mujeres en la producción fotográfica en la segunda mitad del siglo XX.

H. Metodología de análisis

El criterio metodológico implementado se basó en la investigación histórica y archivística para construir y acceder al objeto de estudio. Se consultaron archivos públicos, como el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), bibliotecas públicas, y hemerotecas de medios gráficos digitales; así como bibliografía sobre Ilse Fusková, desde una dimensión social, histórica y artística, para obtener las imágenes devenidas en nuestro objeto de estudio. Además, se priorizó el relevamiento bibliográfico en torno a dos temas transversales de esta investigación: la fotografía como documento social y las teorías basadas en el feminismo y perspectivas de género. La relación de estos materiales tuvo como objeto la reflexión en torno a la producción fotográfica, entendida como documento social, de las mujeres en Argentina.

I. Desarrollo

I.1. Antecedentes en Argentina: uso y circulación de la fotografía producida por mujeres

A partir del abordaje de la historia de la fotografía en Argentina, es posible desentramar el rol que cumple como documento social en cada época y momento histórico del país, así como la participación de las mujeres en la producción y divulgación de estas imágenes.

En 1840 se conoce una de las primeras noticias a nivel nacional de su antecedente directo, el invento francés conocido como daguerrotipo³. Una carta de Mariquita Sánchez de Thompson⁴ -quien se encontraba exiliada en Montevideo, Uruguay- dirigida a su hijo Juan Thompson en Buenos Aires, relata su experiencia frente a la nueva invención:

Ayer hemos visto una maravilla; la ejecución del Daguerrotipo es una cosa admirable; imagínate una cámara oscura en la que se coloca una plancha, ya preparada con los ingredientes; la plancha es como de plata, muy brillante; colocada se pone en la dirección que quieres, y a los seis minutos la sacan de allí. Varela y yo no nos movimos del lado de la máquina (Sánchez de Thompson en Facio, 1995 [2009], p. 13).

No resulta menor que la primera noticia al respecto haya llegado a oídos porteños por parte de una mujer. Señalamos este hecho como una de las primeras participaciones femeninas -no desde la producción sino de la divulgación-, referente a la práctica fotográfica en nuestro país. Es importante remarcar que años más tarde, hacia 1854, Mariquita Sánchez de Thompson es retratada por Antonio Pozzo, siendo su captura una de las primeras fotografías de una mujer en Argentina.⁵ El daguerrotipo, como cualquier fotografía tomada a través de este dispositivo, se registra en personas de clase alta que, por tener una posición económica privilegiada, pudieron acceder a tomarse sus propios retratos.

Con el paso del tiempo, estas imágenes de la alta sociedad porteña comenzaron a cumplir una función social determinada, según Valeria González «[...] ofrecer una imagen de sí a otras personas del mismo estatus, remarcar una pertenencia de clase» (2011, p. 29). Antes de su popularización en el curso del siglo XX, la fotografía era una moda, devenida en objeto de lujo, para las clases privilegiadas. Entre aquellas personas que podían adquirir los equipos fotográficos encontramos a pintores retratistas, pero también a quienes la utilizaron como un pasatiempo «amateur».

Su ingreso al Río de la Plata da comienzo a una intensa historia de producción y divulgación de fotografías de nuestro país. Extranjeros que llegan en barcos para realizar tomas

³ Sobre los orígenes y usos del daguerrotipo consultar a Benjamin, W. (1931) [2004]. *Pequeña historia de la fotografía*. Valencia, España: Pre- Textos.

⁴ María Josepha Petrona de Todos los Santos Sánchez de Velasco y Trillo, más conocida como Mariquita Sánchez de Thompson, fue un importante personaje histórico de Argentina. Mujer intelectual, cuyas tertulias convocaron a los principales personajes de su tiempo, como Domingo F. Sarmiento, Esteban Echeverría, Bartolomé Mitre, José Mármol, entre otros.

⁵ Ver Anexo: Figura 1.

consideradas exóticas del territorio, escenas gauchescas, la pampa y el campo. Es necesario señalar que la circulación de este dispositivo como objeto de lujo fue reducida, y que la mayoría de los nombres que se conocen de «los primeros fotógrafos argentinos» como lo indica su género, fueron hombres; mientras que los nombres de productoras de imágenes son escasos en los inicios de la fotografía en el país. Recientemente se han incorporado a nuevos estudios e investigaciones, nombres de fotógrafas desde los inicios de la técnica en Argentina⁶. En muchos casos eran esposas, hermanas o hijas de fotógrafos que ejercían el oficio, lo que les proporcionaba un acercamiento y exploración a la técnica. Previo a la redacción del Código Civil Argentino en 1870, al género femenino le estaba vedado contratar, adquirir o enajenar bienes, ejercer públicamente alguna profesión o industria sin autorización del varón a cargo. Seguramente, este sea el motivo por el cual encontramos muchas mujeres que acompañaban a sus esposos en el oficio. Por esta razón, desde una perspectiva de género se podría dilucidar que su ausencia en la empresa fotográfica argentina puede darse por varias situaciones.

La primera y más clara es el rol que estas ocupaban en la sociedad argentina en los siglos XIX y XX. Excluyendo casos excepcionales de quienes se encontraban en una posición económica, política y/o cultural privilegiada, la mayoría habitaban el lugar de madres y amas de casa, por lo que no contaban con la independencia económica, política o formación académica para desarrollarse en otros ámbitos que los domésticos. María Laura Rosa (2014) sostiene que con el desarrollo de la historia del arte feminista en los siglos XX y XXI, las investigaciones dieron cuenta de las limitaciones educativas que históricamente sufrieron las artistas, impidiéndoles una justa competencia en el campo artístico y disciplinar.

La segunda razón se debe a su labor anónima, trabajando como ayudantes -asistentes de laboratorio, iluminadoras, retocadoras- de sus esposos, padres o hermanos fotógrafos, por lo que sus nombres no han sido mencionados en la historia del arte y la historia de la fotografía en nuestro país. En el transcurso de las últimas décadas, investigadoras e historiadoras del arte con una perspectiva feminista han ido desentramando el rol que ocuparon estas mujeres en la escena artística nacional.⁷

Hacia finales del siglo XIX, la práctica fotográfica comenzó a extenderse por Buenos Aires y las principales ciudades del país, al tiempo que la técnica evolucionaba hacia nuevas tecnologías. Sara Facio (1995) [2009] afirma que «Buenos Aires se constituyó en un punto de atracción para los daguerrotipistas extranjeros, y posteriormente para los fotógrafos de placas húmedas y de papel» (p. 18). Luego, el daguerrotipo fue sustituido por nuevas

⁶ Antonia Brunet de Annat, Eugenia C. de Pozzi, Elizabeth Py, María Luisa y Matilde Dolores Beccarini, entre otras, son algunas de las primeras fotógrafas mujeres en Argentina a finales del siglo XIX.

⁷ Véase Giunta, A. (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.

técnicas para capturar imágenes, como el colodión húmedo⁸ -utilizado durante la Guerra del Paraguay en 1866- y en 1878 por las placas secas, las que posibilitan, hasta el día de hoy, la fotografía sobre papel. Dicho avance produjo en Buenos Aires una ampliación del oficio del «fotógrafo pintor», «[...] cuyas pautas estéticas estaban signadas por la imitación de la pintura. El ideal era la belleza o la realidad embellecida» (Facio, 1995 [2009], p. 16). Pasados los años, según la autora, los artistas se volcaron a lo documental,⁹ registrando acontecimientos importantes que sucedían, gracias al aporte de la fotografía sobre papel que proporcionó mayor rapidez en las tomas y proximidad a los hechos cotidianos.

En este sentido, su función social como documento encuentra nuevos espacios para desarrollarse. Durante la presidencia de Julio Argentino Roca,¹⁰ se realizaron diferentes obras y avances en torno a los servicios e infraestructura en Buenos Aires, como la construcción del puerto nacional y la instalación de ferrocarriles, se abrieron hospitales públicos, se votó la ley nacional de enseñanza obligatoria laica y gratuita y se crearon la Facultad de Derecho y la Facultad de Medicina. Dichos avances van a ser documentados por la fotografía, dando lugar a la aparición de profesionales, aficionados y periodistas ligados a la vida cultural de la Nación (Facio, 1995 [2009]).

En esta diversificación de los medios de producción y circulación, se abren nuevas posibilidades para quienes ejercen la profesión. Por un lado, el retrato continúa con una fuerte demanda en las clases altas de Buenos Aires, abriéndose a otros espacios, no solo el privado. Importantes personajes de la política y la cultura en Argentina buscan plasmar y preservar su imagen para futuras generaciones. De igual modo, se utiliza para documentar hechos históricos y/o acontecimientos relevantes para las clases dirigentes. Por otro lado, lentamente, aparece una búsqueda estética en la imagen fotográfica. Sara Facio (1995) [2009] afirma:

La llamada fotografía artística fue muy estimada en los medios gráficos y se mostró asiduamente en los suplementos dominicales que, a partir de 1925, con gran calidad de impresión, comienzan a publicar los diarios La Prensa y La Nación. Esas páginas en sepia, que se esperaban los domingos, formaron parte de la vida cultural de Buenos Aires y del país durante décadas (p. 47).

Podemos decir que en la Argentina, la lucha por la legitimidad artística de la fotografía surgió a principios del siglo XX, en paralelo a la progresiva emergencia de una cultura de masas: «[...] se trató de un proceso particularmente arduo y largo, que sería definitivamente dirimido en los últimos años de la década de los 90» (González, 2011, p. 47). En este contexto, la

⁸ El colodión húmedo es una técnica fotográfica que se utilizó principalmente entre 1850 y 1880. La solución, de nitrato de celulosa disuelto en alcohol y éter, se extendía sobre una placa de vidrio junto a un baño de nitrato de plata, y mediante un chasis se exponía la placa en el interior de la cámara. Las imágenes presentaban una tonalidad desde el amarillo al marrón.

⁹ En 1879 Antonio Pozzo se une como fotógrafo a la llamada «Conquista del Desierto» comandada por el Gral. Julio Argentino Roca, fotografiando y generando álbumes con capturas de toda la campaña en la Patagonia.

¹⁰ Julio Argentino Roca fue un político y militar argentino que se desempeñó dos veces como presidente de la Nación Argentina: desde 1880 hasta 1886, y desde 1898 hasta el año 1904.

técnica extiende el alcance de la cultura visual en los distintos medios de comunicación, que venían apareciendo desde mediados del siglo XIX. Revistas como *Caras y Caretas* o como *El Hogar*, entre otras, propiciaron la construcción de nuevas representaciones visuales (Facio, 1995 [2009]). De este modo la prensa gráfica, ya instalada en el país para mediados de siglo, aumenta el uso de las imágenes fotográficas. En base a los archivos de los diarios y revistas de la época, se puede observar cómo día a día se fue logrando un mayor empleo de fotografías, y varias publicaciones populares ilustraron su información con imágenes. Al mismo tiempo, comenzaron a crearse nuevas notas y redacciones en torno a los intereses de lectores y lectoras¹¹, dando lugar a la aparición de las revistas especializadas en fotografía artística, revistas culturales con reproducciones de cuadros y obras de arte, documentales, deportes, y también aquellas exclusivas para el «público femenino».

Se reconoce que los medios de comunicación desempeñaron un rol fundamental en la sociedad y en la masificación de la fotografía como herramienta en la representación de la realidad. Su función como documento social se expandió, habilitando nuevos espacios de debates y discusiones en torno a ella. Consecuentemente, en estos años de transformación y movimiento dentro del mundo de la prensa y la imagen, el lugar de las mujeres en la sociedad también empezó a transformarse.

Durante la primera mitad del siglo XX el espacio de las mujeres seguía en gran parte limitado al ámbito doméstico. Siguiendo a Rosa (2014), «[...] desde principios del siglo XX el papel de la mujer argentina se dirimió dentro del mundo de lo privado» (p. 21). Si bien los cambios políticos hacia una mayor libertad -económica con la posibilidad de trabajar, educativa con la apertura a carreras universitarias¹², y política con el derecho a voto¹³- comenzaron a verse entre el traspaso del siglo XIX y hasta mediados de siglo al XX, el profundo cambio social y cultural aún estaba en proceso. De a poco fueron surgiendo diferentes agrupaciones y asociaciones entre mujeres que buscaban esta transformación. Esto incluía la posibilidad de desarrollarse académica o profesionalmente en diversas áreas, como el arte y la fotografía.

En esta línea, entendemos que la producción en los medios de comunicación de Argentina hasta 1950 aproximadamente, principalmente diarios y revistas, continuaban estando a cargo de ejecutivos, periodistas, fotógrafos, editores, escritores y políticos, entre otros,

¹¹ Véase, por ejemplo, *La Literatura Argentina. Revista Bibliográfica* dirigida por Lorenzo J. Rosso. En cada número se publicaban entrevistas a personalidades del mundo de la literatura y de la cultura, acompañada por una foto de su autor o autora: <https://ahira.com.ar/revistas/la-literatura-argentina/>

¹² Entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX se da un proceso de apertura y participación de las mujeres a la educación superior. En 1870 se crean en Argentina las primeras instituciones de educación media para mujeres, donde obtenían un título de maestras que las habilitaba para trabajar, mientras se mantuvieran solteras. En medicina las primeras egresadas se registran a partir de 1889, en su mayoría enfermeras y parteras, siendo consideradas las áreas «femeninas». En 1896 se funda la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que les permitió su ingreso. Recién a partir de 1910 las mujeres logran ingresar a la Facultad de Derecho en la misma universidad.

¹³ En 1949 se promulgó en Argentina la Ley 13.010 que instituye el voto femenino.

mayoritariamente varones. Por consiguiente, salvo algunas excepciones, las decisiones que se tomaban sobre las fotografías que se publicaban, las notas periodísticas, los reportajes y las publicidades, es decir, sobre los gustos e intereses de lectores y lectoras, eran realizadas por hombres.

Entre los múltiples números de prensa gráfica publicados en Argentina durante la primera mitad del siglo XX, encontramos fotografías de temas variados: desde reportajes acerca de eventos importantes, retratos de figuras influyentes de la cultura, ciencia y política, hasta reproducciones de obras de arte y fotonovelas. Un caso significativo es el de la revista *Caras y Caretas*, publicada entre 1898 y 1939, la cual hizo uso permanente de la fotografía en sus publicaciones. Podemos observar que, de manera mayoritaria, los nombres de los directores, editores y fotógrafos de dicho medio de comunicación eran de varones. Diferente es el caso de la revista *Idilio*¹⁴, que marca un antecedente, donde se incluyen fotomontajes y collages realizados por la fotógrafa Grete Stern.¹⁵

I.2. Emancipación económica y artística. Los inicios de Ilse Fusková en la fotografía

Siguiendo con los lineamientos teóricos de Gisele Freund, entendemos que «[...] la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación, sino sobre todo en que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento» ([1976] 1986, p. 207). Esta característica se encuentra aplicada en diversos aspectos de la sociedad, por ejemplo, en el rol que ocupa en el ámbito político, donde la comunicación a las masas se vuelve crucial a la hora de llevar adelante ciertas políticas económicas y sociales,¹⁶ o en la prensa gráfica, donde la representación de las personas y, en este caso el de las mujeres, comienza a dirigirse hacia un imaginario de «mujer ideal», englobando exigencias como la belleza, la maternidad y el cuidado del hogar¹⁷. Estos imaginarios se encuentran en tensión con la producción fotográfica de Ilse Fusková.

Nacida bajo el nombre de Ilse Wünsche, la fotógrafa cambió varias veces de nombre a lo largo de su historia personal y profesional. En los años cincuenta la primera firma que utilizó en sus fotos fue Felka, apodo que adoptó en honor a una amiga y compañera de trabajo. Al casarse tomó el apellido de su esposo, Kornreich, práctica común en las mujeres de la época, pero luego a finales de la década del setenta se divorció, y por algunos años volvió a

¹⁴ Se presentaba como una revista femenina enfocada a las señoras del hogar, donde se podían encontrar reportajes de moda, consejos de limpieza para la casa, anuncios de electrodomésticos y artículos de belleza y, como algo extraordinario, una consulta de psicoanálisis para mujeres.

¹⁵ Grete Stern (1904-1999) fue una diseñadora y fotógrafa alemana nacionalizada argentina. Sus collages aparecieron en revista *Idilio* entre 1948 y 1951 en la sección «El psicoanálisis le ayudará».

¹⁶ Para más información sobre la fotografía en la política consultar: Gamarnik, C. (9 y 10 de diciembre de 2010). *La fotografía como instrumento político en Argentina: Análisis de tres momentos clave*. VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5736/ev.5736.pdf

¹⁷ Ver Anexo: Figuras 2, 3 y 4.

llevar su apellido paterno. En 1985 asistió al III Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe que se realizó en Bertioga, Brasil, en el cual se enamoró de una compañera y, a partir de entonces, se asume lesbiana. En ese momento decide adoptar el apellido de su madre checoslovaca para llamarse como hoy la conocemos: Ilse Fusková. «Elegí Fusková, el apellido de mi madre, porque siento que, al reconstruir mi vida, estoy reconstruyendo la de ella. Al escribir mi vida, estoy escribiendo la de ella, que no tuvo voz para decirlo, mientras vivió» (Fusková, 1994, p. 14).

En los años noventa, se volvió una figura de debate en diferentes medios, en torno a declaraciones que hizo en televisión acerca de su sexualidad y su ferviente representación del colectivo de mujeres y lesbianas en Argentina. María Laura Rosa, en el texto curatorial de la muestra «La curiosidad de Felka: Ilse Fusková fotógrafa 1950-1980» (2018), sostiene que en general se piensa en ella como una activista feminista y lesbiana durante los años ochenta y noventa, pero por mucho tiempo se pasó por alto su trabajo como reportera y fotógrafa.

Los primeros pasos que dio en el mundo de la fotografía durante los años cincuenta revelan el nacimiento de una búsqueda, visual y social, que la llevaron más adelante a realizar producciones más comprometidas con el feminismo.¹⁸

En una entrevista que le realizó Mabel Bellucci¹⁹ (2021), Fusková cuenta que desde joven trabajó y adquirió cierta libertad y emancipación económica. Hacia 1947 comenzó como azafata en *Scandinavian Airlines*,²⁰ aerolínea que funcionaba en Argentina por esos años. Estudió periodismo e ingresó al mundo de la prensa gráfica realizando reportajes y comentarios en revistas como *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Para Ti*, entre otras. La fotógrafa relata que en los años cincuenta los medios gráficos dirigidos al público femenino eran más bien tradicionales, y que ella sentía la necesidad de contar otra cosa:

Una tarde vi colgada en un kiosco la revista Chicas, dirigida por Guillermo Divito, un dibujante popular por la famosa Rico Tipo con una tirada masiva. Chicas apareció en 1948 con una salida mensual. Había de todo como en botica: entrevistas a actrices famosas nacionales; análisis de películas argentinas; publicación de cuentos; aguafuertes sobre la cotidianeidad de las jóvenes; presentación sobre nuevos diseños de muebles; críticas de libros; columnas de amigas, así como de célebres mujeres en la historia... Aunque también aparecía lo viejo con temas básicos que el periodismo nos reservaba: moda, cocina, reuniones sociales y horóscopos.

¹⁸ En 1988 presentó una serie fotográfica (S/T), para la segunda edición de *Mitominas: Los mitos de la sangre*, exposición colectiva que reunió a artistas plásticas, performances, bailarinas/es, escritoras/es, psicólogas/os y numerosas/os intelectuales y personajes de la cultura, para pensar cómo las mujeres han sido reflejadas en los mitos, los cuales fueron eficaces transmisores de estereotipos de género. Finalmente, las fotos no se expusieron en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, sino años más tarde, en el Centro Cultural Tierra Violeta (Buenos Aires, 2016).

¹⁹ Activista e investigadora feminista. Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Escuela Superior de Periodismo, Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y magíster de la Carrera de Especialización en Estudios de la Mujer en la Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires (UBA).

²⁰ Ver Anexo: Figuras 5 y 6.

Rápidamente, lo fui a ver a Divito a la redacción, y él me propuso: “Véngase el lunes por la oficina. La espero con su uniforme de azafata”. Entonces le expresé mis ganas de escribir una columna con todo lo que venía experimentado como azafata al conocer otros modos de vida que reflejaban el estilo de una mujer moderna: autónoma, liberada de las obligaciones hogareñas y maternas [...] (Fusková en Bellucci, 2021, s. p.).

Con sus primeras notas comenzó su carrera dentro de la prensa gráfica, participando en reportajes, reseñas de libros y muestras de arte, críticas de cine y viajes²¹. Desde este «modus operandi» de mujer moderna, «*flâneuse*²² moderna», como la describe María Laura Rosa (2019), recorre y pasea libre por la ciudad, sin ataduras domésticas y habitando con su cuerpo el espacio público, históricamente ocupado mayoritariamente por varones. Fusková comenta:

Me otorgaron libertad de espacios y escribí dos o tres notas en el mismo número. Sin pensarlo mucho comencé a hacer críticas de películas, de muestras de arte y entrevistas. Chicas tenía un público cautivo y no solo era leída por mujeres sino también por gays (Fusková en Bellucci, 2021, s. p.).

La emancipación que le dio su trabajo de reportera en Buenos Aires le significó la posibilidad de recorrer las calles de la ciudad. En este andar, Ilse Fusková se encuentra con la bohemia artística e intelectual de Buenos Aires, que se reunía en los bares y galerías de arte de la calle Florida. Su interés por la fotografía y la pintura moderna²³, en pleno auge en las galerías de calle Florida, le permite ingresar al círculo de artistas donde conoce a varias personas, pero principalmente establece una cercana relación con Alberto Greco. En 1957 organizan una muestra con sus retratos, que analizamos más adelante, y un texto escrito por dicho artista.²⁴ Éste más tarde le presentaría a Horacio Coppola²⁵ y Grete Stern, con quienes empezaría a estudiar.

Siguiendo a Rosa (2019) podemos afirmar que, por entonces, la esfera pública y la privada se configuran, estableciendo al ámbito doméstico como el territorio femenino obligado. Entonces son atípicas las mujeres que se desplazan por la ciudad en libertad, estimulando la imaginación y el sentido creativo: «[...] dicho acto significa un gran paso para la mujer en su afirmación como sujeto autónomo. La fotografía, arte nacido durante la modernidad, coincide y promueve estas conquistas» (p. 10). Sara Facio (1995) [2009] también comenta que «[...] en los años cincuenta era algo insólito la presencia femenina en el ámbito del fotorreportaje [...]» (p. 78).

Mientras Fusková se encontraba escribiendo notas para la prensa, simultáneamente se

²¹ Ver Anexo: Figura 7.

²² *Flâneuse*: Género femenino de «*flâneur*» (/flanœr/) procede del francés, y significa «paseante» o «callejero». Acuñado por el poeta francés Charles Baudelaire, se refiere a la actividad propia de merodear, vagar por las calles sin rumbo, propio de la sociedad moderna.

²³ En los años cuarenta se comienza a gestar y desarrollar en Buenos Aires el arte concreto y abstracto, en una ruptura estética con el arte figurativo.

²⁴ Ver Anexo: Figuras 9 y 10.

²⁵ Horacio Coppola (1906-2012) fotógrafo y cineasta argentino.

interesaba por fotografiar los barrios y la vida urbana. Al emanciparse económicamente, consiguió comprarse su primera cámara Nikon y, desde allí, nace su entusiasmo por mostrar diferentes realidades. Cabe destacar que la primera fotografía que toma y firma como Felka en el año 1953, muestra a un grupo de trabajadores, obreros que se ven a lo lejos caminando, cruzando un puente, finalizando su jornada laboral.²⁶

La decisión que toma en la captura de esta imagen da inicio a una producción más extensa, donde aborda diferentes puntos de vista de la sociedad. Por ello reconocemos el valor documental que tiene su producción como mujer reportera y fotógrafa a mediados del siglo XX, siendo su labor notable para la historia de la fotografía y del feminismo en nuestro país.

I. 3. Corporalidades en la fotografía desde la mirada de una mujer

En una nota aparecida en revista *Chicas* N° 164 «La fotografía, como la vemos tú y yo»²⁷, publicada en 1954, Felka, como aún se hacía llamar, reflexiona sobre la presencia y la labor de las mujeres en la fotografía nacional e internacional:

En un ejemplar de “Photography” hemos leído una noticia que nos emocionó. Y no podemos dejar de contársela, amiga. Patricia Ritchie, una joven esposa, se compró un buen día una cámara fotográfica. Y conociendo apenas el manejo de la máquina, comenzó a retratar todo aquello que veía mientras se dedicaba al arreglo de la casa. [...] Las fotos de Patricia no son de exposición [...] pero reflejan el ambiente cálido de una familia. Son la voluntad de una mujer de no ahogarse en el trabajo doméstico. Y un intento de transformar lo cotidiano en materia poética (Fusková, julio de 1954, p.22-23).

Finalmente comenta sobre el caso: «No digamos que la fotografía es una profesión de mujeres, pero sí que es una profesión en la que la mujer se siente cómoda [...]» (Fusková, julio de 1954, p. 22-23). Décadas más tarde, en una entrevista para *Página 12* recuerda y señala que «[...] la fotografía no era un arte de dominio totalmente masculino. Como sabemos, fue una disciplina algo cuestionada en sus inicios, por lo que sufría menos el machismo que las Bellas Artes [...]» (2018, s. p.). A partir de esta aceptación de la técnica, que permitió el desarrollo creativo de las mujeres, es que ahondaremos en las fotografías que aquí conforman nuestro objeto de estudio. Estas reflexiones deben ser leídas en torno al contexto histórico y político específico de Argentina durante los años cincuenta, en el cual se vivieron en el país procesos determinados por dos gobiernos opuestos. En 1951 se llevan adelante las elecciones presidenciales en las que Juan Domingo Perón asume su segundo mandato. Es importante recordar que dos años antes, en 1949, se da la reforma de la Constitución Nacional en la que se incluye el sufragio femenino, impulsado por años desde diferentes movimientos de mujeres y la acción política y pública de Eva Duarte de Perón. El segundo gobierno de Perón es interrumpido en 1955, por el golpe de estado cívico-militar

²⁶ Ver Anexo: Figura 8.

²⁷ Ver Anexo: Figura 11.

que llevó el nombre de Revolución Libertadora hasta 1962, dando lugar a un escenario político y social completamente diferente. Estas tensiones y conflictos se traducen entonces en dos gobiernos antagónicos, donde se ve diferenciado el trato hacia las clases trabajadoras y obreras.

Garay Basualdo (2019) comenta sobre la muestra «Ilse Fusková: La libertad de pasear sola» y reflexiona en torno a este complejo escenario político donde la fotógrafa retrata la ciudad de Buenos Aires desde diferentes perspectivas sociales, afirmando que «[...] estas imágenes dan cuenta de la historia» (s. p.). En este sentido analizamos su obra como documento social, entendiendo que la captura de diferentes realidades evidencia procesos históricos y sociales en la imagen fotográfica, y asimismo desde la mirada de una mujer que se auto percibe como moderna.

I. 3. 1. Infancias y marginalidades en el siglo XX: la fotografía como documento social

Desde el contexto internacional, terminada la Segunda Guerra Mundial comienzan a aparecer en Estados Unidos revistas como la norteamericana *LIFE*²⁸. La fotografía se apodera de las publicaciones, generando una lectura diferente de la realidad, dando lugar al desarrollo de los fotorreportajes, mostrando diferentes aspectos de la sociedad. El valor documental y «el poder de las imágenes» queda de manifiesto en este tipo de fotografías, como afirma Freund al referirse a la potencia de la misma y su rol social: «Por primera vez, la fotografía actúa como un arma en la lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida de las capas más pobres de la sociedad» ([1976] 1993, p. 98).

En esta línea, el primer conjunto de imágenes estudiadas forma parte de la serie *Niños de Isla Maciel* que Fusková comenzó en el año 1955: «En su deambular por los barrios de San Telmo y La Boca, o al cruzar hacia la Isla Maciel, Fusková captura la niñez humilde [...]» (Rosa, 2019, p. 14). Aquí podemos ver sus inicios en la fotografía documental, -con la influencia de Grete Stern y Horacio Coppola,²⁹ quienes la incentivaron hacia una búsqueda y exploración estética y social-, mediante la cual logró retratar a diferentes personajes, así como situaciones cotidianas en estos barrios de la ciudad, personas comunes, de clases trabajadoras, que vivían en los márgenes del proceso modernizador que transformaba a Buenos Aires.³⁰

La fotógrafa encuentra en la prensa gráfica y en la fotografía la posibilidad de buscar un enfoque social en su trabajo visual. Sabemos que consumía diferentes medios gráficos que

²⁸ *LIFE* es una revista estadounidense con diversas etapas de desarrollo. Nació en 1883, pero a partir de 1936 se basó, casi exclusivamente, en la fotografía, otorgando importancia en la comunicación a través de las imágenes, por sobre los textos.

²⁹ Horacio Coppola y Grete Stern retrataron a la Ciudad de Buenos Aires desde varios aspectos, visuales y sociales. Ver Anexo Figuras 12 y 13.

³⁰ Crecimiento de la urbanización, construcción de viviendas y oficinas en altura, obras de infraestructura para la ciudad, aumento de servicios, etc. Ver Anexo Figura 14.

circulaban en el país en los años cuarenta y cincuenta. Podríamos suponer, también, que tuvo la posibilidad en alguno de sus viajes al exterior de comprar o leer alguna publicación de *LIFE*, o revista similar, accediendo a ese tipo de fotorreportajes. Lo que nos lleva a pensar que, gracias a la influencia de la prensa gráfica nacional e internacional, esta necesidad temprana que tuvo en la revista *Chicas* de relatar otro estilo de vida, el de una mujer moderna y autónoma, se transformó luego en la búsqueda de retratar otro tipo de realidades.

Es el sentido documental que adquiere la fotografía al encontrarse con diferentes historias, en determinado tiempo y espacio, y al ser partícipe de hechos que perdurarán en la historia visual de un país. Según afirma Rosa, Fusková «[...] dirigió su mirada reflexiva hacia la infancia, deteniéndose particularmente ante la fragilidad de las/os más pequeñas/as insertos/as en una ciudad donde la modernidad avanzaba implacable» (Rosa, 2018, p. 2).

Las tres imágenes seleccionadas de la serie *Niños de Isla Maciel*, se consideran como las más representativas del trabajo de Fusková como reportera en barrios humildes de Buenos Aires. Las fotografías fueron expuestas en 2019, en «Ilse Fusková: La libertad de pasear sola», curada por María Laura Rosa en Walden Gallery de Buenos Aires. Se puede identificar la búsqueda estética y social que realiza la fotógrafa por retratar a estas pequeñas realidades, y dichas imágenes que analizaremos a continuación funcionan como ejemplo para ilustrar este proceso de exploración poético documental. En este momento de la historia argentina, el acceso y la expansión de la fotografía -al igual que otros conocimientos y mercancías- llega a las clases populares de la mano de políticas sociales, como aquellas planteadas por el peronismo³¹. Es a mediados del siglo XX que las escuelas públicas argentinas comienzan a realizar fotografías de los niños y niñas que asisten a estudiar, siendo la única posibilidad de algunos/as de tener su retrato.

La primera imagen [Figura 1a] se incluyó en una nota periodística en la revista *Histonium*,³² llamada «Los Muros de la Ciudad»³³ que publicó junto a Isabel Royra en diciembre de 1955. En esta fotografía se hacen presentes un niño y una niña frente a un gran portón de madera, en el que se advierten algunas inscripciones y dibujos plasmados en la superficie. Ambos vestidos con ropa sencilla, algo descuidada, y sus miradas perdidas en direcciones opuestas. La publicación se completa con otras imágenes que evidencian ciertos aspectos políticos y sociales, dando cuenta del contexto histórico argentino en los años cincuenta.

³¹ Movimiento y/o partido político que surge en Argentina 1945 con Juan Domingo Perón, cuando asume su primera presidencia. Sus políticas e ideologías fueron cambiando, pero se puede sintetizar esta primera etapa en tres pensamientos claves para el movimiento: Independencia Económica, Justicia Social y Soberanía Política. Una de las metas principales del programa de bienestar social propulsado por el movimiento fue brindar un servicio educativo y sanitario con mayor alcance territorial, que se expandiera y llegara a las zonas más apartadas de los territorios.

³² *Histonium* fue una revista italo-argentina de cultura, publicada en Buenos Aires entre 1939 y 1971. Trataba temas de historia, arte, costumbres, tanto argentinas como italianas.

³³ Ver Anexo Figuras 15 y 16.

En la segunda fotografía [Figura 1b] nos encontramos con tres niños sobre una calle de tierra. Vemos a cada uno ubicado en diferentes puntos del campo focal de la imagen. Se puede observar que el foco principal del lente está puesto en el niño del medio: se ve nítido y sonriente, vestido con camiseta y pantalones cortos con tirantes, descalzo, sostiene un barrilete con su mano. Detrás de éste, vemos otro niño sentado en una cerca de madera. En este caso con camiseta y pantalón largo, usando calzado, con un gesto de lamento y mirando de reojo a la cámara. Por último, advertimos que el niño más cercano al lente aparece con un evidente desenfoque, sin embargo, no pierde protagonismo, mirando al frente con las manos en la cintura, pantalones cortos, con mirada curiosa. Detrás de ellos, se puede divisar el vestido y los zapatos de una niña que no deja ver su rostro, acompañada de una mujer adulta. En último término, se divisa una construcción sencilla, que bien podría ser el hogar de estos niños, o un galpón de la Isla Maciel. En este caso la imagen nos muestra la simpleza e inocencia de las infancias jugando con un barrilete, al tiempo que revela cierta humildad y vulnerabilidad de estas realidades.



Figura 1. Ilse Fusková. *Serie Isla Maciel*. A) Sin título (1955). Fotografía blanco y negro sepiada. B) *Niños con barrilete* (1956). Fotografía blanco y negro sepiada. C) *Sin título* (1956). Fotografía blanco y negro sepiada. En: Rosa, M. L. (2019). *Ilse Fusková. La libertad de pasear sola*. Walden Gallery

En la tercera imagen [Figura 1c] una niña posa de frente mirando directo a la cámara. Detrás, en un segundo plano, se ve un niño más pequeño. A ella se la ve con el pelo corto apenas recogido, y su vestido, de tela clara, cubierto de suciedad. Calles de tierra y precarias construcciones actúan como escenario de fondo. Al niño se lo ve concentrado en otro punto -que no es la que les dispara-, descalzo, llevando la mano hacia su boca.

Por un lado, encontramos en estas fotografías a más de un niño o niña mirando directamente al dispositivo fotográfico, entre curiosidad y picardía, en un acto de complicidad con el lente. También podemos ver por los encuadres elegidos, que Fusková se

metía directamente en las vidas de estos pequeños personajes, no capturaba momentos desde lo lejos, sino que se involucraba con el cuerpo de lleno a esa realidad. Las imágenes de estas infancias describen una época de los barrios del sur de Buenos Aires, donde la humildad y vulnerabilidad se evidencia.

Por otro lado, desde el punto de vista técnico de las fotografías, vemos que todas poseen diferentes tonalidades. Según los datos recuperados por María Laura Rosa (2019), las fotografías son en blanco y negro con un proceso de sepiado³⁴, el cual podría variar de resultados dependiendo de la película, el laboratorio y los químicos utilizados. Esto se puede interpretar como una búsqueda y exploración visual que realiza la fotógrafa en sus primeros años de producción.

Las imágenes fueron tomadas entre 1955 y 1958, años que estuvieron atravesados por una dictadura militar y diferentes enfrentamientos políticos e ideológicos. Además, el crecimiento de la ciudad de Buenos Aires, su urbanización junto con diferentes avances en torno a la infraestructura, servicios y tecnología, comenzaron a definir una marcada brecha entre clases sociales. Estas niñas y niños desconocidos, anónimos, tendrán capturada para siempre su imagen, fijando la esencia de ese momento y su propia realidad espaciotemporal: «El acto de pasear revela disparidades, muestra tanto los cambios del paisaje urbano como las diferencias sociales de sus habitantes. En el andar de Fusková se manifiestan las contradicciones de la modernidad [...]» (Rosa, 2019, p. 14). Probablemente nunca antes una mujer fotoperiodista había retratado este lugar.

Durante mucho tiempo, La Boca e Isla Maciel fueron zonas habitadas por familias de clase obrera e inmigrantes de bajos recursos, que se apropiaron del espacio y que lo habitaron comunitariamente: «[...] el río, los puentes, las riberas, y la naturaleza son la escenografía en la que Fusková, alejada de la estetización de la pobreza, capta la curiosidad ingenua de la infancia en la humildad» (Garay Basualdo, 2019, s. p.).

Es el poder inherente de la fotografía de reproducir la realidad que le presta un carácter documental, y la ubica como el mejor procedimiento para representar la vida social. A su vez, podemos afirmar que este valor que porta se evidencia tanto en aquello que se muestra -estas «microhistorias» plasmadas en el soporte sensible-, como aquello que no se ve a simple vista, como es el complejo entramado político y cultural de una ciudad o nación. Al ahondar en las imágenes nos encontramos con realidades diferentes que nos dan indicios del contexto histórico y económico que atravesaban las clases bajas de Buenos Aires a mediados del siglo XX. Producidas de los microaspectos captados de diferentes contextos sociogeográficos, han preservado la memoria visual de incontables fragmentos del mundo.

³⁴ La fotografía en sepia es el resultado de revelar imágenes en blanco y negro utilizando un tono o color rojizo.

En este sentido, podemos articular los aspectos visuales de las imágenes con el concepto de la fotografía entendida como documento social: la producción de Ilse Fusková hace visibles aspectos de la sociedad argentina en constante tensión y transformación.

I.3. 2. Retratos fotográficos de mujeres artistas en los años cincuenta

El ingreso de Felka al mundo periodístico y a la bohemia porteña, la llevó a conocer y a entrevistar a diversos personajes, artistas, escritores/as y poetas. En los años 50, «captura poéticamente tanto a personajes simples, a quienes enaltece, como a destacados intelectuales y artistas, a quienes humaniza» (Rosa, 2019, s.p.), afirma María Laura Rosa en el texto que acompaña la muestra realizada en Walden Gallery³⁵. De todas las fotografías que realizó en el año 1957 aquí se abordan las de Leonor Vassena, Mabel Rubli y Beatriz Guido. Entendemos que éstas se realizaron por el interés de Fusková en retratar a sus amistades, personalidades del arte porteño. En julio de 1957 son expuestas junto a un texto escrito por Alberto Greco, en la Galería Quetzal de la Facultad de Derecho.³⁶

Sus primeros trabajos de reportera urbana, que en la Buenos Aires de los años 50 salía por pura curiosidad a retratar amigas y amigos junto al paisaje porteño. Su mirada sensible capturó la personalidad de retratadas y retratados, muchas/os de ellas/os integrantes del mundo del arte y de la literatura con quienes recorría la ciudad (Rosa, 2018, p. 2).

Observando los tres retratos seleccionados, y comprendiendo la historia, vida y obra de las artistas, podemos realizar un análisis en torno al lugar que ocupaban estas mujeres en los espacios de producción, circulación y debate en torno al arte y la literatura.

Las tres artistas retratadas en 1957 comparten junto con la fotógrafa la necesidad de quebrar la domesticidad impuesta por la sociedad, ejerciendo su profesión en el campo artístico, saliéndose de la norma impuesta en la época. Por un lado, Mabel Rubli [Figura 2a] nacida en 1933, se graduó como Profesora en Dibujo y Grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Por otro lado, Leonor Vassena [Figura 2b], nacida en Buenos Aires en 1924, fue una pintora, dibujante y artista plástica. Por último, en la corriente literaria nos encontramos con Beatriz Guido [Figura 2c], escritora, nacida en Rosario, Santa Fe, en 1922.

Según María Laura Rosa «[...] la Ilse de los 50 tiene una mirada de rescate de las mujeres de los circuitos culturales, en el marco de una sociedad que recién estrenaba el voto femenino en 1949 [...]» (2018, s.p.).

³⁵ Ver Anexo: Figura 16.

³⁶ Ver Anexo: Figura 9.



Figura 2. Ilse Fusková. Serie retratos de artistas. A) Retrato de la artista Mabel Rubli (1957). Fotografía blanco y negro sepiada. B) Retrato de la artista Leonor Vassena (1957). Fotografía blanco y negro sepiada. C) Retrato de la escritora Beatriz Guido (1957). Fotografía blanco y negro. En: Rosa, M. L. (2019). *Ilse Fusková. La libertad de pasear sola*. Walden Gallery

Todas se ubican en el exterior al momento de la toma. Mabel Rubli [Figura 2a] se encuentra en un jardín, sentada con su mano en el pelo y pensativa, mientras Beatriz Guido [Figura 2c] mira hacia el frente, con sus manos en la cintura, en un balcón que deja ver la ciudad por detrás. Estas artistas vieron sus carreras crecer y recibieron en vida el reconocimiento por su trabajo. Hoy sus retratos recuerdan la juventud de sus inicios en el campo del arte y la literatura. El retrato de Leonor Vassena [Figura 2b], por el contrario, se encuadra desde el interior de su taller, la muestra melancólica a través de una ventana. Fusková cuenta en una entrevista con Rosa que «[...] ella era una artista muy angustiada. Tiempo después de esta

fotografía se suicidó» (2019, p. 25).

Entendemos que cada vida y obra de las artistas recorre caminos diferentes, y es el valor documental de la fotografía lo que revela un fragmento de la realidad histórica argentina, el del rol de la mujer en la sociedad y en el campo del arte específicamente.

«La ausencia de las artistas en las construcciones discursivas de la historia del arte canónica es puesta en evidencia desde los años setenta [...] cuando las teóricas e historiadoras del arte [...] comienzan a desarticular el orden establecido» (Rosa, 2019, p. 21). En este sentido, las imágenes revelan esta invisibilidad y documentan la participación de las mujeres en el campo artístico. A pesar de que no están siendo fotografiadas durante el proceso creativo de la producción artística o literaria, consideramos que la serie marca un importante antecedente. Teniendo en cuenta el contexto histórico y social particular de la época -en cuanto a los roles de género en la sociedad y la producción artística argentina- podemos ver que funcionan como una perpetuación histórica y una inscripción visual de las artistas en la historia del arte en Argentina. De esta manera entendemos que, tanto la función documental y el valor político y social que adquieren las fotografías, como el lugar que ocupa Ilse Fusková como productora de estas imágenes, generan un gran aporte en la reescritura de la disciplina desde una perspectiva de género.

Si relacionamos esta selección con el primer conjunto analizado, podemos reflexionar acerca del valor documental de la fotografía, así como de su dimensión visual y poética. En todos los casos, advertimos que la cámara se encuentra a poca distancia de los y las retratadas: Fusková se involucra con la escena y retrata diferentes realidades sociales, ya sea de la infancia humilde y vulnerable, lejos del avance y progreso de la ciudad, o de estas «nuevas mujeres» en la calle Florida, artistas buscando su lugar en el campo del arte argentino a mediados del siglo XX. Realiza recorridos visuales entre los y las protagonistas, contempla la arquitectura que les rodea -moderna o precaria- y el desenfoque sobre los fondos para resaltar a los y las fotografiadas, haciendo convivir las dimensiones artísticas y documentales.

I.3.3. La irrupción de las teorías de género en la obra de Fusková: *El Zapallo*

El tercer corpus de fotografías seleccionadas, se corresponden con la serie denominada *El Zapallo*, creada y expuesta por primera vez en 1982. Ésta estaba formada por más de cuarenta fotografías que fueron tomadas tanto a color como en blanco y negro, de las cuales aquí solo se trabajarán tres. Esta selección se fundamenta, en primer lugar, en el hecho de tomar, para el análisis, las imágenes recuperadas de la muestra «Ilse Fusková: La libertad de pasear sola», curada por María Laura Rosa en 2019. En segundo lugar, en una decisión

estética, se eligieron aquellas tomadas en blanco y negro, ya que se busca una continuidad en la lectura visual y documental de las fotografías, en relación con los conjuntos analizados anteriormente.

Luego de varios años trabajando como reportera y fotógrafa, Ilse Fusková pausa su carrera para dedicarse a su familia y para criar a sus hijos. Fue recién en 1979, gracias a un anuncio publicado en el periódico *Buenos Aires Herald* sobre la revista *Persona*, que conoce a la fundadora del Movimiento de Liberación Feminista, María Elena Oddone, hecho que la introduce en la bibliografía de teóricas como Simone de Beauvoir, Mary Daly, Carla Lonzi, Evelyn Reed, Victoria Sau, Susan Sontag, entre otras, cuyos libros Oddone traía del exterior. Inicia así un profundo proceso de reflexión a través de las lecturas y charlas feministas, que la van a impulsar a generar obras con otro tipo de búsqueda, política y poética, desde la representación del cuerpo femenino.

Es importante destacar el fuerte impacto y la influencia que tuvieron los diversos postulados realizados por las feministas europeas y anglosajonas, contribuyendo a la gestación de los movimientos de mujeres en Argentina: «El feminismo motivó numerosas discusiones en y desde el campo artístico» (Rosa, 2019, p. 16). En esta línea, podemos agregar una reflexión que realiza Fusková:

El feminismo me salvó la vida: me hizo ver que las cosas que estaba viviendo, la profunda descalificación, falta de apoyo en la vida doméstica, familiar, eran parte de un sistema y cuando descubro eso salgo de una profundísima depresión (Fusková en Rosa, 2014, p. 51).

Consideramos este punto de su vida y obra como un momento bisagra, para comprender de qué manera las perspectivas de género y las teorías feministas, tanto las producidas en Argentina como las adoptadas del extranjero, van a influir en la producción artística y activista militante por el feminismo y por los derechos de la comunidad gay, sumergiéndose así en una nueva búsqueda visual, estética y social. Podemos ver, de esta manera, que su trabajo de los años ochenta tiene una impronta distinta. Es importante destacar, que el encuentro de Fusková con esta militancia se da en un escenario político y social bastante complejo.

Hacia los años sesenta el modelo de domesticidad había comenzado a resquebrajarse a causa de varias situaciones:

[...] las mujeres comenzaron a demandar mayor independencia económica y reclamaron realizarse fuera del hogar; asimismo, empezaron a hablar de su deseo sexual y a utilizar métodos anticonceptivos para poder gozar de la sexualidad al margen de lo reproductivo (Rosa, 2014, p. 22).

En este marco de cambios y tensiones, se formaron las primeras agrupaciones feministas

en Argentina, desarrollando reuniones de reflexión y discusión sobre problemáticas comunes al género. En 1969, bajo el gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía, se organiza en los salones del Café Tortoni la Unión Feminista Argentina (UFA). Esta agrupación, que contaba entre sus participantes con la cineasta María Luisa Bemberg, fue el primer colectivo de mujeres que realizó grupos de concienciación en el país, en gran medida influidas por las anglosajonas. La UFA, sin embargo, no fue la única agrupación de aquellos años: en 1972 se formó el Movimiento de Liberación Femenina, que instaló con fuerza el debate sobre el aborto. Los encuentros de estas agrupaciones y las acciones en la vía pública, como repartir volantes y la lectura de autoras extranjeras, se extendieron hasta 1976, con el inicio del golpe cívico-militar el 24 de marzo, cuando se decidió suspender las reuniones por el peligro que representaba. Este hecho inicia el trabajo silencioso de muchas militantes y el exilio de otras. Recién en 1983, con la restauración de la democracia, el trabajo subterráneo, como afirma Rosa, emerge. Las reivindicaciones cobran un nuevo impulso por el retorno de las mujeres exiliadas, y el campo artístico no es ajeno a esta situación, ya que las artistas recobran su participación en el medio, comenzando a exponer problemas propios del género: «[...] en este sentido, entendemos que los grupos de concienciación fueron fundamentales en el desarrollo del arte feminista» (Rosa, 2014, p. 25).

En 1983 con la llegada de la democracia, se crea *Lugar de Mujer*, un espacio de encuentro e intercambio entre mujeres, donde participan la fotógrafa Alicia D'Amico y María Luisa Bemberg como sus fundadoras. Según su primer boletín, surgió como consecuencia de las *Jornadas de la Creatividad*³⁷, y reunió a numerosas artistas plásticas que organizaron talleres y exposiciones. Desde temprano encontramos presente la figura de Ilse Fusková, tanto en exposiciones, presentaciones de libros y debates. En noviembre de 1983, exhibió en este espacio la serie fotográfica *El Zapallo*³⁸ que acompañó con un texto escrito por ella misma:

*En el mercado siempre me deleita el zapallo abierto.
Dentro de sus dorados y sutiles telones
son escenarios para una liberadora fantasía. Y junto con la poderosa alineación
de sus semillas, se tradujo para mí en la imagen de la fertilidad de la mujer.
Fértil con su vientre Fértil con su mente.
Sus hijos y sus hijas y sus ideas pueden cambiar el mundo*

(Fusková, 1982).

Según María Laura Rosa, se refiere directamente a la fecundidad femenina. En este

³⁷ Fueron el escenario de encuentro e intercambio de mujeres, tras el silencio y la represión de la dictadura militar. Se realizaron lecturas de textos feministas junto al debate y la reflexión de problemáticas ligadas al género.

³⁸ La exposición fotográfica *El Zapallo* se organiza por primera vez en el barrio de San Telmo, en los Talleres de Brígida Rubio los días 15 al 24 de octubre de 1982. Ver Anexo: Figura 17.

caso, no se realiza un análisis visual particular de cada imagen, puesto que se advierte a la serie como conjunto enlazado. En ella encontramos a la modelo retratada en distintas posiciones, sentada en una silla o en el suelo, pero siempre desnuda y sosteniendo un zapallo -partido al medio que deja ver su interior- al tiempo que oculta sus genitales. Fusková, se detuvo en los dos desnudos, el de la verdura y el de la mujer, generando un diálogo poético: «La serie buceó en la dimensión corporal de la experiencia femenina, la cual ha sido negada durante siglos en el terreno de la representación visual» (Rosa, 2019, p. 54).

Siguiendo los estudios de la autora, entendemos la preocupación que sentía la artista por crear una iconografía que aporte a la construcción de la mirada femenina hacia su propia desnudez física. Es posible decir que también estuvo inspirada en culturas ancestrales y matriarcales, donde la figura y representación de la mujer se da desde un lugar sagrado, vinculando el cuerpo, la fertilidad y la naturaleza. En la misma línea expresó que el cuerpo desnudo de la mujer era un tema tabú en nuestra sociedad:

La mayoría de las mujeres en la cultura occidental nos vemos a través de la mirada distorsionada de una sociedad dominada por varones. Esto es verdad para todo nuestro ser y muy especialmente para la percepción que tenemos de nuestro propio cuerpo [...] Yo pienso que el cuerpo de la mujer es objeto de deseo del macho, que ese cuerpo le fascina y también le da miedo. Sin embargo, el cuerpo desnudo de la mujer, sin las contorsiones de la seducción, es una imagen prohibida [...] la desnudez del cuerpo de la mujer es un derecho que nos es absolutamente negado (Fusková en Rosa, 2014, p.54).

Se puede reconocer una búsqueda conceptual en la imagen, donde se evidencia la influencia e incorporación de las teorías feministas que se enfrentan con los estereotipos y exigencias impuestas hacia ellas y sus corporalidades en la sociedad del siglo XX. Cabe señalar que en 1986 una de las fotografías de la serie [Figura 3] fue seleccionada para formar parte de la exposición internacional *Mujeres que Fotografían Mujeres*, organizada por la Volkshochschule³⁹ de Múnich, Alemania, donde participaron ciento sesenta y uno artistas de veintisiete países. En este sentido, la fotografía adquiere valor documental, siendo resultado del trabajo de reflexión y ruptura de estereotipos de género por parte de Fusková. Se vuelve evidencia de un cambio de paradigma social que se comienza a gestar en Argentina hacia los años ochenta. En este sentido, podemos decir que las imágenes se tensionan entre lo documental y lo poético, puesto que revelan las disparidades en cuanto a la representación del cuerpo.

Consideramos que esta serie marca el inicio de una militancia política desde el feminismo en

³⁹ Münchner Volkshochschule es un centro municipal de estudios y cursos de perfeccionamiento para docentes en la ciudad de Múnich, Alemania.

la vida de Ilse Fusková. Con la llegada de la democracia en 1983, muchas mujeres comenzaron a salir a la calle para denunciar y reflexionar acerca de las desigualdades de género. Así es como junto a Adriana Carrasco y Josefina Quesada organizan y fundan el Grupo Feminista de Denuncia. Éste actuó desde 1986 a 1988, y constituye un antecedente importante para el accionismo feminista de grupos militantes más recientes, abriendo debates sobre cuestiones como el divorcio, el aborto y la violencia de género.



Figura 3. Ilse Fusková. Serie *El Zapallo* (1982). En: Rosa, M. L. (2019). *Ilse Fusková. La libertad de pasear sola*. Walden Gallery

J. Conclusiones y reflexiones finales

A lo largo de esta investigación, hemos dado cuenta de la función documental que cumple la fotografía en la sociedad. Este carácter que la imagen revela permite abordar y reinterpretar la historia desde la actualidad, desde una perspectiva de género. En este sentido, entendemos que las fotografías no son un reflejo fiel o directo de la realidad, sino que son una propuesta visual atravesada por una problemática social, siendo una construcción que crea la fotografía de su propia realidad espaciotemporal. Es en esta intersección donde encontramos tanto el valor documental como el carácter poético que las imágenes presentan.

A través del recorrido histórico propuesto, observamos que el retrato fotográfico adquiere un rol fundamental en la sociedad hacia finales del siglo XIX, funcionando como documento de algunos grupos privilegiados. Durante el traspaso del siglo XIX al XX la técnica se desarrolló hacia nuevas tecnologías -como las placas secas que posibilitan la fotografía sobre papel- y comienza a utilizarse en diferentes ámbitos, como el arte y la prensa gráfica. De esta manera, en las primeras décadas del nuevo

siglo surgieron múltiples publicaciones, entre diarios y revistas especializadas en arte o literatura, viajes, deportes y documentales, entre otros. Entendemos que la participación de las mujeres en la producción y divulgación de la fotografía en Argentina inició con el ingreso del daguerrotipo al continente americano en 1840. Desde mediados del siglo XIX a la actualidad, podemos dar cuenta que hubo algunas de ellas que participaron -directa o indirectamente- en la producción de imágenes fotográficas, ya sea realizando tomas, siendo asistentes de laboratorio y/o iluminación, entre otros roles.

Como se analizó, en los años cincuenta el lugar de la mujer en la sociedad todavía estaba limitado en gran medida al ámbito doméstico, y pocas tenían la posibilidad de estudiar o trabajar, por consiguiente, de adquirir la libertad económica y política para desarrollarse profesionalmente. Esto ocurría tanto en el campo del arte, como en la producción de los discursos culturales y sociales en la prensa gráfica argentina. En este contexto encontramos la figura de Ilse Fusková, quien adquirió una emancipación económica y por lo tanto una libertad que le permitió recorrer y fotografiar la ciudad.

Desde los casos de estudio aquí abordados, se ha identificado la función de documento social que cumple la fotografía. Por un lado, los retratos de las infancias que la fotógrafa realiza en la periferia de la ciudad de Buenos Aires, en barrios como La Boca y la Isla Maciel, nos conducen hacia una mirada social con el objetivo de mostrar otro lado de la realidad porteña. En sus inicios como reportera, Fusková buscó capturar aspectos tan simples como complejos de la sociedad argentina, creando así una memoria colectiva para diferentes comunidades, al documentar esta realidad alejada de la urbe en plena transformación. Las imágenes que captan estas «microhistorias» han preservado la memoria visual de incontables fragmentos del mundo. En este sentido, podemos vincular el concepto de la fotografía entendida como documento social con la producción visual en cuestión, donde hace visibles constantes tensiones y transformaciones en la sociedad argentina a mediados del siglo XX.

Por otro lado, reconocemos en el análisis del segundo conjunto, la articulación de las teorías del arte abordadas desde una perspectiva de género y la función documental que adopta la fotografía a mediados del siglo. Como vimos, la posibilidad de ser retratada fue adquirida con el paso de las décadas. Estas tres figuras de la cultura porteña marcaron antecedentes en sus campos de producción, y sus retratos muestran una tensión de la representación femenina en el arte

argentino. En este sentido, Fusková revela la invisibilidad y documenta la participación de mujeres en el campo artístico.

Finalmente, entendemos que esta obra, periodística y fotográfica en los años cincuenta, sumada la influencia de movimientos -surgidos entre los años sesenta y setenta- y las teorías feministas adoptadas del extranjero, evidencian una base y fundamento en la búsqueda posterior, estética y política, que realiza Fusková en los años ochenta con la serie *El Zapallo*. Podemos afirmar que la producción de teorías feministas nacionales e internacionales, generó una irrupción en el campo del arte y un aumento en la creación de piezas visuales vinculadas a reclamos comunes, como la emancipación del cuerpo. En este sentido, advertimos que el valor documental resulta del trabajo de reflexión y ruptura de estereotipos de género, y la búsqueda de construir un discurso político y poético a través de la cámara.

La fotografía se vuelve evidencia de un cambio de paradigma social que se comienza a gestar en Argentina hacia los años ochenta. En este sentido, podemos decir que las imágenes se tensionan entre lo documental y lo poético, puesto que revelan las disparidades en cuanto a la representación del cuerpo de la mujer. Ésta, por su valor documentalista acompaña los procesos históricos de un país y de toda una sociedad, construyendo imaginarios de personas y colectivos. Asimismo, da cuenta de las transformaciones sociales que se producen en torno al género y a la participación de las mujeres en la producción fotográfica en la segunda mitad del siglo XX. Por esto consideramos que la obra de Ilse Fusková genera un valioso aporte a la historia visual de nuestro país. Es importante remarcar que el cruce de las teorías del arte con las perspectivas de género continúa en proceso, así como las reflexiones respecto a la fotografía como documento social. El análisis específico de casos argentinos, habilita nuevas preguntas y consideraciones acerca de la capacidad que esta tiene para documentar y generar una memoria colectiva, que nos representen y hagan presente el pasado retratado.

K. Referencias

Benjamin, W. (1931) [1989]. Pequeña historia de la fotografía. En Discursos Ininterrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia, Taurus.

Bellucci, M. (7 de noviembre del 2021). Ilse Fusková, un testimonio de alto vuelo. *Damiselas en apuros*.

<http://www.damiselasenapuros.com.ar/2019/01/ilse-fuskova-un-testimonio-de-alto-vuelo.html?q=ilse+fuskova>

Facio, S. [1995] (2009). *La fotografía Argentina de 1840 a nuestros días*. La Azotea.

Freund, G. [1976] (1983). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.

Fusková, I. y Marek, C. (1994). *Amor de mujeres: el lesbianismo en la Argentina, hoy*. Planeta.

Fusková, I. (1982). *El zapallo*. Invitación a la exposición en Talleres Brígida Rubio. Buenos Aires.

Fusková, I. (julio de 1954). La fotografía como la vemos, tú y yo. *Chicas* (164).

Gamarnik, C. (9 y 10 de diciembre de 2010). *La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave* [Objeto de conferencia]. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata, Argentina.

Videos SIGLA. (12 de abril de 2008). *Almorzando con Mirtha Legrand* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=e1FQ7UYylw8&ab_channel=VideosSI

Garay Basualdo, E. (2019). *La libertad de pasear sola. Ilse Fusková*. Estudios Curatoriales. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/721>

González, V. (2011). *Fotografía argentina 1840-2010*. Arte x Arte.

Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Siglo XXI.

Giunta, A. (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon*

el cuerpo. Siglo XXI.

La Literatura Argentina. (1928 -julio de 1936). Archivo Histórico de Revistas Argentinas.
<https://ahira.com.ar/revistas/la-literatura-argentina/>

Royra, I; Felka. (diciembre de 1955). «Reportajes a los muros de la ciudad». *Histonium* (199).

Rosa, M. L. (2011a). *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*.

[Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
https://www.academia.edu/23303685/Fuera_de_discurso_La_omisi%C3%B3n_del_arte_feminista_en_la_historia_del_arte_argentino

Rosa, M. L. (2011). *Una mirada sobre la propia historia: vínculos entre la serie fotográfica El Zapallo de Ilse Fusková y la imaginería de la Diosa*. [Objeto de conferencia]. II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/115049>

Rosa, M. L. (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*.

Biblios.

Rosa, M. L. (2018). *La curiosidad de Felka: Ilse Fusková fotógrafa 1950-1980*. Centro Cultural de la Cooperación.

Rosa, M. L. (2019). *Ilse Fusková. La libertad de pasear sola*. Walden Gallery.

Página 12. (14 de septiembre de 2018). *Cámara Felka*.
<https://www.pagina12.com.ar/141760-camara-felka>

L. Anexo



Figura 1. Antonio Pozzo (atribuido). Daguerrotipo de María Sánchez de Mendeville, viuda de Thompson (1854). Museo Histórico Nacional



Figura 2. (23 de septiembre de 1939), revista *Caras y Caretas*, (2137), p. 83



Figura 3. (7 de octubre de 1939), revista *Caras y Caretas* (2139), p. 35



Figura 4. Tapa de la revista *Mundo Argentino* (1950), (2065)



Figura 5. Retrato de Ilse (Wünsche) Fusková con uniforme de azafata. (s/f). Fondo Ilse Fusková. Caja única. Archivo Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI)



Figura 6. Ilse (Wünsche) Fusková con el equipo de azafatas de Scandinavian Airlines (1950). Fondo Ilse Fusková. Caja única. Archivo Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI)

Lisboa, 28 de Junio
de 1951

Queridas chicas:

SE nos llama camareras de avión. Pero no hacemos camas. Stewardesses tampoco nos gusta. Hostess es lo más apropiado. Como el equivalente sueca raro (anfitriona), usará la palabra inglesa. ¿De acuerdo? Hostess es la dueña de casa que apasaja a sus invitados. Nuestros invitados a bordo son los pasajeros.

La gente tiene curiosidad. Quiere saber detalles de nuestra vida. El cine, termómetro del interés popular, ya narró la historia de varias hostesses. En los Estados Unidos, Van Johnson se enamoró de Jean Belinda Wayman. El cine inglés presentó Imalación. En Francia, Michèle Morgan encarna una hostess viajadora. Su galán es Jean Marais, en el papel del piloto.

Es opinión general que la hostess, tarde o temprano, llega al altar del brazo de algún apolíneo piloto o de algún accidentado pasajero. La realidad es un poquito distinta. Espero que mis cartas traduzcan algo de esa realidad.

Primera etapa: Recife.

Después de más de doce horas de vuelo llegamos a Recife, lugar donde cambia la tripulación. Yo, agotada. Con las piernas hinchadas. Odiando a cada uno de los pasajeros. Siempre es lo mismo. Al bajar del avión prometo no volver a volar, nunca. Tres días después tomo el avión siguiente, a Lisboa. Un viaje de más de 18 horas.

Recife es la capital del estado de Pernambuco. Es una ciudad grande. Sólo Rio y San Paulo son mayores. Recife es famosa por la cantidad de canales y de iglesias. Hay por lo menos una en cada manzana. Una especie de Venecia tropical.

Las iglesias están llenas de flores artificiales e imágenes con rostros muy dulces. En una de ellas hallé el altar más extraordinario que he visto. Una inmensa torta de bodas de unos ocho metros de altura. Toda blanca, cubierta de adornos blancos de yeso que simulaban rosas de azúcar. Esta decoración de confitería cubre también las paredes y el techo.

La población se compone de negros, mestizos y algunos blancos. Pero el color de la piel no es un problema. No hay entre ellos el más leve roce.

En las afueras hay magníficas playas. Arena muy blanca, palmeras, y el mar

VIA AEREA

VEINTIDOS años rubios y espigados, y un espíritu inquieto que vibra al compás de nuestro tiempo; así es Felka, que inicia hoy su diálogo con nosotros desde esta página. Nació en Buenos Aires, donde cumplió el ciclo de enseñanza hasta recibirse de maestra.

En busca de sí misma, se dedicó primero al difícil arte de la fotografía, e ingresó luego a la Escuela de Periodismo, que abandonó poco antes de concluir sus estudios, para incorporarse a la compañía de aviación, donde se desempeña actualmente como "flight hostess". Ya irá diciendo ella misma lo que es este continuo trajín en que anda en estos días,



el drama, la comedia... y a veces hasta el aburrimiento de esas largas horas transcurridas en tantos cielos distintos: eso, salpicando sus relatos de viaje, constituirá la medula de su colaboración. Hemos hablado con ella buceando un poco en su interesante personalidad. Sabemos de su admiración por Rainer Maria Rilke, Cocteau, García Lorca, Oscar Wilde; de su emocional simpatía por Modigliani y Marie Laurencin; de su entusiasmo por el proteico Picasso... No nos anticipemos: esa personalidad encantadora

y múltiple irá surgiendo sola de sus carillas, sin esfuerzo, sin pedantería. Vayamos a ellas y alegrémonos: hemos encontrado una nueva amiga que habrá de serlo, también, sin duda, de todas sus lectoras.

verde y tibio. En este lugar acostumbrábamos descansar unos tres o cuatro días antes de seguir viaje. Solíamos llenar nuestros pulmones de oxígeno y nuestra piel de quemaduras. Pero ahora ha llegado la lluvia. Durante días, sin cesar, cae pesada sobre la tierra ya harta de agua. La atmósfera se torna enervante. Tengo que pensar en Lluvia, de Somerset Maugham. ¿Recuerdan?

Hay quien pasa los días tejiendo interminables bufandas. Otros dibujan. O duermen como troncos. O recurren al whisky.

Muchachos argentinos en tierra brasileña.

El buque escuela Pueyrredón, que hace poco dejó Buenos Aires, hizo su primera escala en Recife. Gran acontecimiento. Especial para las chicas. Un baile en el

Club Internacional, el más distinguido de la ciudad, que fue retribuido por nuestros muchachos con otro baile a bordo. Con abundante champagne.

Se bailaron bailes y frevos. Los frevos se improvisan. Es una especialidad de las chicas brasileñas. Frente al compañero, giran, sacuden los hombros, los brazos, la cintura.

Se requiere gracia y... audacia.

Al otro día un sol radiante. La playa invadida. Un muchacho argentino, una chica brasileña. Otro muchacho argentino, otra chica brasileña, etc., etc., etc. Huelga todo comentario sobre el éxito de los argentinos, ¿no?

Modas tropicales.

Las brasileñas viven más cerca que nosotras de las plantas y de las flores. A propósito de flores: me impresionaron sus nombres: Sonrisa de Maria, Zepatito de Morin. Otros hacen gala de un extraordinario sentido del humor. Parece, mes no nombra a una de las plantas con hojas rojas que parecen pétalos, pero son sólo hojas.

La naturaleza tropical es tan pujante, que escuela por todas partes. No hay invierno. Se vive al aire libre. Como en un jardín.

A las mujeres les gustan las flores en el pelo, los colores brillantes, los aros llamativos. Son muy femeninas. Y encantadoras en un ambiente de palmeras. A las rubias las llaman loritas. Nada tiene esto que ver con el ovejero portugués. Las rubias tienen mucho éxito. Tanto es así, que en algunos night-clubs de Rio he visto negritas con moñas rubias...

Las chicas llevan cuello cadenas con moñas religiosas. Igual que en Buenos Aires. Pero agregan una mano que puede ser de madera, cartón o material plástico. Una mano cerrada que aprisiona la suerte para que no escape.

Dakar.

Luego de cruzar ese inmenso océano Atlántico, aterrizamos en tierra africana. Dakar. Sólo conozco el aeropuerto. Pasamos una hora. Tiempo para observar a los negros que trabajan en el aeropuerto. El color es casi azul. Llevan un fer rollo, un gorro de lana. Uno de ellos, Mamadu, habla inglés. Y la compañía le ha regalado una gorra con visera e insignias doradas. Mamadu es un joven próspero. Me dice que acaba de comprar una segunda esposa... ¡por siete cobras!

Figura 7. «Vía Aérea» (agosto de 1951), revista *Chicas* (129), p. 18



Figura 8. Felka. Sin título. (1953) Primera fotografía bajo esta firma. Fotografía blanco y negro sepiada. En: Rosa, M. L. (2019). *Ilse Fusková. La libertad de pasear sola*. Walden Gallery



Figura 9. Invitación a la exposición «Santa María del buen aire», organizada por Ilse Fusková -quien firmaba en ese momento como Felka Kornreich-, y Alberto Greco en la Galería Quetzal de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires. (1957). En: Rosa, M. L. (2019). *Ilse Fusková. La libertad de pasear sola*. Walden Gallery



Figura 10. Ilse Fusková y Alberto Greco en el Pasaje Seaver (1957). En: Rosa, M. L. (2019). *Ilse Fusková. La libertad de pasear sola*. Walden Gallery

LA FOTOGRAFIA, COMO LA VEMOS TU Y YO...

por FELKA

● UN AMA DE CASA NOS ABRE LOS OJOS...

En un ejemplar de "Photography" hemos leído una noticia que nos emocionó. Y no podemos dejar de contársela, amiga Patricia Ritchie, una joven esposa, se compró un buen día una cámara fotográfica. Y conociendo apenas el manejo de la máquina, comenzó a "retratar" todo aquello que veía mientras se dedicaba al arreglo de la casa. A las 8, la mesa desordenada después del desayuno. A las 9, su esposo envuelto en humo de cigarrillo, preparando el material para su clase en la Facultad. A las 10, la ropa tendida secándose al sol. A las 12, la cabeza de "Lefty", el perro que quiere entrar porque sabe que es la hora de comer. Y así continúa el diario fotográfico hasta las 17, hora en que suelen "caer" amigos a tomar el té.



AARON SISKIND: "Formas abstractas en objetos comunes". No se puede negar que el "efecto" es decorativo. (El "truco" está en fotografiar sólo una parte del objeto, para que nadie sepa de qué se trata...)



Esta fotografía de DOROTHEA LANGÉ marcó su exposición en el Museo de Arte Moderna de Nueva York. Es como una ventana abierta sobre el paisaje espiritual de dos seres: un hombre y una mujer.



LA SATIRA EN LA FOTOGRAFIA. "Estros" es como esta obra de Weegee. Y se agó crítico rombo al dubitosa engrezo de Hollywood.

22

"meor" la fotografía. Y prolijidad, paciencia e ingenio para el trabajo de laboratorio. (Además de sólidos conocimientos de óptica y química, ¿por supuesto?)

● PROFESIONALES "FAMOSAS"

En las librerías de la calle Florida se ven con frecuencia libros de animales con fotografías de Ylla. Ylla es una mujer que logra maravillas con su cámara, y nos hace sentir lo humano del reino animal. Por ejemplo, en "Le Petit Lion" se cuenta la historia de un leoncito que se escapó del Zoológico y pasó varios días en una casa de familia, en la ciudad. Las imágenes de Ylla y el texto del poeta Jacques Prevert se amalgaman y forman "un cuento visual" realmente encantados.

En los Estados Unidos, Dorothea Lange hace fotografías que en verdad son dramáticos estudios psicológicos y sociológicos. (Trata de mostrar cómo es un determinado individuo y qué cosas han influido para que sea así.)

En Buenos Aires, Grete Stern ha hecho emotivas fotografías de calles, azoteas y tejados. (¿Se imaginan la fuerza creadora que se necesita para fotografiar con emoción construcciones de cemento?)

De Ilo Meyer hemos visto lindísimos trabajos con niños; entre ellos dos preciosos azules para el libro "Upa".

En cuanto a modas de Europa, hay varias mujeres fotógrafas dedicadas a esta especialidad, que es una de las remuneradas. Entre ellas Rolando, cuyos excelentes trabajos se publican en la revista "Constance".

● UNA NUEVA PROFESION PARA LA MUJER: MODELO FOTOGRAFICA

Y ya que hablamos de modas, ¿se han fijado ustedes en las fotografías de modas que se publican en revistas de Europa y los Estados Unidos? ("Vogue", "Bazaar", "Seventeen", inclusive "Chicas".)

Son elegantes, exquisitas, maravillosas. Como fotos de moda pocas se ven en el vestidor. Pero, además, hay toda un clima de sugestión. Los pliegues del vestido tienen un orden perfecto, la luz que ilumina la yuguenta y el perfil de la modelo sugiere un atardecer luminoso; el fondo es original y romántico a la vez. En fin, cada fotografía es una obra de arte.

Pero fijémonos bien: el vestido también es una obra de arte. ¿Y la mujer que lo lleva? A nuestro juicio es una artista con una técnica consumada. Sus gestos tienen mucho de ballet; su gracia y su manera de llevar el vestido son las de una eleguista de la más rancia aristocracia. Se abalza casi transparente, insólita, graciosa, sueta y severa a unos.

En fin, eso de posar para el fotógrafo es mucho más difícil de lo que parece. Y requiere, además de condiciones naturales, una técnica tan completa como cualquier otra profesión.

Una de las más famosas modelos francesas es Bettina. No es linda, pero sí personal. Y tiene un "don del traje" (derivado del "don de gentes") que le permite llevar un vestido como si fuera un modelo exclusivo.

Hasta hace poco la modelo que "posea" vestidos en un desfile, también posaba para el fotógrafo. Pero esta manera de proceder comienza a parecerse rudimentaria. Porque una cosa es "posar" un modelo, realizándolo, moviéndose con gracia y con la suficiente rapidez para que la cliente vea y se entusiasme; pero que lo sea imposible copiar.

Otra cosa, diferente es "posar" para una fotografía que es estática, plana y que, sin embargo, debe sugerir un mundo de refinamiento (ya sea el fondo un prado de verdad, un salón con columna de mármol o un trozo de cartulina). Ser modelo fotográfica en Nueva York o París es, actualmente, una de las profesiones más remuneradas; pero también una de las más agotadoras. (Una modelo gana, más o menos, lo que gana un ministro.)

● LA SATIRA, LA LIRICA Y EL DRAMA EN LA FOTOGRAFIA

El género surge del temperamento y del estado de ánimo. Wagner, que escribió tantas obras épicas, tuvo momentos en que prefirió expresarse en lírica. Así también los fotógrafos son diferentes unos de otros. Y eso los hace preferir el género lírico, o el satírico o el dramático, por ejemplo.



Figura 12. Horacio Coppola. *Vuelta de Rocha. Puerto de Buenos Aires* (1936). Fotografía Blanco y Negro. Museo Nacional de Bellas Artes



Figura 13. Grete Stern. *Mataderos, Buenos Aires* (1951). Fotografía Blanco y Negro. Museo Nacional de Bellas Artes



Figura 14. Horacio Coppola. *Buenos Aires Nocturna* (1936). Fotografía Blanco y Negro. Museo Nacional de Bellas Artes



Figuras 14 y 15. Isabel Royra & Felka. (diciembre de 1955). «Reportajes a los muros de la ciudad». *Histonium* (199), s.p.



La libertad de pasear sola

Ilse Fusková

Ilse Fusková (Buenos Aires, 1929), Felka —pseudónimo con el que firma sus fotografías de los años 50—, estudia periodismo y se desempeña también como azafata. En estos años colabora con reportajes y comentarios de cine en revistas como *El Hogar*, *Chicas*, *Historium*, *Mundo Argentino*, *Para Ti* y *Lyra*.

Esta animada reportera gráfica y *flâneuse* urbana refleja con su peculiar lente la ciudad de Buenos Aires y su experiencia de la modernidad, entre 1953 y 1958. Por entonces, se detiene en la riqueza de su ambiente cultural y en quienes quedan a los márgenes del proceso modernizador. Durante sus recorridos inquietos e inteligentes, captura poéticamente a personajes simples, a quienes enaltece, como a destacados intelectuales y artistas, a quienes humaniza.

La modernidad es el momento en que la esfera pública y la privada se configuran, estableciendo el ámbito doméstico como el territorio femenino obligado. Son atípicas las mujeres que se desplazan por la ciudad, no por necesidades económicas, sino por el placer de experimentar la libertad de caminar, de observar y de estimular la imaginación y el sentido creativo. Dicho acto significa un gran paso para la mujer en su afirmación como sujeto autónomo, como ser humano con capacidades creativas propias. La fotografía, arte nacido durante la modernidad, coincide y promueve estas conquistas. Este oficio brinda autonomía creativa y económica a la Nueva Mujer, o sea, a aquellas jovencitas modernas que quieren vivir sus vidas según sus deseos y aspiraciones.

Luego de una década de retiro doméstico, Ilse Fusková se une al Movimiento de Liberación Femenina hacia finales de los años 70. En este contexto de militancia feminista, lleva a

cabo una profunda reflexión sobre la mirada de la mujer y la construcción de su identidad a través del desnudo femenino, con el que busca ampliar los cánones tradicionales de su representación fotográfica. Este es el origen de la serie *El zapallo* (1982), exponente de un arte feminista que, aún bajo gobierno de facto, se propone continuar con la genealogía femenina iniciada en los años 70 en el contexto de la Unión Feminista Argentina (UFA).

Entre 1984 y 1985, participa del grupo Imagama, formado por Horacio Coppola y Juan José Gutierrez. Por entonces realiza varios talleres en Lugar de Mujer, espacio creado en Buenos Aires en agosto de 1983. Allí comienza su práctica activista —primero feminista y luego lesbica— en paralelo con la urgencia por iniciar el proceso de despatologización de la homosexualidad en Argentina, lo que la lleva —en 1992— a organizar junto a Carlos Jáuregui la primera marcha del orgullo LGBTQ+.

La libertad de pasear sola muestra a una artista *flâneuse* en la modernidad y activista en la contemporaneidad. En su vagar libre, expresa una multiplicidad de puntos de vista. Puede ver la ciudad como fotógrafa sensible y fascinada. O tiempo después caminarla como activista feminista y experimentarla como un laboratorio donde subvertir el sistema heteronormativo.

¿Qué implica el caminar solitario o colectivo para esta paseante moderna primero y luego contemporánea? Ilse Fusková construye su andar en la ciudad, a la vez que se siente transformada por ésta. Su cuerpo es la forma de inscripción en el espacio, pero también en donde ella reúne toda la experiencia. Su caminar es político, su contemplación, poética.

waldengallery

Viamonte 452, C1053ABJ
Buenos Aires - Argentina
info@waldengallery.com



ANIMAL
Organic Vineyards

WINE & ART!
BY BARRIO CAYENA



Figura 16. «Ilse Fusková: La libertad de pasear sola» (2019). Texto para la muestra curada por María Laura Rosa. Walden Gallery



Figura 17. *El Zapallo* (1982). Texto escrito por Ilse (Kornreich) Fusková para la muestra realizada en Talleres Brigida Rubio, Buenos Aires