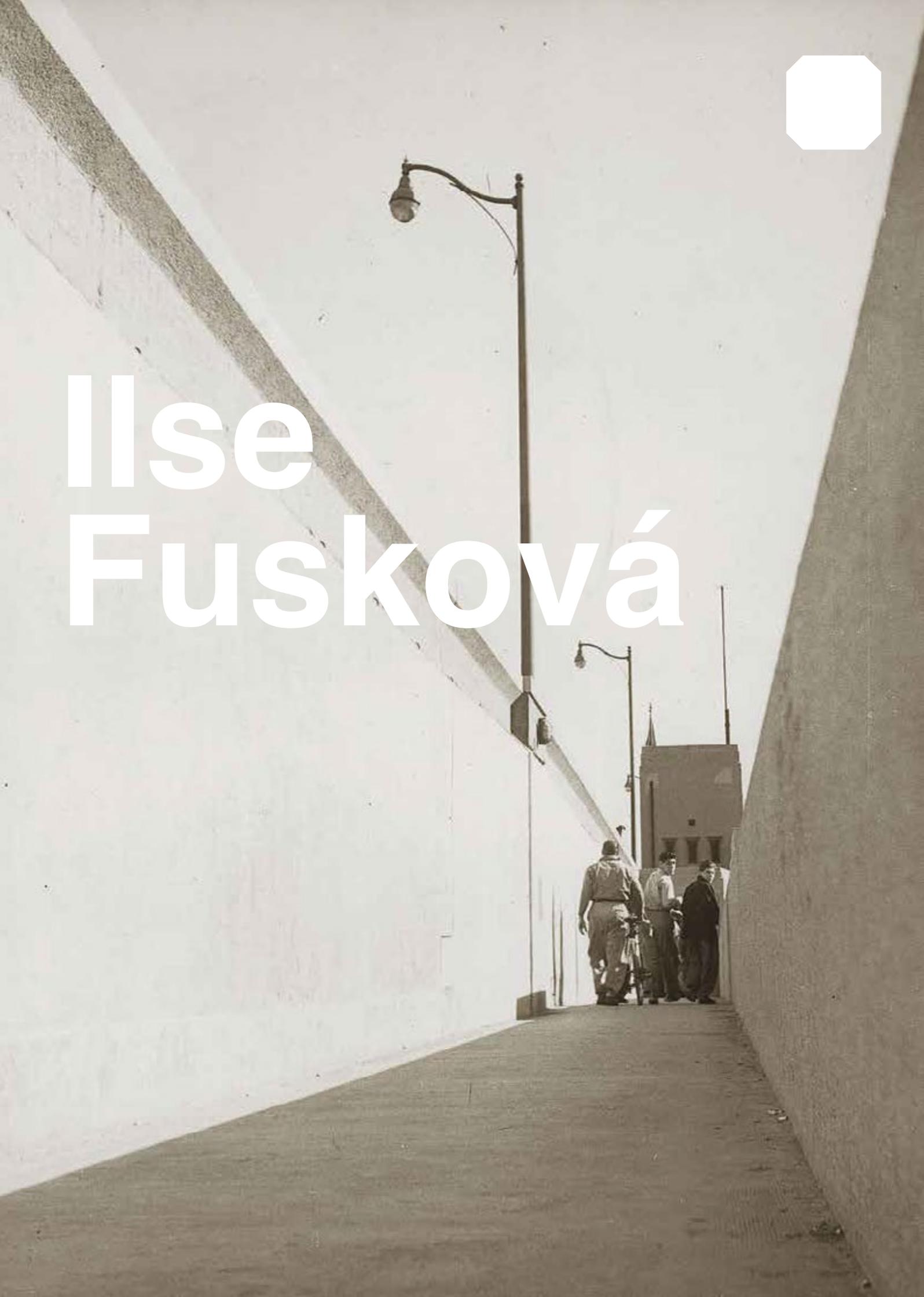




Ilse Fusková



Ilse Fusková. La libertad de pasear sola¹

María Laura Rosa

Ilse Fusková (Buenos Aires, 1929) es conocida en Argentina por ser una importante activista lesbiana, fundamental en la lucha por la despatologización de la homosexualidad y por el derecho de este colectivo a tener una voz y una historia propias. Sin embargo, desde muy joven es intelectualmente inquieta, hecho que la lleva a desarrollar varias actividades en su vida. De padre alemán y madre checoslovaca, Felka —pseudónimo con el que firma sus fotografías de los años 50— estudia periodismo y se desempeña también como azafata. Colabora con reportajes y comentarios de cine en revistas como *El Hogar*, *Chicas*, *Histonium*, *Mundo Argentino*, *Para Ti* y *Lyra*.

Como reportera gráfica y *flâneuse* urbana, Fusková refleja con su peculiar lente a la ciudad de Buenos Aires y su experiencia de la modernidad. 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 tanto a personajes simples, a quienes enaltece, como a destacados intelectuales y artistas, a quienes humaniza.

Después de más de una década de retiro doméstico, Ilse Fusková se une al Movimiento de Liberación Femenina hacia finales de los años 70. En este contexto 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, continúa con la genealogía iniciada en los años 70 en el contexto de la Unión Feminista Argentina (UFA).

Entre 1984 y 1985 participa del grupo *Imagem*, formado por Horacio Coppola y Juan José Guttero. 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 lesbiana— 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 LGBTIQ+.

En este ensayo, me propongo realizar un recorrido que va desde la reportera Felka a la activista feminista Fusková, integrado por varias décadas de una mirada poética e inteligente.

Retrato de mujer que observa la ciudad

“Veintidós 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. (...) 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’ (...) sus relatos de viaje constituirán la médula de su colaboración. Hemos hablado con ella buceando un poco en su interesante personalidad. Sabemos de su admiración por Rainer María Rilke, Cocteau, García Lorca, Oscar Wilde; de su emocionada 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 a una nueva amiga que habrá de serlo, también, sin duda, de todas sus lectoras”

Guillermo Divito en *Vía Aérea*, 1951²

1 Dedico este ensayo a Lorena, una *flâneuse* actual que tiene preocupaciones similares a las de Felka. Y a Ilse Fusková... A ambas *prusianas* con gran admiración y con mi corazón.

2 Guillermo Divito describe a Felka; esta cita se encuentra en: “*Vía Aérea*”, *Chicas*, n° 129, agosto de 1951, p.18.

A lo largo de la historia, los desplazamientos —ya sean urbanos o de travesías— han estado condicionados, cuando no vedados, para las mujeres occidentales. Durante la modernidad, momento en que la esfera pública y la privada se configuran, el ámbito doméstico conforma el territorio femenino obligado, el sostén silencioso que permite a los varones ejercer su vida pública. A pesar de que sólo las mujeres con necesidades económicas —las mujeres públicas/prostitutas— circulan por el espacio urbano en el siglo XIX, a finales de esta centuria y durante las primeras décadas del siglo XX la situación va cambiando significativamente. También, se torna difícil circunscribir la circulación de las burguesas al centro de la ciudad, o la de las obreras a sus distritos fabriles, dentro de planificaciones urbanas que cada vez dejan más a la vista las desigualdades de clase, raza y género³.

Sin embargo, pese a los límites impuestos a la circulación femenina, no dejan de darse fugas o resistencias a ellos. Podemos señalar en el caso específico argentino, que las mujeres que inician un proceso emancipatorio durante las primeras décadas del siglo XX —especialmente quienes integran las filas de las agrupaciones feministas, tanto de las corrientes socialistas como de las liberales— crean las condiciones de posibilidad para el tránsito por los espacios urbanos —ya sean propios o compartidos con los varones—, e inician así el desplazamiento de lo permitido a las mujeres⁴. Aunque hay que tener en cuenta que estas conquistas de libertad conllevan la reafirmación de las subordinaciones al sistema patriarcal. Por ello, al finalizar los años 30, si bien hay un proceso abierto de cambios, también se da una contraofensiva conservadora, así indica Isabella Cosse: “Esta inflexión fue en simultáneo con una avanzada del discurso moralizador de tenor tradicionalista, que reflejaba las expectativas depositadas en la familia para la regeneración de la nación, como forma de crear la integración social mediante valores éticos y morales que asegurarían el desarrollo, la estabilidad y la cohesión social y suponían rechazar la actividad laboral de la mujer, el debilitamiento de la autoridad patriarcal, la atomización de los vínculos familiares y los cambios en las costumbres sociales. De tal modo, estas dos tendencias muestran las contradictorias visiones sobre la familia y la mujer que convivieron a mitad de los años treinta, una tensión característica de este momento histórico”⁵.

Cuando miramos las décadas siguientes —la del 40 y la del 50 en la Argentina—, junto con la conquista del voto femenino no debemos pasar por alto las ambigüedades discursivas de nuestros gobiernos⁶, que conducen tanto a la cristalización del ideal de la mujer doméstica como a su resistencia en la figura de la *Nueva Mujer*. Dicho fenómeno que se da en occidente a principios del siglo XX se afianza con la conquista del voto femenino: más allá de que en los años 50 se promueva el regreso al hogar, ya nada es igual para las mujeres dado que el marco de posibilidades está planteado⁷.

La *Nueva Mujer* o *Neue Frau* —también *Femme Moderne* y *New Woman*— busca vivir según sus deseos, sortear los mandatos sociales y deambular por la vida y por la ciudad con ciertas libertades que, a la vez que ellas mismas las crean, van agrietando

3 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

4 Isabella Cosse, “La lucha por los derechos femeninos. Victoria Ocampo y la Unión Argentina de Mujeres (1936)” en *Humanitas*, XXVI (34), p. 132.

5 *Ibid.*, p. 133.

6 Verónica Giordano, *Ciudadanas incapaces. La construcción de los derechos civiles de las mujeres en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay en el Siglo XX*, Buenos Aires, Teseo, 2012.

7 Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007, pp. 195-225.

Autora desconocida, **Ilse Fusková y Alberto Greco en el Pasaje Seaver**, 1957, fotografía blanco y negro sepiada, 17,8 x 24 cm



La Nueva Mujer en el rol de artista

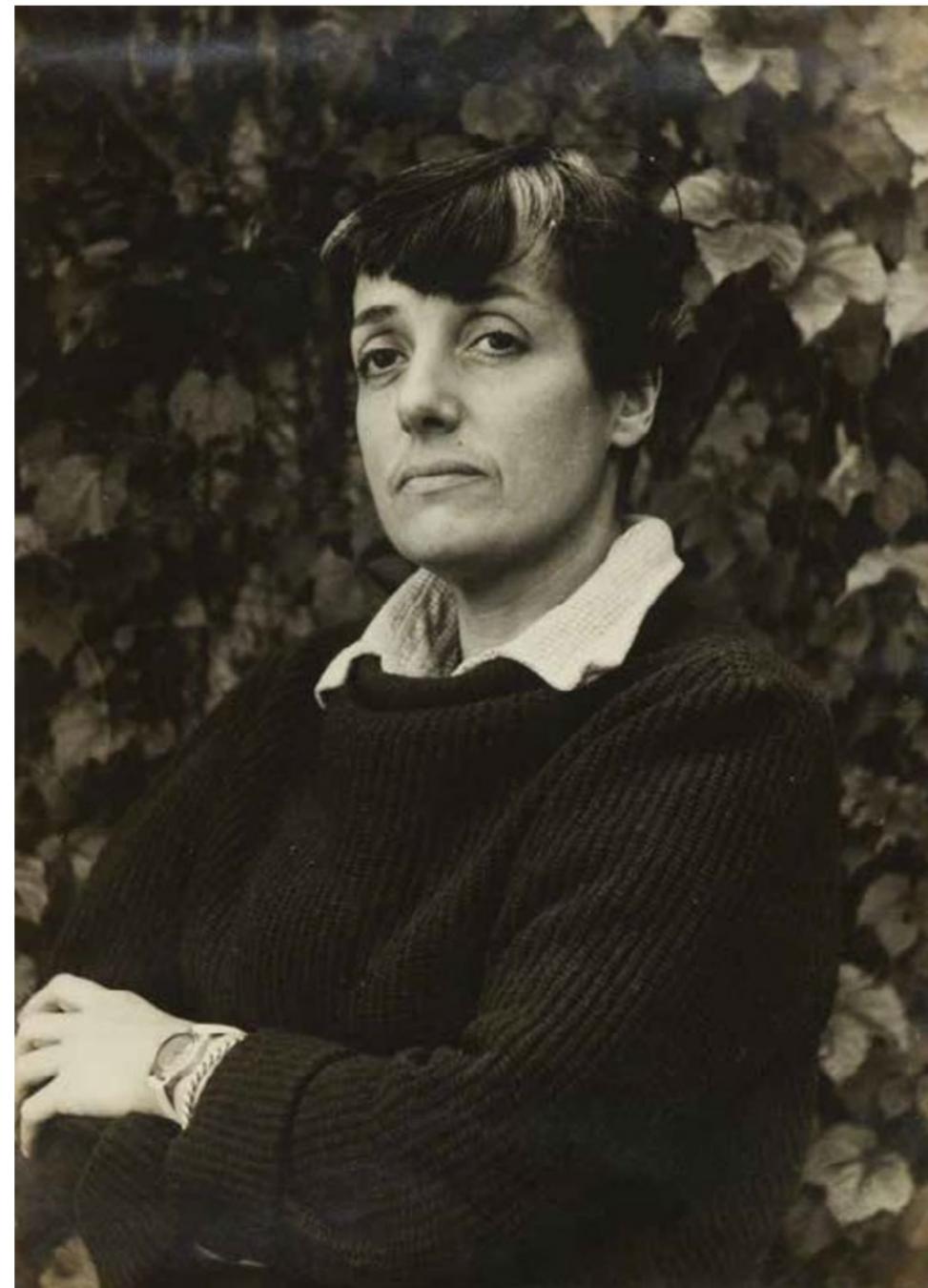
“Descubrir la historia de las mujeres en relación al arte se puede explicar por el modo en que la historia del arte es escrita. Exponer sus ocultos valores, sus suposiciones, sus silencios, sus prejuicios, es también comprender que el modo en que las artistas mujeres son recordadas y descritas es crucial para una definición del arte y del artista en nuestra sociedad. (...) Curiosamente la obra de las artistas mujeres comienza a menguar en su valoración a partir de su emancipación social y su acceso a la educación, hechos que han incitado el aumento de la conciencia sobre la participación femenina en todos los aspectos de la vida. Con el siglo XX se da un virtual silencio hacia el papel de las artistas del pasado, roto sólo por pocos trabajos que repiten los estudios del siglo XIX. Una mirada al índice de los manuales de historia del arte muestran la falaz impresión de que las mujeres han estado ausentes de la escena cultural!”

Roszika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, 1981²⁵.

La ausencia de las artistas en las construcciones discursivas de la historia del arte canónica es puesta en evidencia desde los años 70 del siglo XX, cuando las teóricas e historiadoras del arte —principalmente anglosajonas—, persuadidas por el discurso crítico y deconstructivo feminista, comienzan a desarticular el orden establecido. Esta corriente se extiende por todo occidente, en diferentes momentos. En Argentina surge tímidamente, con algunos trabajos de los años 90, y luego con más fuerza, a partir de la segunda década del siglo XXI. Sin embargo, aún hay mucho trabajo por hacer tanto con las artistas históricas, como con las contemporáneas.

Las obras de Ilse Fusková, a la vez que exhiben la invisibilidad que afecta a ella misma, documentan la participación activa de las mujeres en el campo artístico y literario. Leonor Vassena, Mina Gondler y la misma Fusková son artistas olvidadas del arte

25 Roszika Parker, Griselda Pollock, “Critical stereotypes: the ‘the essential feminine’ or how essential is femininity?” en R. Parker; G. Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Great Britain, Pandora, 1981, pp. 5-6.

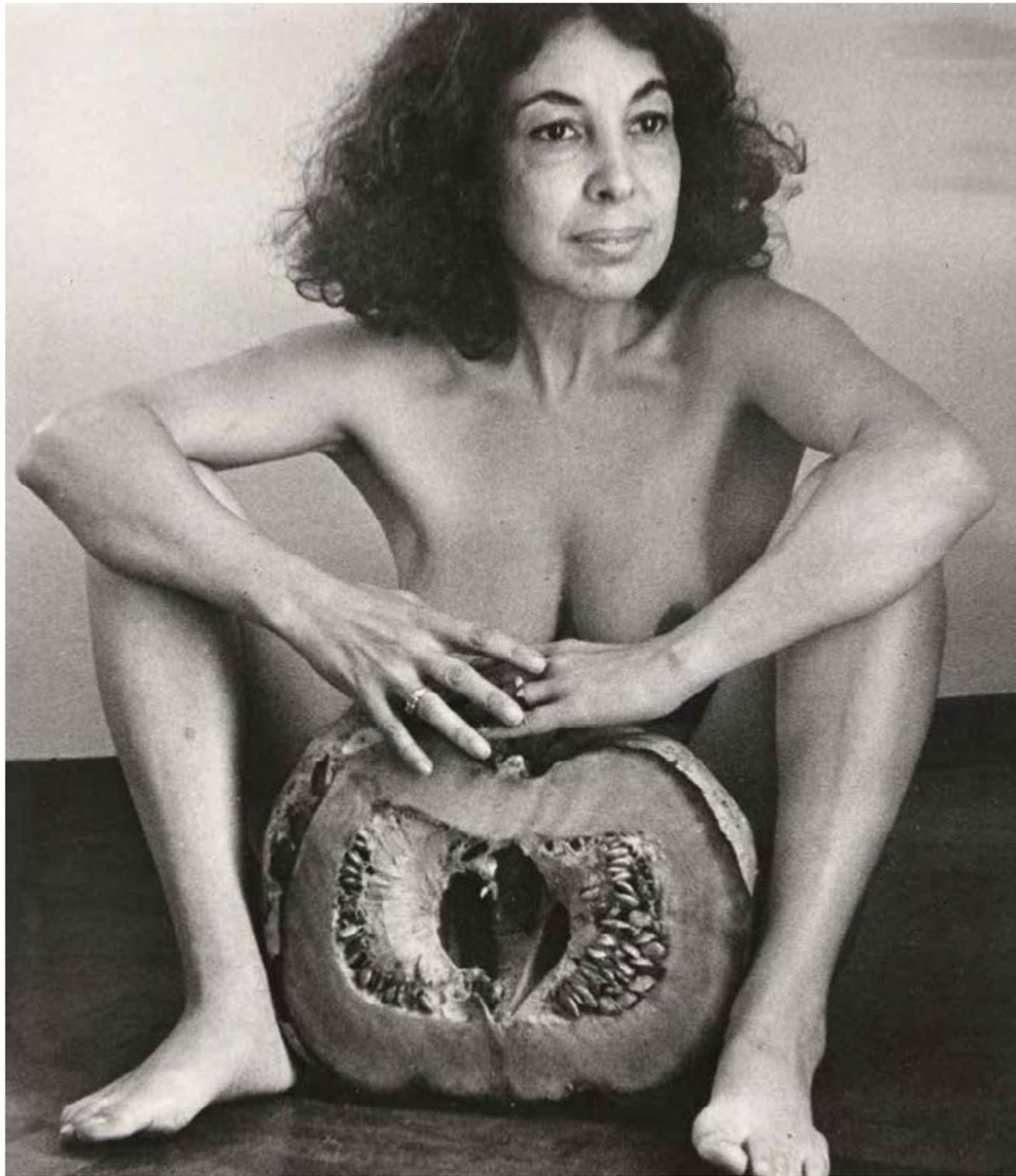


Retrato de la titiritera **Mané Bernardo**, 1958, fotografía blanco y negro sepiada, 35mm, 40 x 30 cm

argentino. No así Noemí Gerstein o Mabel Rubli —quien aún sigue en actividad, y sin duda, es de las más reconocidas artistas fotografiadas por Fusková—. La misma Mané Bernardo, fundadora del Museo del Títere, o la artista y titiritera Marta Gavensky, están postergadas.

La lente de Fusková las enaltece, combinando cierta sensualidad, orgullo y hasta por momentos una nostálgica mirada hacia ellas. Las poses reflejan el estudio de la historia del retrato dado que retoma ciertas convenciones establecidas en el Renacimiento o en el Romanticismo. En algunos casos aparecen junto a su obra; en otros, posan al aire libre. En cualquier caso, presentan prestancia, soltura y seguridad.

La reconocida titiritera Mané Bernardo (1913-1991) funda junto a su pareja Sara Bianchi (1922-2010) la compañía que lleva el nombre *Títeres Mané Bernardo-Sara Bianchi*, en 1947. Once años más tarde, Fusková retrata a Mané Bernardo de pie y al aire libre, con una pared vegetal de fondo. El modo en que posa Bernardo recuerda a las composiciones italianas del Renacimiento, particularmente a la obra *La Bella* de Tiziano, de 1536, en donde la mujer se alza orgullosa. Al igual que *La Bella*, Bernardo ubica el rostro un tanto rebatido, el cuerpo de perfil —que permite visualizar la fuerza de sus brazos— y una de sus manos apoya sobre su antebrazo. La manga del suéter —profun-



**Juguemos mientras el lobo no
está, 1984, fotografía blanco y
negro, 35mm, 28 x 20 cm**



Marta Gavensky y Sergio De Cecco. Función de títeres en San Telmo, 1955, fotografía blanco y negro sepiada, 35mm, 29 x 29.4 cm

Marta Gavensky and Sergio De Cecco. Puppet show in San Telmo, 1955, black and white photograph, vintage sepia, 35mm, 29 x 29.4 cm



Alberto Greco y su familia, 1955, fotografía blanco y negro, 35mm, 23.5 x 18.4 cm

Alberto Greco and his family, 1955, black and white photograph, 35mm, 23.5 x 18.4 cm



