

EL LABERINTO DE LA DOMESTICIDAD: LA NUEVA MUJER Y LOS CUESTIONAMIENTOS DE GÉNERO EN LAS FOTOGRAFÍAS DE FELKA

MARÍA LAURA ROSA

Universidad de Buenos Aires; CONICET

Este artículo da cuenta de la investigación posdoctoral que emprendí sobre la trayectoria de la fotógrafa Felka (Buenos Aires, 1929), pseudónimo usado por Ilse Fusková. Ella conforma el modelo de *Nueva Mujer* que se vale de su independencia para circular por la Buenos Aires de los años cincuenta con una cámara fotográfica en sus manos. Su posición externa al sistema del arte le brinda un marco de libertad a la hora de fotografiar las grietas del proceso modernizador, así como también de retratar a mujeres que participan dentro del campo cultural y artístico. Su registro visual es fundamental en la construcción de nuevas subjetividades y en la subversión de los roles asignados. Felka nos proporciona un importante material para reflexionar sobre los modos del crear y las formas del circular de la *Nueva Mujer*.

PALABRAS CLAVE: fotografía argentina, *Nueva Mujer*, estudios de género, teoría feminista, estudios de cultura visual, arte argentino.

El laberint de la domesticitat: La Nueva Mujer i els qüestionaments de gènere en la fotografia de Felka

Aquest article dona compte de la investigació pre-doctoral que vaig emprendre sobre la trajectòria de la fotògrafa Felka (Buenos Aires, 1929), pseudònim utilitzat per Ilse Fusková. Felka conforma el model de *Nueva Mujer* que es val de la seva independència per a circular pel Buenos Aires dels anys cinquanta amb una càmera fotogràfica a les mans. La seva posició externa al sistema del art li ofereix un marc de llibertat a l'hora de fotografiar les bretxes del procés modernitzador, així com també de retratar dones que participen en el camp cultural i artístic. El seu registre visual és fonamental en la construcció de noves subjectivitats i en la subversió dels rols assignats. Felka ens proporciona un important material per a reflexionar sobre les formes de crear i de circular de la *Nueva Mujer*.

PARAULES CLAU: fotografia argentina, *Nueva Mujer*, estudis de gènere, teoria feminista, estudis de cultura visual, art argentí.

The Labyrinth of Domesticity: The New Woman and the Questioning of Gender in Felka's Photographs

This article draws on the postdoctoral research I undertook on the career of the photographer Felka (Buenos Aires, 1929), a pseudonym used by Ilse Fusková. She embodies the model of *Nueva Mujer* (*New Woman*) who uses her independence to stroll about Buenos Aires in the 1950s with

a camera in her hands. Her position outside the art system gives her a framework of freedom when photographing the cracks of the modernizing process, as well as when portraying women who participate within the cultural and artistic field. Her visual register is essential for the construction of new subjectivities and for the subversion of assigned roles. Felka provides us with an insightful material to reflect on the *New Woman's* ways of creating and wandering about.

KEY WORDS: Argentine photography, *New Woman*, Gender Studies, feminist theory, studies of visual culture, Argentinian art.

Ser Nueva Mujer o ángel del hogar

El modelo doméstico que afecta a las mujeres argentinas se conforma a lo largo de la primera mitad del siglo XX, momento en el que son permanentes las alabanzas al matrimonio, tanto en los discursos del Estado, como en la iglesia católica, la corporación médica y los medios de comunicación. Por entonces, éstas comienzan a circular a través del consumo, ya sea como agentes activas para la compra de artículos o como modelos pasivas para su venta. Sin embargo, la presencia de estas mujeres en las calles siempre es acompañada por familiares o chaperonas, como señala Dora Barrancos: “Los usos de las familias decentes de todas las clases indicaban que las muchachas no podían salir sin compañía, tal como había ocurrido siempre, y hasta las casadas debían moverse acompañadas por lo menos de otras mujeres” (Barrancos, 2007: 150).

Las caminatas urbanas femeninas van en ascenso a medida que el proceso de modernización del país se va reafirmando, y en relación con ello, se inicia el temor de que las mujeres puedan verse influidas por comportamientos propiamente masculinos. El poder del Estado en la regulación de la vida privada promueve el modelo de familia nuclear como propio de los sectores medios —el que conforma un horizonte normativo— y su injerencia en la vida privada a través de entes reguladores supervisa que este patrón sea respetado (Nari, 2004).

En 1947 las mujeres obtienen derechos políticos bajo la primera presidencia del General Juan Domingo Perón (1946-1952), momento que coincide con el desempeño profesional de Felka. Las luchas sufragistas son interceptadas por la enérgica decisión de Eva Perón en favor del voto femenino; más que sus discursos son sus acciones las que “dejaron una huella profunda en la vida de las mujeres, legitimaron su presencia en las calles, en los comicios, en los lugares de trabajo” (Nari, 2004: 218). Esta situación motiva, en las jovencitas de clase media como Felka, un incremento de las tensiones entre domesticidad y ansias de autonomía.

Por entonces, la cultura letrada se expande sobre amplios sectores de la población. La escolaridad se extiende, creando hábitos de lectura que son consolidados por el auge de la industria editorial, que, a su vez, promueve la especificidad del mercado. En consecuencia, los folletines semanales y las revistas femeninas conquistan su espacio. Como otros artefactos culturales, las revistas

femeninas propagan representaciones sociales de las mujeres junto a un amplio abanico de intereses que se les asignan, y así crean un ámbito de entretenimiento e instrucción femenina para las clases medias y populares. El mercado de revistas ayuda a cristalizar y a difundir un ideal de domesticidad con roles claramente delimitados: la familia nuclear consta de un padre activo, proveedor, y una madre pasiva que vela por la crianza y educación de sus hijos. La permisividad de estos mandatos sociales sólo le es permitida al varón, en tanto no afecte el orden familiar (Cosse, 2010: 72-73).

Asimismo, se va configurando una “maternidad psicológica” ampliamente representada en las publicaciones gracias a la expansión e integración del psicoanálisis en la cultura de masas. El “consultorio del psicoanalista” o “consultorio epistolar” ayuda a delinear los roles maternos, los que se complejizan al cambiar las demandas. Si en las primeras décadas del siglo XX se encuentran delimitados por los requerimientos del higienismo,¹ en los años cuarenta las exigencias se perfilan hacia la contención y el cuidado de los niños en un marco de satisfacción y madurez de la madre. Esto se potencia dado el aumento de la tasa de natalidad² de finales de los cuarenta, lo que lleva a que revistas como *El Hogar y Para Ti* pongan el foco en la temática de cómo conseguir un marido,³ reforzando cuestiones vinculadas con el amor, el romanticismo y el rol reproductivo de las mujeres.

En este contexto, Ilse Fusková inicia su formación profesional. De padre alemán y madre checoslovaca, Felka —pseudónimo con el que firma sus artículos y fotografías de la década de los cincuenta— inicia los estudios de Periodismo en 1947 (Rosa, 2018). Luego de dos años abandona la carrera por los viajes transoceánicos. Entre 1950 y 1952 se desempeña como azafata de Scandinavian Airlines, hecho que le permite el contacto con otras culturas y experiencias de vida, según comenta:

En aquellos tiempos surgía la aviación comercial y se volaba en aviones de hélice. Para ir a Europa desde Buenos Aires, se hacía una escala en Recife, después otra en Dakar hasta llegar a Lisboa. En nuestro país aún eran escasos los vuelos internacionales. Al ser un trayecto tan largo, antes de cruzar el Atlántico, nos quedábamos primero una semana en Río de

¹ Según esta doctrina, la madre debe garantizar el desarrollo físico, espiritual y moral de los futuros trabajadores y ciudadanos.

² Término acuñado por el economista y político Alejandro Bunge (Buenos Aires, 1880-1943).

³ Existe otra revista de gran éxito, *Vosotras*, cuya primera aparición es en 1935. Ésta se dirige a la mujer trabajadora, es decir, se propone llegar a un público poco habitual para el común de estas ediciones, enmarcadas dentro de un contexto que exhibe reparos al acceso laboral de las mujeres.

Janeiro o en Recife. A decir verdad, fueron dos años intensos repletos de anécdotas que todavía recuerdo, el fogueo de viajar sola, el tomar decisiones por fuera de mi familia y la posibilidad de conocer el mundo. En fin, sentirme libre, si bien mis padres eran sumamente liberales en la educación que nos dieron tanto a mi hermano como a mí. Siempre nos estimularon a viajar. (Felka en Bellucci, 2016)



Fig. 1: Ilse Fusková (la segunda mujer de izquierda a derecha) con pilotos y azafatas de Scandinavian Airlines, ca. 1950, fotografía blanco y negro, 35 mm, 10 x 15 cm. Colección Ilse Fusková. Fotógrafo sin identificar.

La familia de Felka le concede libertad y le da el permiso de ejercerla. Entusiasmada con usos y costumbres diferentes de las argentinas, ella toma notas de sus viajes y arma crónicas que luego ofrece para ser publicadas en revistas femeninas —*Chicas* y *El Hogar*— así como culturales —*Pancho*, *Histonium*, *Mundo Argentino*. Entre 1951 y 1954 tiene a su cargo la columna “Vía Aérea” en *Chicas*, donde brinda consejos de viajes e información sobre los países que visita. Allí comienza a firmar con el pseudónimo “Felka” (Rosa, 2019). Al dejar su rol de azafata en 1953, su columna pasa a estar dedicada a las actividades culturales de Buenos Aires, sugiere lecturas y la asistencia a diferentes eventos. Asimismo, realiza entrevistas a destacados personajes —nacionales y extranjeros— del ambiente artístico, a quienes les toma retratos fotográficos que luego expone en galerías y espacios culturales (Furió y Santa Ana, 2021). Por entonces, conoce al artista Alberto Greco, con quien cultiva una fuerte amistad que llega hasta la muerte de éste. También publica diversos reportajes en las ya citadas revistas, donde emplea el pseudónimo “Sheila Clarence” junto con el de Felka. En esta actividad continua hasta 1956.

En agosto de 1951, Fusková publica por primera vez en *Chicas*, magazín dirigido a mujeres casaderas o casadas cuyo formato está influido por la revista *Para Ti*.⁴ Es sumamente sugerente la presentación que Guillermo Divito, su director, realiza de Felka, ya que la describe como una *Nueva Mujer*:

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 Maria 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. (1951: 18)

Aunque Felka escriba sobre viajes, narre sus recorridos por los talleres de artistas, destaque la presencia de marionetistas, escritoras, y hasta realice un mapa de los circuitos artísticos de la ciudad, la revista no deja de impulsar a la mujer doméstica, así como de apuntalar su rol de buena madre y esposa, es decir, reafirma la figura del “ángel del hogar”. Si interpretamos las imágenes femeninas como productoras de significados de visibilidad y analizamos el papel que juega el registro visual en la construcción de la subjetividad, lejos de encontrar una salida, las mujeres se adentran de lleno en el laberinto de la domesticidad. Propongo demostrar cómo Felka construye otras imágenes sobre el género a través de sus fotografías. Ella reafirma a las artistas como profesionales, hecho que habilita a otras identificaciones y formas de reconocimiento femeninos. El hilo con que Ariadna busca encontrar la salida del laberinto.

⁴ En su tesis de maestría, María Paula Bontempo explica cómo *Para Ti* se torna un modelo a imitar por otros magazines décadas posteriores a su creación. Esto se percibe en *Chicas* (Bontempo, 2005: 298-301).

La fotografía como estímulo para pasear sola

Annemarie Heinrich acaba de volver de Europa, donde sigue un curso de Agfa-Color. Y nos cuenta que en la Alemania de hoy el 50 % de los fotógrafos son mujeres. Quizás se deba a que en la guerra han muerto tantos hombres, que la mujer debió tomar *necesariamente* su puesto. (En casi todas las demás profesiones también hay un 50 % de mujeres). No digamos que la fotografía es una profesión de mujeres. Pero sí que es una profesión en la que la mujer se siente cómoda. Y en la que no sacrifica nada su feminidad. Se requiere talento plástico visual para “sacar” la fotografía. Y prolijidad, paciencia e ingenio para el trabajo de laboratorio. (Además de sólidos conocimientos de óptica y química, ¡por supuesto!). (Felka, 1954: 22; énfasis en el original)

Aunque los desplazamientos —urbanos o travesías— están condicionados para las mujeres occidentales y contemplan marcas de etnia y de clase, a lo largo de la primera mitad del siglo XX esta situación lentamente se va revirtiendo. Pese a los límites impuestos, no dejan de darse fugas o resistencias. Los años cuarenta y cincuenta, testigos de la conquista del voto femenino en Argentina, exponen el desarrollo de la *Nueva Mujer* o *Neue Frau* —*Femme Moderne* o *New Woman*—, “fenómeno sociológico con el que se ha denominado a todo un grupo de mujeres, en su mayoría procedentes de la burguesía ilustrada, quienes tras la I Guerra Mundial comienzan a cobrar presencia dentro del mundo laboral y artístico” (Valdivieso, 1996: 67). Estas damas independientes buscan vivir según sus deseos, sortear los mandatos sociales y deambular por la ciudad con ciertas libertades que, a la vez que ellas mismas las crean, van agrietando el propio sistema patriarcal (Valdivieso, 2002: 23-31). Ellas circulan por metrópolis que, como Buenos Aires, buscan estar a tono con la actualidad y los acontecimientos más recientes. Felka se inserta en un momento que, aunque pudiera parecer tardío para parámetros como el europeo o el anglosajón, no lo es para el contexto argentino.

Whitney Chadwick y Tirza True Latimer señalan cómo la *Nueva Mujer* es reflejada por los *mass media* ocupando lugares inéditos para el género:

Se la mostró al volante del automóvil, al timón de la lancha, en la cabina de un aeroplano. Ella estaba bajo su control, segura de sí misma, capaz, agresiva, aventurera, independiente. Como figura en tránsito y en transición, viajó sin escolta, distanciándose de sus puntos de origen nacionales y/o familiares para emigrar o inmigrar a capitales culturales como París, donde persiguió su independencia a través de nuevas vocaciones. (2003: 3)

La ciudad se afirma en su multiplicidad de zonas culturales, recreativas, pero también marginales. La calle supone un espacio de libertad y, por ello, el deambular de esta *flâneuse*⁵ conforma un acto político. Este hecho conlleva una narrativa visual incisiva que no oculta las marcas de género, sino que las muestra como constitutivas de las relaciones sociales a través de la circulación simbólica del poder.

Si existe un arte que habilita el paseo urbano, los viajes y las travesías, ese es la fotografía. Desde sus inicios, las mujeres forman parte de varios roles: modelos, asistentes de laboratorio en la realización de retoques y enmarcados, y también encuentran un lugar detrás de la lente. A finales del siglo XIX, un gran número de mujeres la elige como profesión, aunque pocas alcanzan la popularidad de sus colegas varones. En efecto, en este período comienza a aceptarse el ingreso de las mujeres en la sociedad de fotógrafos aficionados, tanto en Europa como en Argentina. Aunque no goce de prestigio social, ya que no requiere de un aprendizaje específico al no contar con estudios sistematizados, como disciplina joven no carga con los estereotipos de género arraigados en los lenguajes de la pintura, la escultura y la arquitectura (Valdivieso, 2008: 1011-1019). A su vez, al cuestionarse su valor artístico argumentando que es una técnica, se la considera limitada en lo creativo, lo cual podría conducir a que no se restrinja el acceso femenino.

La numerosa presencia del género femenino dentro de este campo deja en claro que es una disciplina respetable, como argumenta en su cita Felka, debido a que alienta ciertas cualidades victorianas —“paciencia, prolijidad e ingenio”—, aunque también porque no se la juzga cien por cien artística. Esta consideración va a sufrir una fuerte modificación durante los años veinte y treinta, momento en que “[deja] de ser la *realidad detenida* para convertirse en la *realidad capturada* y, en ese sentido, el papel de los fotógrafos y las fotógrafas documentales resulta básico para el cambio de paradigma” (De Diego, 2013: 68).

Salir a la búsqueda de esa *realidad capturada* coincide con el fenómeno de la *Nueva Mujer*; la fotografía impulsará sus ansias de independencia económica, autonomía y creatividad.⁶ Argentina cuenta con varias fotógrafas vinculadas al

⁵ Femenino de *flâneur*, término francés para denominar a quien vaga por las calles sin rumbo, abierto a las impresiones que salen a su paso, enunciado por el escritor francés Charles Baudelaire en su obra *El pintor de la vida moderna*, publicada en 1868. También el término *flâneuse*, en femenino, tiene otra genealogía de sentido (véase D’Souza y McDonough, 2006).

⁶ La fotógrafa argentina Sara Facio comenta al respecto: “Una de las cosas que me gustó siempre de la fotografía es que se podía vivir de ella; no era un hobby ni *pour la galerie*, yo me daba cuenta de que ganaba plata y me encantaba. Por ejemplo, al año de estar haciendo ese trabajo, ya nos

mundo germano, ya sea por sus orígenes familiares o por haber nacido en Alemania o Austria. Entre ellas, más allá de Ilse Fusková, se encuentran Melitta Lang, Annemarie Heinrich, Grete Stern y Lisl Steiner, quienes pertenecen a una generación que durante los años cuarenta y cincuenta viven el éxito profesional y/o realizan viajes de formación como parte del proceso creativo, además de que algunas tienen presencia dentro de las revistas culturales o femeninas en las que colaboran asiduamente. Ellas habilitan otras circulaciones del género.

Asimismo, la cámara de 35 mm, que requiere película pequeña y que está en un principio diseñada para el cine, se introduce en Alemania en 1925. Logra popularidad entre fotógrafos profesionales y aficionados gracias a su pequeño tamaño y a su bajo coste. Felka entra en contacto con ella durante su infancia a través de su madre —fotógrafa aficionada— y por los viajes que realiza a Alemania con su familia. A finales de los años veinte se dispara en Estados Unidos el uso de cámaras ligeras y fácilmente transportables que propone la firma Kodak, imponiéndose en las siguientes décadas, lo cual reafirma mi argumento del vínculo estrecho entre la *flâneuse* y la fotografía. Sin embargo, para evitar caer en idealizaciones que pueden llevar a la interpretación de que este arte salvaguarda a las mujeres de la domesticidad, quiero destacar que, entre las fotógrafas mencionadas, algunas sostienen con su profesión a sus familias y cumplen con el rol doméstico —Annemarie Heinrich, Grete Stern—,⁷ otras pierden su autonomía al cambiar su estado civil⁸ —la misma Felka— y algunas viven con la independencia que les permite su desempeño profesional —Lisl Steiner.⁹

Por otro lado, durante los años cuarenta y cincuenta, Argentina vive la afirmación de la fotografía como un lenguaje estético con carácter propio.¹⁰ Las exposiciones de Grete Stern (Galería Müller, 1943) y Annemarie Heinrich (Salón Peuser, 1947), junto a la conformación de un sistema de instituciones y premios, apuntala la aparición de grupos de trabajo en los que participan fotógrafas.¹¹ Ellas

habíamos comprado un auto. Yo estaba muy contenta con la fotografía como profesión, me daba independencia económica y libertad” (Facio, 2016: 32).

⁷ Para más información sobre Grete Stern en relación con su vida y su obra, véase Bertúa (2012).

⁸ Le sucede a Felka cuando se casa en 1954. Dos años más tarde comienza a decaer su presencia en los medios, regresando en 1979, cuando sus hijos ya son autónomos.

⁹ Como ejemplo de éstas últimas podemos pensar en Lisl Steiner, Sara Facio y Alicia D’Amico. Lamentablemente excede a esta investigación detenernos en fundamentar más esta premisa, aunque espero poder concretarla en futuros trabajos de investigación.

¹⁰ Es en la década del 30 cuando comienza a perfilarse el recorrido artístico de la fotografía en Argentina (Alonso, 2018: 8).

¹¹ Ejemplo de ello es la fundación de La Carpeta de los diez en 1952 —una de sus promotoras es Annemarie Heinrich— para construir un espacio de intercambio, análisis y crítica estética entre

experimentan y expanden las posibilidades técnicas y poéticas del lenguaje fotográfico y, al hacerlo, van abriendo nuevos caminos en la toma de decisiones estéticas que también implican renegociaciones de los roles de género. Salen del papel de modelo y musa inspiradora para posicionarse frente a la lente en la captura de lo real.

Tras lo señalado, dos fotografías tomadas por Felka a la poeta de origen español Isabel Molinero abren la reflexión sobre *otras*¹² iconografías de lo femenino.



Fig. 2: *Sin título (Mujer observando la ciudad)*, ca. 1957, fotografía blanco y negro sepiada, 35 mm, 35.5 x 26.8 cm. Colección Ilse Fusková. Felka.

En la primera de ellas, la poeta parece estar a punto de salir del umbral de una vivienda. Con sus pies en el último escalón que intermedia con la acera, aparenta una inquietante concentración, a la vez que aprovecha para espiar la ciudad que se abrirá a su paso. Sospechamos que, unos segundos después, iniciará su paseo. Felka captura ese instante en que su amiga advierte la posibilidad de salir de un espacio

profesionales reconocidos en el medio. En 1956 se crea el grupo Fórum, en el que participa Lisl Steiner, quien acaba de dejar su desempeño en la industria cinematográfica para dedicarse de lleno a la fotografía.

¹² Empleo *otras* en tanto otredad, en el sentido beauvoriano del término, es decir, aquello que es lo otro de lo humano masculino normativo.

doméstico hacia uno diferente: la urbe, el espacio público. Con los pies casi en quinta posición de *ballet*, cuerpo esbelto, cabello corto —*cheveux à la garçonne*— y vestido acorde a los tiempos que corren, Isabel Molinero observa hacia donde se dirigirá. ¿Está meditando la manera de trasgredir los límites permitidos, traspasar lo doméstico hacia lo público en soledad, sin la compañía de nadie y, por ello mismo, no ser castigada?

La figura de la fotógrafa como *flâneuse*, siempre en tránsito y en transición — como señalan Chadwick y Latimer (2003)—, 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, es el campo de la experiencia. Su caminar es político, su contemplación, poética. La *flâneuse* observa la ciudad como espectadora fascinada y/o impresionada, y en este gesto captura a aquella *Nueva Mujer* que, como la misma fotógrafa, busca pasear sola. ¿Qué le depara el caminar solitario a una dama? El acto de salir implica un gran paso para las mujeres en su afirmación como sujetos autónomos, como seres humanos con capacidades creativas propias. Sus presencias en la metrópoli y en el transporte —ya sea terrestre, marítimo o aéreo— van de la mano con su reafirmación en el rol de artistas. La fotografía promueve estas conquistas.



Fig. 3: *Isabel Molinero sentada en un pasaje del Barrio de Belgrano*, 1957, fotografía blanco y negro sepiada, 35 mm, 35 x 29 cm. Colección Ilse Fusková. Felka.

En *Isabel Molinero sentada en un pasaje del Barrio de Belgrano*, del año 1957, la poeta aparece sentada en el medio de un sendero rodeada de árboles. La figura nos da la espalda y, al hacerlo, advertimos cómo su vestido no está exactamente colocado. Un pequeño desplazamiento en uno de sus hombros podría indicar

cierta relajación u olvido de sí misma ante la práctica de la contemplación, la cual intuimos intensa. Sin embargo, esta concentración no está asociada con las tareas con que suelen representarse a las mujeres en el parque o en el jardín. Desde la segunda mitad del siglo XIX, los artistas varones pintan a las damas cosiendo, bordando o cuidando de los niños en los espacios verdes de la ciudad. Las representaciones de la mujer burguesa en el espacio público generalmente conllevan connotaciones privadas o domésticas, incluso se transmite la idea de que este espacio es una continuidad del espacio doméstico. Al respecto indica Anna María Iglesia:

En ese sentido, el jardín es un espacio de transición, a medio camino entre lo público y lo privado, en cuanto a su carácter público [...] no ofrece otro rol a la mujer que no sea el mismo que desempeña dentro del ámbito privado y/o doméstico: el cuidado de los niños, la atención al marido, la conversación entre mujeres, la costura —no olvidemos cómo Manet representa a su mujer, en un escenario bucólico, cosiendo al lado de su hijo de apenas un año. (2019: 6)

Para Felka, la mujer aparece en situación contemplativa, como históricamente se describen a poetas y filósofos en sus tareas de creación y conceptualización. El ensimismamiento —característico de la construcción del concepto de genio masculino, desde los griegos hasta los románticos (Battersby, 1989)— relaciona a Molinero con una experiencia estética más que con una doméstica que se extiende en el espacio público. Y en ese sentido la fotografía la captura en su rol de poeta.

La fotógrafa *flâneuse* captura en su andar a mujeres que buscan vivir sus vidas fuera de los patrones limitantes patriarcales, más allá de los mandatos de género. En ese sentido, Felka nos muestra a mujeres que, como ella misma, quieren ejercer su derecho a transitar libremente, a trabajar en la profesión elegida y para la que se han formado, y a mostrar que la creatividad femenina no se agota en el acto de parir criaturas, como han sostenido los intelectuales varones desde la Antigüedad¹³ en adelante (Battersby, 1989).

En relación con lo señalado, los retratos que realiza Felka —los que veremos en el siguiente apartado— nos abren las puertas al universo de las artistas que pudieron sortear las dificultades de su época, contar con un taller propio o con un espacio de trabajo que les permitiera afrontar sus deseos profesionales con dignidad.

¹³ El diálogo platónico *Teeteto o de la ciencia* es un claro ejemplo de ello.

Construyendo caminos. Las mujeres en el rol de artistas

La ausencia de las artistas en las construcciones discursivas de la historia del arte canónica es puesta en evidencia desde los años setenta a través de teóricas e historiadoras del arte persuadidas por el discurso crítico y deconstructivo feminista. Dicha tendencia se extiende por Occidente en diferentes momentos. En Argentina surge tímidamente durante la década de los noventa del siglo XX y cobra fuerza al promediar la primera década del siglo XXI.

Las obras de Felka documentan la participación activa de las mujeres en el campo artístico y literario. También dejan a la vista las ausencias de éstas en los relatos de la historia del arte y/o de la fotografía nacionales. Leonor Vassena, Mina Gondler y la propia Felka son artistas olvidadas. Quizás lo estén menos Noemí Gerstein, Mabel Rubli —quien aún sigue en actividad— o las escritoras Beatriz Guido, Carmen Gándara y Betina Edelberg. La misma Mané Bernardo, fundadora del Museo del Títere, o la artista y titiritera Marta Gavensky, están postergadas. La lente de Felka las enaltece al combinar cierta sensualidad, orgullo y hasta, por momentos, una nostálgica mirada hacia ellas. Sus puntos de vista y poses refieren al uso libre del lenguaje fotográfico que, al igual que su formación, no la encuadra dentro de una escuela o grupo determinados. Felka manifiesta hacer fotografías por la felicidad de hacerlas, no por la necesidad de adscribir a un medio profesional ni de autoafirmarse como fotógrafa.¹⁴ La elegancia y el estudio psicológico que caracterizan sus retratos reflejan un estilo sumamente personal. Algunas veces sus modelos son retratadas en su taller, junto a sus obras. En otros momentos posan al aire libre. En cualquier caso, presentan prestancia, soltura y seguridad en sí mismas.

¹⁴ Ilse Fusková, entrevista personal con la autora, 15 de octubre del 2018. Felka admira a Horacio Coppola y Grete Stern, con quienes cultiva una gran amistad a lo largo de su vida. La pareja se conoce en Alemania, donde Stern es discípula del reconocido fotógrafo Walter Peterhans (1897-1960), especializado en tomas industriales y en retratos. En 1937 ambos se establecen definitivamente en Argentina. Aunque Felka no estudia sistemáticamente fotografía —conserva su paso por la Escuela de Periodismo donde se acerca a este oficio—, sí se considera una aficionada bien aconsejada por Stern y Coppola. Más adelante en el tiempo, entre 1984 y 1985, se une al grupo Imagem, fundado por el mismo Coppola y Juan José Guttero, vinculando su ideología feminista con la experimentación fotográfica. La corriente pictorialista —influida por el formalismo pictórico— marca tendencia en el arte fotográfico argentino de los años treinta y cuarenta. En los cincuenta, la estética de la Subjektive Fotografie florece en Alemania y se difunde en Argentina coincidiendo con la reafirmación del carácter artístico del lenguaje fotográfico, ya que bucea en las cualidades propias de las imágenes, hecho que conforma una mirada de autora o autor. Es muy posible que Felka se oriente hacia esta tendencia a través de Coppola y Stern.

La titiritera argentina Mané Bernardo (1913-1991) funda junto a su pareja Sara Bianchi (1922-2010) la compañía *Títeres Mané Bernardo-Sara Bianchi* en 1947. Once años más tarde, Felka la retrata de pie y al aire libre, con una pared vegetal de fondo. El modo en que se ubica Bernardo alude a las composiciones clásicas de la historia de la pintura; por tanto, este retrato tiene cierta influencia pictorialista. El cuerpo de perfil nos permite visualizar la fuerza de sus brazos y nos descubre la manga del suéter —profundamente oscuro— en contraste con el reloj y la mano. Lana, metal y piel, tres texturas que se corresponden y marcan contrapuntos de luces y sombras, acompañan el ritmo visual de las espectadoras y espectadores. Brazos y manos son fundamentales en el manejo de los títeres, y de ahí deriva la importancia que cobran dentro de la obra. De mirada sensible y serena, la fotografía de Bernardo exhibe su fuerte personalidad.



Fig. 4: *Mané Bernardo*, 1958, fotografía blanco y negro sepiada, 35 mm, 40 x 30 cm.
Colección Ilse Fusková. Felka.

El retrato de la escultora Noemí Gerstein puede dialogar con el de Mané Bernardo, dado que ambas posan bajo la influencia de fórmulas que vienen del lenguaje pictórico. Sin embargo, el de la escultora tiene una diferencia substancial: es retratada en su taller con sus obras de fondo. Dicha decisión no es un hecho menor, ya que las artistas mujeres han sido históricamente ignoradas por sus compañeros de oficio y escasamente tenidas en cuenta por el sistema del arte. Por tanto, los retratos y autorretratos de éstas en su rol profesional pueden ser interpretados como verdaderos manifiestos simbólicos y políticos de su presencia en un sistema que las acepta a regañadientes y en un campo disciplinar que las

mira de soslayo. A ello se suma que la escultura, área de fuerte exclusión femenina, justifica su discriminación de género a través de discursos biologicistas: las mujeres tienen poca resistencia corporal o debilidad física para el manejo de materiales como la piedra —particularmente el mármol— y el bronce, que se deben dominar para ser considerado profesional. De ser admitidas, éstas deben trabajar formatos pequeños para no lastimar ni poner en riesgo su cuerpo. Y en el caso de ser retratadas o fotografiadas, es recomendable no mostrar las manos, ya que estas desarrollan características “masculinas” debido a la práctica de un oficio que no contribuye a la delicadeza femenina. Por tanto, se aconseja ocultarlas (Beggs, 2013: 115-168).

A pesar de estas convenciones, naturalizadas e impuestas, el retrato de Felka muestra a la escultora en una pose clásica que deja a la vista sus manos, “herramienta” fundamental para esculpir. Además, su brazo evidencia una pequeña venda, señal de una herida en curación, gajes del oficio que se exhiben sin conflictos. Por detrás, podemos apreciar sus obras de piedra y bronce de un tamaño considerable. Gerstein aparece rodeada de sus piezas, afiches y muebles que componen su taller, los que dan pistas sobre sus preferencias: el arte medieval y el arte moderno.



Fig. 5: *La artista Noemí Gerstein*, 1955, fotografía *vintage* sepia, 35 mm, 19 x 18,2 cm. Colección Ilse Fusková. Felka.

Si bien hay numerosos retratos que Felka realiza a artistas y escritoras, cierto este artículo con el de la pintora Leonor Vassena, en el que la fotógrafa investiga sobre la yuxtaposición del espacio interior con el exterior y sobre cierta ambigüedad entre el género del bodegón y el del retrato. Vassena es capturada desde la ventana de su taller, su perfil se recorta en el vano de la ventana, accedemos a su imagen a través del jarrón de flores —un tanto abiertas y con

algunos pétalos caídos sobre la mesa— y del pez de alambre que se recorta sobre el vidrio, el cual deja ver el perfil de la artista.

Vassena se encuentra ensimismada en sus pensamientos; la pintora es un personaje melancólico. Al respecto, comenta Felka: “Ella era una artista muy angustiada. Tiempo después de esta fotografía, se suicidó” (Fusková, 2018). Al transitar por un mundo cuyas reglas están diseñadas para y por varones, las artistas deben plantear estrategias de negociación para abrirse paso en la profesión. Asimismo, es fundamental sortear estereotipos de género de largo arraigo dentro de la disciplina. Muchas quedan en el camino, especialmente en un momento histórico —el de la modernidad— en que tanto el campo profesional como el institucional están marcados por el concepto de genio y por el de artista original y vanguardista.



Fig. 6: *Retrato de la artista Leonor Vassena*, 1957, fotografía blanco y negro sepiada, 35 mm, 35 x 24 cm. Colección Ilse Fusková. Felka.

Conclusiones

Felka conforma el modelo de *Nueva Mujer* que se vale de su independencia y autonomía para circular por el espacio urbano con una cámara fotográfica en sus manos. Su mirada oblicua, como personaje que ocupa un campo disciplinar en proceso de maduración y en el cual ella no pretende competir con sus colegas ni ingresar al incipiente circuito institucional, la lleva a ejercer su libertad a la hora de analizar la subjetividad femenina a través del retrato de quienes, a diferencia de ella, se debaten dentro del campo cultural y artístico.

Cada una de sus fotografías escapa a las expectativas y convenciones asignadas a las mujeres, generando un contrapunto con las imágenes femeninas al uso. En su repertorio visual, la iluminación, el encuadre, el foco y las poses en las que acomoda a sus figuras desafían las relaciones simbólicas de poder al habilitar otras formas por las que transita el género. A medida que construye su propia subjetividad, fundamenta las decisiones estéticas que toma, en ello se manifiesta su agencia. Dicha posición no es solo artística, sino política. En ese sentido, construir una genealogía de fotógrafas y de artistas no solo desenmascara las falacias del canon disciplinar que justifica sus omisiones, sino que también expande la mirada del campo disciplinar de la historia del arte.

El registro visual es fundamental en la construcción de nuevas subjetividades y en la subversión de los roles asignados. En ese sentido, Felka, como fotorreportera y fotógrafa, aunque también como periodista, nos proporciona un importante material para reflexionar sobre los modos del crear y las formas del circular que tiene la *Nueva Mujer* de los años cincuenta y nos da pistas sobre los modos en que opera el discurso patriarcal de la domesticidad, delimitando las conductas y la libertad femeninas.

Para finalizar, es importante destacar cómo aquello que le da espacio de expresión a Felka —las revistas culturales y femeninas— promueve el ideal de domesticidad que condiciona a muchas de las mujeres de su tiempo, incluso a ella misma. Esto nos lleva a reflexionar sobre el papel de la fotografía como un lenguaje que habilita el desempeño profesional de las mujeres de clase media con más facilidad que en otras artes, a la vez que no se encuentra lo suficientemente preparada para contener dentro de su campo disciplinar a aquellas que se debaten entre la domesticidad y la autonomía profesional. La misma Felka decide abandonar durante dos décadas esta disciplina para dedicarse al mandato doméstico. Su figura nos interpela sobre los espacios de negociación del campo artístico, el halo de atractiva autonomía con que la cultura visual moderna codifica a la *Nueva Mujer* sin renegar del “ángel del hogar”, así como también sobre el entramado de relaciones simbólicas en el que se debaten las “elecciones” de las mujeres, paradójicamente tan condicionadas. El laberinto doméstico reviste de una complejidad que elude el hilo de Ariadna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Rodrigo (2018), *La unión hace la fuerza. Los grupos fotográficos y el reconocimiento institucional de la fotografía argentina*, Buenos Aires, Fundación Castillo.
- Barrancos, Dora (2007), *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Battersby, Christine (1989), *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
- Bellucci, Mabel (2016), “Ilse Fusková, un testimonio de alto vuelo”, *Caos en la red*, 10/1/2021. <<https://kaosenlared.net/ilse-fuskova-un-testimonio-de-alto-vuelo/>>
- Beggs, Margo (2013), *Harriet Hosmer (1830-1908): Fame, Photography, and the American “Sculptress”*, Tesis doctoral inédita, Toronto, University of Toronto.
- Bertúa, Paula (2012), *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*, Buenos Aires, Biblos.
- Bontempo, María Paula (2005), *Para Ti: el cuerpo de la mujer moderna (1922-1928)*, Tesis de maestría inédita, Buenos Aires, Universidad de San Andrés.
- Chadwick, Whitney y Tirza T. Latimer (2003), *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press.
- Cosse, Isabella (2010), *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- D’Souza, Aruna y Tom McDonough (eds.) (2006), *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth-century Paris*, Manchester, Manchester University Press.
- De Diego, Estrella (2013), “La foto reportera como etnógrafa”, *Kati Horna*, Puebla, Museo Amparo: 64-71.
- Divito, Guillermo (1951), “Vía Aérea”, *Chicas*, 129: 18.
- Facio, Sara (2016), *Sara Facio. La foto como pasión*, Buenos Aires: Planeta.
- Felka (1954), “La fotografía, como la vemos tú y yo”, *Chicas*, 164, 22.
- Furió, Liliana y Lucas Santa Ana (dirs.) (2021), *Ilse Fusková*, guión de Liliana Furió, Adriana Juárez y Lucas Santa Ana, Sombracine Producciones [documental].
- Fusková, Ilse, Entrevista personal con la autora, Octubre 15, 2018.
- Iglesia, Anna María (2019), *La revolución de las flâneuses*, Girona, Wunderkammer.
- Nari, Marcela (2004), *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires, Biblos.

- Rosa, María Laura (2018), *La curiosidad de Felka. Ilse Fusková fotografías (1950-1980)*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- (2019), *La libertad de pasear sola. Ilse Fusková fotografías*, Buenos Aires, Waldengallery.
- Valdivieso, Mercedes (1996), “Lucía Moholy, el ojo anónimo que retrató a la Bauhaus”, *La Balsa de la Medusa*, 40: 67.
- (2002), *Ellen Auerbach. La mirada intuitiva*, Barcelona, Fundación La Caixa.
- (2008), “La difusión de la nueva fotografía a través de la publicidad. El estudio Ringl+Pit (1929-1933)”, *Modelos, intercambios y recepción artística. (De las rutas marítimas a la navegación en red)*, Comité Español de Historia del Arte: Universitat de les Illes Balears (eds.), Palma, Universitat de les Illes Balears: 1011-1019.

