



JUAN ÁNGEL URRUZOLA

FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA URUGUAYA

[cdF]



Juan Ángel Urruzola (izquierda) y personal policial. Aeropuerto de Carrasco. 17 de junio de 1973. Foto: Víctor Cunha.

En esta foto, policial me conducen al avión que me llevará a España. Fui liberado por la opción constitucional para abandonar el país cuando se estaba detenido por medidas prontas de seguridad. El día anterior un grupo de oficiales me había trasladado de la jefatura a la Dirección Nacional de Inteligencia de la calle Maldonado y me habían torturado durante todo el día. Mientras me llevaban al avión, recuerdo que pensaba que en cualquier momento habría contraorden y me regresarían al cuartel.



De la serie «Montevideo 12 años después». Año 1985.





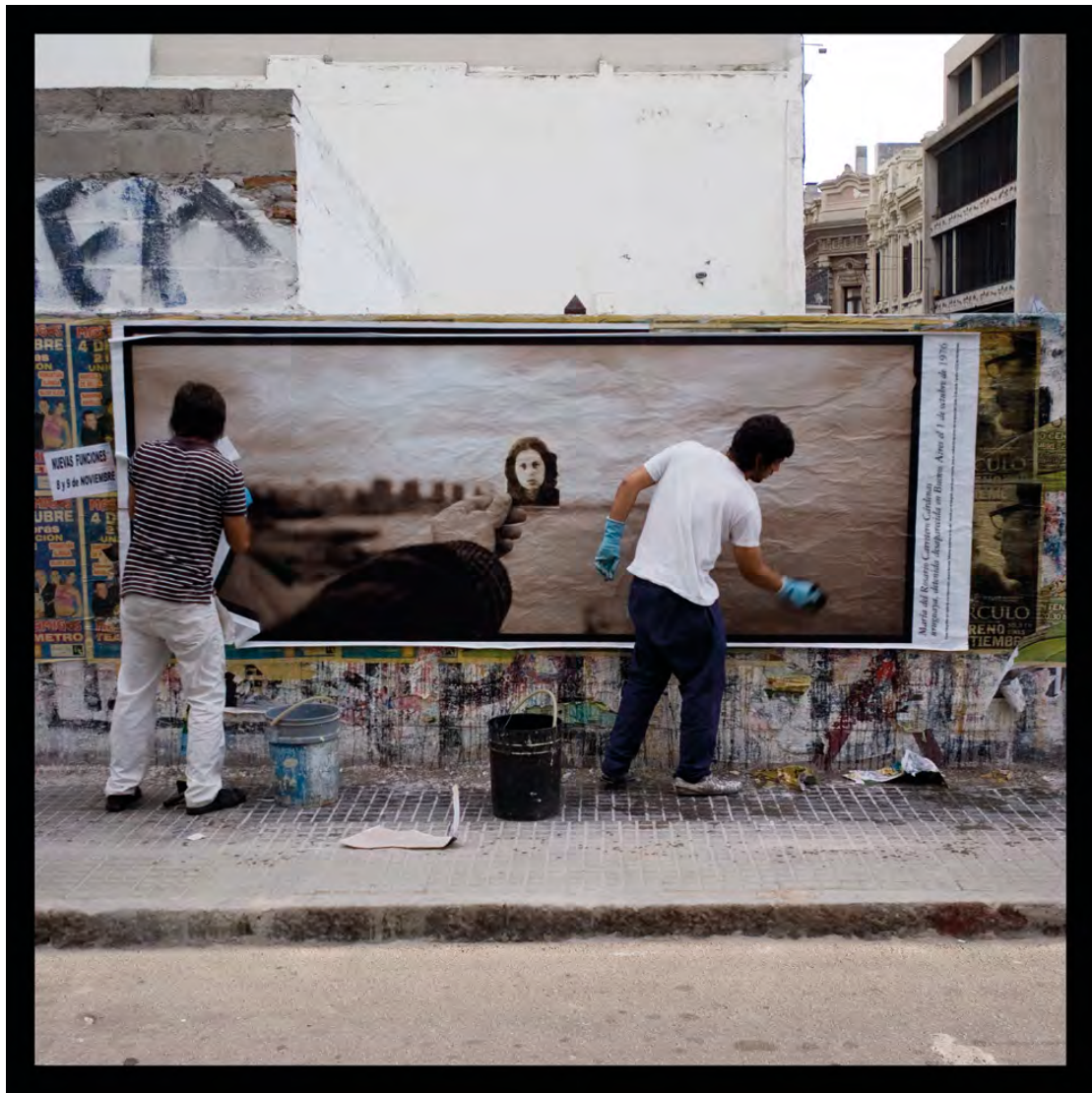
De la serie «Granja Pepita». Año 1991.



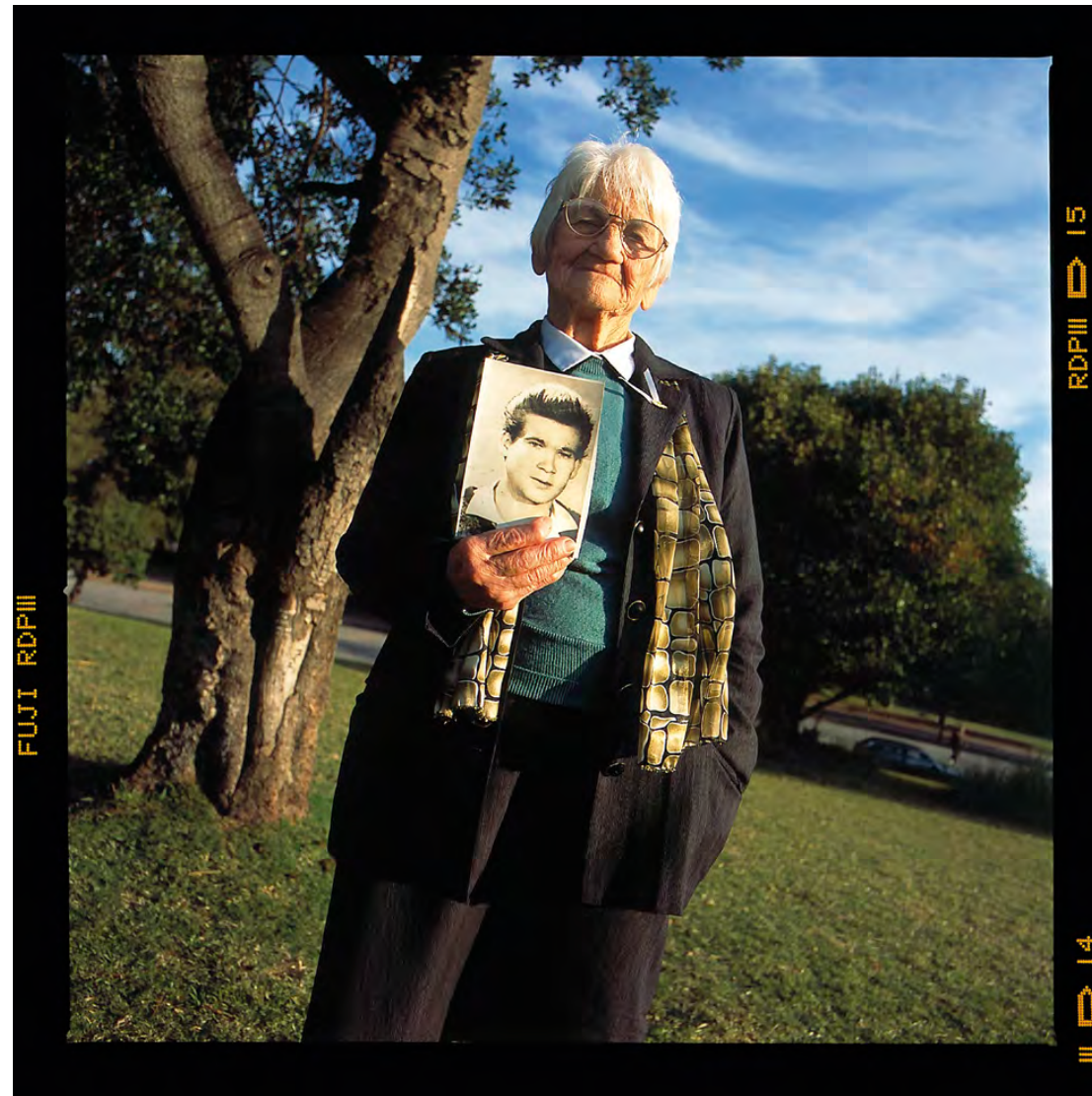


De la serie «Miradas ausentes». Año 2000.

Ella es Victoria Grisonas, militante del Partido por la Victoria del Pueblo, detenida desaparecida por militares uruguayos. Junto a ella también fueron desaparecidos sus hijos y su compañero Roger Julien. Sus hijos fueron abandonados por sus captores en una plaza de Santiago de Chile; años más tarde pudieron ser reconocidos y recuperaron su identidad.



Maria del Rosario Carretero, detenida desaparecida, parte de «Miradas ausentes» en la calle. Año 2008.



Luisa Cuesta con el retrato de su hijo Nebio Melo. Parque Batlle. Año 2003.



De la serie «El arte, esa cosita». IV Bienal del Mercosur, Porto Alegre. Año 2003.



Nebio Melo, hijo de Luisa Cuesta, desaparecido, de la serie «De eso no se habla». Salón Nacional de Artes Plásticas y Premio Adquisición BPS. Año 2003.



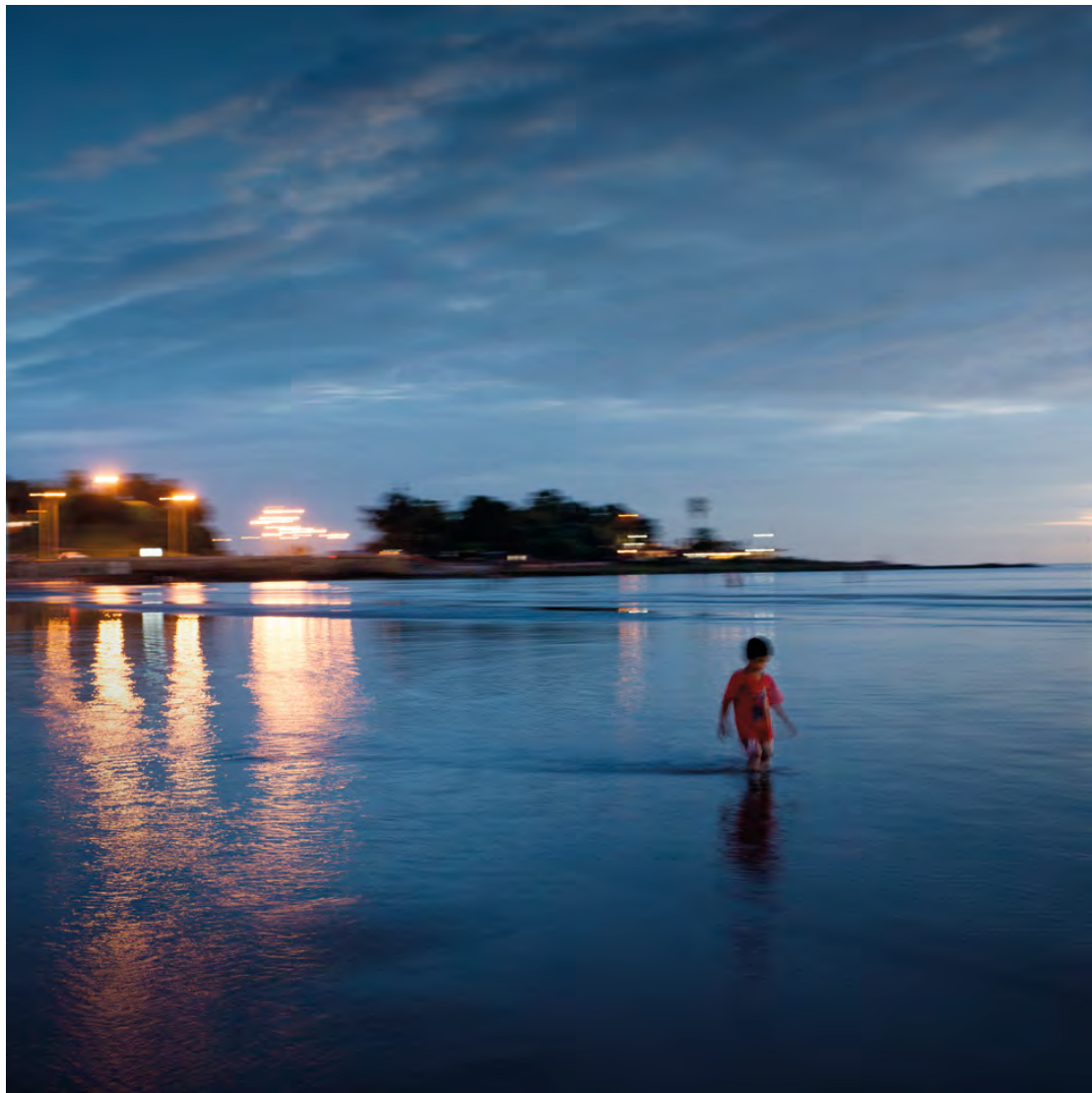
«De ida y vuelta». Díptico seleccionado y expuesto en el 55º Premio Nacional de Artes Visuales Wilfredo Díaz Valdéz. Año 2012.





De la serie «Chau Bea». Primer Premio Adquisición MEC. 55º Premio Nacional de Artes Visuales Carmelo Arden Quin. Año 2010.





Niño caminando al anochecer por el agua en la playa Ramírez. De la serie «El tiempo de las cerezas». Año 2015.



Matteo y Lou jugando en Punta Colorada. De la serie «El tiempo de las cerezas». Año 2019.



Niña jugando al atardecer en la playa Ramírez. De la serie «El tiempo de las cerezas». Año 2018.



Adriana Belbussi y Lucía Valetta. Ensayo de la obra «Piso, cielo, nada». Año 2014.



Globo rojo. Montevideo, Ciudad Vieja. Año 2007.



Serie en curso con Adriana Belbussi, sobre el cuerpo en el paisaje urbano. Año 2017.



Mariana Marchesano. Retrato en el marco de su obra «Resaka vudú», presentada en el Teatro Solís en 2017.



Blanquita Minelli. Año 2018.

Pintora, exalumna del Taller Torres García y madre de uno de mis mejores amigos. Luego de una mala operación en su mano derecha debió dejar de pintar.



Mi madre. Año 2017.

Muestra un foto con mi hermano mayor antes de emprender su viaje hacia América para encontrarse con su hermano. En Uruguay conocería a mi padre y juntos darían origen a nuestra familia. Allí comenzaba mi historia familiar.

“Creo en el arte político y, como decía (Pino) Solanas, nosotros tenemos que hablar de lo que somos”.

JUAN ÁNGEL URRUZOLA

| 25

2 de mayo de 2019. Entrevista a Juan Ángel Urruzola, realizada por Alexandra Nóvoa. Centro de Fotografía, Montevideo.

¿Cuándo y dónde naciste? ¿Cómo era tu familia?

Nací el 28 de febrero de 1953. Por lo que me cuentan fue en Las Piedras, porque el médico que atendía a mamá trabajaba en el hospital de allí. Papá había estado casado antes, pero su primera mujer no podía tener hijos. Conoció a mi mamá, que recién había llegado de España con mi hermano, que tendría diez años. En la familia de mi madre eran todos vascos navarros, de Pamplona. La familia de papá era también vasca, pero del lado francés, aunque él había nacido en Buenos Aires. Ellos tenían almacén y cuando falleció mi abuelo se vinieron a instalar a Montevideo. Papá vio a mamá en la playa Malvín. Él estaba con una barra de amigos, vio a mi madre, pelirroja, muy guapa, y dijo: «Esa pelirroja es para mí». Se casaron enseguida y un año después nació yo. Con la historia de mis padres creo que se marcó parte de lo que es mi identidad. Mi viejo era militante comunista. A pesar de que era una persona a la que no le había ido mal en sus trabajos –incluso había llegado a gerente en varias empresas– en alguna empresa americana le pidieron que dejara de militar si quería seguir manteniendo su puesto. Se fue y siguió trabajando en

diferentes proyectos. Se vinculó al tema de los libros y cuando yo tenía diez u once años fundó una editorial. Y por parte de mi madre está la historia de la Guerra Civil Española. Todo eso estaba muy presente en mi familia. A mi madre la hizo venir mi tío José Mari, que fue el primero en llegar acá. Era medio anarco y peleó la guerra del lado republicano, obviamente. Cuando perdió la República, el tío se escapó hacia Francia y, un tiempo después, se integró a la resistencia francesa en su lucha contra la ocupación alemana. En la zona sur de Francia formó parte del grupo de combate de la resistencia e iba al frente. Cuando terminó la guerra, Charles de Gaulle los condecoró a todos, y mi tío pidió que no le dieran condecoración, sino dinero para emigrar. En esos años había conocido a mi tía, que era francesa, y ya había nacido su hijo, mi primo Jean. Emigró primero el tío, se instaló y, después, hizo venir a mi tía Susy con mi primo, y diez días después trajo a mi madre con mi hermano mayor, Ricardo. Ahí se inició esta rama de la familia. Conocí bastante a ese tío. Fue como un modelo para mí, guerrillero, resistente, anarco, un luchador, un tipo que hacía todo con sus manos y en todo destacaba.

Tus orígenes familiares están muy marcados en España...

Sí. En la IV Bienal del Mercosur en la que participé (2003, Porto Alegre), un artista hizo un proyecto que consistía en ubicar genéticamente (por el análisis de ADN de todos los que participábamos en la bienal) nuestros orígenes raciales. Y luego los ubicaba en una especie de planisferio en 3D o algo así. Entonces yo aparecía en medio de los pirineos, a caballo entre España y Francia. Me salió que soy cien por ciento vasco. Sin lugar a dudas vengo de ahí.

¿Cómo se dio tu vínculo con la fotografía?

Creo que mi primera relación con la fotografía o con un fotógrafo fue a través de Aurelio González, el Gallego. Él trabajaba en el diario *El Popular*, donde mi padre era responsable de la página de internacionales. Eran muy amigos. Aurelio era como de la familia, español como mamá. A veces venía de visita a casa y cada tanto nos sacaba fotos. Siempre fue muy divertido. Esos son los primeros recuerdos que tengo. Una vez al año mamá nos vestía lindos (con ropa hecha por ella) y nos sacaban fotos para enviarle a la familia en Pamplona. Capaz que alguna vez no vino

él y fue otro fotógrafo, pero el que quedó en mi recuerdo fue Aurelio. Luego de la dictadura le pregunté dónde estaban esas fotos y me dijo que muchas de la familia estaban entre los archivos encontrados en el edificio Lapido, donde estaba *El Popular*. Porque todos sus archivos estaban en el diario cuando los militares y la Policía lo ocuparon en 1973; Aurelio se escapó por el hueco de las escaleras y los escondió ahí (luego fueron recuperados gracias a una suma de casualidades y al CdF). Mi viejo también estaba en *El Popular* ese día y no tuvo la chance de Aurelio y terminó, con todo el resto de periodistas, preso en el Cilindro. Esos archivos son una importante colección sobre la memoria de las luchas sociales en nuestro país, y ahí mezcladas tal vez iban fotos familiares. Me gusta esa imagen de las fotos de familia mezcladas con las fotos sociales y políticas de Aurelio. Pienso que fue ese mi primer encuentro con la fotografía. En casa no teníamos un mango, era una economía de supervivencia. Pensar en comprar una máquina de fotos en aquella época era impensable. Ni siquiera pensar en ser fotógrafo, ni en términos de «yo quiero ser tal cosa», no era fácil. Y la fotografía, salvo que estuvieras vinculado directamente, era

una cosa relativamente lejana. No había tanta presencia de fotografías; si bien la clase media alta y la alta podían tener una cámara y sacarse fotos, no era lo usual. Entonces mi relación con la fotografía no fue tan directa. Luego supe que en la familia de mamá había varios primos y tías que pintaban, había una cierta relación con la plástica, y creo que algo de eso me vino por ahí. Desde la escuela yo tenía una relación fuerte con las artes plásticas. Siempre dibuje y pinté. Cuando entré al liceo me tocó de profesora de dibujo Amalia Polleri, que fue una gran profesora para mí, artista plástica, comunista y vecina en Malvín. Ella se dio cuenta de que yo iba por ese lado. Antes, en la escuela Experimental, mi profesor de dibujo, un tipo muy bien, se había dado cuenta de lo mismo. Seleccionó a varios alumnos y nos propuso hacer cursos de dibujo por fuera de nuestra escuela. Nos llevaba a otra escuela pública en la calle Comercio y allí nos daba clases extras. O sea que había algo que me llevaba por el lado de las artes plásticas. En un momento le dije a mi familia que quería hacer la Escuela de Bellas Artes. Pero allí estaban los anarcos que habían hecho una revuelta contra el viejo modelo y habían tirado abajo la academia, echado a docentes,

algunos de ellos comunistas y amigos de papá, como Armando González, el escultor. A pesar de que éramos una familia muy libre, mi viejo no me dio bola con mi pedido de ir a Bellas Artes. Fue Amalia Polleri la que le habló y convenció de que me diera vida con eso. Le dijo algo así como: «No sé qué hará de su vida tu hijo, pero algo que tenga que ver con el arte sí sé que hará». Y a partir de 1968 —mira qué año— me empecé a vincular a Bellas Artes, con toda la movida que había allí.

¿En qué sentido pensás que tu pasaje por la escuela influyó en tu producción posterior?

Buena parte de la idea de instalar en la calle la serie «Miradas ausentes» está vinculada a las campañas de sensibilización visual de la escuela. También, a que un amigo, Mario Sagradini, exdocente de la escuela y artista plástico, me habló de esa posibilidad. En mis inicios en Bellas Artes participé de la instalación de murales gigantes que hacíamos en serigrafía. Descomponíamos la imagen en piezas que imprimíamos a *planograf* con matrices de papel —las matrices fotosensibles empezaron un poco después—, la matriz de papel se recortaba a mano y se pegaba a la tela del bastidor. Luego esos trozos

se imprimían y se encastraban como un puzzle gigante y formaban una gran pieza. Así hicimos los fusilados de la serie negra de Goya o «El pibe» de Chaplin, temas que tenían que ver con lo represivo y con la situación que se estaba viviendo en el país. El mensaje no era literal, pero la gente hacía la asociación. También hacíamos composiciones más abstractas, en colores, típicas de Bellas Artes. Esa experiencia me marcó mucho. Por otro lado, el discurso antiacadémico y la idea de un arte popular fueron elementos muy fuertes para mí esos primeros años. Luego pasó que por temas políticos tuve fricciones con el grupo de poder de Bellas Artes y terminé alejándome. Sin embargo, el uso de la expresión plástica en las luchas, el arte comprometido, todo eso quedó dentro de mí. En el período anterior a que cerraran la escuela no estuve muy presente. Además, me había inscripto como aprendiz de constructor en la escuela de construcción. La idea era proletarizarse y trabajar con los hijos de los obreros de la construcción, que era el perfil del alumnado que hacía esos cursos. La movida en la que yo participaba era el FER (Frente Estudiantil Revolucionario). Habíamos estado en el MLN (Movimiento de Liberación

Nacional-Tupamaros) y nos alejamos cuestionando su «foquismo», porque queríamos hacer algo más vinculado a los trabajadores y al movimiento obrero. Cuando en 1972 caí preso, me enteré de que en la escuela de la construcción habían puesto un gran cartel pidiendo mi libertad. Por eso no viví el cierre de Bellas Artes, que fue en esa época. Después, en el exilio, nos reencontramos con la gente de Bellas Artes; con Jorge Errandonea, Marcelino Guerra y Lino Cabrera hicimos de nuevo buenos vínculos y también carteles gigantes para las movilizaciones que sucedían en París, a finales de los 70, en solidaridad con Uruguay, Argentina, Brasil y Chile.

¿Cuándo empezó tu militancia política y cómo fue el proceso hasta el exilio?

Empecé a militar a los doce años en la Juventud Comunista. Por el 66 o 67 entré al liceo Malvín y ahí me afilió Esteban Valenti, que era vecino, tendría tres o cuatro años más que yo. Mi padre casi me mata por afiliarme tan joven. Con las movilizaciones por el boleto ya me llevaron preso. Me desvinculé de la Juventud en el 68, con la primera gran manifestación de ese año y con los primeros heridos de bala. Salí a manifestar con toda la gente del

liceo, pero la Juventud Comunista había decidido no salir y terminé alejándome de la Juventud. A partir de la represión que sufrimos, que fue feroz —balazos, compañeros muertos— nos fuimos acercando a las posiciones más radicales. Hacía años que en Uruguay había cierto paralelismo con el macartismo de los Estados Unidos y eso, a nivel de la Policía, generó un anticomunismo muy fuerte. Entré muy joven al MLN, debe de haber sido al año siguiente, en el 69, con 16 años. Si ahora viera a mis hijos haciendo una cosa de esas, ¡me muero del susto! Pero en ese momento éramos muchos de esa edad, no era excepcional. Durante las movilizaciones me detuvieron muchas veces. Entre 1967 y 1972, unas diez. En la última, ya no me soltaron. Me mantenían preso por medidas prontas de seguridad. Además, en 1972 se instauró la justicia militar. Estuve encapuchado tres meses, noventa y cinco días. Me torturaron bastante durante ese período. Pasé a la justicia militar, que ordenó mi liberación, pero no me liberaron, aunque nunca me procesaron. Mi padre empezó a hacer gestiones para solicitar mi salida del país. Estuve rotando por algunos cuarteles y, sin estar procesado, me tuvieron unos días en el penal de Libertad. Ahí hubo un lío entre ellos, pues, justamente, al no estar

procesado, no te podían llevar a Libertad. Enseguida me devolvieron al Sexto de Caballería, donde hoy están los poquitos militares procesados que no tienen prisión domiciliaria, y seguí así hasta que, al año, me expulsaron para España. El día anterior me llevaron a la Dirección de Información e Inteligencia en la calle Maldonado y me torturaron todo el día para ver si les decía algo. Esa noche me devolvieron a jefatura y al día siguiente salí en un vuelo de British rumbo a Madrid. Los milicos me acompañaron hasta el avión. Hay una foto de Víctor Cunha, el poeta, que muestra el momento en que me llevan al avión. Pienso que me liberaron gracias a mi padre. Mi padre conocía a algunos comandantes de ese Uruguay de antes, más allá de que fueran de derecha y golpistas. No sé si eso no habrá ayudado. Igual mi padre, cuando lo detienen en 1975, durante la operación Morgan contra el Partido Comunista, no tuvo mucha suerte; ahí la situación para él fue terrible por su estado de salud, a pesar de su enfisema pulmonar lo torturaron mucho como a todos y finalmente estuvo siete años por ser comunista y periodista. Yo, en 1972, en una visita cuando estaba en poder de los militares, le advertí que eso vendría también contra ellos, pero creo que él no lo creía posible.

¿Cómo fue la adaptación en el exterior?

Primero estuve un año en España, había entrado como turista. Allá trabajé en una librería de un primo que quedaba en un barrio de estudiantes, cerca de la Universidad Complutense, en Argüelles. A los pocos meses fui de viaje a París, para conocer la ciudad y conectarme, ya que allí estaban varios compañeros y amigos que habían salido en las etapas previas. Ahí me contacté con el Comité de Defensa a los Presos Políticos, que estaba organizando una participación en el Tribunal Russell (Tribunal Internacional sobre Crímenes de Guerra), una institución que fundó Bertrand Russell —que había sido Premio Nobel de Literatura en 1950— y que en 1966 decidió montar un tribunal ético para juzgar a Estados Unidos, al que al final se condenó simbólicamente por los crímenes en Vietnam. Por el 74 se creó una nueva sesión de este tribunal para enjuiciar los crímenes de Estados Unidos en América Latina, sobre todo Chile, pero se iba a hablar también de Uruguay. Zelmario Michelini venía desde Argentina como la voz acusatoria y teníamos que ir varios más que habíamos estado presos a testimoniar sobre torturas. Cuando yo estaba preso, Michelini había denunciado en el Parlamento que

me estaban torturando y que yo era un pibe. Entonces coordinamos mi participación y volví a Francia para viajar, en delegación, juntos a Roma, donde se reunía el tribunal. Después de eso volví a España y enseguida me convocó la Dirección de Seguridad del Estado, creo que en la Puerta del Sol, donde está la Policía. Tenían una relación directa con los militares uruguayos. En el interrogatorio me di cuenta de que tenían un expediente mío. Me amenazaron directamente. Era el inicio de las movilizaciones hacia la salida del franquismo, de las que yo me sentía parte. Entonces tomé la decisión de irme a Francia, donde sí me dieron refugio político. Es verdad que también había conocido a Roberta Bettini, con quien luego me casaría, la madre de mi hija mayor y una activa militante en el movimiento de solidaridad con Chile y luego con Uruguay. Me vinculé a una Francia interesante, eran años muy fermentales, hubo mucha solidaridad sobre todo con Chile, pero también con nosotros, con los brasileños y los argentinos. Desde el 68 no había pasado tanto tiempo y eso se notaba en muchas cosas. Mi primer trabajo en París fue en una pequeña empresa de diseño y edición de publicaciones, el dueño era un ex

del 68. Caí en ese trabajo por casualidad, por un aviso en un diario de izquierda, para suplir a un compañero portugués que se iba a Portugal porque había caído la dictadura allá y se había instalado la Revolución de los Claveles. Trabajé un tiempo hasta que esa empresa se fundió. Pasé a seguro de paro y en la agencia de empleo me asesoraron para retomar mis estudios en artes plásticas mientras continuaba con el seguro.

¿En ese momento retomaste la formación artística?

Sí, fui a París VIII, que estaba en Vincennes, una universidad muy particular y alternativa que sigue existiendo, aunque ahora está en Saint Denis, al norte de París. En esos años se juntaba mucha gente del «tercer mundo», de África, Asia y América Latina. Era muy parecido a Bellas Artes, con otra impronta política porque era más bien gente vinculada al maoísmo, que había sido muy fuerte en el 68. Era un lugar en ebullición, ideas nuevas y gente de todo el mundo que iba a estudiar ahí. Cursé artes plásticas, pero también hice materias de cine y de economía. Más que lo concreto que aprendí, la Universidad me cambió mucho la cabeza. Me encontré con gente que tenía una mirada cercana

a Bellas Artes de Montevideo, se hablaba de un arte de denuncia, de compromiso y, al mismo tiempo, conocía otras realidades por vía directa de otros latinoamericanos o africanos. Recuerdo las mesas del restaurante universitario en Vincennes donde caían compañeros a comer. Estaba el Sabalero, que había sido expulsado de España hacía poco, el viejo José Harari, el papá de Leo y Pablo. Se juntaba un grupo grande de gente para discutir y también para comer barato.

¿Cuándo aprendiste fotografía?

Aprendí de manera autodidacta. Un poco antes de volver a la Universidad, mi compañera me regaló mi primera cámara, una Nikkormat, que para mí fue una maravilla. Sería el año 1975. Y empecé a sacar fotos. En Francia estaba muy fuerte la idea del fotorreportero, estábamos muy influenciados por Henri Cartier Bresson, Raymond Depardon, Robert Doisneau, René Burri o Robert Frank. A algunos de esos fotógrafos me los cruzaba caminando en la calle. Con Doisneau me crucé muchas veces, él era un caminante, andaba con su gabardina y su cámara recorriendo París. Depardon cubría a veces manifestaciones a las que yo también iba a manifestar y a sacar fotos. Era el inicio

de las agencias periodísticas como Sigma, Gamma, Sipa, que seguían el camino de Magnum, que era una cooperativa de fotógrafos. Como autodidacta leí mucho y lo que aprendía lo aplicaba al salir a trillar la calle. Sacaba muchas fotos, todo el tiempo. Acá Jorge Ameal siempre me hizo pensar en ese estilo de fotógrafos caminantes. Me lo cruzaba por la calle hasta el final de sus días. Yo lo hice durante mucho tiempo, sobre todo en Francia y los primeros años acá. Pero luego vinieron los hijos, tener que correr para llegar a una cita o ir a buscarlos a la escuela, empecé a andar en coche y las salidas pasaron a ser más programadas (hoy a veces salgo en la bicicleta). Pero esa escuela marcó una época.

¿Cómo hacías para revelar?

Al principio, de laboratorio no tenía la más mínima idea, porque en Bellas Artes no había llegado a hacer fotografía, si bien allí estaba Alfredo Cha como docente y había un pequeño laboratorio, no llegué a tener cursos en Uruguay. Y en París empecé a hacer laboratorio gracias al fotógrafo argentino Carlos Saldi, con quien nos hicimos muy amigos. Me acuerdo de que con Roberta y mi hija Yoana, íbamos los fines de semana a pasar el día a la casa

de ese fotógrafo. Vivían en las afueras de París y también tenía hijos chicos. Me prestaba su laboratorio y yo me encerraba ahí y trabajaba todo el sábado, a veces el domingo. Cada tanto él entraba, me daba algún consejo. Me gustaba el laboratorio y logré dominarlo bastante bien. Después me instalé uno en mi propia casa, en la Rue Rebeval, en París, en el barrio XIX, en Belleville y, a partir de ahí, siempre tuve laboratorio también en Montevideo, a mi regreso, hasta que lo desarmé cuando me pasé al digital. Pero eso fue hace más de diez años, ya en Montevideo.

En 1976 sacás las fotografías del cartel que fue colgado en la catedral de Notre Dame contra la dictadura en Uruguay. ¿Cómo recordás ese momento?

Fue hecho por militantes del Comité de Defensa de Prisioneros Políticos en Uruguay (CDPPU), del que yo era parte. Era un momento complejo de Uruguay, estaban los rehenes del MLN en condiciones horribles, en Buenos Aires habían ejecutado a algunos compañeros del PVP (Partido por la Victoria del Pueblo), como Telba Juárez. De la cárcel de Libertad se habían llevado a un grupo de presos para torturarlos; al mismo tiempo aparecían los cuerpos de jóvenes

torturados en las costas de Colonia y Rocha. Teníamos que hacer algo que nos posibilitara salir en los medios y, en el comité, se nos ocurrió hacer un gran cartel y colgarlo en Notre Dame. Con una compañera dibujamos las letras, ya que me salían bien; mi hermano chico fue uno de los que ayudaron a pintarlo, la compañera de Hugo Cores, María Salaberry, fue una de las que lo cosieron. El día en que los compañeros franceses lo iban a colgar, nosotros, Alain Labrousse y yo, debíamos sacar las fotos y filmar. Fue un 8 de mayo. La filmación apareció en una película que se llamó *Uruguay. ¿Usted conoce?*, realizada por dos compañeras del Comité Bénédicte Kermadec y Elena Salgueiro, en el que salían a preguntarles a los franceses si conocían Uruguay y, en el medio, se mostraban imágenes de la resistencia. También aparecen imágenes de una huelga de hambre en la que participamos varios uruguayos por la misma época, denunciando las torturas en Uruguay. Estaba Gabriel Bado, Rubén Rossi, Marcos Supervielle, el papá de Luciano, y el cuarto era yo. Como éramos refugiados políticos no podíamos participar de acciones políticas y cuando nos entrevistaban nos tapábamos la cara. Por esa razón al cartel de Notre Dame lo subió

y colgó un grupo de compañeros franceses de la Liga Comunista Revolucionaria. En esos años, hice muchos trabajos de solidaridad, como fotos de campañas de solidaridad, afiches y folletos.

¿En qué momento empezaste a trabajar profesionalmente en fotografía?

Cuando estaba terminando los estudios, aunque estaba con seguro de paro, también precisaba trabajar. Mis primeros trabajos fueron como diseñador gráfico, oficio que me apasiona y que sigo haciendo. Luego, lo primero que hice fue armar una carpeta de una treintena de fotos y me fui a buscar agencias de publicidad donde presentarme con ellas. Allí existía un cargo que se llamaba *comprador de arte*, que son personas que tienen experiencia visual y que identifican a la gente que puede vender servicios artísticos a las agencias. A una de esas personas le pareció interesante mi trabajo y a los dos meses me llamaron. Aún recuerdo a esta mujer maravillosa que me hizo mi primer encargo, se llamaba Anne Belle Potin. Y así fue en varias agencias. Yo no conocía a nadie de ese mundo, pero se trataba de llamar y pedir cita o ir y tocar timbre. Eso sí, no llegar tarde, en Francia la puntualidad es sagrada. Y allá te valoran por

lo que hacés, no porque vayas de parte de alguien recomendado, esa cosa de pequeño pueblo que todavía se conserva mucho en nuestro país. De esa manera empecé a trabajar para agencias de publicidad. Me llamaban, hacía campañas y me pagaban bien. También hubo un período de unos años en que me contrataron como director de arte, más que nada para diseño de campañas o avisos. Es importante decir que París era una ciudad muy cosmopolita y nos trataban bastante bien, escuchaban lo que teníamos para decir. A veces lo comparo con cómo se trata a muchos extranjeros hoy en nuestro país y me da vergüenza. Es verdad también que, desde el punto de vista legal, la Policía era muy molesta con las renovaciones de la residencia, a pesar de ser refugiado político. Eso cambió recién con la llegada de François Mitterrand al gobierno. En ese momento nos dieron la nacionalidad francesa a un grupo importante al que, a pesar de tener derecho, no nos la otorgaban. En ese grupo recuerdo que también se la dieron a Daniel Viglietti y a varios compañeros y compañeras. En el período europeo me aportó mucho trabajar con la gente del Taller Ámsterdam, un colectivo creado a partir de lo que fue el Taller Montevideo. Eran alumnos de

Gurvich, se fueron de Uruguay en los 60, creo que a una bienal; estuvieron en París, Nueva York y Londres y, como se puso pesado en Uruguay, ya no regresaron, salvo Ernesto Vila, que sí volvió y terminó preso en la cárcel de Libertad. Héctor Vilches, a quien conocí en la militancia del comité Uruguay en París, se volvió a juntar con Armando Bergallo y armaron en Ámsterdam un colectivo con el que trabajé al final de los 70. Se montó una obra basada en *Los funerales de la Mamá Grande*, de García Márquez, pero por el tema de derechos finalmente se llamó *Cronus XI*. Con esa obra recorrimos México, Venezuela y Colombia. Era una mezcla de disciplinas, unos venían de la plástica, otros de la imagen fotográfica, la música, el canto o el teatro. Esa mezcla de experiencias me permitió de nuevo abrir la cabeza a otras disciplinas y miradas.

¿Cómo fue la vuelta a Uruguay?

A finales del 84, en Francia, me contrató la producción del rodaje de la película *El exilio de Gardel*, de Pino Solanas. Cuando terminamos la parte francesa de la película, Pino y un grupo chico se venían para Buenos Aires para filmar la parte Argentina. Ahí la producción me propuso ir a Buenos Aires con ellos. Fuimos

y nos unimos al resto del equipo y comenzó el trabajo. Cuando llegó Turismo nos dieron una semana de vacaciones y decidí volver a Uruguay por unos días, regresar luego de doce años de exilio. Mi papá y mi mamá ya habían vuelto un año antes. Mi hermano menor, que estaba en Montevideo de viaje desde hacía unos días, fue a buscarme y nos vinimos en bus; quería entrar por tierra y no en avión o en barco. El 1º de marzo había asumido Julio María Sanguinetti y había salido la amnistía para los presos y exilados. Ahí viajé, saqué fotos, vi a mi familia. Fue un encuentro afectivo con la ciudad. Mi serie «Montevideo 12 años después» (1985) la hice en esa semana que estuve acá. En esa época sacaba fotos todo el tiempo y después veía los caminos que podían tomar esas fotografías. Esas fotos son mi primer contacto con Uruguay después del exilio. Mientras fotografiaba descubrí un país que se caía a pedazos en muchos aspectos, quedado en el tiempo, muy parecido al que habíamos dejado al inicio de la dictadura. Estaba como congelado en el tiempo, con muchas cosas que no se habían movido. Saqué fotos con mis dos cámaras Leica, con una en blanco y negro y con la otra a color (parece absurdo visto desde nuestra época

digital de hoy). Finalmente, el eje fueron las fotos en blanco y negro. A la vuelta a París se las mostré a Maxime Ruiz, un compañero franco-argentino con el que compartía laboratorio y estudio. Le mostré las planchas de contacto —en aquel momento, hicieras o no ampliaciones luego, primero las fotos se revelaban y se hacía planchas de contacto para poder «leer» los negativos— y fue él que me señaló que había una serie interesante ahí. Ese método de trabajo con los contactos lo usé desde el inicio, lo aprendí leyendo reportajes a los fotógrafos de las agencias que reflexionaban sobre cómo trabajar, si de la edición se hace responsable el editor del medio o el fotógrafo, cuál es la leyenda, si hay leyenda. Temas que son más de periodismo, pero que fueron debate. Muchas veces ves un título, después lees la nota y no tiene nada que ver el título con la nota. A veces es exactamente lo contrario. Ese sistema de terror existe incluso al día de hoy. Entonces, cuando armé la serie sobre Montevideo, germinó en mi cabeza la idea de volver y hacer una exposición en Uruguay. Un año después volví —no a quedarme, todavía— con la exposición bajo del brazo. Ya había coordinado para exponerla. Acá me di cuenta de que a mucha gente le interesaba más

el hecho de que mostrara fotos de París que la reflexión que podía hacer sobre Uruguay. Había como una valoración extra del que estaba allá como «uruguayo que triunfa» y todos esos conceptos que para mí son huecos, y no me interesaba mostrarme como el fotógrafo de París. Al mismo tiempo, empezó a rondar en mí el proyecto de volverme definitivamente. Me pasó que me redescubrí en Uruguay. Cuando estaba en Europa pensaba que no volvería. Y acá me di cuenta de que me sentía como en paz. En París cada día que salía estaba como a la defensiva, no es fácil vivir y salir adelante en grandes ciudades y tomé conciencia de eso volviendo acá. París es una gran ciudad, con un nivel de exigencia constante. En Uruguay tenía una sensación más calma. Por otro lado, descubrí acá una sociedad que, desde el punto de vista capitalista, estaba varios escalones más atrás de la sociedad aquella, donde ya estaba instalado el hiperconsumo. Después, debo reconocer que con la globalización eso de la sociedad capitalista que menos me gustaba llegó a Uruguay mucho más rápido de lo que yo pensaba, el capitalismo global avanzó mucho. Pero lo que hice en ese viaje fue hacer la exposición y, por tanto, me conectó con el medio de fotógrafos.

¿Dónde fue esa primera exposición?

En Espacio Universitario, un lugar que estaba en Eduardo Acevedo y 18 de Julio, en la esquina frente a la Universidad. Tenía una simbología para mí, dado que estuve en toda la movida universitaria en 1968. Llegué a estar adentro mientras estaba sitiada la Universidad, o en la azotea, tirando piedras a la Policía. Incluso me sacaron una foto asomado a una de esas ventanas del costado de Eduardo Acevedo, justo frente a donde estaba la exposición, y salió publicada en la tapa de un diario, en *El Diario o Acción*.

¿Cómo seguiste acá?

Hice lo mismo que en Francia, agarré una carpeta con fotos y fui a todas las agencias de publicidad. Nadie entendía cómo venía de trabajar en Francia a querer trabajar acá. Unánimemente me decían: «Yo me quisiera ir a donde vos estás, te cambio». Acá tenía que resolver una ecuación económica, que era comprar una casa donde pudiera trabajar, instalar el estudio, un laboratorio para tener un lugar donde revelar y donde hacer la base, un taller. Después conocí el ambiente de fotógrafos. En ese medio descubrí una cosa humana, muy cálida: que la gente te escuchaba. Y enseguida me integré, más

o menos, a pesar de que no me quedé (hice dos o tres viajes antes de lograr instalarme). También es importante decir que a partir de mi primer trabajo en cine con Pino Solanas hubo una docena de películas en las que trabajé. Antes de regresar a Uruguay hice dos o tres, y luego estando acá regresé a Francia para trabajar con Jean-Loup Hubert en la película *Après la guerre*, y luego en varias que se rodaron en Argentina o Uruguay. Tuve la suerte de trabajar con Pino Solanas, Luis Puenzo, María Luisa Bemberg, Robert Duvall, Héctor Babenco, Christopher Hampton y también algunos directores uruguayos como Diego Arsuaga (en *Otario*). El cine me abrió mucho la cabeza desde el punto de vista fotográfico y me permitió tener una mirada diferente en los encuadres en mi fotografía, un director de fotografía que me aportó muchísimo y me recomendó para varias películas fue el argentino Félix Monti.

¿Qué tipo de fotografía se hacía en Uruguay?

No conocí todo lo que se hacía. Sin embargo, encontré una fotografía testimonial, una fotografía comprometida, pero a veces muy literal que no me resultaba demasiado interesante. Todavía tiene

vigencia ese debate sobre qué mostrar en las fotos, ¿lo que veo? ¿O reconstruyo a nivel visual lo que a mí me interesa mostrar? Eso lo fui pensando más a partir de conversaciones con Marcelo Isarrualde. Al año siguiente de mi muestra, Marcelo me llamó y me pidió dos o tres fotos para incluir en una exposición suya. En algún lado él dice que mis fotos le mostraron que en realidad no tenía que construir algo mirando en otra parte, sino que lo que tenía para mirar estaba acá a la vuelta, que podía hacer una exposición sobre la rambla, que además vivía al lado. Entonces él hizo la exposición de la rambla y eso me pareció interesante. Había un diálogo que se fue construyendo. Creo que hubo algunos fotógrafos a los cuales el hecho de que yo viniera de afuera pero que expusiera esas fotos de Uruguay les pareció interesante. Me parece que fue registrado lo que yo quise decir. De repente algunos lo leyeron de otra manera, porque, por ejemplo, Diana Mines escribió una crítica en donde decía que yo venía con una mirada cargada de referencias de allá, que mis imágenes eran muy europeas o algo así. Puede ser, aunque yo en eso no me reconozco. Mis imágenes, no creo que tuvieran nacionalidad, sino que eran la síntesis de

un uruguayo que se había tenido que ir obligado, que se había formado una parte acá y otra allá, que tal vez había aprendido a mirar, que había trabajado en la construcción de una mirada propia que todavía no estaba del todo formada. Porque, además, la mirada está en construcción permanente. El choque con el país de donde había salido y al cual volvía generaba esas imágenes. Me parece que si estaban cargadas de referencias de allá también lo estaban de la historia de acá. Esas fotos eran mi síntesis. Por otra parte, a esta altura no encuentro que las fotos tengan partida de nacimiento. Hay buenas fotos y otras que no lo son, o que no transmiten demasiado. Reflexionando hoy, para mí sacar fotos en la rambla, en esos espacios abiertos, era hablar de mi exilio y de cómo había extrañado esos cielos, esos paisajes. Tal vez para alguien de acá solo era la rambla, sin embargo hubo gente que leyó o sintió de qué hablaban mis fotos.

¿Te vinculaste a un grupo o espacio fotográfico específico?

No, de todas maneras me interesó lo que hacía Marcelo, Álvaro Zinno, Alfonso de Béjar, Panta Astiazarán y del viejo Alfredo Testoni ciertas cosas muy plásticas que

se acercaban a la pintura. También me vinculé con gente de las artes plásticas, como Pepi Goncalvez y Claudio Bado. Recuerdo que empecé a ir a la granja de los Mendizábal, donde estaba el estudio de Martín Mendizábal. En determinado momento me enteré de que iban a vender ese lugar para construir un *shopping*. Me puse a trabajar y de ahí salió la serie «Granja Pepita» (1991). Presenté ese trabajo en la Bienarte que realizaba la Alianza Uruguay-Estados Unidos. Creo que de alguna manera ahí se empezó a materializar mi reflexión sobre la memoria. En realidad el primer boceto fue «Montevideo 12 años después», pero «Granja Pepita» me marcó que por ahí había un camino. No soy demasiado sociable, no me gustaba mucho ir a los *vernissages*, y a las exposiciones prefiero ir cuando no hay nadie. En esa primera etapa más social del regreso participaba un poco de la movida. Después me fui cerrando y me dediqué a mi trabajo. Me inserté en el ámbito de la publicidad y trabajé mucho ahí, que tiene una cosa bastante perniciosa, porque se gana bien y eso te engancha. Creo que te quita buena parte de la adrenalina y de la energía que uno necesita para hacer proyectos propios, porque la terminás canalizando

al servicio de otro. Es la plusvalía que vendés. Eso pasa con muchos realizadores audiovisuales en Uruguay y en todas partes: terminan haciendo publicidad en lugar del cine que quieren hacer. Con los años me he distanciado enormemente de la publicidad. Muchas veces los publicitarios nos engañamos diciendo que hay cierta función educativa en esto, que puede que sí, pero es una educación para el mercado. La publicidad ayuda a formar consumidores, es comunicación de masas que, en general, el mensaje implícito lleva al consumo y no a otra cosa. Y eso en sociedades en que uno de los graves problemas es el consumo... Por eso me distancié y ya hace años que casi no hago publicidad, sino más bien comunicación política, y siempre algo de diseño gráfico, que también me apasiona bastante. Creo que la comunicación es un oficio que no se ha utilizado en sus fines más positivos, educativos y sociales. Me interesa eso, no la publicidad. De todos modos mi oficio me marcó mucho en mi trabajo personal. Siempre fui muy consciente de eso. Por ejemplo, en mis series sobre memoria trato de no tener tics publicitarios.

¿Desde qué perspectiva comenzás a trabajar el concepto de *memoria* y cómo lo entendés hoy?

Desde que regresé a Uruguay mis trabajos siempre estuvieron vinculados a la memoria, estaba presente, pero empezar a reflexionar en términos de memoria vino después. Cuando estaba en el exilio, la memoria, para mí y creo que para toda nuestra generación, estaba vinculada a la del país que habíamos dejado. Incluso estaba en «Montevideo, doce años después». Fue instintivo, como es a veces en fotografía. No pensás mucho sobre lo que querés hacer y por qué. Cuando uno empieza, fotografía todo el tiempo a todo lo que lo rodea. El ochenta por ciento de mi material fotográfico (tengo montañas de álbumes de negativos y planchas de contacto) es autobiográfico. Es el transcurrir de la vida, los hijos, los amigos, las actividades. La memoria está presente todo el tiempo. Lo que de repente no estaba presente era la reflexión sobre eso. La fotografía, por definición, es memoria. Yo sacaba un rollo, lo guardaba, al otro día lo revelaba, hacía la plancha de contacto, lo miraba a la semana siguiente y ya era memoria. Era mi memoria de lo que había sucedido. Ese momento que ya no estaba más. Cuando expuse en el

Centro Cultural de España (CCE) sobre los desaparecidos, di unos talleres en los que se anotó un montón de gente, y muchos me decían que memoria son las imágenes sobre lo que pasó en la dictadura. No, memoria es todo. El tema de la memoria en Uruguay, de la dictadura, es una piedra que tenemos en el camino. No ya de los historiadores, sino de toda la sociedad. Sobre todo porque luego de la dictadura los partidos blanco y colorado instalaron un manto de silencio, de impunidad, sobre lo sucedido. Creo que el rol del artista es cuestionar toda esa mierda, la reflexión es intentar decir cosas que a vos te llegan. Podés hablar de revolución y no decir nada interesante. En ese sentido, me acuerdo de las palabras de Pino Solanas cuando trabajé *El exilio de Gardel*, estando en París. Hablábamos mucho. Él se rodeaba de mucha gente joven y sabía escuchar. Y un día me dijo: «Lo que pasa, Juan Ángel, es que vos te tenés que ir para allá, tenés que trabajar sobre lo que vos sos. Uno trabaja toda su vida sobre lo que es, trabaja desde ahí, no hay otro lugar posible; si no, no es auténtico, es una construcción. Necesitamos en América Latina gente joven que trabaje desde lo que somos». Y eso me parece que es para ponérselo arriba de la

cámara y verlo todos los días. Sobre todo en países como los nuestros, donde estamos siempre en la zona de influencia de otros, de un imperio —algo decadente pero imperio al fin— que nos atrae y que nos come. También de los países de Europa... siempre demasiado pendientes de lo que nos llega de ese centro a nuestra periferia. Porque ha habido poco trabajo sobre nosotros mismos. Por eso no tenía ganas de mostrar fotos de París. No por rechazarla; amo a París, me siento casi tan de ahí como de Montevideo y siempre que puedo voy. Ahora tengo a mis nietos y mi hija mayor allá y parte de mi vida ya está allá. Cuando hice esa serie que se llamó «De ida y vuelta» (2012), que son dos fotos, una de París y otra de Montevideo, las dos de la ciudad bajo lluvia, Ernesto Vila, que es amigo y también estuvo exilado allá, las vio y me dijo: «Ah, París y Montevideo lloran». Yo no la hice pensando en eso, pero estaba implícito, era lo que sentía, porque el exilio y el desexilio te dejan una marca que llevás siempre, que no se va a acabar nunca. Mi nieto Matteo, que es un adolescente parisino, tiene parte de esa historia en él y esa ruptura la lleva puesta aún sin saberlo, porque yo se la pasé a mi hija mayor, Yoana, y ella se la transmitió a él. Nos queda un

desgarro, un lugar de afectos y un dolor también. Hay algo de esa ruptura original que pienso que ya estaba en nosotros, porque mi mamá la tenía cuando se vino a América a encontrar a su hermano, mi tío, que se había escapado de la España franquista. Todo eso nos lo transmitieron en relatos y vivencias, está escrito en nuestra memoria también, como dice la bella canción de León Gieco.

¿Cómo surgió tu serie «Miradas ausentes» (2000) a partir de retratos de desaparecidos?

Los compañeros de Familiares me pasaron las fotos de más de cien desaparecidos, para hacer un trabajo, cuando se estaba juntando dinero para construir el memorial. Yo hice unos folletos para explicar y comunicar la idea. Esas fotos carné estuvieron dos o tres años arriba de una mesa de mi estudio. Sabía que quería hacer un trabajo que contara esa historia, pero no encontraba el concepto formal para desarrollar la idea. En ese proceso hice las fotos para la campaña para el memorial que hizo la Intendencia de Montevideo, pero no era, para mí, un trabajo que me representara. La Fundación Buquebus me había propuesto hacer una gran exposición y yo estaba dándole vueltas al

tema. Y un día, hablando por teléfono con Diego Tocco, un diseñador gráfico amigo, le comenté que quería hacer algo sobre mi historia, sobre memoria, dictadura y desaparecidos. Le decía: «Ese es el tema recurrente, pero no logro plasmarlo. Es como que quiero agarrar a las fotos de los desaparecidos y ponerlas en la ciudad vacía, en esas fotos de ‘Montevideo 12 años después’, como que los debería poner ahí». Entonces, cuando lo dije, me di cuenta de que era exactamente eso. Ponerlos ahí, nada más. Hice una prueba en el formato Leica 35 mm, otra con 6x6 y una tercera con una cámara panorámica XPan de Hasselblad. El formato cuadrado no me servía porque era muy chico el encuadre para la relación que había con la mano. Algo parecido pasaba con el 35 mm. En cambio el panorámico sí, con la ciudad medio vacía y la toma con el diafragma abierto para que el fondo apareciera fuera de foco y el retrato en el centro totalmente enfocado. Y a partir de ahí comencé a trabajar en la serie. La primera foto la saqué en la esquina de mi barrio, en Requena y Charrúa. Salía con las fotos en el bolsillo y sacaba una al azar. Si sacaba una oscura y el fondo era oscuro, volvía a sacar otra que fuera clara. Yo pongo con mi mano delante de la cámara

una foto tipo carné; la mirada del desaparecido de la foto por lo tanto está mirando el objetivo y te termina mirando a vos cuando mirás mi foto. Por eso «miradas». Miradas que ya no están, que las vuelvo a poner. Esa idea tiene algo de acto reparador: se los llevaron y yo los pongo de nuevo en su ciudad. Son imágenes que, si hay un poco de empatía, producen un efecto muy fuerte. Cuando armé la exposición, TV Ciudad me propuso hacer un video. Como no había director, definimos hacerlo colectivamente. «Vamos a hacer una recorrida, ustedes me filman y yo les voy contando el proceso». El video duraba siete minutos y era en tiempo real. Cuando estábamos filmando, un señor veterano que pasaba por ahí escuchó y nos fue siguiendo. Cuando terminamos, la última imagen era la de Miguel Ángel Moreno, un gran amigo mío y compañero de militancia, y ahí me emocioné y quedé un poco cortado. Y de pronto me di cuenta de que el señor que escuchaba estaba llorando. Entonces vino a darme un abrazo. Me dijo que si bien no conocía a esa persona, sí conocía la historia de los desaparecidos. Con las fotos de «Miradas ausentes» me identifico completamente. Está ese Montevideo vacío, que es el mismo de «Montevideo 12 años después».

Están las fotos de los compañeros desaparecidos, algunos son amigos, otros no, pero no importa, somos lo mismo, son mis compañeros y mis compañeras. Yo podría haber sido uno de ellos, estuve cerca. Después de esa serie seguí trabajado temas cercanos. Creo que otras series, como «De eso no se habla» (2004) están logradas, pero ya tienen una carga más plástica, se acercan más a una instalación, hay más conceptualización, tienen un nivel de abstracción mayor y, por lo tanto, son menos directas. Yo quería pegar las fotos de «Miradas ausentes» en la calle, que fue lo que hice más adelante en la Bienal del Mercosur en Porto Alegre, cuando se lo propuse a Gabriel Peluffo (curador del envío uruguayo). Sus interlocutores de la bienal se entusiasmaron y ofrecieron contratar vallas publicitarias para vía pública para eso. Yo contesté que no, porque iba a quedar muy linda una foto de esas en una valla publicitaria a cuatro metros de altura, nadie la iba a rayar, pero hay una asociación de eso con productos, marcas, Pepsi, Coca, un jabón o un político, y después vemos a un desaparecido. No me cerraba. Si yo pongo una imagen de un desaparecido en un lugar donde suelo ver un producto, pasa a ser un producto. Entonces ¿cómo salir

de ese sistema de trampas múltiples que están por todos lados? Tenés que caminar en puntas de pie y el sistema te agarra igual, de alguna manera. Y dije que no, que la foto teníamos que pegarla a nivel del transeúnte, que los ojos del desaparecido de la foto deben estar a la altura de los ojos del que pasa caminando por la calle. «Te las van a rayar todas». Y, bueno, es ese el *quid* extra, y cuando las rompan las dejás y en determinado momento tapás con una nueva foto. Y ese es un trabajo de memoria: lo borran, lo volvemos a poner, lo borran, lo volvemos a poner, y un día no tengo más fotos para pegar, pero está la memoria. Además, ese proceso es una analogía de la memoria y de la búsqueda de los detenidos desaparecidos. Ponen trabas, ocultan, pero las familias siguen y descubren lo tapado por mentiras, por el Estado, por jueces dóciles. Es un proceso que sigue al día de hoy; cuando estamos por publicar esta entrevista sabemos que el cuerpo del último desaparecido encontrado es de Eduardo Bleier, amigo y compañero de militancia de mi viejo, todo el horror se condensa en esa historia y ese crimen mientras en las elecciones de este año se presenta un excomandante en jefe que además era oficial en el Batallón 13 cuando la Operación Zanahoria. ¿Tan

poca memoria hay en nuestro país o hay tanta gente que cree que estaba bien desaparecer enemigos políticos?

También expusiste ese trabajo en el CCE, pero con fotografías de desaparecidos españoles de la Guerra Civil. ¿En qué consistió ese trabajo?

Surgió cuando me llamaron del CCE en el año 2006 para hacer una propuesta de fachada sobre el tema política y memoria. Yo les pregunté si podía hacerla sobre desaparecidos uruguayos. El problema es que el centro es parte de España y tiene estatuto diplomático. Hortensia Campanella, directora del CCE, comenzó a averiguar si era posible, pero venía para largo. Había que hacer pedidos a España y yo suponía que no sería fácil, porque la exposición original de «Miradas ausentes» tuvo muchos problemas. Inicialmente me habían invitado a hacer una exposición en la Fundación Buquebus, pero la directora, Emma Sanguinetti, rechazó hacer una exposición como «Miradas ausentes». Un año después me llamaron del semanario *Brecha* y me propusieron apoyar ese proyecto. Se pusieron a buscar sala y fueron al CCE, que todavía no estaba reciclado, pero ahí les contestaron que ellos no podían hacer una exposición de ese perfil.

Como imaginé que una respuesta desde España podía demorar, propuse al CCE: «No hay problema, para mí el tema de la memoria en relación a desaparecidos es igualmente vigente en España. Lo voy a hacer con los desaparecidos españoles». Estuvieron de acuerdo. Nos conectamos con la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica de España y nos mandaron fotos. Entonces hice esas fotos con desaparecidos españoles durante y después de la Guerra Civil española y puse una pequeña foto de mi tío José Mari adentro, junto a un texto que presentaba el trabajo. Era un homenaje al primero de mi familia materna en llegar desde Europa. Se lo dediqué a él ese trabajo, donde hablaba también de la peripecia pasada por mi tío y mi familia durante la guerra civil. Entra lo autobiográfico, mi propia historia y trabajar sobre las fotos de la familia. Un ejercicio introspectivo complejo. No todo el mundo está dispuesto a hacerlo. Es como hacer terapia y, al mismo tiempo, rearmar el puzzle de tu vida.

Tu serie «Chau Bea» (2010) también parte del trabajo con la memoria familiar. ¿Cómo fue su realización?

Las fotos que hago sobre Beatriz (Abdala) son memoria y no tiene nada que ver

con la dictadura. La historia es simple. Beatriz, la mamá de dos de mis hijos, estuvo con cáncer algunos años. Como sucede muchas veces, en un momento ella se mejoró y, en teoría, estaba saliendo, y después la enfermedad volvió a tener un empuje. Nosotros no vivíamos juntos. Yo tenía mi casa en la calle Requena, donde ella había vivido con mis hijos chicos, y ella tenía otro reciclaje, donde yo tenía mi estudio, que es a pocas cuadras. Mis hijos vivían la mitad de tiempo ahí y la otra mitad en mi casa. Con Beatriz nos veíamos seguido y vivíamos muy próximos. Yo siempre le saqué fotos. Incluso en el estudio le pedía a ella para probar antes las fotos que tenía que hacer para algún trabajo. Cuando tuvo cáncer, le saqué varias veces fotos. Estaba linda, pero sin pelo. Después volvió el cáncer y en ese período de la arremetida de la enfermedad se fue armando una cotidianidad. Yo saco fotos siempre, hoy acá tengo mi cámara. Entonces le dije a ella que quería filmar y mayormente lo que hice fue eso. Filmé toda la evolución de la enfermedad y tenía idea de hacer una película. En paralelo sacaba algunas fotos, pero no tantas porque lo que más hacía era filmar. Sabiendo el desenlace que esto tendría, tal vez quería tener imágenes más vivas,

no lo sé. Lo que sí sé es que ponía la cámara y filmaba. A veces la agarraba mi hijo chico y filmaba él. Hay cotidianidad pura: comiendo, cantando, conversando, cortándose el pelo que le quedaba. Son imágenes muy fuertes. El tema de elaborar la muerte y la partida de alguien muy cercano es un proceso largo, lento, es previo a la muerte y posterior, lleva varios años y luego sigue presente. Por otra parte, cuando estás cerca de alguien con cáncer descubrí el ocultamiento. El miedo, la muerte y la enfermedad están excluidos de nuestra cultura occidental, como mi serie fotográfica «De eso no se habla». Yo intenté hablar, y pasó todo lo que pasó. Beatriz tuvo una recaída, la internaron y la médica nos dijo que el desenlace podría ser relativamente rápido, pero fue fugaz. En todo ese período final estábamos constantemente cerca, formábamos un núcleo de base. Comíamos, desayunábamos juntos, más allá de que seguíamos durmiendo en casas distintas. Hicimos todo un esquema: mi hija mayor dormía ahí y la acompañaba más, porque era más grande. Vino mi otra hija de Francia... Llegó el día en que Bea fallecía. Fue un cimbronazo.

¿Cómo surgió la idea de presentarte al Salón Nacional de Artes Visuales con esa imágenes?

Estábamos en pleno proceso de elaborar la desaparición, con todas esas imágenes y videos ahí, y leí que había un llamado para el Salón Nacional de Artes Visuales. Les pregunté a mis hijos qué les parecía si presentaba una serie de Bea. Estuvieron de acuerdo, miramos las fotos y las seleccionamos juntos. Quedaron siete fotos. Son todas de un mismo día y en colores, salvo la toma final de diez años antes, en blanco y negro, que está sin la presencia de la enfermedad. Las vimos juntos, a alguna la excluimos porque no les gustaba a mis hijos. Y quedó esa serie donde el eje son ellos con su madre. La fuimos a presentar juntos, creo que con Tomás, y a los veinte días llamaron, que había sido seleccionada. Yo creo que a mis hijos y a mí nos hizo mucho bien, porque era hacer un trabajo terapéutico. Lo que pasó es que luego todo se complicó con una parte de la familia que no aceptaba esas fotos. Llamamos a un abogado que nos dijo que los herederos eran sus hijos y que son los que aparecen en las fotos. Beatriz permitió que se sacaran fotos y que se filmara a lo largo de toda su enfermedad. De eso hay pruebas, más allá de que no hay un papel firmado.

Pero hacer y mostrar imágenes de la enfermedad está excluido en nuestra sociedad. La presencia de la enfermedad y la persona enferma es algo que se quiere borrar, hacer como que no sucedió. A menudo el cáncer no se menciona, y el sida menos. Se usan frases como «larga y dolorosa enfermedad», y es verdad que es doloroso, entonces se prefiere que eso no se vea y que queden las imágenes de cuando la persona estaba bien. Para mí mostrar eso era un compromiso. Todos nos vamos a morir, y mirarlo de frente, encararlo, creo que ayuda. Ayuda a los que seguimos vivos y ayuda a los que encaran el tramo final de sus vidas. El hecho es que colgamos las fotos en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), pero los hermanos de Bea lograron que una jueza, con una justificación retorcida, aceptara su reclamo e impidiera mostrarlas. En el juicio, una apelación mal planteada por el Ministerio de Cultura enteleció el proceso y, por casi un año, las fotos estuvieron prohibidas. Gracias al trabajo de mi abogada Nany Salazar y de jueces que al final estudiaron el caso a fondo, ganamos el juicio y las fotos estuvieron expuestas nuevamente en el MNAV, aunque pocos días. No sé hasta dónde no siguen perturbando. Yo pienso que las fotos son amorosas, incluso tiernas. Ocurrió que

gente que había estado enferma me contactó para felicitarme por lo que eso había significado para ella. Tenía un querido amigo, con quien en ese período trabajé. Él también tenía cáncer y ya no le quedaba mucho tiempo, y me dijo: «Quiero que mi familia vaya a ver 'Chau, Bea', porque esas fotos les van a decir a ellos lo que yo no logro explicar». El fallo final de la justicia fue excepcional para mí. Es un fallo con memoria. Los jueces hicieron un trabajo impactante de reconstrucción de quién era Beatriz como persona para concluir la evidencia de que, en vida, había compartido la idea de ser filmada y fotografiada. Les presenté a los jueces como una hora y pico de extractos de video donde se veía claramente que Beatriz era parte de eso, que estaba de acuerdo y aceptaba ser filmada. En el fallo se buscó entender cuál era su personalidad y si ella hubiera aceptado los videos y fotografías. Me pareció fantástico, porque es como que le dan la palabra a ella y llegan a la conclusión de que, de manera evidente, había aceptado participar en esas fotos. Me conmovió ese fallo. Después de haber estado muy enojado con la justicia, me di cuenta de que sigue habiendo jueces que creen en hacer justicia. Fue un fallo increíble, avanzado en relación a los de otros países.

Desde otra perspectiva, es de destacar que un trabajo fotográfico con un tema tan íntimo haya obtenido el primer premio en un Salón Nacional, un reconocimiento que, al momento, le ha sido otorgado en escasas ocasiones. Sí, la fotografía ha tenido algunos premios antes y después también. Está cada vez más presente y creo que está muy ligado a quiénes son los jurados. Por ejemplo, en este caso estaba Magela Ferrero, una fotógrafa que hace un trabajo muy sólido y bastante autobiográfico. Creo que si hubiera sido otro el jurado, capaz que no hubiera elegido mi trabajo. De todos modos, pienso que mi obra era muy fuerte, pocas imágenes que decían mucho. Yo las veo hoy, con esos colores rojos que tienen las sábanas, y veo algo de los colores de Caravaggio. Me siguen moviendo el piso esas fotos. Si te dejás llevar, el trabajo te engancha, porque creo que en la mirada tiene que haber un grado de apertura y de empatía, si estás reticente no te pasa nada. En cuanto a exponer sobre la intimidad y el dolor, es un tema que ha generado problemas a muchos fotógrafos, sucede a menudo. A pesar de que sobre la enfermedad y sobre la muerte, puede haber fotografías decadentes y truculentas. Tampoco creo que

sea necesario mostrarlo todo, pero no puede venir nadie a decir lo que está permitido mostrar, como ahora Bolsonaro en Brasil, prohibiendo imágenes sobre homosexualidad. Me he planteado ese tema. Por ejemplo, yo fui torturado, viví todo eso, y una vez vi —no sé si en una película de Jean-Luc Godard— una escena de tortura muy dura, y después leí una entrevista al director que decía que el tema de la violencia es muy complicado de mostrar, porque se genera un acostumbamiento, una banalización. Para no anestesiar la sensibilidad, los caminos para mostrar esas cosas terribles tienen que ser más sofisticados. Creo que hay que buscar un punto de equilibrio, donde estén presentes la ternura, los afectos, la sensibilidad. Pienso que en mi serie están esos componentes, lo cual no es un juicio de valor para los que hacen otro tipo de cosas más chocantes. Con estas imágenes lo que pasó fue un shock mediático que opacó en buena parte la fuerza, la sensibilidad y el mensaje que esas fotos querían transmitir. Y es vergonzoso que eso vaya a parar a la justicia. Nunca debería haber existido juicio y, mucho menos, prohibición o censura. Creo que la jueza Loreley Opertti, que prohibió esa obra, era muy mala jueza.

¿Habías visto antes algún trabajo que te inspirara?

Me influenció seguramente el trabajo de Pedro Meyer, «Fotografía para recordar», sobre sus padres. Di clases de fotografía en una escuela de cine y, cuando pasaba el video de Meyer sobre ese trabajo, siempre había una fractura, alguien que se emocionaba y algunos alumnos que decían que eso es mejor no mostrarlo. Depende de la educación de cada uno. Esa obra de Meyer me parece un excelente ejemplo de trabajo sobre la memoria. Y es interesante para mostrar en las clases de los liceos, porque obliga a reflexionar sobre un montón de temas en ese sentido.

¿Qué autores/as te llaman la atención en la actualidad?

Me interesó, por ejemplo, el trabajo de JR. Me llamó la atención su trabajo con el mural, no tanto las fotografías. En Francia busqué su libro, que me había recomendado acá Diego Vidart. Vi ahora la exposición en la Maison de la Photographie y me pareció memorable. Me gustó mucho la película que hizo con Agnès Varda, de quien me apasionan sus películas. Pero, volviendo a mis influencias, y no de ahora, me han marcado tal vez más algunos cineastas como

Wim Wenders. Entre los fotógrafos, los de siempre, los viejos. Dorothea Lange me interesó por su compromiso. Cartier Bresson y Depardon me marcaron, aunque eso no quiere decir que los seguí al pie de la letra. Cartier Bresson es el discurso del rigor; en Depardon me interesó la presencia de subjetividad, poética y memoria personal, sus estados de ánimo que aparecen en sus libros mezclados en su trabajo fotográfico. De Robert Frank esa capacidad de romper con todo lo establecido, los encuadres fuera de norma, la presencia de los fuera de foco, lo negros duros y el grano que juega como parte de la estética de la imagen. De Uruguay de hace unos años, Álvaro Zinno, Roberto Fernández, Mario Marotta, y me atrae mucho el trabajo de Magela Ferrero.

¿Estás desarrollando algún proyecto en los últimos años?

Estos días murió Robert Frank, que para mí fue una referencia. Él decía que buena parte de sus amigos ya no estaban y eso lo hacía más introspectivo. Me interesa esa sensación de que en tu memoria hay buena parte de los hilos que te quedan para desarrollar. Están ahí, solo debo dejar que se transformen en imágenes. Siempre estoy sacando fotos,

muchas de temas políticos por trabajo militante. Estoy muy pendiente de eso y le dedico muchas horas. Aparte sigo sacando fotos de manera permanente en la familia, en la rambla y de Montevideo. Paisajes ciudadanos, por ejemplo, sobre el verano, la playa, la familia en vacaciones. Tengo un proyecto de libro y lo presenté a un llamado del CdF, pero sin suerte, deberé seguir trabajándolo. Me parece que el verano es una instancia en la que la sociedad se afloja y uno puede generar un retrato más libre y humano. Al haber pasado muchas vacaciones con hijos y nietos, también me interesa la manera en que esos momentos quedan en la memoria. Mi compañera, Adriana Belbussi, hace danza, y estuve trabajando con ella en varios proyectos de danza en fotografía y video. Me interesa el tema del cuerpo y en la danza contemporánea veo que también se trabaja la memoria, en el sentido de la memoria del cuerpo, otras memorias. Hice fotografías, registro y videos sobre algunas de sus obras. Podría tener material para hacer alguna muestra, pero no me propuse hacerlo aún. Al mismo tiempo, creo que tengo en el debe editar un libro con todo mi trabajo, ya que el único lo hizo Héctor Babenco y son mis fotos del rodaje de su

película *Corazón iluminado*. Tengo algunos textos interesantes sobre mis trabajos fotográficos y creo que debería armar una edición. También últimamente he trabajado en instalaciones. Hace tres años me invitaron a exponer en el Museo de la Memoria de Porto Alegre y presenté una continuación de «De eso no se habla», la serie de los cajones, pero con fotos de brasileños detenidos desaparecidos. Ahí, en lugar de mostrar fotos de cajas de la memoria, presenté la instalación con los cajones, directamente. El año pasado me invitaron de la Bienal de Pueblos en Resistencia de Venezuela, donde propuse una instalación que trataba de reflexionar sobre la crisis de los proyectos de unidad política de América Latina usando imágenes satelitales (de la NASA) de nuestro continente y varios cajones de traslado de obras de arte que simbolizan esta América tan dividida y fracturada. Creo en el arte político y, como decía la frase de Solanas, nosotros tenemos que hablar de lo que somos. Debo agregar, a modo de cierre, la frase de Torres García, que en definitiva es eso también: «Nuestro norte es el Sur», lo que a lo largo del tiempo, en mi trabajo, he tratado que así sea.

Juan Ángel Urruzola nació el 28 de febrero de 1953 en Las Piedras, departamento de Canelones, de madre española y padre argentino. Asistió a la escuela Experimental de Malvín (el barrio donde pasó su infancia) y al liceo n.º 10, donde algunos profesores lo impulsaron a aprender dibujo y artes plásticas. En 1968 comenzó a estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1967, durante una movilización, fue detenido junto a sus compañeros de liceo. En 1972 nuevamente fue detenido por razones políticas y estuvo preso hasta 1973, cuando fue expulsado al exilio. Se radicó en España y residió allí hasta 1974. Ese año se trasladó a Francia, donde vivió hasta 1987. Entre 1978 y 1979 se desempeñó como fotógrafo con el Taller Ámsterdam, en Holanda. En 1979 retomó sus estudios en artes plásticas en París VIII-Vincennes, donde realizó su licenciatura. Entre 1974 y 1987 trabajó como director artístico, director creativo y fotógrafo en París. A partir de 1980 empezó a dar clases particulares de fotografía. En 1984 comenzó a trabajar como fotógrafo para cine, con la película *El exilio de Gardel*, de Pino Solanas. Luego de la amnistía de 1985, visitó varias veces Uruguay y realizó algunas muestras. En 1987 se instaló nuevamente en el país y comenzó a trabajar en publicidad. En 1992 fundó la agencia Utopía, donde ocupó el cargo de director de arte. Desde los inicios de la década de 1990 participó en varias campañas de comunicación del Frente Amplio y, luego, de la Intendencia de Montevideo.

A partir de 2011 trabajó para el servicio de prensa de Presidencia de la República. Ente 2000 y 2003 se desempeñó como docente de fotografía en la Universidad de la Empresa (UDE) y, entre los años 2008 y 2011, en la Escuela de Cine Dodecá. En 2011 comenzó a dictar cursos particulares de fotografía y durante 2014 dio cursos de fotografía en dispositivos móviles para MundoMac. A partir de 2005 trabajó de forma independiente para diversas instituciones en el asesoramiento en comunicación (en el área de diseño, imagen y edición). En el año 2008 ganó el premio Morosoli de Fotografía y Derechos Humanos, y en 2014 el Museu dos Direitos Humanos do Mercosul de Porto Alegre lo invitó a participar de una muestra sobre los 50 años del golpe de Estado de 1964 en Brasil. A partir de ese año, casi todo su trabajo sobre memoria forma parte del acervo del Museu Margs de Porto Alegre. En la actualidad continúa fotografiando Montevideo y su rambla, la costa uruguaya y algunas obras de danza contemporánea. Al mismo tiempo, sigue trabajando en comunicación política.

Exposiciones individuales

- 1983** *Photographies*. Fotografías color, Marais Noir, París.
- 1983** *Paysages*. Unesco, París.
- 1984** *Retratos*. Agencia ECOM, París.
- 1986** *Montevideo 12 años después*. Espacio Universitario, Montevideo.

- 1991** *Granja Pepita*. Alianza Uruguay-Estados Unidos, Montevideo.
- 1991** *Granja Pepita*. Fotogalería Centro San Martín, Buenos Aires.
- 1993** *Series*. Museu Blanes, Montevideo.
- 1994** *Granja Pepita*. Encuentro Latinoamericano de Fotografía, Caracas, Venezuela.
- 1995** *Montevideo 12 años después*. Espacio Universitario, Montevideo.
- 1995** *Homenaje a José Bergamín*. Casa Gandhi (ICI), Montevideo.
- 2000** *Miradas ausentes*. Atrio de la Intendencia de Montevideo.
- 2001** *Miradas*. El Ciudadano, Montevideo.
- 2006** *Miradas ausentes*. Centro Cultural de España, Montevideo.
- 2006** *Miradas ausentes en la calle*. Intervención urbana en San Carlos, Maldonado.
- 2006** *Miradas ausentes*. Intendencia de Maldonado.
- 2006** *Miradas ausentes*. Las Piedras, Canelones.
- 2006** *Miradas ausentes*. Intendencia de Treinta y Tres.
- 2006** *Miradas ausentes*. Intendencia de Salto.
- 2008** *Miradas ausentes en la calle*. Intervención urbana con el apoyo del CCE, Montevideo.
- 2009** *Onetti es Montevideo*. Intervención urbana, Teatro Solís, Montevideo.
- 2009** *Miradas ausentes en la calle*. Intervención urbana con el apoyo del CCE, Asunción, Paraguay.
- 2009** *Álbum de memoria*. Centro Cultural Dodecá, Montevideo.
- 2010** *Álbum de memoria, Pablo Recagno*. Facultad

de Arquitectura, Montevideo.

- 2014** *Lilián, una mujer sola frente al Cóndor*. Museu Direitos Humanos Mercosul, Porto Alegre.
- 2014** *De ida y vuelta*. Museu Direitos Humanos Mercosul, Porto Alegre.
- 2014** *Miradas ausentes*. Museu Direitos Humanos Mercosul, Porto Alegre.
- 2014** *Memoria para armar*. Museu Direitos Humanos Mercosul, Porto Alegre.

Exposiciones colectivas

- 1982** *Exposición taller Ámsterdam*. Ámsterdam, Países Bajos.
- 1982** *Fotografía española en el exilio*. Gran Palais, París, Francia.
- 1984** *Féerie Artistique au Marais Noir*. París, Francia.
- 1985** *Premio Ville de Paris*. Museo de Arte Moderno, París, Francia.
- 1986** *Fotógrafos latinoamericanos en Europa*. Maison de l'Amérique Latine, París, Francia.
- 1987** *I Salón Municipal de Artes Visuales*. Montevideo, Uruguay.
- 1988** *Fotógrafos uruguayos*. Chile.
- 1989** *Fotógrafos uruguayos*. Venezuela.
- 1990** *Exposición multifoto*. Maldonado, Uruguay.
- 1990** *150 años después*. Subte municipal, Montevideo, Uruguay.
- 1990** *Bienarte III*. Alianza Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
- 1992** *Granja Pepita*. Fotofest, Houston, Estados Unidos.
- 1993-1996** *Granja Pepita*. Exposición itinerante,

Asociación de Críticos de New York, Estados Unidos.
1994 *8 artistas y el libro*. Casa Gandhi, Montevideo, Uruguay.
2003 *Exposición sobre la obra de Germán Cabrera*. Molino de Pérez, Montevideo, Uruguay.
2003 *Palabras silenciosas*. Instituto Goethe, Montevideo, Uruguay.
2003 *Palabras silenciosas*. San Carlos, Maldonado, Uruguay.
2003 *Miradas ausentes*. IV Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR, Porto Alegre.
2003 *Uruguay, memoria para armar*. Salón Municipal de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
2003 *El arte, esa cosita*. Salón Municipal de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
2004 *De eso no se habla*. Salón Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, Uruguay.
2005 *Bienal de Arte Latinoamericano*. Ámsterdam, Países Bajos.
2006 *Uruguay posible*. Ámsterdam, Países Bajos.
2006 *Miradas ausentes*. Arte x Arte. Buenos Aires, Argentina.
2006 *El General y ellos*. Salón Nacional María Freire Maldonado y Montevideo, Uruguay.
2008 *El agua*. Cuartel de Dragones de Maldonado, Uruguay.
2008 *El agua*. Museo de Historia del Arte, Montevideo, Montevideo.
2008 *Miradas ausentes* (fotografía) y *A todos ellos* (video). Fricciones y conflictos en Iberoamérica. Centro Cultural de España, Lima, Perú.

2009 *El General y ellos*. Bazar de las Culturas, Intendencia de Montevideo, Uruguay.
2009 *Miradas ausentes* (fotografía) y *A todos ellos* (video). Fricciones y conflictos en Iberoamérica, Paraguay, Uruguay, Chile, Argentina, Perú, Bolivia, México, Puerto Rico, España.
2009 *Álbum de memoria*. Museo de la Memoria, Montevideo, Uruguay.
2009 *Miradas ausentes en la calle*, X Bienal de Cuenca. Ecuador.
2010 *Chau, Bea*. Gran Premio en el Salón Nacional de Artes Visuales Carmelo Arden Quin. Montevideo, Uruguay.
2010 *Miradas ausentes* (fotografía) y *A todos ellos* (video). Fricciones y conflictos en Iberoamérica. Madrid, Barcelona y Zaragoza, España.
2012 *De eso no se habla*. El Monitor Plástico. Subte Montevideo, Uruguay.
2010 *De ida y vuelta*. 55° Premio Nacional de Artes Visuales Wifredo Díaz Valdez. Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo, Uruguay.
2013 *De ida y vuelta*. Porto Alegre, Brasil.
2013 *Hijos, formas de hacer colectivo*. Tacuarembó y Rocha, Uruguay.
2013 *Caminar o ir de prisa*, en el lugar de lo dicho. Fotograma 13. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
2014 *Lilián, una mujer sola frente al Cóndor*. Museu des Direitos Humanos do Mercosul, Porto Alegre, Brasil.
2014 *De ida y vuelta*. Museu des Direitos Humanos

do Mercosul, Porto Alegre, Brasil.
2014 *Miradas ausentes*. Museu des Direitos Humanos do Mercosul, Porto Alegre, Brasil.
2014 *Memoria para armar*. Museu des Direitos Humanos do Mercosul, Porto Alegre, Brasil.
2014 *De eso no se habla*. Museu des Direitos Humanos do Mercosul, Porto Alegre, Brasil.
2015 *Tantos horizontes en una línea*. Centro de Fotografía, Montevideo, Uruguay.
2017 *Mirada interna*. Festival MUFF, Centro de Fotografía, Montevideo, Uruguay.
2017 *Chau, Bea*. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
2017-2018 *Nuestro norte es el sur*. II Bienal del Sur Pueblo en Resistencia, Caracas, Venezuela.
2018 *Hacia una fotografía contemporánea en Uruguay*. Centro de Fotografía, Montevideo, Uruguay.

Fotografía para cine

1984-1985 *El exilio de Gardel*, de Fernando Solanas, Francia-Argentina.
1987 *Le grande Chemin*, de Jean-Loup Hubert, Francia.
1987 *Poulet Frites*, de Luis Rego, Francia.
1989 *Après la Guerre*, de Jean-Loup Hubert, Francia.
1992 *La peste*, de Luis Puenzo, Argentina-Francia-Estados Unidos.
1993 *De eso no se habla*, de María Luisa Bemberg, Argentina-Italia.
1997 *Otario*, de Diego Arsuaga, Uruguay.
1998 *Foolish Heart*, de Héctor Babenco, Argentina-Brasil.

2002 *Assassination Tango*, de Robert Duvall, Argentina-Estados Unidos.
2003 *Imagining Argentina*, de Christopher Hampton, Inglaterra-Estados Unidos-España-Argentina.
2009 *The Informers*, de Gregor Jordan, Estados Unidos-Alemania.
2015 *Onda su onda*, de Rocco Papaleo, Italia-Uruguay.
2016 *Viva Argentina*, de Markus Herling, Alemania-Uruguay.
2017 *Las rutas en febrero de Katherine Jerkovic*, Uruguay-Canadá.

Realizaciones audiovisuales

1991 *Granja Pepita*. Junto a Vasco Elola.
1996 *Una canción a Montevideo*. Intendencia de Montevideo.
1999 *Miradas*. 8 cortometrajes. TV Ciudad.
2000 *Proyecto Solís*.
2002-2003 *Viveza y Un par*. Fernando Cabrera.
2003 *A todos ellos*. Video exposición *Palabras silenciosas*. Instituto Goethe Montevideo.
2004 *Montevideo siglo XXI*. Intendencia de Montevideo.
2008 *A todos ellos 2*. Museo de la Memoria de Uruguay.
2008 *Miradas ausentes en la calle*.
2014 *Lilián, una mujer sola frente al Cóndor*.
2015 *Hay manos*. Familiares de Detenidos Desaparecidos.
2015 *Piso, cielo, nada*. Adriana Belbussi y Lucía Valeta.
2015 *Bitácora Adriana Belbussi*. INAE.

Desde sus comienzos en 2002, el CdF buscó generar y difundir textos para la reflexión y el estudio de la historia de la fotografía uruguaya desde sus inicios en el país en 1840 hasta el presente. En esa línea, uno de sus propósitos es crear instancias y espacios de reflexión, conocimiento y afianzamiento de la fotografía local contemporánea, que permitan avanzar en su investigación y modelar un mapa del campo fotográfico desde las primeras décadas del siglo XX en adelante.

Con ese cometido nos hemos propuesto realizar la presente colección, que apunta a reunir un compendio de testimonios de fotógrafos/as de Uruguay que, tanto por su trayectoria autoral como por su aporte docente, han contribuido significativamente a la construcción del espacio fotográfico del país.

Cada ejemplar incluye una entrevista central en la que el fotógrafo/a es consultado acerca de su relación con la fotografía desde sus inicios, en diálogo con los momentos atravesados por el país hasta la actualidad. Entre las materias abordadas en el transcurso de ese encuentro se incluyen su formación; el lugar de la técnica en su obra; las etapas en su proceso creativo; sus diferentes búsquedas; el manejo de la edición y la posproducción; la influencia de otros autores, su vinculación con colegas, su experiencia laboral

y docente, entre otros temas. A la entrevista se suma un grupo de imágenes que sintetizan las etapas y búsquedas en la producción de la persona entrevistada —seleccionadas a partir de un criterio que permite reconocer los cambios en el tiempo— además de una breve reseña biográfica que reúne datos y fechas destacadas de su trayectoria.

Las publicaciones persiguen un doble propósito: generar textos y fuentes para la historia de la fotografía y conservar la memoria sobre esa historia. Entendidas como documentos, son portadoras de informaciones para revisar, construir y cuestionar la historia de la fotografía local. Y además, para, en el futuro, acercarse a la comprensión y particularidades del pensamiento fotográfico del presente.

En síntesis, una iniciativa dirigida a conocernos, reconocernos, discutir y profundizar sobre la historia de nuestra fotografía, identificando nexos, quiebres, diferencias, coincidencias y construcciones colectivas que permitan avanzar en el conocimiento del campo de la fotografía uruguaya contemporánea.

El sentido del Centro de Fotografía de Montevideo (CdF) es incentivar la reflexión, el pensamiento crítico y la construcción de identidad ciudadana a partir de la promoción de una iconosfera cercana. Esto implica, por un lado, poner en circulación imágenes vinculadas a la historia, el patrimonio y a la identidad de los uruguayos y latinoamericanos, que les sirvan para vincularse entre sí y que los interpelen como sujetos sociales, en el entendido de que, pese a que su cotidianidad está marcada por la circulación masiva de imágenes, pocas tienen que ver con esos aspectos. Por otro lado, ese objetivo implica la necesidad de facilitar el acceso, tanto de los autores de imágenes uruguayos y latinoamericanos como de los ciudadanos en general, a las herramientas técnicas y conceptuales que les permitan elaborar sus propios discursos y lenguajes visuales.

Sobre la base de estos principios y desde enfoques y perspectivas plurales nos proponemos ser una institución de referencia a nivel nacional, regional e internacional, generando contenidos, actividades, espacios de intercambio y desarrollo en las diversas áreas que conforman la fotografía.

El CdF se creó en 2002 y es una unidad de la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo. Desde julio de 2015 funciona en el que denominamos Edificio Bazar, histórico edificio situado en Av. 18 de Julio 885, inaugurado en 1932 y donde funcionara el emblemático Bazar Mitre desde 1940. La nueva sede, dotada de mayor superficie y mejor infraestructura, potencia las posibilidades de acceso a los distintos fondos fotográficos y diferentes servicios del CdF.

Gestionamos bajo normas internacionales un acervo que contiene imágenes de los siglos XIX, XX y XXI, en permanente ampliación y con énfasis en la ciudad de Montevideo. Además, creamos un espacio para la investigación y generación de conocimiento sobre la fotografía en sus múltiples vertientes.

Contamos con los siguientes espacios destinados exclusivamente a la exhibición de fotografía: las salas ubicadas en el edificio sede —Planta Baja, Primer Piso, Segundo Piso y Subsuelo— y las fotogalerías Parque Rodó, Prado, Ciudad Vieja, Peñarol, EAC (Espacio de Arte Contemporáneo), Goes, Capurro y Unión concebidas como espacios al aire libre de exposición permanente.

Intendente de Montevideo Christian Di Candia
Secretario General Fernando Nopitsch
Director División Información y Comunicación Marcelo Visconti

Equipo CdF

Director: Daniel Sosa. *Asistente de Dirección:* Susana Centeno. *Jefa Administrativa:* Verónica Berrio. *Coordinador:* Gabriel García. *Coordinadora Sistema de Gestión:* Gabriela Belo. *Comité de Gestión:* Daniel Sosa, Gabriela Belo, Verónica Berrio, Susana Centeno, Gabriel García, Lys Gainza, Francisco Landro, Johana Santana, Javier Suárez. *Planificación:* Gonzalo Bazerque, Luis Díaz, Lys Gainza, Andrea López. *Secretaría:* Gonzalo Bazerque, Martina Callaba, Natalia Castelgrande. *Administración:* Martha Liuzzi, Marcelo Mawad. *Gestión:* GGonzalo Bazerque, Johana Maya. *Producción:* Mauro Martella, David González. *Curaduría:* Victoria Ismach, Natalia Viroga. *Fotografía:* Andrés Cribari, Luis Alonso, Ricardo Antúnez. *Ediciones:* Lys Gainza, Andrés Cribari. *Expografía:* Claudia Schiaffino, Mathias Domínguez, Laura Núñez, Serena Olivera, Martín Picardo, Jorge Rodríguez, Nadia Terkiel. *Conservación:* Sandra Rodríguez, Jazmín Domínguez, Valentina González, Magdalena Pucurull. *Documentación:* Ana Laura Cirio, Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa, Lucía Mariño. *Digitalización:* Gabriel García, Horacio Lorient, Guillermo Robles. *Investigación:* Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa, Lucía Mariño. *Educativa:* Lucía Nigro, Mariano Salazar, Juan Pablo Machado, Ramiro Rodríguez. *Atención al Público:* Johana Santana, Gissela Acosta, Andrea Martínez, José Martí, Darwin Ruiz, Valentina Chaves, Camila Rivero, Gabriela Manzanarez, Mariana Sierra. *Comunicación:* Francisco Landro, Elena Firpi, Natalia Mardero, Laura Núñez, Ernesto Siola, Santiago Vázquez. *Técnica:* Javier Suárez, José Martí, Darwin Ruiz, Pablo Améndola, Miguel Carballo. *Mediateca:* Lilián Hernández, Gabriela Manzanarez. *Actores:* Pablo Tate, Darío Campalans.



Juan Ángel Urruzola. 31 de julio de 2019.
(Foto: 75288FMCMA.CDF.IMO.UY - Autor: Luis Alonso/CdF).

