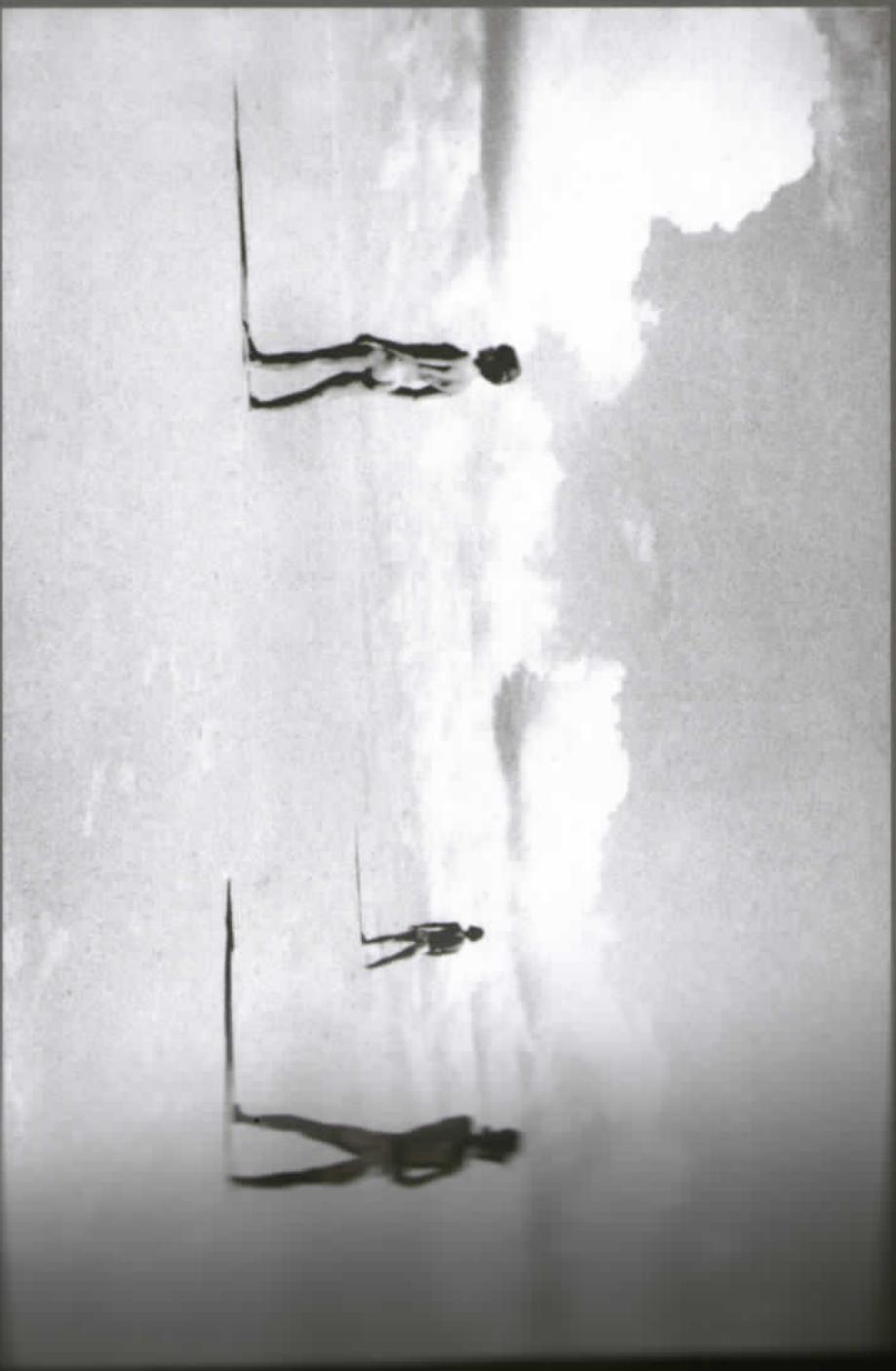


**FOTOGRAFÍA EN URUGUAY**  
HISTORIA Y USOS SOCIALES. TOMO II. 1930-1990

**Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno (coordinadores)**

Magdalena Broquetas, Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa,

Clara von Sanden, Isabel Wschebor



1. Desnudos en la playa, Mario Schettini, Año 1976.

## 8. Hacia una fotografía contemporánea

La renovación del Foto Club Uruguayo y el surgimiento de la fotografía "de autor" (1966-1990)

Alexandra Nóvoa

A partir de los años sesenta la fotografía con fines artísticos experimentó cambios significativos. Junto al desarrollo de nuevas tendencias que exploraron otras posibilidades del arte y ampliaron sus márgenes, fue incorporada en mayor medida a las prácticas artísticas contemporáneas. Como señala Philippe Dubois, la fotografía deja de ir "en busca de la pintura" y es el arte "el que se hace fotográfico". Este proceso avanzó su entrada a los museos y su reconocimiento como una rama más del arte.<sup>1</sup>

En Estados Unidos y en Europa la fotografía en el medio artístico realizada hacia finales de los sesenta y comienzos de los setenta se movía entre el compromiso político, nuevas tendencias documentales, perspectivas conceptuales, corrientes expresionistas y surrealistas y otras producciones vinculadas a influencias personales.<sup>2</sup> La conjunción de estas influencias puede reconocerse en la producción fotográfica que se desarrolló en Ur-

uguay a partir de las décadas de 1970 y 1980 dentro y fuera del Foto Club Uruguayo.

La crisis económica, política y social que vivió Uruguay desde los años sesenta amplió el desarrollo de propuestas y miradas marcadas por inquietudes sociales e influencias artísticas y fotográficas novedosas. En ese sentido, la fotógrafa y crítica Diana Mines sitúa el inicio de una fotografía "contemporánea" en el país pocos años antes de 1973, inscrita en el proceso social, político y cultural que desembocó en el golpe de Estado (1973-1985).<sup>3</sup>

A las anteriores experiencias, centradas en los aspectos estéticos y formales del medio y en la carrera por posicionarlo como un lenguaje competente del arte, comenzaron a sumarse propuestas documentales, de corte social, atentas a las problemáticas que se planteaban en el país y en la región. También otras íntimas e introspectivas, ubicadas entre lo documental y lo ficcional.

### Tendencias en la fotografía de la posguerra en Europa y Estados Unidos

Luego de la Segunda Guerra Mundial, el foco de las vanguardias artísticas y fotográficas se desplazó de Europa hacia Estados Unidos, especialmente a Nueva York. En Uruguay, varias de esas vertientes fueron, en distinta medida, fuente de inspiración para los integrantes del campo fotográfico. Algunos autores internacionales eran conocidos en el país a través de libros y revistas ilustradas. Otros por medio de muestras fotográficas y viajes al exterior de los fotógrafos locales.

Entre aquellas corrientes que tuvieron influencia sobre la producción fotográfica de Uruguay es posible reconocer a la fotografía humanista, la *street photography* y la *mise en scène*, entre otras.

Pese a que los lenguajes fotográficos tienen fronteras difusas entre sí, pueden señalarse de todas formas algunas características principales que los definen.

La fotografía humanista tuvo su centro de interés en París, su gente y su vida cotidiana. Como señala María de los Santos García Felguera, buscó dar “testimonio de la dignidad humana, del rastro que dejan las personas en la naturaleza y en las cosas [...] y la emoción que produce su presencia [...] los fotógrafos humanistas retratan de manera directa a las personas en los ambientes donde se desenvuelve su vida diaria en una especie de realismo poético, sin insistir en la dureza de las condiciones, sugiriendo más que subrayando”. Los límites de la fotografía humanista con el fotoperiodismo no son claros. El fotógrafo se sitúa como un observador atento a captar momentos más que a construir fotografías. Si bien esta tendencia tuvo un desarrollo importante en la década de 1930, a partir de la posguerra el “realismo”, unido al fotoperiodismo, recuperó un nuevo impulso. En ese contexto la fotografía humanista buscó imágenes que transmitieran “esperanzas a la humanidad”. Algunos de sus principales representantes fueron Imre Kertész, Henri Cartier-Bresson, Brassai, Robert Doisneau, Gisèle Freund, Willy Ronis, Edouard Boubat, William Eugene Smith, Werner Bischof, Josef Koudelka, entre otros. Una exposición derivada de esta corriente y que marcó una época fue *The family of man* comisariada por Edward Steinch, expuesta por primera vez en el MOMA de

Nueva York en 1955. El gobierno de Esteban Lonardi compró la exposición y la envió a sesenta y nueve países, incluyendo Uruguay, a donde llegó en 1958 y fue expuesta en el Subte Municipal.

También dentro de los márgenes del documentalismo se ubica la *street photography* (fotografía de calle). En contraposición a la fotografía humanista, su estilo estaba desprovisto de “sentimentalismo” y “romanticismo”. Fue impulsada por autores como Robert Frank con su libro *The americans* (1958), de gran influencia entre los jóvenes de la “generación beat”, o William Klein y su libro *New York* (1955). Junto a fotógrafos como Garry Winogrand, Diane Arbus y Lee Friedlander, la calle era el escenario desde el cual estos autores se plantearon una fotografía más subjetiva. Su lenguaje visual era radical y desprovisto de reglas. Implacables veces con diafragmas abiertos y objetivos de gran ángulo, de extremo contraste entre blancos y negros y dejando en las copias el grano visible. Con una visión áspera de la realidad, su fin no era denunciar, sino explorar la mirada personal y retratar “el mundo fuera por encima del compromiso.

La *mise en scène* (puesta en escena) se trató de un proceso creativo que consistía en una fotografía escenificada. Sus principales precursores fueron los autores de la Nueva Visión o los surrealistas. Se usó especialmente a partir de los años ochenta, en un momento al decir de María Oliva Rubio, “en que se intensifica el debate sobre la fotografía documental, en que los límites entre realidad y ficción tienden a diluirse”. Puede ser el propio autor quien asume diferentes papeles o emplea actores o maniqués. Como un excéntrico del fotógrafo más que captar la realidad la construye “poniendo en escena sus ficciones narrativas” y culminando “la noción misma de la realidad”.

[María de los Santos García Felguera, “De la posguerra a los años sesenta”, en Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra 2007, pp. 495-497; Oliva María Rubio, Hans Michael Koetzle, *Momentos estelares. La fotografía del siglo XX*, Madrid, Consorcio del Círculo de Bellas Artes, 2006.]

En 1967 la fotografía fue aceptada para participar en el Salón Nacional de Artes Plásticas, lo cual legitimó su (paulatina) asimilación en los espacios reconocidos del arte. Esa nueva situación favoreció mayor visibilidad de "fotógrafos-artistas" como Alfredo Testoni y Rómulo Aguerre, dos ejemplos destacados y excepcionales que en la década anterior habían comenzado a transitar la escena artística con propuestas pioneras. En este período ambos autores fueron de los representantes más reconocidos de la fotografía uruguaya, tanto en el medio fotográfico como en el artístico.<sup>4</sup>

Por otro lado, en la década de 1970 se produjeron cambios generacionales, tecnológicos, políticos y estéticos que modificaron la estructura del Foto Club. A comienzos de esa década, un grupo de jóvenes fotógrafos comenzó a participar en la institución, impulsó cambios en su funcionamiento, cuestionó la concepción de la fotografía predominante (enfocada en los contenidos técnicos, formas y "artísticos") y propuso otra más involucrada con la realidad social.

Aunque hubo fotógrafos que en este lapso desarrollaron una trayectoria autónoma al Foto Club, prácticamente todos los integrantes del espacio de la fotografía con propuestas consolidadas y extendidas en el tiempo pasaron de una manera u otra por esa institución como estudiantes, docentes y/o colaboradores.

Con la apertura democrática, el panorama fotográfico se amplió y se multiplicaron las exhibiciones personales o grupales por dentro y fuera de los marcos institucionales de la fotografía. Surgieron otras maneras de concebir al medio, planteadas por autores ya afirmados en la escena local y por otros llegados del exilio que se integraron con di-

ferentes aportes. Hacia el final de este período, algunas instancias expositivas colectivas concretaron una voluntad de acercamiento de los productores de fotografía en el país.

Esas diferentes situaciones, enfoques, inquietudes y sensibilidades hicieron del espacio de la fotografía en Uruguay un mosaico diverso de experimentaciones y propuestas. En un mismo período los caminos se cruzan, coinciden, se rechazan. Este capítulo revisará diferentes momentos, buscando reconocer la emergencia de instancias y productores que hayan contribuido a la conformación de un campo fotográfico contemporáneo en Uruguay.<sup>5</sup>

### Nuevas miradas a finales de los sesenta

En los años previos al golpe de Estado en Uruguay tuvieron lugar acontecimientos relevantes en el ámbito de la fotografía con fines artísticos. Diferentes instituciones culturales como la Alianza Francesa, la Alianza Uruguay-EEUU, el Instituto General Electric, el Instituto Goethe, la Asociación Cristiana de Jóvenes y la Galería del Notariado comenzaron a integrar entre sus propuestas anuales muestras de fotografía nacionales y extranjeras. A su vez, apoyaron la organización de exposiciones fotográficas o concursos en conjunto con diferentes organismos del Estado.

Esos años fueron prolíficos en propuestas y actividades culturales. La fotografía participó de esta corriente expandiendo sus canales de circulación. En 1967 se había realizado el XXXI Salón Nacional de Artes Plásticas, que incluyó por primera vez una sección dedicada exclusivamente a la fotografía. Allí se presentaron Nenona Frangella y Rómulo Aguerre, quien fue premiado por su obra *Ritmo en el espacio. Homenaje a Ba-*



2. *Composición*. Rómulo Aguerre. Año 1979. Desde los años sesenta Alfredo Testoni y Rómulo Aguerre estuvieron entre los autores más reconocidos de la fotografía uruguaya dentro del ambiente fotográfico y artístico.

*rradas*. Mientras que en el XV Salón Municipal se presentaron fotografías de Alfredo Testoni, Julio C. Trobo y Aguerre. Ese mismo año fotografías de Aguerre fueron expuestas en el Club Español junto a piezas de los alfareros Pascual y José Freire, representando un ejemplo de los lazos entre diferentes ramas artístico-artesanales.

En los años siguientes, tanto Testoni como Aguerre continuaron desarrollando sus propuestas de forma autónoma, participando sucesivamente de los salones oficiales en los que obtuvieron varios reconocimientos. Las fotografías que presentaban a estos concursos eran fundamentalmente de carácter abstracto y respondían a las tendencias artísticas de vanguardia en las cuales habían surgido. Por otra parte, aunque en ningún momento se dedicaron a la docencia, junto con otros fotógrafos profesionales como José María Sil-

va, mantuvieron vínculos con el Foto Club Uruguayo. Testoni fue jurado para alguno de sus concursos, dio charlas y participó de diversas actividades, al tiempo que los reconocimientos de Aguerre eran celebrados en las publicaciones del club.<sup>6</sup>

La realidad de la institución en la década de 1960 no era sustancialmente diferente a la de sus orígenes. Dictaba cursos técnicos organizaba concursos, excursiones fotográficas, mesas redondas, salones y exposiciones internas o con otras instituciones (como la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay), publicaba el boletín y mantenía los vínculos con agrupaciones de aficionados de otros países. La visión pictorialista de la fotografía, predominante desde la fundación de la institución, había disminuido y convivía con otras experimentaciones modernas, abstractas y documentales cuya atención estaba puesta en el contenido estético de la obra.



3. La exposición *Muros/magratías testoniana*, de Alfredo Testoni (año 1965), fue la primera de fotografía realizada en el Instituto General Electric, uno de los principales centros de arte contemporáneo de Uruguay en la década del sesenta.

Sin embargo, en la segunda mitad de esa década se inició una etapa de cambios que se profundizó en la siguiente. Por un lado, el crecimiento del mercado de productos fotográficos y el mayor acceso a la compra de cámaras y equipos por las clases medias estimuló la llegada de nuevos socios que matizaron la tendencia, relativamente elitista, que tenía el club.<sup>7</sup> A su vez, empezaron a asistir personas interesadas no sólo en las posibilidades artísticas de la fotografía, sino también en su potencial para abordar el entorno social.

Un ejemplo de esas nuevas posturas tuvo lugar en 1966, cuando un conjunto de jóvenes formó el grupo Alfa, integrado por Eduardo Collins, Sylvia Julber, Mario Navarro, Oscar Bonino, Alberto Campodónico, Elba Salido, Néstor Arce y Alberto Corchis. Sus miembros rechazaban varios aspectos de la fotografía típica del fotoclubismo, que iban desde los criterios de selección del jurado hasta las técnicas predominantes (los "encuadres rígidos" y el énfasis en procedimientos "artísticos", como el solarizado), que catalogaban de "recetas". Los nuevos fotoclubistas cuestionaron las pautas y modalidades de evaluación de los concursos. "Quisimos mostrar algo distinto, buscamos el choque. No eran las típicas fotos del paisaje bello, más bien lo contrario", decía Sylvia Julber. Hacia 1968 el grupo se dispersó debido a las diferentes actividades de sus integrantes, la militancia y el exilio de otros, dejando la huella y el antecedente de una experiencia crítica y alternativa en la institución.<sup>8</sup>

#### Cursos, concursos y publicaciones

Hacia fines de los sesenta, el Foto Club Uruguayo tenía trescientos cincuenta socios. El aprendizaje de la fotografía incluía cursos



4. Conventillo Mediomundo. Mario Navarro. Año 1970.



5. Sin título. Sylvia Julber. Año 1966.

Los integrantes del grupo Alfa realizaban tomas directas de temas urbanos y populares. A su vez, rechazaban la estética pictorialista que fue dominante en el Foto Club hasta al menos los años sesenta.

## Otra expresión. El grupo Alfa

*“Empecé a fotografiar seriamente en el sesenta y cuatro. Tenía enorme afición por la fotografía como medio de expresión. Un año después me asocié al Foto Club, que era el único lugar donde se podía hablar y discutir apasionadamente de fotografía. En aquella época no había nada estructurado; los que teníamos ganas de hacer cosas nos juntábamos por el gusto de hacer fotografía.”*

*En el club había excelentes fotógrafos, pero con una visión como de los años treinta. Hacían fotos con un poco de filu, algún semidesnudo y ese tipo de cosas. A mí me gustaban corrientes como la hoy llamada ‘street photography’. Era lo que quería, fotografiar, transmitir, lo que veía, lo que era la realidad. Me gustaban fotógrafos de los grandes, como Cartier-Bresson o Eugene Smith (mi ídolo en esa época), que tenía una fotografía más marginal que la de Cartier, era mucho más crudo.*

*Entonces los que compartíamos esas ideas, ese tipo de orientación, nos juntamos en lo que se llamó el grupo Alfa. Era como un mini Foto Club, éramos gente más joven que quería expresarse de otra manera. Generalmente nos reuníamos en la casa de alguno de nosotros. Llevábamos nuestros trabajos, hacíamos lo que hoy se llamaría brainstorming, mostrábamos las fotos al grupo, nos criticábamos apasionadamente, veíamos en qué se podía mejorar. También discutíamos sobre las obras de los grandes que aparecían en revistas. Salíamos juntos a fotografiar lo que veíamos en la calle: gente, indigentes, un millón de trabajadores, personas de todo tipo y extracción, en fin, lo que iba sucediendo a nuestro alrededor. Y claro, en el Foto Club, con aquella tradición que había, nos veían como bichos raros!*

*A los cursos del Foto Club nunca fui y no creo que mis compañeros del grupo Alfa hayan ido a alguno. Del club éramos socios y lo usábamos*

como un espacio para charlar de temas relativos a la fotografía que nos gustaban e intrigaban. También nos presentábamos a los congresos, donde recuerdo haber ganado más de una vez.

*Nuestros trabajos al principio, fueron un shock para el Foto Club. Con los fotoclubistas mayores, los ‘tradicionales’, hubo algunas tensiones, pero nos aceptaron porque los fotos eran buenas. La realidad era más fuerte que los prejuicios. Puede ser que hoyan criticado algunas de nuestras fotos, alguna de algún mitin obrero, algo así, pero más porque la foto era mala que por el tema que mostraba.*

*En lo que refiere a los aspectos técnicos, todos nosotros usábamos película 35mm y hacíamos las cosas como se podía en esa época, más o menos sujetos a las condiciones económicas que restringían nuestro equipamiento, quizás solo a una lente normal de 50mm.*

*Como grupo duramos muy poco, un par de años. Después cada uno fue por su lado, se fue diluyendo por estudios y trabajos. También vino toda la complicación política. Alberto Corchs desapareció en Argentina, otros estaban vinculados al MLN [Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros]. Algunos simplemente nos quedamos y lo fuimos llevando.*

*Políticamente cada persona estaba en lo suyo, pero eso no tenía que ver con la fotografía. En el grupo jamás se hablaba de política por la de fotografía sí. Si mi fotografía era ‘comprometida’, no lo sé, el hombre se lo habrán puesto después. Para mí eran las fotos que tenía ganas de hacer y mostrar. Eran un manifiesto, un manifiesto visual del ’68’*

[Entrevista a Mario Navarro, por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 27 de abril de 2018].

introdutorios, uso de cámaras y película monocromo y color, accesorios y exposición. Además, la institución organizaba reuniones semanales con proyecciones y conferencias, tenía servicio de laboratorio y hacía exposiciones mensuales y anuales.<sup>9</sup>

En cuanto a las publicaciones del club, después de una pausa que comprendió desde fines de la década del cincuenta hasta mediados de la siguiente, su boletín mensual co-

menzó a reeditarse, junto a librillos técnicos y manuales de fórmulas. De las antiguas revistas de buena calidad que incluían reproducciones fotográficas, el nuevo boletín pasó a ser una publicación escueta, impresa a mimeógrafo y reducida a la mitad de espacio de su antecesora. Por ese medio se difundían informaciones técnicas, eventos fotográficos internacionales, novedades en materia de insumos fotográficos y los comercios en donde podían obtener

se (por ejemplo las películas a color, que eran de precios elevados y de difícil acceso).<sup>10</sup>

Los concursos internos comprendían temáticas inspiradas en manuales de fotografía clásicos, de autores como W. D. Emannell. Llevaban nombres como "Expresión humana", "Tema libre", "Acción (sujetos en movimiento)", "La mujer", "El trabajo y el hombre", "Animales", "Retrato", "Deportes", "La pareja humana", "Contraluz", "Paisaje" y "Flores y hojas". En cada uno se especificaba si la fotografía debía ser presentada en blanco y negro o en color.<sup>11</sup>

Los concursos del Foto Club funcionaban como espacios simbólicos donde se establecían las normas de lo aceptado fotográficamente y las jerarquías en la interna de ese espacio. Eran también un termómetro de las tendencias predominantes, de los cambios permitidos o de los que se abrían camino. Por eso eran centro del cuestionamiento por parte de las nuevas generaciones, no alineadas con los preceptos tradicionales de la institución.

Al momento de elaborar las reglamentaciones de los concursos, los directivos del club buscaban evitar cualquier margen de interpretación con respecto a la consigna planteada por ellos. Para asegurarse de eso algunos temas eran explicados a través del boletín, en donde se especificaba lo que el jurado entendía estrictamente en relación con los límites de cada temática. En un concurso de 1969, por ejemplo, se explicaba el significado de la categoría "Paisaje con figura humana": "Se entiende por paisaje toda fotografía de exteriores cuyo tema esté situado generalmente a larga o media distancia. Este concurso exige que la figura humana sea incluida, encajando naturalmente en la escena y siendo de un tamaño no tan grande como para ser el interés principal de la toma. Debe contribuir a la composición, pero no distraer del tema principal.

que es el paisaje. En general no debe verse la expresión en el rostro que se halle en la fotografía; pues se convertirá en el asunto principal de la misma, o sea, 'figura con paisaje'". Si bien los procedimientos eran a libre elección del concursante, todas las fotografías presentadas debían cumplir un mismo formato en la copia y en el montaje. Además, el jurado eliminaba las que consideraba que no cumplían con el tema propuesto.<sup>12</sup>

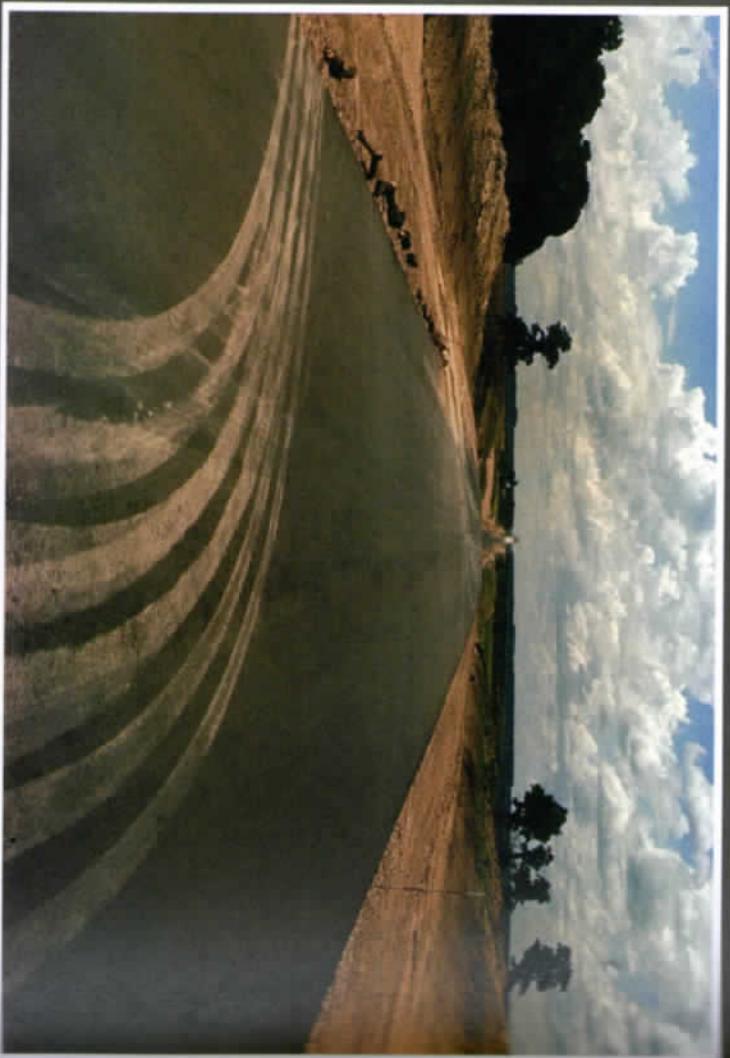
Por otra parte, los vínculos con instituciones fotográficas del exterior dieron importantes frutos para los fotoclubistas: en 1968 los fotógrafos Eduardo Defey, César Butler, Pedro Visca, Julio Genovese, Bernabé Rodino y Rómulo Aguerre, por iniciativa de la institución uruguayo, recibieron el título de Excelencia otorgado por la Federation Internationale de l'Art Photographique (FIAP).

Ese mismo año, entre los reconocimientos al salón anual, en el boletín aparecen las primeras menciones a Dina Pintos, única mujer entre los seleccionados. Hacia fines de 1960 y comienzos de 1970 otras mujeres comenzaron a participar de las actividades del Foto Club Uruguayo, obteniendo distinciones en sus salones.<sup>13</sup> En los años siguientes la participación femenina en el área fotográfica de Uruguay fue en aumento, con instancias de afianzamiento en las exposiciones de mujeres que comenzaron a sucederse hacia el final de la década del ochenta.

### **El Foto Club Uruguayo en el periodo dictatorial. Un silencio en movimiento**

Durante la dictadura coincidieron grupos de fotógrafos y tipos de fotografía distintos en el Foto Club. Sus realizaciones, que en parte eran el resultado de los ejercicios para los concursos, reflejaban una diversificación en

## Dina Pintós (1929 - 2002)



6. Consorcio Río Negro. Dina Pintós. Año 1976.

Sus primeras prácticas con la fotografía fueron como autodidacta, con el registro de viajes que realizó por Europa y América. En 1965 ingresó al Foto Club Uruguayo, donde al comienzo se especializó en la realización de audiovisuales sobre sus viajes. Luego produjo otros de carácter didáctico y publicitario para el Ministerio de Transporte y Obras Públicas y el Frigorífico Nacional. Posteriormente, como fotógrafa profesional, desarrolló obra personal y también retratos comerciales.

En 1980 inauguró el curso de Comunicación Visual en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación del Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras, donde dictó clases junto con Diana Mines; permaneció hasta 1996.

En la segunda mitad de los ochenta fue docente en el Foto Club Uruguayo, donde impartió el curso *Análisis de la imagen*, en el que abordaba el significado de la imagen fotográfica, su lectura e interpretación. También fue autora de textos para ese curso.

Fue curadora de diversas muestras fotográficas, entre ellas las de mujeres fotógrafas *Campo minado*, *A ojos vistos*, *Cómplices* y *cuarta crecienta*. Tras retirarse de la docencia, integró jurados y brindó charlas de formación en el Foto Club y en la escuela de fotografía Aquelirri.

[Juan Antonio Varese, *Historia de la Fotografía en Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, pp. 252-258].

la mirada de los aficionados hacia otros intereses y exploraciones, cuya veta personal tomó mayor fuerza a partir de los ochenta.

Algunos de los autores del periodo anterior mantuvieron sus propuestas artísticas. A esas producciones se sumaron fotografías ubicadas en el documentalismo social (de la toma callejera de los sectores populares); otras armadas y con puestas en escena y una línea introspectiva y reflexiva.<sup>14</sup>

Al igual que el Club del Grabado, durante la dictadura el Foto Club fue un microespacio de encuentro y producción de ideas para un círculo interesado en la comunicación visual. Parte de sus socios lo tomó como un lugar de refugio y de aprendizaje, donde se podían intercambiar “*inquietudes, experiencias y dudas*”, por lo que la cantidad de ingresos fue mucho mayor que en años anteriores. Otra de las razones del ingreso de nuevos miembros fue el cierre por decreto de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1971, lo que generó un vacío para las personas que procuraban una formación artística y motivo su ingreso a otras instituciones.<sup>15</sup>

A partir de 1972 al Foto Club ingresaron socios jóvenes que promovieron otras maneras de concebir la fotografía. Este grupo estaba integrado por Roberto Schettini, José Luis Samandú, Mario Schettini, Héctor Borgunder, Diana Mines, Ricardo Giusti, Hugo Marínari, Daniel Laizerovitz, Freddy Abreu, Susana Grunbaum y Judith Isaac, entre otros. En una línea que se había iniciado con la experiencia del grupo Alfa, esta generación consideraba que la fotografía debía dejar de ser “*contemplativo*”. Por el contrario, debía atender los problemas sociales y apostar a su valor como documento social y no tanto al “*artístico*”, sin que esa postura implicara un descuido del tratamiento for-



7. Integrantes del Foto Club Uruguayo durante un recorrido fotográfico por el barrio Sur. Año 1974.

mal. Si bien veían en el club la posibilidad de una formación sistematizada en fotografía, a su vez cuestionaban sus esquemas tradicionales, que consideraban “*rígidos*” y “*elitistas*”, principalmente por sus concursos basados en juicios “*formales*” y “*pictorialistas*”. Más allá de las diferencias, algunos miembros de las generaciones anteriores fueron guías de formación para los nuevos socioclubistas y se mostraron receptivos a

### Una nueva generación

*“Esa generación no sólo cambió un aspecto, que fue comenzar a hacer imágenes de la lucha popular, sino que además generó en el propio Foto Club una especie de revolución interna. Porque la estética en ese momento seguía cierta solemnidad. Vos llegabas a ese instituto y si no ibas con camisa, corbata y saco eras un poco resistido. Tres años después la fotografía salió de lo que era el clasicismo romántico, dulzón y estéticamente formal y reglamentado en función de composiciones clásicas a ser la fotografía que salía a la calle a mostrar a la gente, a mezclarse con ella.”*

[Entrevista a Héctor Borgunder, por Isabel Waschebor y Magdalena Broquetas, 20 de julio de 2005].



8. Portada del boletín del Foto Club Uruguayo. Año 1979. Los boletines del Foto Club eran instrumentos para la difusión de conocimientos técnicos, actividades, cursos y concursos. A su vez marcaban la política institucional y cumplían una función educativa, difundiendo las opiniones de sus directivos o textos sobre fotografía.

sus iniciativas. En otros casos se produjeron tensiones y resistencias.<sup>16</sup>

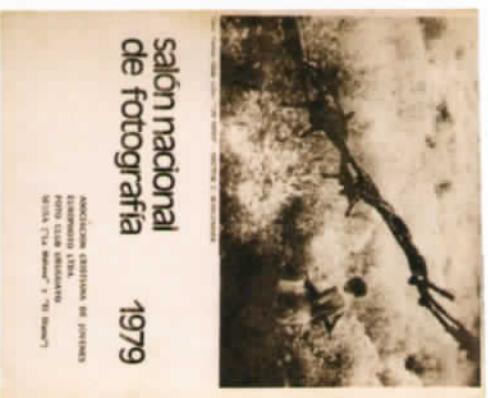
Los nuevos fotoclubistas consideraban necesario modificar el esquema de funcionamiento de la institución y formar un "movimiento" fotográfico. Contra esa estructura "académica" plantearon diferentes estrategias, como actividades paralelas de formación y concursos internos en los cuales se fallaba por votación colectiva, que produjeron conflictos "generacionales" y "políticos" en el interior del club. A partir de la segunda mitad de los años setenta, los nuevos socios adquirieron mayor presencia en su orientación, en un inicio obteniendo menciones y premiaciones en los concursos y luego como docentes, organizando sus publicaciones o como directores para los salones y jurados de los concursos.<sup>17</sup>

Los contenidos de los boletines hacían eco de los cambios y las continuidades que se estaba procesando en el Foto Club. Si bien los viejos preceptos del club continuaban vigentes, a los asuntos técnicos se agregaron textos que cuestionaban los fines de la práctica fotográfica, valoraban la dimensión teórica de la fotografía (incorporando, por ejemplo, textos de Roland Barthes) y la importancia de la relación imagen-texto, entre otros temas.<sup>18</sup> En el boletín de junio de 1976, repasando sus antecedentes históricos y recordando los aportes de Augusto Turrene, los objetivos esenciales de la institución eran definidos como "la contribución al conocimiento y divulgación de la fotografía en sus aspectos científicos y artísticos para el enriquecimiento de la cultura de nuestro país". A su vez, se planteaba la necesidad de obtener una sede propia y de comenzar a colaborar con mayor fluidez sus salones anuales e internacionales. El recuerdo de una de las figuras fundacionales del Foto Club Uruguayo y la evocación de los objetivos sostenidos a lo largo del tiempo por la institución —en un momento de replanteo de su orientación política y fotográfica— dan la pauta de la convivencia de distintas voces y del proceso de transformación que en esta etapa experimentaba el colectivo de aficionados.<sup>19</sup>

Durante la dictadura civil-militar, era usual que los integrantes del Foto Club intercambiaran sobre temas políticos o conocieran las afinidades partidarias de otros miembros. Ese silencio se explica, según Héctor Borgunder, por la necesidad de preservar el lugar ante las constantes clausuras de instituciones culturales por parte del gobierno. Sin embargo, algunos fotoclubistas manteniendo cierto cuidado, buscaron que sus fotografías estuvieran "identificadas" con "el momento social". En ese sentido, entre los



9.



10.

La fotografía *Un niño*, de Hector Borgunder, fue la ganadora del Salón Nacional de Fotografía de 1979.

nuevas generaciones de aficionados se generaron estrategias y modos de comunicar y expresar, en ocasiones críticos y desafiantes con el régimen. A pesar de ello, el club mantuvo su funcionamiento como única institución local en donde se enseñaba fotografía y no vio prácticamente afectadas sus actividades.<sup>20</sup>

Esa "tolerancia" por parte del gobierno dictatorial puede explicarse por una cierta funcionalidad que a lo largo del tiempo había mantenido ese espacio con el Estado en la organización de exposiciones o diferentes eventos. El Foto Club Uruguayo participaba de concursos externos internacionales y coorganizaba otros con instituciones gubernamentales, como el Ministerio de Educación y Cultura, la Dirección Nacional de Turismo, Administración de Ferrocarriles del Estado, la Intendencia de Montevideo e intendencias de otros departamentos

### La "fotografía comprometida"

La concepción de la "fotografía comprometida" o como "instrumento de lucha" estaba presente en otras producciones fotográficas latinoamericanas y era tema de discusión en los encuentros latinoamericanos que comenzaron a tener lugar desde la década del setenta. En el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía (México, 1981), el fotógrafo cubano Mario García Joya definía su posición al respecto: "*Debo observar que la llamada fotografía comprometida, ante todo, no está constreñida por ninguna forma o tendencia artística determinada; su compromiso consiste en expresar los intereses de nuestros pueblos y su mensaje debe contribuir a la reivindicación de los valores más auténticos de la cultura latinoamericana, a la desengañación de las clases explotadas y al mejoramiento del hombre en general.*"

[Mario García Joya, "La posibilidad de acción de una fotografía comprometida" en Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, Consejo Mexicano de Fotografía, abril-mayo 1981, p. 57].

"Esta fotografía se puede decir que fue un error histórico de parte mía. ¡Colgar en 18 de Julio, en 1977, la foto de un cañón apuntando a un joven y a una muñeca rota! [...] Lo que pasa es que de pronto las autoridades no fueron al salón, porque si hubieran ido habrían dicho: "¿y esto qué es?". ¡O si lo vieran no lo entenderían! ¡Las autoridades se habrán puesto contentas porque había un cañón en la muestral! Y lo mismo con tantas otras fotografías de esa época que hice".<sup>21</sup>



11. Adiós a las armas. Héctor Borgunder. Año 1976 (fotomontaje).



12. Sin título. Daniel Laizerovitz. Año 1975.

### Proponer el desafío. Sobre la fotografía *Desnudos en la playa*, de Mario Schettini

"Mario Schettini fue un faro de frescura y creatividad para ese grupo numeroso. El día que nos mostró sus *Desnudos en la playa*, nos quedó claro que la libertad no había muerto, como parecía. La osadía de un grupo de amigos que recorrían la costa en motos y decidieron apoderarse simbólicamente al menos de una parcela del país militarizado, sacudió todos los miedos. La ubicación de los tres jóvenes, cada uno con su ropa al pie, mirando hasta otros tantos puntos cardinales, inevitablemente coloca a quien mira la imagen en el cuarto punto complementario, desafiándolo a unirse a la rebelión". [Imagen 1].

[Diana Mines, "La fotografía expósta", en Revista Dossier, año 3, n.º 15, Montevideo, julio-agosto 2009].

del país, bancos, embajadas, entre otros. Ese tipo de concursos coincidían con los empujados fotoclubistas de difusión fotográfica y los aficionados no perdían oportunidad en sus publicaciones de afirmar su voluntad por continuar con esas instancias. Sin embargo, en diferentes oportunidades, algunos se sintieron rechazaban presentarse a los concursos. Estas tensiones forman parte de esta etapa transicional atravesada por el Foto Club.<sup>22</sup>

Otra posible explicación de la continuidad del club durante el período dictatorial es que el tipo de fotografía que tradicionalmente producían los fotoclubistas quizás fuera vista por jerarcas civiles y militares como desprovista de mensajes políticos y, por tanto, "inofensiva" para el régimen. En ese contexto, las fotografías con fines conmemorativas



13. Pared, Rambla Sur. Hugo Marínari. Año 1978.

parecerían no haber sido advertidas como tales por el gobierno y sortearon la censura.

Un ejemplo de los vínculos entre el club y el Estado fue el Salón Nacional de Fotografía Artística de octubre de 1976, realizado por el Foto Club con el patrocinio de la Comisión de los Actos Celebratorios de los 250 años de la Ciudad de Montevideo y el apoyo de numerosos comercios fotográficos. La sede del evento fue el Subte Municipal y su jurado estuvo integrado por Alfredo Testoni y Walter Rimoldi. En el transcurso de su organización y convocatoria, los fotoclubistas señalaron la importancia de colaborar en su realización, ya que debía ser *"el mejor argumento de la justicia de nuestro reclamo: el derecho de la fotografía artística de ocupar el lugar natural y permanente que le corresponde, conjuntamente*

*con las demás artes plásticas y visuales de nuestro país".* En esa oportunidad la organización recibió trescientas ocho propuestas y, según los responsables de la sala, concurrieron más de siete mil personas a la exposición.<sup>23</sup>

Tres años después, el Foto Club organizó un nuevo salón junto con la Asociación Cristiana de Jóvenes y los periódicos *La Mañana* y *El Diario*, con el tema *"El niño"*, adhiriendo al Año Internacional del Niño, para el que se presentaron más de seiscientos trabajos. El Gran Premio fue para una fotografía de Héctor Borgunder que mostraba un niño en un espacio rural y un alambre de púas en primer plano, en alusión a la represión durante el período dictatorial.<sup>24</sup> [Imágenes 9 y 10].

La internalización de la censura dio como resultado fotografías con una composición



14. Edades. Diana Mines. Año 1977.

*"La mirada que tenemos era básicamente documental. De a poco se iban metiendo cosas personales [...] Cuando pudimos echar una mirada retrospectiva a las cosas que habíamos estado haciendo, sí se notó que había mucha tristeza, mucha soledad, había todo eso que se respiraba en la época. Pero en aquel momento, creo que no éramos tan conscientes de cuánto carga personal había. Además, lo personal, lo íntimo, lo individual, hasta lo mirábamos con culpa porque había que hacer fotos comprometidas, como la canción de protesta, había que denunciar..."*<sup>25</sup>

## Propuestas independientes en los setenta



15. Plaza de San Marcos, Panta Astiazarán. Año 1978.

"Esta fotografía la tomé en mi primer viaje a Venecia con uno de mis cámaras Leica y con el Summicron 35mm. Creo que es una imagen que nos representa a los fotógrafos, que a menudo miramos hacia donde nadie más lo hace".<sup>28</sup>

Por fuera del ambiente fotoclubista o con pasajes fugaces por el Foto Club, desde mediados de la década de 1970 asomaron fotografías de producciones autónomas. Gran parte de los fotógrafos nacidos en las décadas de 1940 y 1950 basaron sus conocimientos sobre fotografía en la práctica autodidacta y en la consulta a revistas ilustradas como *Life* y otras especializadas, como *Fotomundo*, *Fotografía Universal*, *Arte Fotográfico* o *Cámara* 35. No sólo los fotógrafos independientes sino también los fotoclubistas de las primeras generaciones de los años setenta coinciden en señalar que, salvando excepciones, lo que los más experimentados les transmitían era limitado y debían buscar sus propios recursos formativos. En algunos casos sus motivaciones artísticas partían de un interés en el cine y derivaban hacia la fotografía. Otros pasaron por centros de enseñanza como la Escuela Nacional de Bellas Artes o la Facultad de Arquitectura.

uno de sus primeros reconocimientos en el Salón Municipal de Artes Plásticas de 1975. Ese mismo año realizó su primera exposición individual en la Biblioteca Nacional, continuando con una serie de exhibiciones a lo largo de su carrera y publicando sus fotografías en revistas internacionales. En 1980 editó en Río de Janeiro *Como agua entre as mãos*, uno de los primeros libros de fotografía de un autor uruguayo.

En 1976, Mario Marotta obtuvo numerosas distinciones en un corto pero intenso pasaje por el Foto Club Uruguayo. Un año antes había comenzado su carrera fotográfica en el ámbito del fotoperiodismo en el diario *El País*, desarrollando al mismo tiempo un trabajo personal. Su primera muestra fue en 1982 en la Galería Caravelle. Sus investigaciones tomaban como eje la propia existencia humana, inspirándose inicialmente en autores como Robert Frank, Marc Riboud y Cartier-Bresson. Asimismo, inició una experimentación con la materialidad de la fotografía, incorporando inscripciones o pintura sobre el material fotográfico [Imagen 36].

Jorge Vidart comenzó en los setenta a hacer fotografía social en su ciudad natal, el Surco, departamento de Canelones. Seguidor de Robert Frank e interesado en el aspecto "documental", "testimonial" y "antropológico" de la fotografía, desde entonces y sobre todo en los ochenta dedicó gran parte de su producción al registro de los habitantes de su pueblo. Luego de un breve pasaje por el Foto Club, fue preso político desde 1976 a 1981. A su salida ingresó al diario *La Hora*, en donde inició un extenso trabajo como fotoperiodista, incluyendo en su producción un reportaje a la revolución sandinista en Nicaragua.

[Entrevista a Panta Astiazarán, por Alexandra Novoa, Centro de Fotografía, Montevideo, 17 de abril de 2018; Catálogo de la muestra "Siempre hay más. Fotos de Mario Marotta", Montevideo, Centro de Exposiciones de la Intendencia Municipal de Montevideo, mayo de 1985; entrevista a Jorge Vidart por Pablo Bilelli, en *Materia Sensible. Revista uruguayo de fotografía*, Montevideo, Foto Club Uruguayo, año 6, n.º 16, noviembre de 2017, p. 30].



16. Portada del libro *Como agua entre as mãos* de Panta Astiazarán, editado en 1980 en Río de Janeiro.

codificada que, de diferentes maneras, aludían al clima de terror y opresión durante el régimen dictatorial. También a un anhelo de libertad y de transgredir las normas vigentes. Otras fotografías de este periodo, enmarcadas entre el documental enfocado hacia lo público y la introspección centrada en la vida íntima, dan cuenta de un cambio en el objetivo en la fotografía de los aficionados hacia una visión "distinta" y menos "formal". En ese sentido, convivía una producción fotográfica definida por entonces como "comprometida", enfocada en la calle y en su gente, especialmente en los sectores más deprimidos e invisibilizados, junto a imágenes con nuevas perspectivas y composiciones, en ocasiones evocadoras de un estado de "tristeza" y "soleadad", pero también frescas y desafiantes.<sup>27</sup>



17. *El Saucé*, Jorge Vidart. Año 1974.

### *El Foto Club Uruguayo en la primera mitad de los ochenta*

Hacia 1977 los cursos básicos gratuitos para los socios del Foto Club mantenían el énfasis en la técnica fotográfica. El programa del curso teórico-práctico de ese año comprendía catorce puntos. Se iniciaba con la historia y evolución de la fotografía y se detenía en

Las categorías de los concursos del Foto Club estaban definidas por criterios explícitos y estrictos. "Hubo un concurso interno sobre retrato y yo presenté la foto de un personaje de mi pueblo que había sacado con el gran angular, los académicos del Foto Club dijeron que no entraba dentro de lo que se consideraba retrato. Que el retrato era, más bien, el tres cuartos."<sup>28</sup>



18. Sin título. Gustavo Castagnello. Año 1982.



19. *Camiantes*. Lilian Castro. 25 de setiembre de 1983. Primera marcha de la Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Enseñanza Pública (ASCEEP).

### "Símbolos y resonancias" visuales

En 1985 expusieron conjuntamente Mario Batista y Gustavo Castagnello en la Galería de Cinemateca. Dina Pintós escribió una crítica de la exposición que expresa los cambios que se estaban procesando en la definición del carácter artístico de la fotografía. Para Pintós, la fotografía presentaba un estatus "difícil de definir" y de encasillar debido a su doble condición: por un lado, la de técnica auxiliar de otras disciplinas y, por otro, de medio de expresión anclado en la materialidad del mundo. La muestra de estos autores, decía, estaba cargada de "símbolos y resonancias" visuales del ritmo de la ciudad cuya recreación eran propios del lenguaje fotográfico.

[Dina Pintós, "Fotografías. Mario Batista, Gustavo Castagnello", *Boletín Foto Club Urruguayo*, Montevideo, noviembre 1985.]

numerosos aspectos técnicos, como el funcionamiento de la cámara, material sensible, iluminación, velocidad y diafragma, laboratorio, ampliadora, fotografía color y finalmente procedimientos especiales. También se mantenían las salidas diarias y las demostraciones prácticas. Ejemplo de ello eran las clases sobre iluminación de Norberto Barbot o sobre el uso del flash, así como de revelado de diapositivas a cargo de Desiderio Ombodi.<sup>29</sup>

Por entonces, los concursos para fotoclubistas se clasificaban en "concursos internos", "salones internos" y "salones especiales", divididos a su vez en ascensos y por ranking anual. Según sus organizadores, su finalidad era introducir a los socios en el ámbito de la fotografía, su enseñanza y mejoramiento

Progresivo a través de la disciplina del ejercicio. Para la sección Blanco y Negro se aceptaba cualquier procedimiento, película o papel fotográfico, aunque eran rechazadas las fotografías coloreadas, excepto los virados. Para la sección Diapositiva Color se aceptaba, también, cualquier tipo de procedimiento. La comisión directiva designaba a los jurados para cada ocasión. Los primeros premios se conservaban en la institución para su colección-archivo y para envíos al exterior.

En la primera mitad de los ochenta, los concursos del Foto Club Uruguayo comenzaron a ser de temática libre y con requisitos más flexibles, resultado del proceso de reformulación del sistema de reglamentación que había comenzado una década atrás. En un contexto más amplio, esa tendencia hacia la desaparición de normas rígidas de los concursos se venía procesando desde poco antes en instituciones fotográficas amateurs de otros países, como el caso de Francia.<sup>30</sup>

Las listas de premiados en los concursos del club presentaban nuevos nombres que luego, tanto desde la docencia alff o en otras instituciones, así como en su desempeño autorral, mantuvieron su actuación en el campo fotográfico aportando a la caracterización de este espacio. Algunos de ellos fueron Benjamin Castelli, Jorge Cota, Mario Batista, Gustavo Castagnello, Lilián Castro, Marta Paggianno, Horacio Santos y Roberto Villares.

La consideración de la fotografía en un contexto de valoración de otras técnicas artísticas y artesanales tuvo como resultado concursos organizados por instituciones públicas. Por ejemplo, el Banco República realizó en 1981 uno para fotógrafos aficionados y profesionales. En las ediciones anteriores, esa institución había destinado concursos para ceramistas, talla en madera, pintura y dibujo.<sup>31</sup>

### Busquedas "audiovisuales"

Desde fines de los años sesenta, a la producción fotográfica diaria comenzaron a sumarse trabajos "audiovisuales" que consistían en la proyección de diapositivas sincronizadas con música, locución u otros sonidos. Si bien en el Foto Club los primeros estuvieron a cargo de Enrique Pérez Fernández y Diego Abal, otros autores realizaron numerosas experiencias en ese sentido. Entre ellos figuraban Hugo Marínari, Hector Aléitro, J. Murguía, Varela Feijoo y Enrique Abal.

Sin embargo, a mediados de los años ochenta este formato fue quedando obsoleto. La llegada al país de la televisión color y de los primeros equipos de video VHS modificaron las formas de producción audiovisual y promovieron otro tipo de realizaciones en el arte uruguayo.

Por otra parte, a mediados de los setenta habían comenzado las primeras experimentaciones artísticas en lenguaje cinematográfico, con el Grupo Teatro Danza de Montevideo. En 1982 se realizó *Voy por el camino*, la primera pieza de videoarte, producida en el país, y en 1985 tuvo lugar la Primera Muestra de Videoarte en la Alianza Francesa de Montevideo. Entre los videoartistas que iniciaron ese movimiento se encontraban Eduardo Acosta Bentos, Fernando Álvarez Cozzi, Clemente Padín y Enrique Aguerre.

[Breve cronología sobre fotografía y video en Uruguay (1966-2013)" en Centro de Fotografía. *En el lugar de lo dicho. Exploraciones en el archivo discursivo de la fotografía*. Montevideo, Cdf Ediciones, 2013, pp. 206-220; Enrique Aguerre, "La condición video 2.0 (25 años de video arte en Uruguay)", en Laura Baigorri (ed.), *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Madrid, Brumaria nº 10, Aecid, 2008].

En 1984 la nueva comisión directiva del Foto Club Uruguayo, integrada entre otros por Diego Abal como presidente, Gustavo Castagnello y Mario Batista, convocó a Dina Pintos y a Diana Mines, por entonces dedicadas a la docencia en el Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras (antecedente de la Universidad Católica) a hacerse cargo de los cursos del club. La propuesta fue aceptada y ambas permanecieron en la dirección del club hasta finales de la década del ochenta.<sup>32</sup> Su gestión vino acompañada de otras propuestas de cambios estructurales, como la transformación de los concursos, además de

**"Imagen-educación"**

"¿Cuál puede ser el efecto, por ejemplo, de la confrontación de la realidad material de la mayoría de nuestras familias con el bombardeo de 'provocadores de deseos' que desencadenan las campañas de publicidad de productos prescindibles? Sin entrar a discutir acerca de los méritos o los vicios de la publicidad, es necesario que cada cual tome conciencia de lo que está consumiendo visualmente, y de las tensiones que lo somete ese espectáculo."

Para colmo la tendencia de las imágenes de diversa índole que se nos proponen, incluyendo las empleadas a veces en las clases, es la de un enfoque materialista de la vida en sociedad y de sus gratificaciones. La ausencia de espiritualidad, el olvido de las recreaciones no consumistas que suelen hacer tan felices a los hombres, van creando una visión alienada y ansioso si no se evalúa con lucidez.

Otra posible influencia negativa de la imaginaria utilizada desaprovisivamente vinculada a la educación, es la de la reiteración de estereotipo que no se compatidecen con la realidad ni favorecen los cambios hacia una sociedad más sana y justa. Las madres que aparecen en los libros de lectura están siempre tejendo detrás de la ventana...

Como conclusión de las reflexiones anteriores, insistimos en la necesidad de llegar a un método de lectura de la imagen, y de desmontaje de sus elementos constitutivos; de adquirir el hábito de la interpretación, de la relación de imagen con imagen, de imagen con texto, de imágenes en secuencia.

La verdadera dimensión de la relación imagen-educación se irá evidenciando en la medida en que se haga un buen uso de los recursos icónicos en sus innumerables formas: carteles modificables, banco de recortes, collages, secuencias, historietas. Imágenes creadas por incorporaciones sucesivas; historietas en las que falta un cuadro; secuencia de pocas imágenes cuyo orden se altera para provocar una nueva interpretación. [...] Y en el trabajo con pseudolentes o adoblescentes, el armado de audiovisuales en los que el trabajo de equipo en la evaluación y discusión del trabajo terminado, abran un amplio canal de participación en la dialéctica enseñanza-aprendizaje."

[Dina Pintors, "La imagen y la sociedad actual", Revista del Foto Club Uruguayo, octubre de 1986, p. 7].



20. Boletín Foto Club Uruguayo. Fotografía de portada de Mario Batista.



21. Boletín Foto Club Uruguayo. Fotografía de portada de Fabián Oliver.

Integrar planteos pedagógicos pioneros en el medio local con énfasis en la comprensión y lectura del contenido de las imágenes, lo que marcaría a las siguientes generaciones fotoclubistas.

### **Ampliación del campo fotográfico con el retorno de la democracia**

Hacia los primeros años de la década del ochenta el espacio de la fotografía en Uruguay se expandió y diversificó. Aumentaron las actividades, emergieron integrantes, surgieron colectivos y propuestas fotográficas y pedagógicas aportadas por fotógrafos aficionados, independientes, reporteros gráficos y publicitarios, entre otros. Esta tendencia se afirmó con el retorno a la vida constitucional en 1985.

En un país en plena transformación, la fotografía comenzó a adentrarse lentamente en otras tierras, sumando visiones personales, metafóricas y poéticas, en ocasiones acompañadas de exigentes investigaciones formales y técnicas. Se asentó así una fotografía “*de autor*”, una expresión que comenzó a circular desde entonces en la escena fotográfica asociada a producciones independientes y sostenidas en el tiempo, si bien ya existían casos de propuestas autorales autónomas desde décadas anteriores.<sup>33</sup>

El cambio político implicó el retorno de fotógrafos que habían iniciado o desarrollado su carrera en el exterior. Desde diferentes propuestas, algunos de ellos fueron Jorge Amcal, Carlos Contrera, Juan Ángel Urruzola, Oscar Bonilla, Guillermo Robles, Daniel Caselli, Annabella Balduvino y Carlos Sanz. También Ana Casamayou, que junto al mexicano Carlos Amérgo y Cristina Conde fundaron en 1987 la escuela Dimensión Visual. Las diferentes producciones de estos autores

### **Expansión del fotoclubismo**

Si bien a comienzos de la década de 1960 ya funcionaba un Foto Club en Paysandú, fue a partir de los ochenta cuando la cultura fotoclubista experimentó nuevos desarrollos. A comienzos de esa década se comenzó a gestar en Salto una institución cuya directiva estaba integrada exclusivamente por mujeres. Una nota titulada “Salto: ¿un fotoclubismo feminista?” aparecida en un boletín del Foto Club de 1983, comunicaba la opinión de un grupo de mujeres de la institución de Montevideo, adelantando uno de los temas que comenzó a tener lugar en el campo fotográfico hacia el final de esa década: la defensa y búsqueda de una fotografía de género. “El título responde a la sorpresa que el importante sector machista de nuestra institución recibió al sernos comunicada la integración de la Directiva del Foto Club Salto: Ana Ma. D’Angelo (presidenta), Sonia Castro (tesorero), Susana Álvarez (Pr. vocal) [...] Doña Aurora de Mainero, Dina Pintos, Diana Mines, Lilian Castro y Alicia Carballo elevan desde Montevideo —se dice— papeletos de Victoria!”. Pocos años después el grupo de mujeres del Foto Club Uruguayo participó de muestras colectivas de fotografías que representaron una nueva propuesta en clave feminista y que inauguraron instancias exclusivas de mujeres.

En 1987 se fundó el Foto Club Durazno, a partir de unos cursos de fotografía dictados en la Casa de la Cultura de esa ciudad por Dina Pintos, Diana Mines, José Pamph y José Luis Sosa. Entre los asistentes había fotógrafos con experiencia laboral y otros aficionados que, motivados por el curso, decidieron impulsar una organización que reuniera a fotógrafos y amantes de la fotografía en general, residentes en esa ciudad. Como resultado de esa primera reunión el grupo realizó al año siguiente en la Casa de la Cultura la muestra fotográfica *Imágenes de Durazno* la primera de una serie de exposiciones de este tipo que continuaron realizándose los siguientes años. Uno de los temas que ocupó mayormente la atención de los expositores fue el entorno natural y edificio de la ciudad, especialmente las obras arquitectónicas asociadas a la identidad de Durazno, como la Iglesia de San Pedro diseñada por Eladio Dieste y el puente del ferrocarril sobre el río Yi.

[“Salto. ¿Un fotoclubismo feminista?” *Boletín Foto Club Uruguayo*, época V, n° 139, Montevideo, octubre-noviembre 1983; Alexandra Nóvoa, “25 años de Foto Club Durazno”, 19 de junio de 2012, en <http://indexfoto.montevideo.gub.uy/articulo/25-años-de-foto-club-durazno.html>].



22. Autorretrato con trenza propia de niña. Diana Mines. Año 1988.

Hacia los años ochenta, la fotografía uruguaya comenzó a reflejar con mayor profundidad los mundos interiores y la vida íntima de sus autores.



23. Santiago y Camila. De la serie *De un momento a otro*. Roberto Schertini. Año 1985.

se sumaron a la actividad fotográfica que se desplegó con el final de la dictadura, que coincidían en una voluntad por expresarse libremente luego de años de restricciones. Contribuyeron además a la ampliación de la fotografía con funciones artísticas y de prensa, dado que sus trabajos circulaban muchas veces por esos ámbitos.

Una nueva propuesta se cristalizó en 1984 cuando los fotógrafos Mario y Roberto Schertini, Hugo Marinari, Benjamin Castelli, Ricardo Giusti y Roberto Viana, miembros o ex miembros del Foto Club Uruguayo, fundaron el Grupo 936, cuya actividad compren-

dió cerca de cuatro años con muestras en Uruguay y el exterior.

Otra experiencia colectiva tuvo lugar en Montevideo en 1988 con la realización de la exposición de mujeres *Campo minado*, en el atrio municipal, instancia que impulsó la presencia femenina en la fotografía uruguaya.

La fotografía teatral concentraba adep- tos entre los productores en los ochenta. Más allá del registro del evento, el interés estaba puesto en "*el juego de subjetividades*" que generaba el cruce de la mirada personal de quien tomaba la fotografía y los que intervenirían en la realización de la obra. Uno



24. *Baile popular conmemorando la Toma de la Bastilla. París. Jorge Arneal. Año 1984.*  
Desde sus comienzos en París en 1974, la fotografía de Arneal se fue definiendo en una producción centrada en "la calle", "la gente" y "el instante".



25. Benjamin Castellí, Hugo Marínari, Roberto Viana, Roberto Schettini, Ricardo Giusti y Mario Schettini, integrantes del Grupo 936. Año 1984 (aprox.).

**GRUPO 936** expone  
**'PASOS PERDIDOS'**  
 Fotografías de MARIO SCHETTINI

SALA CINEMATICA  
 ALSPICIAN, KONICA - IFORO  
 31 de Agosto de 1987

26. Atiche de exposición Pasos perdidos, de Mario Schettini. Año 1987.

### “Cuidado con las minas”

Expuesta en agosto de 1988 en el Centro de Exposiciones del Palacio Municipal y después en el departamento de Canelones, *Campo minado* reunió las miradas de once fotógrafas: Ana Richero, Clotilde Garro, Diana Mines, Estela Peri, Heidi Sliegfried, Ibel Torchia, Lilián Castro, Maida Moubayed, Marta Pagliano, Nancy Urrutia y Verónica Silva.

La iniciativa surgió del contacto entre Diana Mines y la fotógrafa argentina Silvia Malagrino. Involucrada con el movimiento feminista, Malagrino había iniciado una investigación sobre la mujer en la fotografía latinoamericana, como productora y como objeto de la fotografía. Luego de identificar nombres de autoras de América Latina a través de la información reunida en los coloquios de México —al que Mines había asistido en 1978—, solicitó a varias de ellas un reporte sobre la situación particular de cada país. A partir de ello, Mines conoció a Nancy Urrutia, a quien entrevistó para elaborar el informe, así como a otras mujeres fotógrafas. En el marco del proyecto de Malagrino, en 1988 Mines viajó a Houghton a presentar la situación de las mujeres y la fotografía en Uruguay. Desde esta experiencia, Mines, junto con Dina Pintos y Maida Moubayed (Ayudante de Pintos en la Universidad Católica), comenzaron a organizar, con el fin de generar la primera muestra de fotógrafas uruguayas.

La exposición fue un ejemplo representativo del desarrollo de una postura de género, en momentos en que las reivindicaciones feministas comenzaban a visibilizarse en la sociedad uruguaya. Estas fotografías procu-



27. Expositoras de *Campo Minado* durante el montaje de la muestra en el Ateneo Municipal.

raron diferenciarse a partir de la búsqueda de rasgos únicos y propios del género y al mismo tiempo igualar su condición social como expositoras. Buscaban, también, crear un referente para un nuevo accionar de las mujeres en el campo de la fotografía local. En cuanto a la definición del tema de la muestra, se optó por no plantear uno determinado, sino exponer las búsquedas que ofrecía cada trabajo en particular, como una suma de propuestas individuales.

*Campo minado* generó resonancia por el futuro expositivo de la fotografía, específicamente la producida por mujeres. La secuencia de ello fueron las muestras colectivas de mujeres que le siguieron en las décadas de 1990 y 2000.

[Centro de Fotografía, Diana Mines, *Fotografía Contemporánea Uruguaya*, editada por Magdalena Broquetas, Montevideo: CAF Ediciones, 2016, pp. 46-47. “Cuidado con las minas” fue uno de los títulos recogidos en la prensa del momento en relación con la muestra, en una nota a cargo de Marcelo Isarrualde.]



28. Afiche de la exposición *Campo minado*, Marta Pagliano, Año 1988.



29. Montevideo Rock I, Marcelo Isarrualde. Año 1986. En los ochenta diferentes fotógrafos registraron a los integrantes y públicos del movimiento musical uruguayo.

de los resultados de esa tendencia fue el Salón de Fotografía Teatral, realizado en 1985 en las salas Galería del Notariado y Teatro El Galpón.<sup>34</sup>

Otro espacio que comenzó a exhibir fotografías en los ochenta fue el Café Sorocabana, donde expusieron Panta Astiazarán, Alvaro Zimmo, Rodolfo Fuentes y Mario Batista.

También en ese período (y en menor medida en la década anterior), autores como Marcelo Isarrualde, Mario Marotta, Rodolfo Fuentes, Eloy Yerle y Marcel Loustau realizaron un registro del movimiento musical uruguayo emergente. Asimismo, la Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías, dirigida por Nancy Baceo, fue un espacio vinculado al Foto Club y desde mediados de los ochenta propició la inclusión y exhibición de fotografías.<sup>35</sup>

El proceso de expansión y circulación de fotografías se vinculó con la aparición de una crítica especializada. Diana Mines fue la principal impulsora de esta práctica, desde las páginas de los semanarios *Jaque* y *Brecha* y del suplemento cultural del diario *La Hora*.<sup>36</sup>

Las propuestas fotográficas de autores como Marcelo Isarrualde, Juan Ángel Urruzola, Roberto Fernández Ibáñez, Alvaro Zimmo, Rodolfo Fuentes, Alfonso de Béjar y Fabián Oliver comenzaron a obtener su lugar y a marcar nuevas miradas que buscaban "otra forma de transmitir emociones". Estos autores se vincularon tanto al ambiente artístico como a los espacios profesionales del diseño gráfico, la publicidad y el fotoperiodismo. En general, casi todos tuvieron algún tipo de vínculo con el Foto Club Uruguayo, aunque su desarrollo fue principalmente autónomo.<sup>37</sup>



30. De la serie *Montevideo*  
12 años después. Juan Ángel  
Urruzola. Año 1985.



"En junio de 1973, una semana antes del golpe de Estado, fui expulsado de Uruguay rumbo a España: me exilié finalmente en Francia. Recién volví en 1985, cuando salió la amnistía para los presos políticos. Vine desde Buenos Aires en ómnibus, con mi hermano; entramos por Fray Bentos y ya desde ahí empecé a sacar fotos con mi Leica desde la ventanilla. El bus nos dejó en la terminal de Onda, que en ese entonces estaba en la Plaza Libertad. Desayunamos en un bar de la calle Y y 18 de Julio y luego iniciamos el regreso a pie hacia mi viejo barrio Malvin, donde estaban mis padres, que habían regresado del exilio un año antes. Fuimos por Constituyente y luego por Bulevar España hasta la Rambla. Todo lo iba registrando con la cámara. Al llegar a Avenida Brasil y la Rambla me topé con esta escena, esas personas que parecen puestas, como si fuera un cuadro de Giorgio de Chirico. La serie de la que forma parte esta foto fue mi primer intento de trabajar sobre la memoria. Trasunta la tristeza del Uruguay luego de una dictadura, o al menos así lo viví yo."<sup>38</sup>



31. Jaime Roos.  
Fotografía a cuadro  
entero. Tapa del LP-Cd  
Mediocampo. Mario  
Marotta. Año 1984.

La fotografía realizada por estos autores tomaba distancia de la de corte social desarrollada en los sesenta y setenta por varios miembros del Foto Club. Marcelo Isarrualde, que por entonces se desempeñaba en el fotoperiodismo, invitado a escribir en un boletín del club de 1986, proponía una definición sobre "la fotografía comprometida" centrada en el productor y en la "autenticidad" y alejada de los parámetros "setentistas": "Me parece que todas las fotografías son comprometidas [...] pero comprometidas ¿con quién? O mejor dicho ¿con quiénes? El primer compromiso debe ser con uno mismo y con esto me refiero a hacer las cosas con autenticidad y honestidad, es decir, hacer

el tipo de fotografía que uno realmente quiere hacer, sin inhibiciones ni prejuicios, sin trampas al solitario". A esta declaración agregaba el compromiso que debía, además, asumir el fotógrafo con el espectador de su trabajo y con la persona fotografiada.<sup>39</sup> El rechazo estético y político a los postulados de la izquierda "setentista" no fue característica exclusiva de los fotógrafos: por el contrario, atravesó buena parte de los protagonistas del campo cultural emergente en los años ochenta.

Algunos de los autores de referencia para estos fotógrafos —en parte compartidos con integrantes de las generaciones que habían comenzado su producción en los se-



31. El Pinar. Álvaro Zimno. 1985-1990.

*"En mi imaginario, el Uruguay del 50 era un país feliz, en el que muchos trabajadores podían tener su casa de verano en el Este sereno a Montevideo. Eso se derrumbó en los años posteriores. Con esta foto que tomé en una de esas viviendas, siento un cierto reflejo de toda esa historia de la que fui testigo."*<sup>40</sup>



33. Autocorte. De la serie Fotografías pendientes. Roberto Fernández Ibáñez. Año 1989.

*"La idea de esta serie fue presentar fotografías que penden de una cuerda, en la que cada una parece tener vida propia (en este caso cortándose a sí misma), y otras que 'interaccionan' con su entorno."*<sup>41</sup>

lenta—eran aquellos cuyas obras reflejaban sus mundos interiores, únicos y particulares, y se apartaban de la descripción táctica de la sociedad. Entre esos autores internacionales se ubicaban William Klein, Robert Doisneau, Arnold Newman, Edward Weston, Berenice Abbot, Walker Evans, Diane Arbus, Lee Friedlander, André Kertész, Dorothea Lange, Minor White, Josef Koudelka, Henri Cartier-Bresson y Martin Chambi, cuyos trabajos eran conocidos en el exterior o consultados en publicaciones de la biblioteca Artigas-Washington, un lugar que ofreció durante años la posibilidad de acceder a materiales bibliográficos sobre fotografía de otras latitudes.



34. Rodolfo Fuentes, Marcelo Isarrualde, Mario Batista, Roberto Fernández Ibáñez, Álvaro Zimno y Gustavo Castagnello. Año 1987.

### Fotografía "autoral"

“¿Qué autores de su generación lo han motivado?

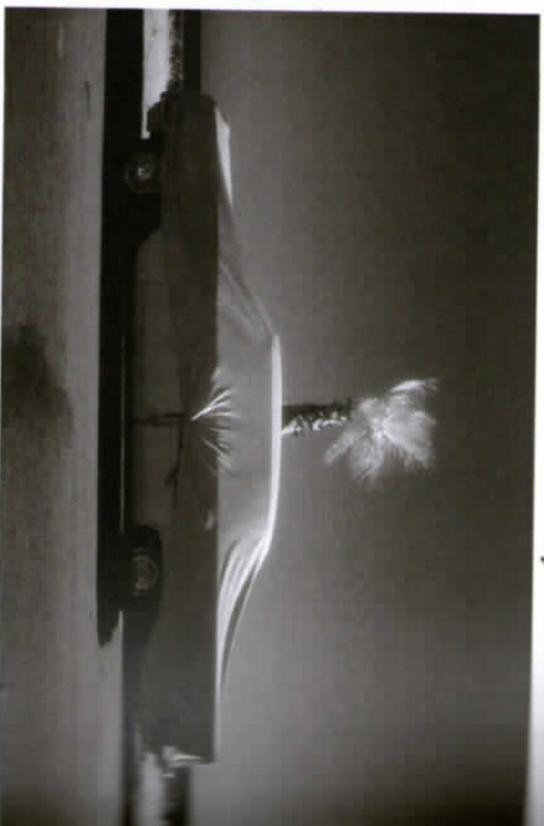
—Eencialmente Alfonso de Béjar, Marcelo Isarrualde y Juan Ángel Urruzola. De Béjar fue el que, autoralmente, más me ha influido [...]. De alguna manera, a través de sus fotografías entendí que uno podía transmitir algo partiendo de cosas muy mínimas. Darles a las fotos esa aura mística, transmitir un sentimiento que no estaba explícito. Una cosa metafórica que te llevaba a otros planos y que sólo así podía ser transmitida. [...] Había una trascendencia filosófica en su obra, y él era consciente de lo que hacía y por qué lo hacía. Lo mío iba por otro lado, pero me encaminó a lograr una foto autoral. Urruzola nos impactó a todos porque sus fotos eran perfectas y se remitían a nuestro entorno. Eran fotos de aquí, de Montevideo, pero las veías como si fuesen de afuera. Las copias eran impresionantes y había un lenguaje, una forma de captar nuestra realidad y sus atmósferas que las hacía muy ‘modernas’. Creo que convaleció un determinado tipo de lenguaje de autor. En el caso de Marcelo Isarrualde me marcó más como ‘fotógrafo’ que a través de su fotografía. Él me ayudó a pensar la fotografía, a fundamentar ciertas apreciaciones, a presentar una serie de imágenes, a armar una carpeta. Él es fundamentalmente un esteta, y sabe muy bien cómo promocionar sus obras. Su fotografía siempre tuvo para mí puntos interesantes y me ayudó a poner ciertos ritmos de trabajo. El venta del Foto Club y tenía ese otro saber que también es necesario. De una forma u otra, creo que todos ellos son referentes de esos años. Por supuesto que hoy también muchos más.”

[Alvaro Zinno en “Las huellas poéticas del abandono. Entrevista de Guillermo Baltar Prendez a Alvaro Zinno” en Centro Cultural de España, Alvaro Zinno. Fotografías mínimas, Montevideo, Centro Cultural de España, 2009, p. 29].

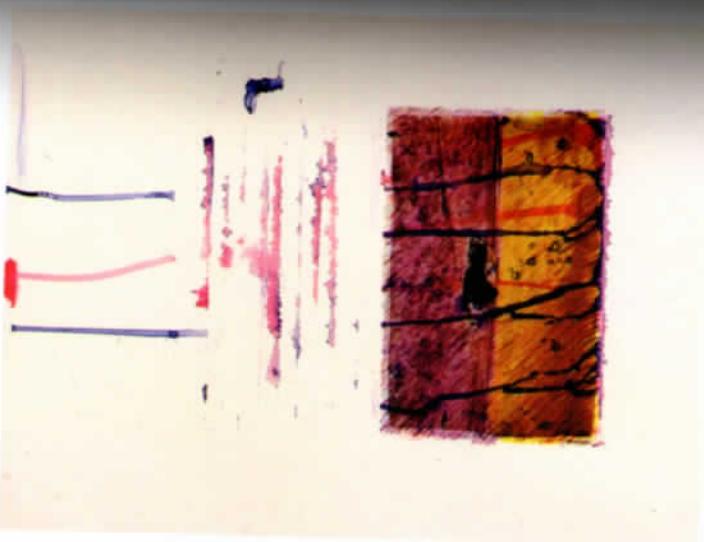
### Autoconocimiento y afirmación en la fotografía uruguaya

Durante el proceso de transición democrática en Uruguay comenzaron a colmarse diferentes voluntades para generar instancias de encuentro y de afianzamiento para los fotógrafos uruguayos, tanto fotoclubistas como independientes. Esas iniciativas nacen con una intención de acercamiento de un campo que se expandía de manera atomizada.

A medida que el espacio de la fotografía crecía, sus integrantes no siempre estaban al tanto del trabajo de aquellos colegas fuera de sus ámbitos más cercanos. Los autores conocidos para la mayoría continuaban siendo Testoni y Aguerre. Asimismo, en los intercambios en charlas realizadas en el Foto Club Uruguayo se le dedicaba gran atención a los aspectos técnicos de la fotografía y también estaban presentes en la memoria de los fotógrafos la escuela clásica y el pictorialismo del



35. Coche tapado y palmera. De la serie Rambla, Marcelo Isarrualde. Año 1986.



36. Tormenta de fin de siglo, Mario Marotta, Años 1987-1990.

viejo fotoclubismo, tendencias que para autores como Alvaro Zinnro, eran vistas como “*therméticas*”.<sup>42</sup>

Ante el crecimiento de la producción fotográfica se hizo presente en la interna del campo la necesidad de revisar lo producido hasta el momento y generar una puesta a punto del panorama local. Se partía de un criterio inclusivo del medio aplicado a sus más diversas áreas, al mismo tiempo que se buscaba expandir la mirada hacia la fotografía de otras partes del mundo. Esta misma tendencia por generar encuentros de fotografía se reconocía, desde tiempo atrás, en otros puntos del continente.

### Encuentros de la fotografía en América Latina

Hacia fines de la década de 1970 se habían generado ámbitos de encuentro latinoamericano que dieron la pauta del afianzamiento en diferentes puntos geográficos de otro impulso de la fotografía de autor. También de una tendencia de los fotógrafos por abrirse, redescubrirse en clave latinoamericana y generar instancias de discusión sobre las necesidades, identidad y objetivos de una fotografía continental.

Un momento crucial fue la celebración en 1978 del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en México, organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía, resultado de la emergencia de un “*movimiento fotográfico latinoamericano*”. En la exposición de ese evento, *Hecho en Latinoamérica*, participaron los uruguayos Diana Mines y Daniel Laizero-vitz. Un año después se fundó el Consejo Argentino de Fotografía (CAF) que aglutinó fotógrafos independientes. Marcando una definitiva distancia con sus antecesores fotográficos, Juan Travnik, uno de sus fundadores, expresaba que se trataba de una propuesta “*creativa*” que nada tenía que ver con la “*academista y anquilosada del amateurismo*”.

También en Brasil se procesaban cambios fundamentales en su espacio artístico-fotográfico, con la expansión de una destacada producción y la creación de la Fundación Nacional de Arte (Funarte) en 1975 y el Núcleo de Fotografía en 1979, que en los ochenta pasó a ser el Instituto Nacional de Fotografía (Infoto) dirigido por Pedro Karp Vásquez.

A principios de los ochenta, la curadora de origen suizo Erika Billeter realizó en Zurich y Madrid una exposición histórica titulada *Fotografía Iberoamericana desde 1860 a nuestros días*, de donde resultó también un importante catálogo con el mismo nombre.

Por su parte, los Encuentros Abiertos de Fotografía de Buenos Aires fueron creados por Eida Harrington y Alejandro Montés de Oca en agosto de 1989 con motivo de los 150 años transcurridos desde que se patentó la fotografía en Francia. Incluyeron la realización de muestras, charlas, conferencias, seminarios, talleres, visionado de portafolios y acciones en la vía pública.

José Antonio Navarrete, *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2017, pp. 200-203; Silvia Pérez Fernández, “Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado” en *Artículos de investigación sobre fotografía 2011*, Montevideo, CDF Ediciones, 2011, p. 14; Ana María Mauad, Mariana Muzeu y Marcos Felipe de Brum Lopes, “Prácticas fotográficas en el Brasil moderno: siglos XIX y XX” en John Mraz y Ana María Mauad (coord.), *Fotografía e Historia en América Latina*, Montevideo, CDF Ediciones, 2015, p. 117].



37. Más allá (con Carlos Gutiérrez).  
Julio López. Año 1987.



*"En los años 1986 y 1987 salíamos con un grupo de amigos que hacían de modelos de mis fotos. Había terminado mi primer año en el Foto Club, usaba una cámara Zenit. Esta foto fue pensada y armada. Tenía la máscara y salió la asociación con la Central Batlle. Esta, más otras que hice en ese entonces, son fotos que cuentan historias de esos años post dictadura."*<sup>43</sup>



38. Afiche de la exposición *Fotografía uruguaya. 150 años después*. Rodolfo Fuentes. Año 1990.

En esa línea, en 1986 el Foto Club convocó una comisión para realizar un “*Encuentro de la Fotografía Nacional*”. La importancia de organizar un evento de estas características residía, según Diana Mines, por entonces docente de la institución, en que si bien la fotografía uruguaya contaba con nombres “prestigiosos”, no existía una conciencia

sobre lo que se estaba realizando. También consideraba que era necesario dejar unos años de trabajo en “*solitario*” para abrir una era de trabajo “*solidario*” con el objetivo de aspirar a una producción y a un movimiento capaces de “*abrir nuevas brechas*” y de ser “*vanguardias auténticas*”.<sup>44</sup>

Poco antes, integrantes del Foto Club Uruguayo habían comenzado a elaborar una base de datos con personas interesadas “en el *progreso de la fotografía*” para organizar actividades con ese fin. Entre las informaciones solicitadas a los socios se incluía el o las áreas de la fotografía en que se desempeñaba, clasificándolas en periodística, publicitaria, social y artística. Esa información daba la pauta de la variedad de tendencias que convivían en la institución y de la apertura hacia otras ramas de la producción fotográfica.<sup>45</sup>

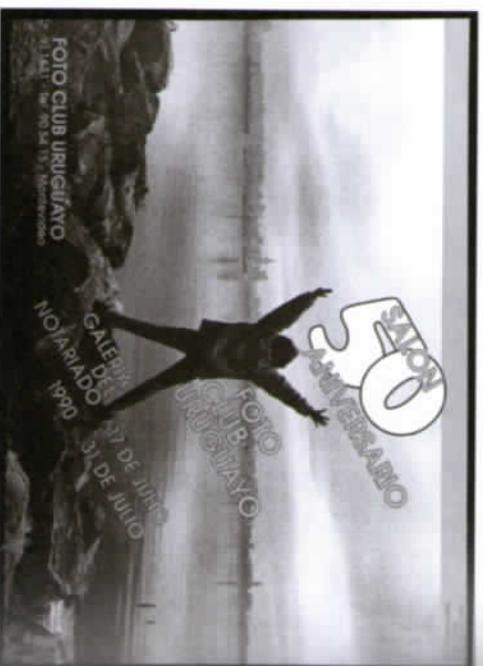
En ese contexto, el fotógrafo y laboratorista Carlos Porro sostenía que la fotografía uruguaya era “*modesta*” y estaba afectada por la “*separación*” y los “*prejuicios*”. “*Ahora es el momento de hacer algo por la fotografía y lo bueno sería que fuese colectivo*”, afirmaba. Además expresaba su desacuerdo con la existencia de concursos, por entender que promovían la competencia y el individualismo: “*Debemos tener presente que al ser emitido un fallo, se deja por el camino el esfuerzo y la esperanza de muchos; y quizás estamos alejando gente de la fotografía*”. Es de señalar que Porro se situaba dentro de los fotógrafos que habían iniciado un camino independiente desde la década de 1960. Luego de desarrollar diferentes trabajos personales y tras un intenso desempeño en el área publicitaria en la década de los ochenta, se dedicó a investigar el mundo del laboratorio fotográfico, volviéndose uno de los principales referentes locales en esta área.<sup>46</sup>



39. *Cuerpo y alma*. Mario Schettini. Año 1989.



40. Fugados. Pablo Bielli. Año 1990 (aprox.).



41. Afiche del Salón 50 Aniversario del Foto Club Uruguayo. Fotografía de Gabriel García. Año 1990.

El año 1990 significó un momento clave de exposición y organización del campo fotográfico local. Se concretaron algunas exposiciones panorámicas que trataron de representar el estado de la fotografía uruguaya, confluyendo las iniciativas anteriores por generar espacios de intercambio y conocimiento. La primera de ellas, *Multifoto*, fue organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y tuvo lugar en febrero en el Museo de San Fernando de Maldonado.<sup>47</sup> Le siguió en abril la exposición *Fotografía uruguaya. 150 años después*, en el Subte Municipal, con el cometido de brindar un panorama amplio de la producción fotográfica local hasta esa fecha. La iniciativa se hizo coincidir con el sesquicentenario de la independencia de la fotografía en Uruguay y se realizó en su homenaje. Curada por Diana Mines, fue auspiciada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo, con la coordinación general de Alicia Haber.<sup>48</sup>

Ese año también coincidió con importantes muestras del Foto Club Uruguayo: el *50 Salón Aniversario*, realizado en julio en la Galería del Notariado y *Foto Evento*, en agosto en el Subte Municipal.

En el catálogo de la muestra *Fotografía uruguaya. 150 años después*, Diana Mines señaló el momento de expansión que experimentaba la fotografía realizada en Uruguay: *“La etapa actual es, sin duda, la más rica en caminos y producción. A las numerosas exhibiciones se han sumado envíos colectivos al extranjero, intercambios con grupos de Argentina, Brasil y Venezuela, incipientes esfuerzos de publicación, mesas redondas, talleres. Se hace acuciante la necesidad de recibir más información a través de catálogos y revistas serias”*.<sup>49</sup>



42. Mátame Montevideo. Julio López. Año 1987.

**Ruptura y renovación**

La contracultura de los ochenta surgió como un impulso estético-político encabezado por algunos jóvenes, en el marco de la recuperación de las libertades al finalizar la dictadura. Similar, en algunos sentidos, al “destape” español posterior al fin del franquismo, se caracterizó por la trasgresión, el desplazamiento del foco de lo colectivo hacia lo individual, la experimentación estética, cierto nihilismo y hedonismo, la convivencia de diferentes formas artísticas y la valoración del momento presente.

Si bien se definía como apartidista, tuvo un fuerte contenido político, con una impronta “libertaria”, “antimilica” y de odio a la dictadura. Sus integrantes concebían a la cultura uruguaya como atrasada, anclada en los sesenta y como parte de un “Uruguay gris” representado por la izquierda a la que rechazaban, tanto política como estéticamente.

Sus principales vías de expresión fueron las llamadas “revistas subterráneas”, el teatro, el grafiti, la poesía, el rock influido por el punk y diferentes expresiones audiovisuales. El documental *Mamá era punk* (1988), dirigido por Guillermo Casanova, fue uno de sus productos más representativos.

[Gabriel Delacoste, “El ochentismo” en Álvaro de Giorgi y Carlos Demasi (coord.), *El retorno a la democracia. Otras miradas*, Montevideo, Fin de Siglo, 2016, pp. 22-46].

Un sector de la crítica calificó esa muestra como una exhibición que intentaba un acercamiento a la fotografía como "arte", observación que induce a considerar que el tránsito de la fotografía por espacios de exposición artística todavía era motivo de atención. Ese fue el caso de la nota aparecida en *La Mañana*: "Es una muestra especialmente interesante, puesto que este arte todavía tan polémico y discutido como tal, no acostumbraba ser mostrado en salas tradicionalmente reservadas a las 'bellas artes'. Existen todavía grandes prejuicios [...] *La fotografía ha estado y sigue estando, en cierta medida, presa por el fantasma de la pintura: su encuadre, su perspectiva, su composición [...]*"<sup>50</sup>

Sin embargo, otras opiniones al interior del campo de la fotografía dan cuenta de otra percepción. Coincidiendo con el final de este periodo, Rómulo Aguerre escribía invitado en el boletín del Foto Club Uruguayo acerca del vínculo entre fotografía y educación. Para este autor, gracias a su capacidad "creadora" y "expresiva" la fotografía había alcanzado su "consagración" entre "las artes mayores", utilizando recursos técnicos diferentes en constante evolución. Consideraba a la fotografía "el gran arte del siglo venidero" y un "importantísimo elemento de información". Por esa razón, Aguerre apostaba a su introducción en los programas educativos regulares de todas las escuelas del país. La diferencia de enfoques representaba las ambigüedades que el medio continuaba encerrando, en un panorama donde la fotografía comenzaba a ser cada vez más incorporada como práctica y soporte artístico y expresivo.<sup>51</sup>

Entre la segunda mitad de los ochenta y principios de los noventa ingresaron socios con nuevas motivaciones al Foto Club.<sup>52</sup>

Estas generaciones de la post dictadura desarrollaron otras maneras de acercarse al medio fotográfico y en diferentes direcciones. La herencia de una fotografía vinculada a las problemáticas sociales no los aprendió a las problemáticas más autónoma y en alguna medida escéptica sobre las posibilidades de cambio de la realidad, sus búsquedas fueron más espontáneas e individuales, a través de la exploración de las posibilidades expresivas que les ofrecía la fotografía, como el uso explosivo del color, de las luces y de las sombras. Sus referentes eran en buena medida los autores uruguayos que a comienzos de los ochenta habían empezado a marcar nuevos rumbos documentales, surrealistas, conceptuales y de alto cuidado estético y formal.

Estos fotoclubistas se situan en un momento de transición cultural, denominado "contracultura", con el que se identificó una parte de los jóvenes de finales de los ochenta. Algunos de sus integrantes derivaron hacia los espacios del fotoperiodismo, inaugurando nuevas tendencias en ese espacio. Otros desarrollaron trabajos relacionados con diferentes ramas del arte (estaban vinculados a los ámbitos de las artes visuales, el teatro y la literatura). Se inauguraban así otros senderos expresivos y discursivos para la fotografía uruguayana.

7. Silvia Pérez Fernández, "Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado" en *Artículos de investigación sobre fotografía 2011*, Montevideo, Ediciones CDMF, 2011, p.12.
8. En 1977 Alberto Corchs, quien militaba en los Grupos de Acción Unificadora (GAU), fue secuestrado y desaparecido en Buenos Aires junto a su esposa, Elena Lereña (ver fichas personales de detenidos desaparecidos en sitio web de Secretaría de Derechos Humanos para el pasado reciente: [www.sdh.gub.uy](http://www.sdh.gub.uy)). Raúl Perera, quien presidió el Foto Club Uruguayo a mediados de los setenta, recordó en una entrevista que en ese periodo efectivos militares habían revisado los archivos de la institución buscando evidencias sobre falsificación de documentos fotográficos, Diana Mines, "La fotografía expósita", op.cit.; Entrevista a Sylvia Julber por Majo Zubillaga, "Mapa latente", Foto Club Uruguayo, *Territorios visibles*, Foto Club Uruguayo, Montevideo, Foto Club Uruguayo, 2010, p. 28; Entrevista a Raúl Perera, por Mauricio Bruno, Diana Mines y Alexandra Novoa, Canelones, 12 de julio de 2016.
9. El plantel docente estaba compuesto por Ramón Rivero, Walter Rimoldi, Julio Genovese, Luis Portas, Desiderio Ombodi y Pedro Visca. La comisión directiva la integraban Luis Portas, Desiderio Ombodi, Walter Rimoldi, Enrique Sacco, Ángel Maneiro, Ramón Rivero y Celestino Madrid. *Boletín. Foto Club Uruguayo*, época IV, n° 36, Montevideo, febrero de 1969.
10. Las casas comerciales que colaboraban con el Foto Club (algunas dirigidas por socios) eran Agfa-Gevaert, Ansco, Color Foto, Cámaras Miranda, Foto Martin, Foto Service, Ilford, Industria Fotográfica del Plata S.A., Kodak Uruguaya Ltda., Casa Lamaison, P. Ferrando S. A. y Tecnifli S. A. "Direcciones de casas comerciales que colaboran con nuestro Club". *Boletín. Foto Club Uruguayo*, época IV, n° 30, Montevideo, julio de 1968.
11. *Boletín. Foto Club Uruguayo*, Época IV, n° 30, op. cit.; *Boletín. Foto Club Uruguayo*, época IV, n° 47, Montevideo, enero-febrero de 1970.
12. "Programación de concursos año 1970", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, n° 37, Montevideo, marzo de 1969.
13. Entre ellas, Sylvia Julber, Lilian Steinhart, María Espinosa, Beatriz Reyes, Raquel Odizzio, Raquel Lavagnino, Beatriz N. de Concha, María Requena, Eugenia de Amaro, Teresa Portas, Eugenia H. de Ombodi y Aurora P. de Maneiro, quien sería docente de laboratorio fotográfico e integrante de la comisión directiva en 1969.
14. En 1973 se exhibieron en el Foto Club Uruguayo "retratos psicológicos" de Alfredo Testoni, "desnudos artísticos", de Bernabé Rodino, retratos de Álvaro Mayor y una muestra panorámica de Luis Portas, quien ese mismo año había sido aceptado en el Salón Nacional. "Otra distinción y van...!", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, n° 85, Montevideo, setiembre de 1973.
15. Gabriel Peluffo, "Club del Grabado en la crisis de la 'Cultura independiente' (1973-1989)" en Centro Cultural de España, *Club del Grabado de Montevideo*, Centro Cultural de España, Montevideo, 2011, p. 62; Centro de Fotografía, Roberto Schettini, *Fotografía contemporánea uruguaya*, Entrevista de Magdalena Broquetas, Montevideo, Cdf Ediciones, 2016, p. 30.
16. Centro de Fotografía, Roberto Schettini, *Ibidem*, p.30.
17. En 1977 la comisión directiva quedó conformada por Hugo Marinari como presidente, Jorge Meretta, Dina Pintos, Roberto Daguerre, Enrique Abal Oliú, José Luis Samandú y los suplentes Roberto Schettini, Diana Mines, Héctor Borgunder, Manuel Monteagudo, Diego Abal Oliú, Mario Schettini y Ricardo Giusti. Centro de Fotografía, Diana Mines, *Fotografía contemporánea uruguaya*, entrevista de Magdalena Broquetas, Montevideo, Cdf Ediciones, pp. 30-31; entrevista a José Luis Samandú, por Alexandra Novoa, Montevideo, 30 de mayo de 2015; Centro de Fotografía, Héctor Borgunder, *Fotografía contemporánea uruguaya*, entrevista de Alexandra Novoa, Montevideo, Cdf Ediciones, 2017.
18. "La palabra", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, n° 113, Montevideo, junio de 1976.
19. "Editorial", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, n° 113, Montevideo, junio de 1976.
20. Entrevista a Héctor Borgunder, Alexandra Novoa, op. cit.
21. *Ibidem*, p. 33. Ver capítulo 7 de este libro.
22. Cabe señalar, en forma paralela, la dirección de propuestas para el XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales en 1975. Esto evidenció el posicionamiento de un sector de los artistas que, desde la implantación de Medidas Prontas de Seguridad por parte del Poder Ejecutivo en 1968, había decidido no presentarse a los salones oficiales.
23. El Salón Nacional de Fotografía Artística de 1976 estuvo conformado por 55 expositores, 95 obras aceptadas y 213 rechazadas. Los fotógrafos premiados fueron: Pablo Bonomi, Fernando da Rosa, Antonio García, Alfredo R. Molinari, Daniel Laizerovitz, Ricardo Giusti, Luis Portas, Abel Ozer Ami, Rafael Bosch y Hugo Prado Yardino. "Editorial", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, n° 116, Montevideo, octubre de 1976; "Editorial. El gran compromiso", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, n° 118, Montevideo, agosto-setiembre de 1976.
24. *Catálogo del Salón Nacional de Fotografía*, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo, 19-25 de noviembre de 1979.
25. Diana Mines, *Fotografía contemporánea uruguaya*, Entrevista de Magdalena Broquetas, Montevideo, Cdf Ediciones, 2016, p. 33.
26. Correspondencia personal con Panta Astizarán, 25 de mayo de 2018.
27. Magdalena Broquetas e Isabel Wschebor, *Fotógrafos y fotografías en dictadura (1973-1985)*, ponencia presentada en I Jornadas sobre Fotografía:

- Los archivos fotográficos (CMTF), Montevideo, 2005; Centro de Fotografía, Roberto Schettini, op. cit., p. 37; Centro de Fotografía, Diana Mines, op. cit., p. 33.
28. Entrevista a Jorge Vidart por Pablo Bielli, en *Materia sensible: Revista uruguaya de fotografía*, Montevideo, Foto Club Uruguayo, año 6, no 16, noviembre de 2017.
29. "Curso básico de fotografía (teórico-práctico)", Programa marzo 1977", *Boletín Foto Club Uruguayo*, época IV, nº 118, Montevideo, marzo de 1977.
30. Jean-Claude Lemagny, op. cit., p. 190.
31. "Banco Republica organiza concurso para fotógrafos", *El País*, Montevideo, 1 de julio de 1981.
32. Centro de Fotografía, Diana Mines. *Fotografía contemporánea uruguaya*, op. cit., p. 40.
33. Para el caso argentino, Silvia Pérez Fernández, señala el uso indistinto entre fotógrafos, críticos y curadores de los calificativos "independiente", "de autor" o "de expresión" para referir a las prácticas y a la producción fotográfica considerada "antagónica a la fotoclubista". Silvia Pérez Fernández, *Artículos de Investigación sobre fotografía*, op. cit., p. 15.
34. Sus expositores fueron Maillía Arrarte, Ricardo Corradini, Jorge Cota, Edgardo Chagas, Dominique Tschirren, Eduardo Casanova, Diana Mines, José Luis Samandú y Nelson Wainstein. Diana Mines, "La fotografía teatral", *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, mayo de 1986.
35. Algunos de los autores retratados fueron Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, Eduardo Darnauchas, Eduardo Mateo, Jaime Roos, Ruben Rada. Opa, grupos de canto popular y bandas de rock influenciadas por el punk. En relación con las fotografías de la escena musical de los ochenta ver "Los 80 / Bandas y bandos" de Marcelo Isarrualde, en <http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/los-80-bandas-y-bandos>; sobre la Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías ver: "Una historia en imágenes", en <http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/una-historia-en-imagenes>.
36. Desde los años sesenta venían escribiendo sobre arte nacional y en algunos casos realizando análisis y comentarios sobre muestras de fotografía, en particular Roberto de Espada, Mario Raedelli, Fernando García Esteban, Celina Roleri López, María Luisa Torrens, Jorge Abbondanza, Garrido Vidal, Alicia Haber, Eduardo Vernazza, Olga Larraudie, Carlos Caffera y Nelson di Maggio.
37. Alvaro Zimno en "Las huellas poéticas del abandono. Entrevista de Guillermo Baltar Píndez a Alvaro Zimno" en Centro Cultural de España, *Álvaro Zimno. Fotografías mínimas*, Montevideo, Centro Cultural de España, 2009, p. 28. Ver Guillermo Baltar, "Estampas desde los sueños rotos", 22 de marzo de 2013, en <http://www.indexfoto.montevideo.gub.uy/articulo/estampas-desde-los-suenos-rotos.html>
38. Juan Angel Urruzola. Correspondencia personal con Alexandra Nóvoa.
39. Marcelo Isarrualde, "Acercas de la fotografía comprometida", *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, julio de 1986.
40. Correspondencia personal con Alvaro Zimno. 28 de mayo de 2018.
41. Correspondencia personal con Roberto Fernández Ibáñez. 25 de mayo de 2018.
42. Centro Cultural de España, *Álvaro Zimno* en "Las huellas poéticas del abandono...", op. cit., p. 28.
43. Correspondencia personal con Julio López. 28 de mayo de 2018.
44. Diana Mines, "Editorial: Hacia un encuentro de la fotografía nacional", *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, junio 1986.
45. *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, mayo de 1986.
46. "Especial invitado", *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, junio de 1986; entrevista a Carlos Porro por Alexandra Nóvoa, Montevideo, 25 de noviembre de 2015.
47. Sus expositores fueron Panta Astazarán, Mario Batista, Oscar Bonilla, Cristina Cesari, Alfonso de Béjar, Roberto Fernández Ibáñez, Marcelo Isarrualde, Diana Mines, Mario Schettini, José Eduardo Tantessio, Juan Angel Urruzola y Alvaro Zimno, bajo la curaduría de Patricia Bentancur.
48. En *Expresión personal* participaron Panta Astazarán, Mario Batista, Gustavo Castagnello, Cristina Cesari, Roberto Fernández, Dario Ferrari, Rodolfo Fuentes, Marcelo Isarrualde, Hugo Marinarí, Maíra Moubayed, Alberto Pigola, Ana Richero, Mario Sagradini, Mario Schettini, Roberto Schettini, Fidel Sclavo y Alvaro Zimno. En *Testimonio gráfico* lo hicieron Jorge Arneal, Carlos Américo, Julio María Barcelos, Oscar Bonilla, Daniel Caselli, Carlos Contrera, Ariel Gómez, Freddy Navarro, Armando Sartorotti, Daniel Stapf, Nancy Urrutia y Jorge Vidart. *Investigación científica* estaba representada por Carlos Gereda y Gonzalo Vieho (Astronomía), José Luis Vila (Física), Claudio Benech y José Sotelo (Biofísica); y *Publicidad*, por Nelson Olivera Caballero, Dominique Tschirren y Juan Angel Urruzola.
49. Diana Mines, "Fotografía uruguaya. 150 años después" en: [fotoperiodistas.uy.blogspot.com.uy/search?q=diana+mines](http://fotoperiodistas.uy.blogspot.com.uy/search?q=diana+mines).
50. Berta Ferreira, "50 años de fotografía", *La Moñana*, Montevideo, 29 de abril de 1990.
51. Rómulo Aguerre, "La fotografía en la enseñanza. La fotografía como arte", *Boletín Foto Club Uruguayo*, Montevideo, noviembre de 1990.
52. Entre ellos, Julio López, Luis Alonso, Pablo Bielli, Gabriel García, Álvaro Percovich, Mariana Méndez, José Píllone, Susi Viera y Magdalena Gutiérrez. En 1987 la comisión directiva del Foto Club Uruguayo estaba integrada por Diego Abal (presidente), Adolfo Secondo, Juan Piñataro, Simón Pirogowski, Gustavo Castagnello, Adriana Infante y Wellington Coronel; en el cuerpo docente figuraban Dina Pintos, Diana Mines y Jorge Cota; y en laboratorio, Jorge Cota, José Luis Sosa y José Pampin.

## Intendente de Montevideo

Daniel Martínez

## Secretario General

Fernando Noplich

## Director División Información y Comunicación

Marcelo Visconti

## Equipo Centro de Fotografía

Director: Daniel Sosa

Asistente de Dirección: Susana Centeno

Jefa Administrativa: Verónica Berrío

Coordinador: Gabriel García

Coordinadora Sistema de Gestión: Gabriela Belo

Comité de Gestión: Daniel Sosa, Gabriela Belo, Verónica Berrío, Susana Centeno, Gabriel García,

Lys Gaiña, Francisco Landro, Johana Santana, Javier Suárez

Planificación Estratégica: Gonzalo Bazerque, Lys Gaiña, Andrea López

Secretaría: Gisela Acosta, Natalia Castelgrande, Valentinna Chaves, Marcelo Mawad

Administración: Marcelo Mawad, Martina Callaba

Gestión: Gonzalo Bazerque, Andrea López, Rodrigo Vieira, Johana Maya

Producción: Mauro Martella, Luis Diaz, Lys Gaiña

Curaduría: Hela Spinelli, Melina Nuñez

Fotografía: Andrés Crihari, Gabriel García

Ediciones: Andrés Crihari

Exposición: Claudia Schiarfino, Marthas Dominguez, Laura Nuñez, Sofía Michelini

Conservación: Sandra Rodríguez, Evangelina Gallo

Documentación: Ana Laura Cirio, Mauricio Bruno, Alexandra Novoa, Lucía Mariño

Digitalización: Gabriel García, Mator Borges, Horacio Lortente, Paola Sarragno

Investigación: Mauricio Bruno, Alexandra Novoa, Lucía Mariño

Educativa: Lucía Nilgro, Martina Callaba, Germán Ramos

Atención al Público: Johana Santana, Andrea Martínez, José Martí, Darwin Ruiz, Laurencia Piedra,

Miriam Horriquera, Gabriela Manzanarez, Germán Ramos

Comunicación: Elena Firpi, Francisco Landro, Natalia Madero, Laura Nuñez, Sofía Michelini

Técnica: Javier Suárez, José Martí, Darwin Ruiz, Pablo Amendola, Miguel Carballo

Mediática: Lilian Hernández, Miriam Horriquera, Gabriela Manzanarez

Actores: Pablo Tate, Darío Campalans

Realización: Centro de Fotografía / División Información y Comunicación /  
Intendencia de Montevideo.

Ayudantes de investigación: Santiago Delgado, Mónica Letros, Lucía Mariño,

Francis Santana.

Digitalización de fotografías: Mator Borges, Horacio Lortente.

Tratamiento digital: Mator Borges, Paola Sarragno, Andrés Crihari.

Gráfica: Andrés Crihari, Nadia Terkiel.

Corrección de textos: Stela Forner/IM.

Las imágenes y documentos fueron digitalizados en formato Raw empleando uno de los siguientes medios: mesa de reproducción y la cámara Nikon D750, escaner Nikon coolscan 5000, escaner Epson Perfection V700.

El contenido de esta publicación es propiedad y

responsabilidad de los autores. Prohibida su reproducción

total o parcial sin el previo consentimiento.

Centro de Fotografía de Montevideo  
Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1930-1990 /  
Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno (coord.), Magdalena  
Broquetas, Mauricio Bruno, Alexandra Novoa, Clara von Sanden,  
Isabel Waschbor.-  
Montevideo: CDF Ediciones, 2018.-  
360p., il. color. 21x21cm.-  
ISBN 978-9974-716-67-4

1. FOTOGRAFÍA (URUGUAY) 2. FOTOGRAFÍA-USOS  
SOCIALES



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY



Facultad  
de Humanidades  
y Ciencias de la Educación

Impreso y encuadernado en Empresa Gráfica Mosca

Depósito Legal 374.021

Edición Amparada al Decreto 218/96