

La fotografía es memoria

Juan Ángel Urruzola*
Montevideo, Uruguay
vasco.urreu@icloud.com

Trayectos

La fotografía es memoria por definición, sin embargo a eso llegué mucho tiempo más tarde de haber comenzado a sacar fotos. De mi infancia, tengo imágenes que me acompañan, fotos que nadie sacó y sin embargo están en mi memoria. De niño en mi casa nunca hubo cámara de fotos, sin embargo mi viejo, que era periodista de El Popular (del Partido Comunista de Uruguay), una vez al año venía a casa acompañado por el fotógrafo del diario y nos sacaba fotos, a mis hermanos, a mis viejos, todos juntos. Eran fotos de familia para enviar a España, a Pamplona de donde venía mi madre y donde aún estaba toda su familia.

No se entonces cómo o porqué, pero muy pronto supe que quería hacer fotografía, no creo haberlo verbalizado pero estaba dentro mío. La fotografía nos permitía hablarle a la distancia a la familia española y también nos permitía relatar el tiempo que pasaba. El fotógrafo registraba el paso del tiempo en nosotros, sobre todo en mis hermanos y en mí, aunque también en mis padres (fig. 1). De todo esto reflexionaría mucho más tarde.



Figura 1. María Urruzola, Juan Carlos Urruzola, Juan Angel Urruzola y Ricardo Urruzola. Foto probablemente de Aurelio Gonzalez, circa 1958.

En el liceo, mi profesora de dibujo Amalia Polleri era, además de profesora, pintora, crítica de arte, militante y amiga de mi padre, por lo tanto lo convenció de que yo pudiera entrar a Bellas Artes. Puedo decir que ese fue un largo proceso iniciático en lo político y en lo artístico. Pasé el año 1968 (en que cumplí 15 años) junto a la gente de Bellas Artes, y a pesar de aún ni siquiera estar inscripto, fueron tiempos de revuelta que nos cambiarían a todos, los primeros compañeros del movimiento estudiantil caerían asesinados por las fuerzas policiales y nosotros nos radicalizaríamos rápidamente.

Una cosa que me marcó el año siguiente fue la campaña “de sensibilización visual” que organizaba Bellas Artes. Salíamos decenas de estudiantes y docentes, con grandes murales que previamente se habían producido en los talleres de serigrafía de nuestra escuela y se pegaban en muros de la ciudad. La temática de las imágenes estaba relacionada con lo que sucedía en nuestro país, la represión y la deriva autoritaria del gobierno democrático. Estas campañas me permitieron entender el rol de las imágenes y la posibilidad de su uso político.

Luego vinieron años muy duros donde lo político y la lucha contra el régimen ocuparían todo. Esto terminó con mi enésimo encarcelamiento en el año 1972 (desde el año 1967 con 14 años en que fui detenido por primera vez), un año muy duro ya que el ejército pasó a tener el rol principal, la policía ya no era más la encargada de la represión. Las torturas se implantaron de manera sistemática. Nos acercábamos de manera rápida al golpe de estado.

Ese año, cuando me detienen los militares, habían comenzado a usar la capucha y/o a vendar los ojos a los detenidos. Nos amputaban la posibilidad de *ver*, era parte de la tortura no *ver*. El haber estado 95 días encapuchado me marcó mucho. A pesar de ser muy joven, tenía 19 años, creo que allí también registré la importancia de *ver*, de tener derecho a *ver* y de lo importante de ayudar a *ver* muchas veces lo que no quieren que veas. De esos meses encapuchado recuerdo que había conseguido un lápiz y dibujaba en los papeles de las cajas de cigarrillos. Era una manera de escaparse de ese espacio de sufrimiento y terror en que se habían convertido los cuarteles; un lapicito y un trozo de papel arrugado te permitían escapar.

Un año más tarde, en 1973, fui expulsado del país rumbo a Europa, donde luego de un pasaje por España terminé como refugiado político en Francia. Hacia el año 1975 al quedarme sin trabajo, logré que el seguro de paro me financiara el regreso a la Universidad y me inscribí nuevamente en Artes Plásticas, en la Universidad de Paris VIII en Vincennes. Era una Universidad creada por el gobierno luego de las revueltas del 68, de cierta manera era una universidad libre, radical y comprometida, buena parte del clima del 68 se respiraba aún allí.

Es por esa época que mi compañera me regala mi primera cámara fotográfica. En Francia, en esos años había toda una escuela de fotorreporteros que seguían la mirada de Henri Cartier Bresson. Hacer fotografía era caminar tratando de *ver* y de encuadrar “el momento preciso” de lo que encontraras interesante (1). Por lo tanto, yo también comienzo a recorrer Paris y fotografiar todo lo que veía. Si viajaba hacia lo mismo. Y un tiempo después, además de mis trabajos gráficos para publicidad, empecé a hacer fotografía publicitaria. Esos años me aportaron mucho en el manejo del encuadre fotográfico y también aprendí mucho del laboratorio fotográfico, esto último hoy lo hacemos con Photoshop.

Más tarde me integré a un colectivo de artistas instalados en Holanda (Taller Ámsterdam) y allí empecé a usar la fotografía en instalaciones de equipos multidisciplinarios, de artistas plásticos, bailarines, músicos y arquitectos montando performances, especies de obras de teatro pero muy plásticas con las que recorreríamos varios países de América Latina por el año 78. Todos esos años muchas de las cosas que había aprendido las usaba para el trabajo de denuncia de la dictadura o la confección de grandes carteles que utilizábamos en diversas situaciones, por ejemplo cuando colgamos un cartel enorme en la fachada de la catedral *Notre Dame* en Paris, reclamando el cese de las torturas en Uruguay (fig. 2 y 3).



Figura 2. Acción de denuncia de torturas en Uruguay, *Notre Dame* de Paris (circa 1976)



Figura 3. Manifestación en solidaridad con Uruguay, Paris, Francia (circa 1977)

Una de las enseñanzas importantes de esa época tal vez sea que era tan importante lo que hacíamos como la comunicación de lo que hacíamos, y eso en el trabajo de solidaridad era central.

En 1983 supe que Pino Solanas (director de cine y político argentino) estaba preparando su Film *Tangos, El exilio de Gardel* y a través de un fotógrafo amigo logré presentarle una carpeta de fotos y esto me permitió entrar en el equipo. A comienzos del año 1985 viajamos a Buenos Aires para emprender la segunda parte del rodaje de la película, ya que la primera parte la habíamos filmado en París el año anterior. Todo esto coincide con el final de la dictadura en Uruguay. El 1 de marzo asume el nuevo gobierno civil, que aunque era el candidato aceptado por los militares, la presión popular hizo que se declare la amnistía para los presos, y los exilados pudiésemos retornar.

A mediados de marzo, la producción de la película nos dio una semana de asueto, y así aproveché para viajar a Uruguay, amnistía mediante, y volver al país que nos había estado vedado por tantos años (2). Ese viaje lo hice en bus junto a mi hermano que también regresaba del exilio. Fui registrando todo con mi cámara Leica. Nos bajamos del bus en pleno centro, donde finalizaba el trayecto y desde ahí fuimos caminando hasta la casa de mis padres que habían regresado del exilio el año anterior (mi padre estuvo siete años preso y luego estuvo exilado en París junto mi madre). Esa mañana, el recorrido a pie hasta Malvín, donde vivían mis padres (a unos 10 kilómetros del centro) fue, de cierta manera, desandar los doce años de exilio.

Las primeras series

Unas semanas más tarde de regreso en París, un fotógrafo amigo me preguntó si había hecho fotos en Uruguay, le dije que sí pero solo fotos familiares, me pidió las planchas de contacto, las miró y luego me comentó que había una serie allí que tenía fuerza. Copié y amplié una selección de mis fotos de Montevideo y efectivamente comencé a ver esa serie. Esa semana en Montevideo me permitió retratar en unas pocas imágenes los sentimientos del exilio-desexilio que, aunque luego me llevaría algunos años superar, en las fotos ya se respiraba ese regreso, ese recorrido que Mario Benedetti llamaría *desexilio*.

La serie se llamó **Montevideo 12 años después** (fig. 4 y 5). Pude exponerla en París, luego logré publicarla en un par de revistas francesas, y más tarde volví a Montevideo a realizar mi primera exposición allí. Luego vendrían otros trabajos, pero esta serie la considero mi primer trabajo sobre memoria, sobre mi país, sobre mi historia. En blanco y negro, intenté hablar del reencuentro con el lugar del que había sido expulsado, del lugar al que volvía cambiado y trataba a través de mis fotos, de verlo en lo que era y lo que había dejado de ser. Recuerdo que en una charla que di, alguien dijo que mis fotos de esa serie eran tristes. Esos días en Montevideo eran soleados, sin embargo para mí eran en blanco y negro, era un Montevideo detenido en el tiempo, parecía una ciudad inmóvil. No era necesariamente lo que veía, era lo que yo sentía, por eso creo que ese trabajo sería para mí el inicio de otra mirada sobre y a través de la fotografía.



Figura 4. Playa Pocitos, Serie *Montevideo 12 años después*, marzo de 1985, Montevideo, Uruguay.



Figura 5. Playa Malvín, Serie *Montevideo 12 años después*, marzo de 1985, Montevideo, Uruguay.

En esos primeros años en Montevideo, me costó encontrar el hilo que me permitiera comenzar a desenredar la madeja de la memoria y vincularla a mi fotografía, no era simple. Una vieja casona de Montevideo, que pertenecía a la familia de un pintor amigo y en la que nos juntábamos a veces, me permitió un nuevo punto de partida. Yo había comenzado a sacar fotos y un día supe que se había vendido la casa y que allí se construiría un Shopping.

Entonces decidí acelerar el trabajo y realizar un pequeño video junto a las fotos, intentando relatar la fuerza testimonial del edificio, no tanto desde el punto de vista arquitectural sino desde el punto de vista humano, la memoria humana de esos viejos muros. Este trabajo se llamó **Granja Pepita** (fig. 6 y 7), que era el nombre que el vasco Mendizábal, inmigrante quien construyó esa propiedad, había elegido en homenaje a su hija. Este trabajo lo considero mi segunda serie importante, donde la memoria tiene un peso central, nuestro pasado, de dónde venimos y como luego nuestros rastros, nuestras huellas pueden llegar a desaparecer.



Figura 6. Granja Pepita, 1990, Montevideo, Uruguay.

El trabajo fue expuesto en Montevideo y posteriormente una parte del mismo fue seleccionado por Wendy Watriss curadora del FotoFest para una muestra en Houston, EEUU, por los 500 años del “descubrimiento” de América Latina. De la Granja Pepita quedaron los recuerdos de quienes allí vivieron, un video, una serie de fotos y una canción que pedí a Fernando Cabrera para musicalizar el video y que se llama justamente Mendizábal. El video terminaba con una frase: “En este lugar se construirá un Shopping Center”.



Figura 7. *Granja Pepita*, 1990,
Montevideo, Uruguay.

Sara Facio, fotógrafa argentina, de paso por Montevideo, vio la serie y decidió llevar la muestra a Buenos Aires y allí se editó un pequeño catálogo con un breve texto mío:

Granja Pepita
Estas imágenes hablan de nosotros
de Montevideo
de nuestro pasado y si se quiere
de nuestra memoria.

Granja Pepita o Granja Mendizábal
un lugar de esos del viejo Montevideo,
donde uno imagina la vida
pasar más lentamente,
donde el tiempo de nuestros abuelos
se podría encontrar
con el de nuestros hijos...

Un lugar sin embargo,
que en 22 meses no estará.

Un Shopping Center lo remplazará,
como dice el cartel
de Avenida Italia y Bolivia.

Luego Sara escribía:

El poema de nuestro invitado es elocuente. Sus obras fotográficas, paralelamente, son su sentimiento en imágenes. En ellas está su sensación de pérdida, para la ciudad y para su propio pasado. Quién ha vivido el exilio se aferra a los recuerdos y la fotografía le da la oportunidad de rescatar, de robarle al tiempo lo que otros no conocerán. Las fotos que hoy presenta la Fotogalería del Teatro San Martín –de gran despliegue técnico- algunas en gran formato, se inscriben en la estética de la subjetividad a partir de la realidad documental. Una trampa visual que nos hace ver mucho más de lo que se muestra, a pesar de que parece mostrarlo todo. Podemos hablar de misterio, de sensaciones subyacentes, preferimos decir que estamos ante buenas imágenes cargadas de sentimiento. El sensual movimiento de las plantas, el estudio de las luces, la elocuencia de las sombras, la composición clásica señalan a Juan Angel Urruzola como a un artista inesperado, sorprendente, que nos llega de nuestros vecinos tan medidos en mostrar sus fotógrafos. (3)

Compañeras y compañeros detenidos desaparecidos

Desde mi regreso a Montevideo, intenté trabajar sobre *nuestro pasado reciente*, como se le llama eufemísticamente a la dictadura, participé en diversos trabajos solidarios o militantes pero será recién sobre finales de los 90 que logré plasmar una serie que dijera lo que yo sentía y venía intentando a lo largo de esos años: hablar de mis compañeros detenidos desaparecidos.

Familiares, la organización que trabaja por el esclarecimiento de las desapariciones en nuestro país, me había entregado un sobre con las imágenes carnet de varias decenas de compañeras y compañeros desaparecidos. Realicé varios trabajos con esas fotos pero sin lograr un concepto que representara lo que yo sentía al respecto. A finales de los 90, la Fundación Buquebús me propuso una exposición monográfica sobre mi trabajo. Recuerdo que

conversando con un amigo diseñador gráfico, le comenté la dificultad para lograr algo fuerte y ahí verbalicé: “yo quisiera hacer fotos de un Montevideo detenido en el tiempo, como el de *Montevideo 12 años después* donde yo los pongo a los desaparecidos” e hice el gesto con una mano de ponerlos, ahí me di cuenta que esa era la imagen, le expliqué a mi amigo y le dije voy a intentar producir esa imagen. Con las fotos carnet en mi poder hice varias fotos en formato cuadrado, en formato panorámico y en formato 35 mm. Sin embargo, fue el formato panorámico el que acrecentaba la sensación de soledad y fortalecía el mensaje, y ahí nació ***Miradas ausentes*** (Fig. 8). La fundación Buquebús no aceptó esas imágenes sobre detenidos desaparecidos y demoré casi un año más hasta que el semanario Brecha, que cumplía años y tenía un largo compromiso con la búsqueda de la verdad, me propuso colaborar a organizar la muestra. Posteriormente estas fotos fueron seleccionadas para la Bienal del Mercosur en Brasil, la Bienal de Cuenca en Ecuador y serían parte de una gran exposición en España que recorrería también buena parte de América Latina, curada por el catalán Claudi Carreras.



Figura 8. Fernando Miranda, uruguayo detenido desaparecido en Montevideo, *Miradas ausentes*. 2000, Montevideo, Uruguay.

Cuando se realiza la primera muestra en Montevideo, edité un pequeño catálogo (4) con dos cortos textos, uno mío y el otro de dos psicoanalistas amigos que han trabajado mucho sobre los temas de memoria, prisión y exilio:

Miradas ausentes

(...) Ese Montevideo monocromático y vacío me sirve esta vez como fondo (¿el recuerdo?) para intentar un diálogo imposible con esas miradas ausentes, la de algunos de los uruguayos desaparecidos por la dictadura.

Esta exposición fue realizada para la Fundación BUQUEBÚS, pero fue rechazada por la directora de ese espacio, vista la temática del proyecto. Diversos apoyos posteriores permitieron finalmente presentarla al público. (Fragmento. Juan Ángel Urruzola, febrero 2000)

Sobre miradas ausentes

Dar cuenta de los crímenes del siglo desde el lugar y tiempo que nos tocó vivir: o nos tomamos por Hércules para acometer tan titánico trabajo o lo recortamos a una dimensión más humana para hacerla accesible.

Mirar al terror espanta o fascina. La memoria del terror está siempre amenazada por el exceso de una palabra militante, panfletaria e inflamada, o por el repliegue en una reflexión teórica, como mirando desde el cenit lo que es una actualidad candente y quemante. Espacio político y epistémico tienen en este tema fronteras de delimitación difícil. De ese objeto no hay mirada objetiva ni neutral, sólo hay miradas comprometidas, más ciegas por la pasión política, o más lúcidas para discernir las secuencias de sentido y las inteligibilidades fragmentarias de un real cuya complejidad y sobredeterminación siempre nos excede.

Abandonemos desde ya la falacia de esa mirada objetiva y neutral que se pretende la única veraz y es sirvienta del statu quo. Toda percepción de la realidad es un recorte que la construye e interpreta, un empeño de morder lo real aunque no podamos atraparlo. (Marcelo Viñar y Maren Ulriksen de Viñar, marzo 2000)

Cuando fui invitado a la Bienal del Mercosur por Gabriel Peluffo, curador de la selección uruguaya, acordamos proponerle al curador de la muestra global instalar estas imágenes en gran tamaño en la calle. La Bienal se entusiasmó con la idea y Porto Alegre fue entonces la primera ciudad donde pude instalar ***Miradas ausentes en la calle***, que luego repetiría en Ecuador, Paraguay y también en Montevideo (Fig. 9, 10) gracias al apoyo del Centro Cultural de España.

Creo que en la calle estas imágenes cobran otra fuerza testimonial. De no haber participado en las campañas de sensibilización visual de Bellas Artes, a fines de los 60, seguramente no las hubiera llevado al espacio público. En el territorio del arte las ideas son como semillas que a veces demoran mucho tiempo en germinar. Fue conversando con Mario Sagradini, artista plástico y viejo compañero de Bellas Artes, también partícipe de esas campañas, con quién por primera vez hablamos de instalarlas en la calle (5).



Figura 9. María del Rosario Carretero, uruguaya detenida desaparecida en Buenos Aires. *Miradas ausentes en la calle*, 2009. Pegatina de gigantografía en una calle de la ciudad Vieja en Montevideo, Uruguay.



Figura 10. Fernando Miranda, uruguayo detenido desaparecido en Montevideo, sus restos fueron encontrados en excavaciones en el cuartel donde estuvo detenido. *Miradas ausentes en la calle*, 2009. Pegatina de gigantografía en una calle del Parque Rodó, Montevideo, Uruguay.

A partir de este primer trabajo con fotos de detenidos desaparecidos realicé varias series con madres o hijos e hijas de detenidos desaparecidos. La fotografía de Sara Mendez (fig. 11) la hice para ser publicada en el diario Le Monde de Paris. Sara buscaba a su hijo hacía más de 20 años y no le abrían puertas, se las cerraban. Sin embargo, Le Monde de Paris publicó una página donde denunciaba el caso y se usó esta fotografía. Luego sería parte de la Exposición Palabras Silenciosas en el Instituto Goethe junto al video “a todos ellos” que Familiares decidió proyectar al final de una de las multitudinarias marchas del silencio que se realizan en Montevideo cada 20 de mayo.

Nos son “obras de arte”, son herramientas para ayudarnos a decir o a gritar lo que muchos no quieren escuchar.

Mi invitación a Porto Alegre para el montaje de mi trabajo en la Bienal fue la raíz de varios trabajos posteriores. Me interesó toda la temática del embalaje de las obras de arte; hay grandes empresas que se ocupan de eso como las que vinieron a casa a buscar las fotos que llevarían a Porto Alegre. Me llamaron la atención esas cajas que recorren el mundo con obras, son *cajas de memoria*, de allí saldría mi siguiente trabajo *De eso no se habla* (Fig. 12 y 13).

Este título, en realidad, es también un homenaje a María Luisa Bemberg (directora de cine y guionista argentina fallecida en 1995) ya que trabajé con ella en su última película que también se llama *De eso no se habla*. María Luisa allí habla de los silencios en un pequeño pueblo del interior profundo que podría ser de Uruguay o de Argentina, eso no está definido. La mujer más poderosa del pueblo tiene una hija enana, pero claro, nadie menciona el hecho, como si no decir que la enana es enana, hiciera desaparecer la *enanez* de la chica.

Me interesó este título ya que encontré que representaba bien al país de la cola de paja, del cual hablaba también Mario Benedetti, y mi propia experiencia me lo demostró: en Uruguay era muy difícil hablar de los detenidos desaparecidos, esa realidad no existía, los medios prácticamente no mencionaban el tema. Tuvieron que suceder muchas cosas para llegar a que fueran tema. De todas maneras, hoy –33 años después del final de la dictadura– seguimos buscando, los militares siguen callando y la mayoría de torturadores y desaparecedores nunca pisaron un juzgado.

El arte, en este caso la fotografía, me permitió hablar de estos temas. Presenté por primera vez algunas de las imágenes de esta serie en el Salón Nacional de Artes Visuales y allí la fotografía de Nebio Melo (fig. 12) fue premiada y adquirida por el Estado (Premio del Banco de Previsión Social). No deja de ser paradójico que esta temática, siempre excluida en ese Salón, fuera premiada, y el Presidente Batlle -quien fue el primero que a pesar de ser de derecha dio ciertos pasos y firmó la creación de una Comisión para la Paz- me diera el premio por mi trabajo. Sin embargo reconozco que salvo los apoyos del CCE (España) en general esta temática no te abre puertas. En esos años en general te las cerraba, habrá que esperar el siguiente gobierno del Frente Amplio para que la realidad cambie un poco más. Creo, de todas maneras, que la impunidad no es necesariamente de izquierda o de derecha, es más bien transversal y hay sectores importantes de la sociedad que no quieren mirar o saber que sucedió.



Figura 11. Sara Mendez, uruguaya detenida desaparecida. Una vez legalizada su detención, buscó a su hijo de pocos meses, apropiado por un militar durante su secuestro. Demoró 25 años en encontrarlo en Buenos Aires, donde había sido adoptado. *Palabras silenciosas*, 2003, Montevideo, Uruguay.



Figura 12. Nebio Melo, uruguayo detenido desaparecido en Buenos Aires. *De eso no se habla*, 2004, Montevideo, Uruguay.

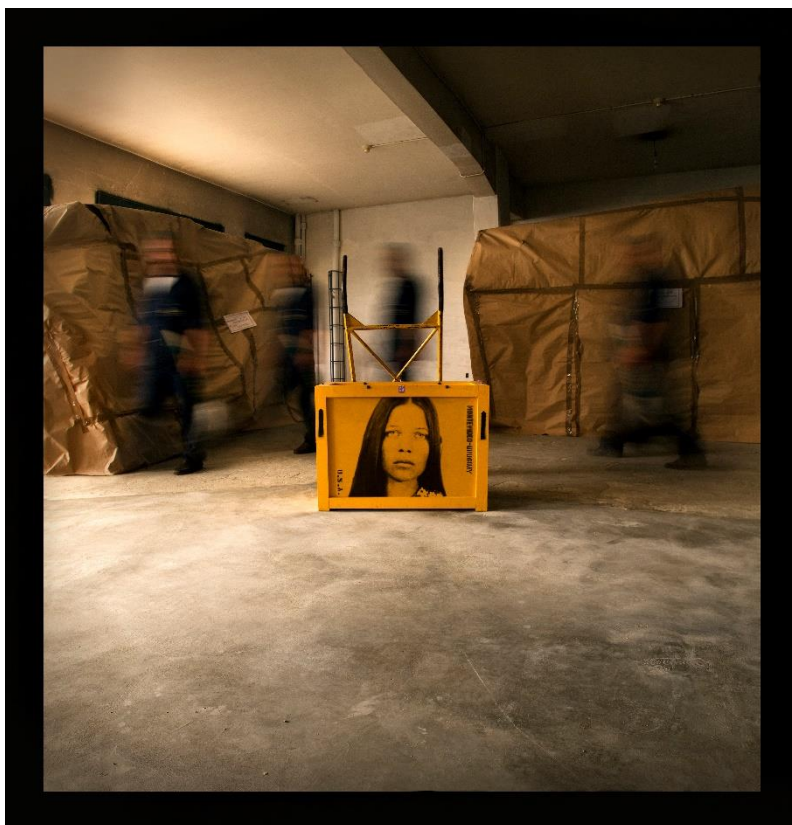


Figura 13. Victoria Grisonas, uruguaya, detenida desaparecida en Buenos Aires junto a su esposo y sus dos hijos, estos últimos fueron encontrados años después en Chile. *De eso no se habla*, 2004, Montevideo, Uruguay.

En 2010, fallece la mamá de mis hijos de cáncer. Cuando la enfermedad se declaró, le pedí fotografiar el proceso y filmar todo, pues el tema del cáncer en la sociedad y el aislamiento que viven los enfermos me impactó. Esto concluyó con una serie que llamé “**chau Bea**” (fig. 14). Era una despedida de Beatriz junto a nuestros hijos. Ese trabajo ganó el gran premio del Salón Nacional de Artes Visuales Carmelo Arden Quin. En esa serie no hablaba de los crímenes de la dictadura pero hablaba de otros DDHH. Mis fotos fueron prohibidas por una jueza a pedido de los hermanos de Beatriz. Un año más tarde junto con mis hijos ganamos el juicio y anulamos la prohibición de las fotos; hoy esas imágenes recuerdan a Beatriz y forman parte del acervo del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (MNAV).



Figura 14. Beatriz Abdala junto a Tomás y Julia Urruzola, Serie “chau Bea”, 2010, Montevideo, Uruguay.

En el año 2014, el Museo de la Memoria de Porto Alegre me llamó para participar en una muestra por los 50 años del golpe de estado en Brasil. Esto fue muy interesante ya que ellos conocieron una obra mía que había viajado junto a otras obras para una muestra de intercambio y por esto me contactaron. La obra que habían visto se llama “*de ida y vuelta*” y son dos paisajes, uno de París y otro de Montevideo (fig. 15), fotos muy tristes un día de lluvia acá y un día de lluvia allá. Pretendía reflexionar sobre el peso del exilio que nunca termina en nosotros, se prolonga en hijos y nietos muchas veces heredando ellos problemas de arraigo o dificultad de estar acá o estar allá. De todo eso hablaba o quería hablar en este trabajo que se presentó en Porto Alegre.

Montevideo llora....

Paris también puede llorar.
 Hace 40 años comenzaba un ir y venir,
 el exilio primero,
 la vida más tarde,
 vinieron hijos, desexilios de a poco
 y seguir tomando aviones,
 los hijos acá y allá,
 después los nietos
 y seguir tomando aviones.
 ¿adónde pertenecemos ?
 ¿de donde somos?
 nosotros, hijos de madres y padres que vinieron de allá,
 a veces de abuelos,

que bajaron solitos del barco solos con una moneda
con hijos que heredan ese ir y venir,
con nietos que siguen de ida y vuelta,
la vida sigue, el dolor original queda.
dos fotos,
40 años de ir y venir

(Ernesto Vila, artista uruguayo. Texto para *de ida y vuelta*, 2012, Montevideo/Paris).



Figura 15. *de ida y vuelta*, díptico fotográfico, 2012, Montevideo/Paris.

Por otro lado, los curadores de la muestra del Museo de la Memoria, Marcio Tavares do Santos y Gaudencio Fidelis, me pidieron un trabajo sobre el secuestro de una compañera militante, Lilián Celiberti, con sus hijos, hacia finales de los años 70 en Porto Alegre. Les propuse una instalación con fotos a partir de unas cartas de la cárcel, un video con un largo relato de Lilián y fotos de época de Lilián con sus hijos pequeños de manera de contextualizar quién era ella en la época en que fue secuestrada. El trabajo se llamó: ***“Lilián, una mujer sola contra el cóndor”*** (fig. 16).

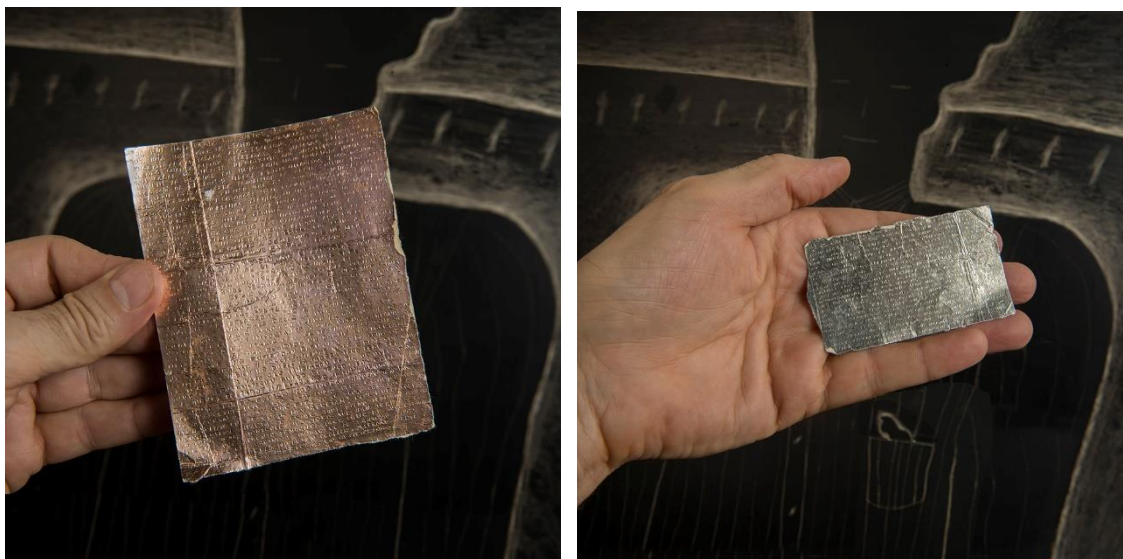


Figura 16. *Lilián, una mujer sola contra el cóndor*, 2014. Fotografías, de cartas clandestinas de Lilián, Museo de la memoria, Porto Alegre, Brasil.

Además de este trabajo me pidieron una selección de varias obras, entre ellas “*De eso no se habla*”. Y recuerdo que cuando vieron las fotos me dijeron de hacer algo con desaparecidos brasileros, cosa que inmediatamente acepté. Luego en una de las tantas conversaciones que tuvimos mientras desarrollábamos los diferentes trabajos de instalación de cada artista, Gaudencio me dice “¿por qué presentas la foto de la caja y no la caja?”, bueno porque es complicado obtener cajas, todo mi trabajo comenzó con una caja que le compré a la empresa que traslada las obras y luego también con sesiones de fotos de esas cajas en depósitos de varios museos de Montevideo. Gaudencio me dijo, “yo te consigo las cajas, ¿tu haces la obra?” “pues sí” le contesté. Ahí terminamos armando una serie de cajas y es la instalación de ***De eso no se habla, Brasil*** (fig. 17 y 18).



Figura 17. *De eso no se habla, Brasil*, 2014, Museo de la memoria, Porto Alegre, Brasil.



Figura 18. *De eso no se habla, Brasil*, 2014, Museo de la memoria, Porto Alegre, Brasil.

Sobre finales de 2017 me invitaron para la Bienal de los Pueblos en Resistencia que organizan en Caracas, Venezuela. Allí nuevamente recupero la idea de usar las *cajas de memoria* pero me propuse desarrollar una idea un poco diferente. Tenía en mi memoria la cumbre en Argentina, en Mar del Plata, cuando Bush intenta incorporar a los países de América Latina al ALCA y encuentra el rechazo unánime. Me pareció interesante armar con estas cajas una especie de rompecabezas usando al mismo tiempo América del Sur dibujada por Torres García o sea “patas para arriba”. Así nace ***nuestro norte es el sur*** que parafrasea justamente a Joaquín Torres García (fig. 19)



Figura 19. *Nuestro norte es el sur*, 2017-2018, Bienal de los Pueblos en Resistencia, Caracas, Venezuela.

Al mismo tiempo, todos estos años me han surgido infinidad de propuestas y traté de responder con diversas ideas, siempre desarrollando cosas que tal vez en el anterior proyecto habían quedado en filigrana o en espera de un desarrollo posterior. Por ejemplo, **Memoria para armar** es un proyecto del año 2003, lo expuse en un Salón Municipal, tuvo un premio, y hoy está en el Museo MARGS de Porto Alegre (fig. 20 y 21). Ese trabajo fue la base de lo que luego sería **Álbum de memoria**, que es simplemente una especie de álbum de imágenes con las que recompongo la cara de un compañero desaparecido, cada uno representa a todos y todos a cada uno de ellos (fig. 22). En algunas ocasiones presenté esta propuesta como imágenes fotográficas impresas y encuadradas pero en Porto Alegre y en Montevideo las presenté en una tela muy fina que vuela con el viento si es un lugar abierto.

En el año 2010, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República en Montevideo, funcionarios y estudiantes decidieron hacer un mural en homenaje a los estudiantes de esa facultad desaparecidos, me pidieron entonces instalar una de las imágenes que había construido de Pablo Recagno (fig. 23).



Figura 20. Elena Quinteros desaparecida en Montevideo, *Memoria para armar*, 2003.

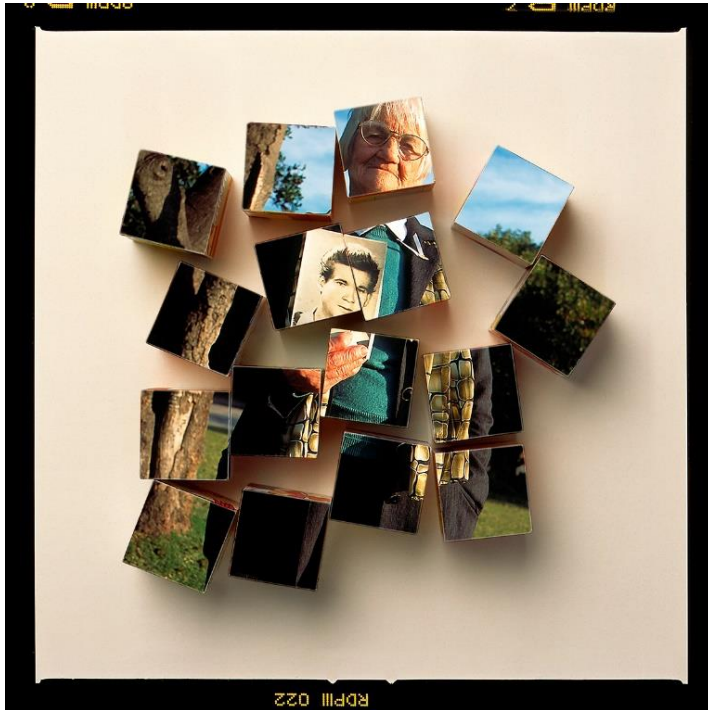


Figura 21. Luisa Cuesta, mamá de Nebio Melo uruguayo desaparecido en Buenos Aires, *Memoria para armar*, 2003.



Figura 22. Pablo Recagno, estudiante uruguayo, detenido desaparecido en Buenos Aires. *Álbum de memoria*, 2009.



Figura 23. Homenaje en Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo a Pablo Recagno, detenido desaparecido. *Álbum de memoria*, 2010, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

En uno de los catálogos de *Álbum de memoria* la escritora, poeta y crítica de arte uruguaya Tatiana Oroño escribió;

Una red de miradas

Laboriosamente reunidas en un mosaico de diminutos rostros, fotos carné de detenidos desaparecidos imperceptibles a primera vista, se revelan recién cuando el ojo se aproxima a la figura central. El impacto de la imagen ampliada -el rostro de otro detenido desaparecido- parece investirla del carácter de motivo único, *momento decisivo*, retrato singular. Eso ocurre en el umbral de la mirada. Vertiginosamente el fotograma despliega un cientismo imparables. No hay una, sino cientos de fotografías. Rostros, tenues rastros, eslabones de una cadenaafiligranada por el artista. “*Para mí los desaparecidos son todos iguales, mis compañeros, todos, comunistas o radicales, anarcos o sindicalistas, tanto da, son nuestra historia o lo que falta de ella*” – dice Juan Ángel Urruzola. La imagen fija está impresa en la cuadrícula de minúsculas imágenes. La red de “*miradas ausentes*” sobre las que Juan Ángel viene trabajando hace tiempo. De cerca, presentes, se articulan como células del tejido de la imagen visible a distancia. Aunque de lejos parezcan píxeles de una resolución digital. Su recepción casi íntima se vuelve un acto de reconocimiento. Señala cuán delicadas, y aún inexploradas, dimensiones éticas abarca la memoria. Y la fotografía. Este *Álbum de memoria* empieza por tenderle una emboscada a la recepción visual. Quien observa, vacila. ¿La imagen visible era solo imagen central? ¿O no hay imagen central? El corte de escalas induce a mirar mejor. *Solo están lejos las cosas que no sabemos mirar* – cantó Atahualpa Yupanqui. Ante estas fotos se trata de saber mirar, y de ver. Quien se aproxima a las obras ve lo que en una sola dimensión era invisible. Su movimiento no es solo motriz. Buscar esa proximidad es hacer memoria. (6)

Otro trabajo que surge esos años en torno a la instalación de *Miradas ausentes* fue el encargo por parte del Centro Cultural de España (en Montevideo) de una intervención sobre su fachada. En una primera etapa me propusieron trabajar sobre los desaparecidos uruguayos, aunque como en esa época el tema estaba muy silenciado en Uruguay me dijeron que debían consultar en España si lo autorizaban. Yo me quedé pensando el tema y les hice una contrapropuesta: intervenir la fachada con imágenes que yo haría de desaparecidos españoles (fig. 24, 25, 26) y mis fotos de desaparecidos uruguayos se instalarían dentro en una sala, de esa manera no habría fricciones con el gobierno. Cuando el arte se mezcla con la política y la memoria a menudo molesta.



Figura 24. Daniela Goicoechea, desaparecida en España al final de la guerra civil. Intervención fotográfica en fachada del CCE de Montevideo, 2006, Uruguay.



Figura 25. Enrique Martí, Desaparecido en España al final de la guerra civil. Intervención fotográfica en fachada del CCE de Montevideo, 2006, Uruguay.



Figura 26. Fachada del CCE de Montevideo intervenido con mis fotografías, 2006, Uruguay.

Sobre este trabajo el arquitecto Gabriel Peluffo Linari escribió un texto para el folleto (7), aquí reproduzco algunos fragmentos del mismo:

Memoria social e íconos de ausencia

Los fragmentos dispersos de historias de vida y los vacíos dejados por las desapariciones forzadas en nuestra memoria/amnesia colectivas, han propiciado una reacción arqueológico/crítica contra el olvido, tanto en el ámbito de las organizaciones sociales, de las ciencias humanas, como en el de los artistas. Entre estos últimos, Juan Ángel Urruzola lleva tiempo trabajando con la imagen fotográfica y los medios audiovisuales en torno al tema, haciendo que el acto político de cavar en el tiempo se trastoque en un presente fijo, inquisidor, en una persistencia obsesiva de la pregunta y la mirada. Susan Sontag decía que "todas las fotografías son *memento mori* (ya que) fotografiar es participar de la mortalidad (y de la) mutabilidad (...), es registrar la vulnerabilidad de vidas que se dirigen

hacia su propia destrucción, de modo que el lazo entre la fotografía y la muerte ronda todas las fotografías de personas" (8). Tal condición intrínseca a la imagen fotográfica se potencia cuando ésta, además, toma como tema la muerte y desaparición violentas seguidas por una situación de anamnesis social. La ilusoria detención del tiempo que parece proponer aquella imagen no se reduce únicamente a una pulsión nostálgica, por el contrario, propicia la acción excavadora de la mirada y posibilita una *distancia* (9) de reflexión. Urruzola problematiza esa distancia al efectuar dos operaciones simultáneas: 1) introduciendo la fotografía dentro de la fotografía; 2) anteponiendo su propio brazo extendido como fugante del espacio, lo cual establece la medida convencional de aquella lejanía, pero también su vínculo con el tiempo activo del presente. Al incorporar una fotografía dentro de otra (un retrato dentro de un panorama recortado de la ciudad) cierto fragmento del pasado se inmiscuye en el presente como una marca inquietante que lo impregna, ahondando el sentido histórico del paisaje. Por otra parte, desde el momento que el propio artista se involucra en el primer plano de la representación, es él quien reinstala al desaparecido en el mundo, forzando simbólicamente los límites entre la realidad y la ficción. (...)

Historias rotas y memorias cruzadas

La historia de la modernidad acarrea el estigma de ser representada, repetidamente, como la discontinuidad de una tragedia inscrita en un proceso continuo de conquista, colonialismo e imperialismo. El binomio "tierra y sangre" no ha sido solamente parte de cierto discurso racista (y ultranacionalista) que en el siglo veinte consagró la comunión de raza, lenguaje y territorio, sino que ha sido, sobre todo, la consigna de un militarismo arcaico -siempre vigente- que se impone sobre múltiples geografías vaciando tradiciones culturales y sepultando cuerpos. Esto constituye, en buena medida, el oscuro motivo de migraciones, diásporas, asentamientos provisionales o clandestinos, que sigue hoy día dando lugar a desplazamientos humanos de todo tipo. Los exilios políticos y las desapariciones forzadas fueron y son constantes en estos flujos y peripecias transfamiliares, dislocando las historias de vida individuales y dibujando nuevas micro-cartografías sociales y culturales. La guerra civil iniciada en España en 1936 y las dictaduras desencadenadas en el Cono Sur de América desde 1973, dinamizaron las migraciones mutuas hispano-rioplatenses bajo la mácula del exilio político. El propio Urruzola es hijo de estos flujos que, aun siendo resultado del horror, con el tiempo, han sedimentado el tejido afectivo y cultural entre nuestros pueblos. De ahí que en su obra fotográfica, aun cuando los retratos sostenidos por su mano -correspondientes a uruguayos o, como en esta última versión, a republicanos desaparecidos en la guerra de España- tienen un significado ético universal, son al mismo tiempo portadores de cercanías, a veces con un particularismo infinitesimal, tal como sucede en este caso, en el que atañen a la propia memoria autobiográfica del artista: primero el exilio de sus antepasados españoles, y después el exilio propio y de su familia, bajo la dictadura uruguaya. (...)

Retorno de lo reprimido y ritual urbano.

La aspiración mural que plantean las imágenes de Urruzola, está sustentada por una vocación comunicativa que se complementa con necesidades intrínsecas a su matriz

formal, dado que así como cada retrato se incorpora dentro de un fragmento fotográfico de ciudad, tal unidad iconográfica pide a su vez ser incorporada a un contexto de ciudad real, que constituiría sin embargo, paradójicamente, su contexto semiótico final, metafísico, algo así como el "más allá" de esa "realidad" fotográfica. Tanto la lógica formal como la lógica comunicativa de la obra de Urruzola -coherentes con su dimensión silenciosa e íntima, pero también con la posibilidad de su dimensión irruptiva en el espacio urbano- plantean una fuerte vecindad con la imagen publicitaria, de la cual, en última instancia, no las separan cuestiones de índole representacional, sino, en todo caso, cuestiones de índole ideológica y moral que atañen a la naturaleza política del lenguaje. (...) Incorporar esta compleja problemática ideológica y visual a la fachada arquitectónica del Centro Cultural de España en Montevideo, sin abandonar lo estructural de la matriz formal que caracteriza la serie, constituye un estricto problema de diseño, es decir, un problema en el que la compatibilización racional de los lenguajes ha de permitir potenciar el sentido poético y político de la fotografía a escala de la ciudad. En esto parece consistir la estrategia minimalista que aplica Urruzola al reducir la secuencia alegórica a un número muy limitado de "casos" y a una disposición simétrica que refuerza el poder de seducción visual en el nivel de la planta baja y primer piso, liberando las mutaciones del cielo a un juego de representaciones y reflejos sobre la vidriera de las plantas altas. Entretanto, el pequeño retrato, que en la obra de dimensiones reducidas asume el status de "reliquia" dentro del paisaje, al ampliarse a escala arquitectónica hace estallar el marco de contención barroco que lo mantenía cautivo en los límites del lenguaje, en las fronteras de la historia íntima, y se convierte en espectáculo, invocando el retorno de lo reprimido social mediante el desafío a los propios abismos ontológicos de la desaparición.

Al mismo tiempo un día recibimos en el Centro Cultural de España este correo:

Estimado Juan Ángel Urruzola:

No tengo el gusto de conocerle, soy una sobrina de Pedro Villasante Otegui, desaparecido del bando republicano, y que Ud ha tenido a bien incluir su fotografía en la Fachada del Centro Cultural de España en Montevideo. No sabe los sentimientos que han aflorado en nosotros, cuando navegando por Internet, apareció el nombre de mi tío y su fotografía en relación con su obra, no puedo describir las sensaciones, por fin mi tío Pedro estaba en cierto modo en alguna parte, tanto mi abuela, como mi madre y ahora mi hermana y yo, hemos tratado de saber que pasó, pero primero el silencio temeroso, luego la impotencia ante la falta de información, nos ha hecho vivir con esta incógnita. Parece que mi tío no existió, no fue ni hijo, ni hermano de nadie, de repente se lo tragó la tierra y ahora que Ud. lo haya incluido en su obra, es un poco como si hubiera vuelto a nosotros. No sabemos nada de él, a partir de la toma de Madrid. Ni el batallón donde militó, ni donde lo llevaron, ni donde está su cuerpo. Generación tras generación lo hemos buscado, pero no sabemos dónde. Él era un ser noble, tan inocente como para atender una llamada del ejercito sublevado, para presentarse en una estación, donde les iban a poner un tren para volver a casa, los que se presentaron no volvieron nunca, y los que no atendieron esa llamada volvieron a sus casas, pero él dijo a un amigo que "él no tenía nada que ocultar, que no había hecho nada", y después el silencio. Bueno no quiero

cansarle más, reitero el agradecimiento de esta familia, que desearía poder estar en Montevideo para poder ver su obra y homenajear a nuestro tío, MUCHAS GRACIAS.

M^a Victoria Muñoz Villasante.

Oiartzun (Gipuzkoa)

Este último correo tiene un significado muy importante para mí. Para los que hacemos este tipo de trabajos, es como lanzar una botella al mar y mucho tiempo más tarde recibir una respuesta. Creo que el trabajo desde la memoria y con la memoria abre muchas puertas insospechadas de reflexión, de cuestionamiento, no siempre el trabajo debe estar sujeto a temáticas políticas. Hace unos años le propuse al intendente de Montevideo una idea de trabajar reivindicando íconos culturales de nuestra ciudad, recuerdo que le dije: *“somos una ciudad que podríamos poner imágenes de nuestros poetas en los techos de la ciudad”*. Un tiempo más tarde recibí una llamada y me convocaron al principal teatro de la ciudad que tiene una estructura vidriada en su techo, para que me acercara con el proyecto. Mi proyecto no existía más que en mi cabeza, y la ciudad de Montevideo quería homenajear a uno de nuestros máximos escritores: Onetti, les propuse llamar el trabajo **Onetti es Montevideo** (fig. 27) y se materializó así:



Figura 27. Techo del teatro Solís de Montevideo, instalación en su cúpula vidriada de un homenaje al escritor Juan Carlos Onetti en su 100 aniversario, 2009, Montevideo, Uruguay.

A modo de cierre incluyo aquí unas líneas del pintor Ernesto Vila, con él nos conocimos en el exilio en París, ambos habíamos estado presos aunque él más tiempo que yo, ya no recuerdo con qué motivo escribió estas líneas sobre mi trabajo:

Conocí a Juan Ángel Urruzola en pleno exilio político, en París por el año 1980, trabajando en distintas disciplinas como fotógrafo profesional pero sería algo más tarde cuando su cámara ya en Montevideo, comienza a traducir algo más que la imagen fotografiada. Montevideo, luego del exilio y recuperada desde su subjetivo, se extiende sin rastros de color, vacía y quieta. Personas, árboles, casas, automóviles,

carteles..., se fijan en la lente de su cámara, estáticas y sin aura. Recuerdo que al verlas sentí en ellas el frío húmedo de nuestro invierno pero J.A.U. las había hecho en verano. El frío, los grises y ese silencio propio de las ciudades abandonadas estaban en su mirada y quizás no tanto en lo mirado. La mirada comenzaba a exceder lo mirado. A partir de esos primeros resultados J.A.U. inicia un proceso de búsqueda dentro del pasado reciente acuñado por la dictadura y la resistencia civil, en el que encontrará finalmente la materia fundamental de su trabajo. Lo que aparece después es ya la afirmación de una materia simbólica que se irá afinando cada vez con más soltura, método y firmeza conceptual. Expone en museos, bienales, etc. pero lo más destacable, a mi entender, lo realiza en plena calle en el espacio urbano. Sus realizaciones recientes verifican a un artista con clara conciencia de su instrumental técnico, formal, estético e ideológico. Las actuales fotografías gigantes, cuyo punto de partida paradójicamente, son las pequeñas fotos-carne de las víctimas sostenidas por su propia mano en medio del campo visual urbano, fijadas en las paredes a escala y cercanas a la gente, permite que los rostros fotografiados ausentes se intercalen con el de los transeúntes. Cuando el cartel se deteriora, es destrozado o alguien superpone otro, J.A.U. intentará destapar la imagen inicial, arrancando el palimpsesto que la oculta y si ello no es posible, colocará empecinadamente otro y otro indefinidamente.

En su lucha por preservar la memoria social sobre nuestro pasado reciente J.A.U. inadvertidamente, sin proponérselo se ha convertido en un Sísifo involuntario.

Notas

1. Fueron los años de las grandes agencias de fotos como Sigma, Gamma, Sipa, que seguían el camino de Magnum.
2. Era semana de turismo en Uruguay.
3. Catálogo digitalizado, *Granja Pepita*. Disponible en:
<http://urruzola.net/media/uploads/exposanmartin1.pdf>
4. Catálogo digitalizado, *Miradas ausentes*. Disponible en:
http://urruzola.net/media/uploads/fachada_cce/catalogomiradas.pdf
5. Las imágenes de detenidos desaparecidos en los muros de Montevideo eran frecuentemente tapadas por otros afiches. Esto me permitió realizar algunos videos donde las imágenes de detenidos desaparecidos vuelven a aparecer debajo de capas de papel que los tapan. Estos pueden verse en los siguientes enlaces: <http://urruzola.net/obra/miradas-ausentes-en-la-calle/>, <https://www.youtube.com/watch?v=S8CP9zTRfwQ>
6. Catálogo digitalizado, *Álbum de memoria*, 2009. Disponible en:
http://urruzola.net/media/uploads/fachada_cce/triptico_arquitectura_3.pdf
7. Texto para el Folleto, Intervención fachada CCE, 2006. Disponible en:
http://urruzola.net/media/uploads/fachada_cce/sobreexpoja.pdf
8. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980, p. 25. Disponible en:
9. Esta distancia crítica había sido ya percibida por la antropología y la iconología desde fines del siglo XIX (basta pensar en Boas o en Warburg, y luego en Levy Strauss) estando implicada en el "aura" de la imagen sobre la que discurre Walter Benjamín. Hoy día es un tema de debate

en los estudios culturales anglonorteamericanos como parte del discurso epistemológico (Said, Foster, Spivak, Clifford, etc.). El montaje de cada imagen en distintos espacios de musealización, así como su dispersión en gigantografías urbanas, son también factores que reproducen esa distancia de reflexión mediante el redescubrimiento reiterado del ícono en diversas escalas y lugares.

* Fotógrafo y artista plástico. Nació en Montevideo en 1953. Su infancia transcurrió en Malvín. A finales de los 60 empezó Bellas Artes en Montevideo y recién pudo terminar unos años después en su exilio en París. En 1972 fue preso por las fuerzas militares y expulsado rumbo a Europa en 1973. Allí trabajó como obrero hasta fotógrafo en cine. Al regreso de sus doce años de exilio en España y Francia, la ciudad de Montevideo se transforma en uno de los centros de su trabajo. Sus primeras exposiciones de fotografía fueron a principios de los 80, en París. Desde entonces expuso en Holanda, Chile, EEUU, Ecuador, Paraguay, Venezuela, Argentina, Brasil y Uruguay. Participó en varios salones municipales y nacionales, en el FotoFest del 92, en la III Bienal del Mercosur, en la Bienal de Cuenca, y en el año 2010 ganó el Gran Premio del Salón Nacional de Artes Plásticas en Montevideo con una obra (Chau Bea) que estuvo prohibida por la justicia durante un año, hasta que el tribunal de apelaciones la permitió. En Uruguay también trabajó en comunicación política durante más de veinticinco años. Juan Ángel Urruzola considera que la fotografía, potenciada por la crisis que generó la irrupción del digital, está llamada a ser, junto al video, una de las formas dominantes de expresión visual y también una importante herramienta en la construcción de la memoria.