

**Fotografía en el desexilio en Montevideo.
El caso de *Prisma-Agencia de Imágenes de
América Latina (1986-1992)***

**Photography in the Return from Exile in Montevideo.
The Case of *Prisma - Latin American
Image Agency (1986-1992)***

ALEXANDRA NÓVOA

Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo
Universidad de la República, Uruguay
alexandra.novoa@imm.gub.uy

RESUMEN

El mapa fotográfico uruguayo en los ochenta puede abordarse desde múltiples experiencias que tuvieron lugar de manera incidente en su configuración. En ese panorama, una de sus particularidades -y en la región- fue el regreso de un grupo de personas que, durante su exilio político en el exterior, adquirieron formación y experiencia en diferentes rubros de la fotografía. A partir de esas vivencias, una parte decidió implementar proyectos fotográficos en Montevideo. Este artículo presenta, por primera vez, una aproximación a distintos recorridos en el medio fotográfico de algunas de las personas vueltas del exilio, fundamentalmente a través de sus testimonios. Propone revisar los emprendimientos laborales fotoperiodísticos-documentales y educativos que desarrollaron en Montevideo. También busca entender cómo la intersección y combinación de las prácticas fotográficas de las personas vueltas del exilio, junto con las que se encontraban en actividad en la capital, generaron transformaciones laborales y nuevas discusiones sobre la práctica fotográfica documental y en prensa. Como ejemplo puntual el estudio se detendrá en *Prisma*, una agencia de imágenes de Uruguay y América Latina creada por un grupo de fotógrafos uruguayos desexilados con la colaboración de otros ya actuantes en Montevideo, una experiencia inédita para el medio fotográfico uruguayo.

Palabras clave: fotografía en Uruguay, fotografía y transición democrática, fotografía documental, fotoperiodismo, agencia de fotografía.



ABSTRACT

The Uruguayan photographic landscape in the 1980s can be approached through multiple experiences that played an incidental role in shaping it. One of the unique aspects of this period—particularly within the region—was the return of a group of people who, during their political exile abroad, gained training and experience in various areas of photography. Building on these experiences, some chose to develop different photographic projects in Montevideo. This article presents, for the first time, an exploration of the diverse paths taken within the photographic field by some of those returning from exile, primarily through their testimonies. It examines the photojournalistic, documentary, and educational initiatives they established in Montevideo. Additionally, it aims to understand how the intersection and blending of the photographic practices of those returning from exile with those already active in the capital led to labor transformations and new discussions about documentary and press photography. As a specific example, the study will focus on *Prisma*, an image agency for Uruguay and Latin America created by a group of Uruguayan photographers who returned from exile, in collaboration with others already working in Montevideo—an unprecedented experience for the Uruguayan photographic field.

Keywords: photography in Uruguay, photography and democratic transition, documentary photography, photojournalism, photography agency.



Introducción

Entre 1984 y 1987 regresó del exilio político a Uruguay un grupo de personas con formación y experiencia en fotografía. En algunos casos con más de diez años fuera del país, retornaron con nuevas vivencias, conocimientos profesionales y la firme intención de trabajar en diferentes ramas de la actividad fotográfica. Sus aportes personales y colectivos, en conjunto con otros trayectos ya existentes, fueron parte fundamental en la ampliación, renovación y empuje que atravesaron las prácticas y experiencias fotográficas en el período de la transición democrática de la segunda mitad de los ochenta en Montevideo.

Los emprendimientos que algunos/as desexiliados/as impulsaron —agencia de imágenes, escuelas de enseñanza de fotografía, producción de fotografías para medios periodísticos, exposiciones—, sumados a otras actividades ya en marcha, refieren no solo a las estrategias de inserción laboral de las personas vueltas del exilio, sino a transformaciones específicas acaecidas en el ámbito fotográfico tanto local como

anuario.



regional, en el de las comunicaciones y en la cultura en general. Por ejemplo, a la inserción de la imagen fotográfica en los nuevos medios de prensa; a transformaciones en el rol del/la fotoperiodista y a la relación del “fotodocumentalismo de registro directo” (Rigat, 2020, p. 39) con la prensa; de la necesidad de generar nuevas propuestas de formación fotográfica; al movimiento social y cultural registrado en imágenes; a los vínculos y tensiones entre la fotografía de creación personal y la documental-fotoperiodística. En definitiva, a distintas expresiones, sensibilidades y maneras de ver al país durante la transición democrática.

Este artículo presenta, por primera vez, una aproximación a los distintos recorridos en el medio fotográfico de algunas de las personas vueltas del exilio, fundamentalmente a través de sus testimonios. Propone revisar algunos emprendimientos laborales fotoperiodísticos-documentales y educativos que desarrollaron en Montevideo. También busca entender cómo la intersección y combinación de las prácticas fotográficas de las personas vueltas del exilio, junto con las que se encontraban en actividad en la capital, generaron transformaciones que caracterizaron a la fotografía de prensa y documental en ese período. Como ejemplo puntual el estudio se detendrá en *Prisma*, una agencia de imágenes de Uruguay y América Latina creada por un grupo de fotógrafos uruguayos desexiliados con la colaboración de otros ya actuantes en Montevideo, una experiencia inédita para el medio fotográfico uruguayo.

El trabajo postula la hipótesis de que la llegada de desexiliados/as potenció un espacio en donde convivían y se conectaban diferentes experiencias fotográficas y favoreció el impulso de un nuevo movimiento dinámico en la escena fotográfica. Por ejemplo, con la creación de nuevos espacios agenciados por fotógrafos/as, como escuelas de fotografía; o la creación de una agencia —como fue el caso de *Prisma*—, un emprendimiento laboral fotoperiodístico-documental basado en la experiencia generada en el exterior y aplicada en el medio local. A su vez, promovió la defensa del lugar de la imagen fotográfica en prensa; el reconocimiento de la autoría del/la fotoperiodista y la colaboración entre fotógrafos/as regresados/as del exilio y los que ya trabajaban en Montevideo.

En cuanto a las fuentes que emplea este estudio, una parte central está conformada por testimonios de personas dedicadas a la fotografía regresadas del exilio y otras actuantes en los ochenta en Montevideo.¹ Si bien este método presenta el necesario

¹ Estas entrevistas son parte fundamental de las fuentes disponibles sobre la fotografía en Montevideo en los ochenta. En su mayoría han sido producidas por el Centro de Fotografía de Montevideo (CdF). Actualmente existen tres proyectos del CdF que se dedican a generar y difundir testimonios de fotógrafos/as locales. En primer lugar, la colección de libros *Fotografía Contemporánea Uruguaya* de CdF Ediciones, que desde su salida en 2016 al momento reúne entrevistas a más de 25 fotógrafos/as que, por su trayectoria autoral y/o docente, han realizado aportes significativos al campo de la fotografía local.

Versión

digital

disponible

en:



desafío de la “objetividad” y el “distanciamiento” (Arostegui, 1995, p. 213) también ofrece un abanico de miradas, posturas y temas presentados directamente por sus protagonistas que, analizadas de forma crítica, permiten acercarse a varios de los principales ejes y problemas del tema en estudio.²

Cabe señalar que este trabajo no pretende ser exhaustivo ni referir a la variedad de propuestas fotográficas que se iniciaron o se encontraban en marcha en los ochenta democráticos. Tampoco busca detenerse en todas las trayectorias de las personas del ámbito fotográfico que regresaron del exilio. El estudio toma como eje los recorridos de algunas personas vueltas del exilio y sus experiencias vinculadas especialmente a la nueva prensa, a partir de la instalación de una agencia de imágenes y a proyectos educativos, como ejemplos de diferentes inserciones en el medio fotográfico post dictadura. No obstante, existen otros testimonios no incluidos en este estudio que dan cuenta de movimientos diversos y en diferentes direcciones, que podrán ser usados a futuro para continuar avanzando en la comprensión del vasto panorama de propuestas fotográficas que confluyen en la segunda mitad de los ochenta en Montevideo.

Movimientos y experiencias fotográficas con el retorno a la democracia en Uruguay

Con el comienzo de la democracia a mediados de la década de los ochenta, la fotografía en Montevideo experimentó un impulso renovador.³ El ambiente de

<https://issuu.com/search?q=%22fotograf%C3%ADa%20contempor%C3%A1nea%20uruguaya%22>

En 2019 se inició el ciclo de entrevistas in vivo en sede del CdF a fotógrafos/as denominado *Memoria fotográfica*, cuyos registros pueden verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL7XQ6UISRrWRqdfFe-GRjiGvuxLCEGki>- El tercer proyecto se inició en 2023 y se denomina *Relatos revelados. Testimonios de la fotografía uruguaya*; su objetivo es generar registros audiovisuales de la memoria fotógrafos y fotógrafas actuantes en la historia reciente del Uruguay, difundidos a través del sitio web del CdF. Este proyecto se encuentra actualmente en curso y próximamente estará a disposición para su consulta a través del sitio web del CdF.

² Este trabajo parte de un antecedente principal que empleó testimonios orales como fuente para elaborar un panorama sobre autores/as y experiencias fotográficas que tuvieron lugar en Montevideo en las décadas de 1970 y 1980: Nóvoa, Alexandra (2018), *Hacia una fotografía contemporánea. La renovación del Foto Club Uruguayo y el surgimiento de la fotografía “de autor” (1966-1990)*, en Broquetas, Magdalena y Bruno, Mauricio (coords), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales* (Tomo II. 1930-1990), CdF Ediciones, pp. 288 - 327. Para obtener más información sobre la fotografía producida en el pasado reciente uruguayo también pueden consultarse las exposiciones: “Archivos 73-85. Memorias e imaginarios de la dictadura” (CdF, 2023): <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/archivos-73-85-memorias-e-imaginarios-de-la-dictadura>; “Territorios visibles. 70 años del Foto Club Uruguayo (CdF-FCU, 2010): <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/territorios-visibles-70-anos-del-foto-club-uruguayo>

³ Sobre el período de la transición democrática en Uruguay ver: DE GIORGI, Álvaro y DEMASI Carlos (coord.), *El retorno a la democracia. Otras miradas*, Montevideo, Fin de Siglo, 2016; DELGADO, Leandro (editor), *“Cultura y comunicación en los ochenta”*, Cuaderno de Historia 13, Biblioteca Nacional, Montevideo, 2014; DEMASI, Carlos, *El Uruguay de la transición. 1981-1985. El sinuoso camino hacia la democracia*, Montevideo, Banda Oriental, 2022; RICO, Álvaro, *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura. 1985-2005*, Montevideo, Trilce, 2005.

anuario.



apertura y la idea de acceder a una nueva realidad política favorecieron la discusión sobre nuevos problemas que involucraban a los fotógrafos y a las fotografías desde diferentes frentes. Cuestiones como el aumento de la circulación de la fotografía en espacios expositivos; la obtención de un lugar de mayor jerarquización de la imagen fotográfica en la prensa; la necesidad de renovar y ampliar las propuestas de formación en fotografía; el acercamiento de la fotografía local a las tendencias y discusiones regionales; la enunciación de las mujeres fotógrafas; la producción de crítica fotográfica; el conocimiento entre sí de las personas dedicadas a la producción fotográfica; la generación de exposiciones colectivas, o la realización de fotografía documental comprometida con los procesos políticos de Uruguay y la región, fueron algunos de los temas que tomaron impulso en estos años y tuvieron su correlato en experiencias colectivas concretas.

Las distintas expresiones de la fotografía en los ochenta están caracterizadas tanto por la heterogeneidad de propuestas -estéticas, formales- como por la necesidad de generar espacios agenciados por fotógrafos/as. En este período iniciaron sus carreras fotográficas, en el medio local y en el exterior, autores/as que ocuparon lugares destacados en la producción fotográfica de Uruguay. También surgieron grupos, proyectos fotográficos y pedagógicos aportados por fotógrafos/as aficionados/as, independientes, fotoperiodistas y del ámbito de la publicidad, entre otros. Entre los grupos y colectivos en 1984 fue creado, por autores provenientes del Foto Club, el grupo 936, que propuso reafirmar el carácter artístico de la fotografía y fortalecer su presencia expositiva.⁴ En 1988 surgió el primer colectivo de mujeres fotógrafas, que llevó adelante la exposición “Campo Minado” (1988)⁵ en el Foto Club Uruguayo — única escuela de fotografía desde 1940 hasta la segunda mitad de los ochenta del siglo XX— una institución de composición tradicionalmente masculina, su dirección y cursos comenzaron a ser liderados por mujeres. Emergieron nuevos medios de prensa que se volvieron fuentes de trabajo para personas dedicadas a la fotografía. Tuvo impulso una crítica especializada y hacia 1990 se celebró la exposición colectiva “Fotografía. 150 años después”, que planteó un vasto panorama de experiencias, visiones y perspectivas sobre las funciones de la fotografía, entre algunos aspectos cuyos efectos aún repercuten y traslucen en la actualidad.⁶

A partir de 1984 regresaron del exilio a Uruguay numerosos referentes políticos y culturales del ámbito musical, teatral, artístico, entre otros (Scaraffuni, 2020, p.

⁴ Sobre el Grupo 936 ver reseña en Nóvoa, 2018, p. 308.

⁵ Una síntesis de lo que fue esta exposición puede verse en “Campo Minado” (CdF-2019): <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/treinta-anos-de-campo-minado>

⁶ Realizada en abril de 1990 en el Subte Municipal, la exposición colectiva “Fotografía uruguaya. 150 años después” se hizo coincidir con el sesquicentenario de la introducción de la fotografía en Uruguay y se realizó en su homenaje. Participaron cerca de 40 autores/as bajo las categorías “expresión personal”, “testimonio gráfico”, “investigación científica” y “publicidad”. Fue curada por Diana Mines, 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 la crítica de arte Alicia Haber (Nóvoa, 2018, pp.320-323).



223).⁷ Algunas de estas personas estando fuera del país se habían formado en fotografía y participado de experiencias laborales, periodísticas, educativas, pedagógicas y artísticas vinculadas a diversas ramas de la fotografía. Algunos de los países en donde se exiliaron fueron Francia, Suecia, Suiza, Italia, México, Nicaragua y Perú. En este grupo se encontraban Carlos Contrera, Daniel Stapff, Daniel Caselli, Jorge Ameal, Oscar Bonilla, Rodolfo Musitelli, Annabella Balduvino, Carlos Sanz, Juan Ángel Urruzola, Ana Casamayou -que retornó con el fotógrafo mexicano Carlos Américo-, Eduardo Collins, Cristina Conde, María Luisa Adano y Alejandro del Castillo.

A su vuelta buscaron insertarse en la actividad fotográfica en Montevideo, tomando como base la experiencia adquirida —mayor o menor en cada caso— y el conocimiento de otras realidades fotográficas con las que habían estado en contacto en el exterior.

El regreso estuvo marcado por la ausencia de trabajo y las dificultades para insertarse concretamente en el rubro fotográfico (Balduvino, 2017, p. 31; Casamayou, 2023, p. 32; Sanz, 2024, p. 33). También por un ambiente de “efervescencia” social que marcó la apertura democrática, proclive al desarrollo de nuevos emprendimientos (Contrera, 2022, p. 30; Sartorotti, 2022).

Jorge Ameal, regresado a Uruguay de su exilio en Francia en 1986, recordaba el período de la apertura democrática como “de euforia, de empuje, de utopías y [que] todo estaba signado por la enorme voluntad de hacer cosas” (Ameal, 2017). Un contexto en el cual ubicaba el despliegue de un “movimiento fotográfico muy dinámico” (Ameal, 2018, p. 32). Cabe señalar que esta misma expresión fue empleada en 1990 por la fotógrafa, crítica y docente Diana Mines (1990), para definir a distintas prácticas fotográficas que confluían en Montevideo con motivo de la exposición colectiva dedicada a homenajear el 150 aniversario de la llegada de la fotografía a Uruguay, lo que puede generar la idea de un momento de acercamiento de los integrantes de ese “movimiento” y de puesta a punto de las distintas producciones.

⁷ Sobre el regreso de exiliados/as a Uruguay ver: Silvia Dutrenit (Coord.) El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios. Montevideo: Trilce, 2006; Vania Markarian; Idos y recién llegados. La izquierda revolucionaria uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos. 1967-1984. México: Uribe y Ferrari Editores, S.A. de C.V., 2006; Soledad Lastra (2017), Los retornos del exilio: memorias, críticas y olvidos de las políticas estatales en Argentina y Uruguay, Facultad de Ciencias Sociales, Argentina, Revista electrónica de estudios latinoamericanos, vol. 15, núm. 59, pp. 1-18, 2017, Universidad de Buenos Aires.



El surgimiento de escuelas de fotografía

Entre los nuevos emprendimientos educativos promovidos por fotógrafos/as desexiliados/as surgieron la escuela de enseñanza de fotografía *Dimensión Visual* y *Escuela de Fotografía Aquelarre*.

Dimensión visual fue fundada en 1988 por Carlos Amérigo (México, 1944) y Ana Casamayou (Montevideo, 1948).⁸ También participaron en su creación y funcionamiento Cristina Conde, María Luisa Adano y Alejandro del Castillo. Ana Casamayou fue amnistiada en marzo de 1985. En 1971 había sido detenida por su actividad política en el MLN-Tupamaros. Fue recluida en la cárcel de Cabildo y participó de la fuga masiva de presas políticas de ese centro de detención. Salió del país, primero vivió en Chile y luego en México. Allí conoció a Amérigo, fotógrafo que ya contaba con experiencia en el rubro, con quien aprendió fotografía. Amérigo, Jesús Carlos y Francisco Matta estaba a cargo de la agencia de fotografía *Camara2*, a la que se integró Casamayou. Al regreso a Uruguay fundaron *Dimensión Visual*, apoyado en sus comienzos por la Comisión de Repatriación. El local se ubicaba en el centro de la ciudad, en las calles Uruguay y Ejido. El proyecto inicial consistía en instalar un estudio fotográfico y de producción de audiovisuales —diapositivas sincronizadas con audio—, que también incluyera enseñanza de la fotografía. Por entonces elaboraron piezas audiovisuales para el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ), con fotografías de Amérigo y guión de Casamayou. Al mismo tiempo Amérigo trabajó como fotógrafo en la publicación *Mate Amargo*. Pronto *Dimensión visual* se asentó como un proyecto educativo. Ana Casamayou señala las razones que llevaron a esa definición, centrada entre otros aspectos, en la escasa oferta que existía en el rubro:

Decidimos dedicarnos a la enseñanza porque vimos que en lo publicitario y en cuanto estudios fotográficos ya había gente trabajando. En enseñanza estaba solo Foto Club y algún fotógrafo que daba algún curso. No había tanto y sentíamos que había una propuesta para hacer. Carlos tenía experiencia, había formado gente que se le había acercado al laboratorio. Yo desde lo social, en El Abrojo⁹, comenzaba con actividades relacionadas con la educación popular. Así empezamos (Casamayou, 2023, p. 35)

En *Dimensión Visual* se enseñaban aspectos técnicos de la fotografía y también historia de la fotografía, con énfasis en fotografía documental y de América Latina. Dada su experiencia, Amérigo fue en el inicio el principal referente docente. Desde sus clases de historia de la fotografía se encargó de promover postulados del “nuevo fotoperiodismo mexicano” y de un “periodismo comprometido y libertario” (*la diaria*,

⁸ Sobre el trayecto de Ana Casamayou ver: Centro de Fotografía (2023). *Ana Casamayou. Fotografía Contemporánea Uruguaya*. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones. Versión digital: https://issuu.com/cmdf/docs/ana_casamayou_-_issuu También véase: Centro de Fotografía (06 de setiembre de 2022), Memoria fotográfica: Ana Casamayou. Entrevista de Mauricio Bruno. [Archivo de Video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nC0JMb6P3XE&t=4537s>

⁹ Organización civil no gubernamental fundada en Montevideo en 1988. Ver: <https://www.elabrojo.org.uy/historia-2/>



2015). Sus enseñanzas resultaron influyentes en la formación y maneras de entender la práctica fotográfica en las generaciones que asistieron a sus cursos.¹⁰ Asimismo, desde los comienzos de *Dimensión visual*, sus docentes invitaban a fotógrafos/as locales a dar charlas y talleres, lo que generó un punto nuevo de encuentro, conocimiento y socialización entre las personas dedicadas a la fotografía en Montevideo. La escuela funcionó hasta comienzos del 2000 (Casamayou, 2023, p. 41).¹¹

En 1993 fue fundada *Aquelarre Escuela de Fotografía* por Annabella Balduvino (San Carlos, 1948) y Carlos Sanz (Montevideo, 1948).¹² Ambos de militancia en el MLN - Tupamaros, se conocieron durante el exilio en Francia. En ese período trabajaron y realizaron proyectos fotográficos en Perú, Bolivia, Chile y Ecuador. En Perú dieron clases de fotografía en comunidades indígenas, experiencia que definió su orientación por la enseñanza (Balduvino, 2017, p. 30). Al regresar a Uruguay instalaron en la calle Andes la escuela de fotografía *Aquelarre*, basada en “un enfoque propio” y en el “trabajo en equipo”. El énfasis de los cursos estaba puesto en la fotografía documental, en los reportajes —por ejemplo, sobre “gente sin historia”— y en “el conocimiento de la realidad” (Sanz, 2024, p. 34). *Aquelarre* continúa impartiendo cursos hasta la actualidad.

Ambas escuelas representan dos emprendimientos destacables en el medio fotográfico local, dado que ampliaron la oferta y el abanico de posibilidades de formación en fotografía que al momento se centraban en el Foto Club. En ambos casos, las experiencias educativas o de producción fotográfica que sus docentes desarrollaron en el exilio marcaron fuertemente su impronta pedagógica, cuyas propuestas ponía el énfasis en lo documental y sumaban a sus cursos la enseñanza sobre fotografía latinoamericana.

El fotoperiodismo y los nuevos medios de prensa

En cuanto a las transformaciones en la fotografía en la prensa hacia mediados de los ochenta, fue incidente la creación de diarios y semanarios alternativos a los

¹⁰ Sobre las enseñanzas de Carlos Américo y su legado docente puede verse una reseña en: *La diaria*, “Contigo a la distancia”, Montevideo, 17 de julio de 2015: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/7/contigo-en-la-distancia/>

¹¹ Vale señalar que Ana Casamayou se integró a trabajar colectivamente con mujeres fotógrafas a partir de su contacto con la exposición “Campo Minado”, como un ejemplo más de interacción y aportes ida y vuelta entre fotógrafos/as desexiliados/as y quienes habían permanecido en el país durante el período dictatorial (Casamayou, 2023, p. 37).

¹² Sobre los trayectos de Balduvino y Sanz ver respectivamente: Centro de Fotografía (2017). *Annabella Balduvino. Fotografía Contemporánea Uruguaya*. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones. Versión digital: https://issuu.com/cmdf/docs/2017_entrevista_annabella_issuu; Centro de Fotografía (2024). *Carlos Sanz. Fotografía Contemporánea Uruguaya*. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo. (próximamente disponible versión digital en sitio web del CdF).



tradicionales —como *Jaque* (1983) *La Hora* (1984), *Brecha* (1985), *Alternativa Socialista* (1985), *Mate Amargo* (interrumpido en los setenta, volvió a salir a partir de 1986) o *La República* (1988)—, que representaron una opción laboral para los/las fotógrafos/as ya actuantes en Montevideo y para algunos/as de los/las regresados/as del exilio. Asimismo, fueron nuevos canales de circulación de imágenes fotoperiodísticas-documentales sobre política, sociedad y cultura local-regional.

Es importante señalar que Montevideo contaba con un grupo de fotógrafos/as que se habían iniciado en el fotoperiodismo en los nuevos medios de prensa de los ochenta. Entre ellos/as Marcelo Isarrualde, Nancy Urrutia, Armando Sartorotti, Jorge Vidart, Sengo Pérez, Cyro Giambruno, José Luis Sosa y Fredy Navarro, quienes ocuparon lugares destacados en la producción fotoperiodística y documental post dictadura. Sus perfiles incluían desde la práctica autodidacta militante de la fotografía hasta formaciones en el Foto Club, arquitectura y cine.

El ejercicio *freelance* de venta de fotografías en los nuevos medios por parte de fotógrafos/as independientes —como en *Brecha*— o su ingreso a los planteles fijos —como los casos de *La Hora* o *La República*, entre otros—, implicó cambios importantes en el nuevo fotoperiodismo —el de los nuevos medios de prensa producido por recientes integrantes del espacio fotográfico montevideano— que, bajo el impulso de la apertura democrática, comenzaba a pugnar por un lugar de mayor decisión del/la fotógrafo/a frente al medio.

Los testimonios de algunos fotógrafos vueltos de exilio sobre la actividad fotográfica en la prensa uruguaya en la segunda mitad de los ochenta, dan cuenta tanto de la percepción de quienes llegaban de Europa del contacto con otras experiencias más profesionalizadas en fotografía, como de un momento de oportunidad y cambio para la fotografía en este rubro. Entre los aspectos que incidieron en esta transformación se encuentran la ampliación del grupo de nuevos fotoperiodistas con la integración de los recién llegados del exilio. También la necesidad de actualizar y generar cambios estructurales en la práctica y concepción del fotoperiodismo, entre algunos de los principales temas planteados en las entrevistas.

Desde esa perspectiva señalaba Jorge Ameal:

(...) vi una gran diferencia con respecto a lo que era la fotografía en Francia, pero también vi una gran frescura, esa frescura de los momentos que son de cambio y de apertura. Se estaba saliendo de una época negra y de terror, había mucha actividad y surgieron muchos fotógrafos. Otros habían trabajado durante los últimos años de la dictadura en algunos medios (...) A eso nos sumamos los que veníamos del exilio. Hubo esa conjunción entre los que estaban acá, gente joven que tenía formación, y los que vinimos de afuera (Ameal, 2018, p.33)



Carlos Contrera regresó del exilio de Brasil y Francia en 1984 y un mes después comenzó a trabajar en el diario *La Hora*.¹³ Su opinión sobre el ingreso en general de nuevos/as fotógrafos/as a la prensa en la post dictadura posiciona a las “nuevas generaciones” como promotoras de un cambio que implicaba “otras búsquedas” y una “mayor preocupación por la calidad conceptual de la fotografía”. Esto en contraposición a los medios “de gran tiraje”, donde se hacía una fotografía “formal y de registro”¹⁴ (Contrera, 2022, pp. 30-31).

Por su parte, al retornar de su exilio en Francia, Juan Ángel Urruzola¹⁵ señalaba las carencias tecnológicas y la dificultad de acceder a buenos equipos por parte de los/las fotógrafos/as en Uruguay, así como el poco reconocimiento a la fotografía y al trabajo del/la fotoperiodista en general:

(...) a nivel de prensa, el mercado más importante para la fotografía, hay un cierto menosprecio por la fotografía y por los fotógrafos. No se firman sus trabajos, las fotos son recortadas, y las más de las veces, se ubican en contextos que nada que ver (Urruzola, 1986)

Para el fotógrafo Fredy Navarro que trabajó en el diario *La Hora*, algunos de los fotógrafos que llegaron del exilio venían con “otra cabeza” y “otra profesionalidad”. Por ejemplo, proponían el respeto por el “contorno” y “el contexto” de sus fotografías (Navarro, 2024). Esto apoya el sentido de novedad que puede haber generado entre algunos colegas el modo de trabajar que propusieron los/las fotógrafos/as que regresaron a Uruguay a partir de la experiencia recogida en el exterior, más allá que

¹³ El recorrido de Contrera (Cerro Chato, 1954) informa, entre otros aspectos, sobre algunos de los ámbitos de circulación de los/las fotógrafos/as que estuvieron en el exilio y en los primeros años de su regreso. Estando fuera del país, participó en una exposición colectiva de uruguayos en el exilio que se realizó en Bruselas y en la Bial de La Habana. Regresó a Uruguay para las elecciones de noviembre de 1984 y comenzó a trabajar como fotoperiodista en *La Hora*, un diario vinculado al Partido Comunista, donde militaba previo al golpe de Estado. Ese año participó en la exposición colectiva sobre derechos humanos que se realizó en el teatro El Galpón. Entre 1986 y 1989 participó de las exposiciones anuales de la Asociación de Reporteros Gráficos de Uruguay realizadas en el Subte Municipal (Contrera, 2022, p. 41).

¹⁴ Si bien este estudio no busca indagar en la fotografía y autores en los medios de prensa tradicionales, cabe señalar que en *El País* trabajaba el fotógrafo Mario Marotta, autor de una destacada y singular obra personal. Desde comienzos de los ochenta sus fotografías circulaban en exposiciones, publicaciones y por medio de la crítica de arte. Para conocer más sobre la obra de Marotta ver la muestra Rehabilitación (Marotta, CdF, 2012): <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/rehabilitacion>

¹⁵ Urruzola (Montevideo, 1953) es un ejemplo de la fotografía realizada por personas vueltas del exilio en relación a las artes visuales y la publicidad. En 1968 comenzó a estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Hacia 1970 comenzó a militar en la Juventud Comunista y luego en el MLN. En 1972 fue detenido y estuvo preso hasta 1973, cuando partió al exilio. Se radicó primero en España y luego en Francia, donde vivió hasta 1987. Hacia mediados de los setenta aprendió fotografía de manera autodidacta. En el exilio realizó fotos de campañas de solidaridad, afiches y folletos. Entre 1978 y 1979 se desempeñó como fotógrafo con el Taller Ámsterdam, en Holanda. En 1979 retomó sus estudios en artes plásticas en La Universidad París VIII Vincennes, donde realizó su licenciatura. Entre 1974 y 1987 trabajó como director artístico, director creativo y fotógrafo en París. En 1984 comenzó a trabajar como fotógrafo para cine, con la película *El exilio de Gardel*, de Pino Solanas. Luego de la amnistía de 1985, visitó varias veces Uruguay y realizó algunas muestras. En 1987 se instaló nuevamente en el país y comenzó a trabajar en publicidad (Urruzola, 2019, p. 52).



en Montevideo pudieran estar desarrollándose modos de ver a la fotografía con puntos de vista similares.

En este período se hacen presentes reivindicaciones frente a los medios, por parte de nuevos fotoperiodistas, de defensa del reconocimiento de la autoría, tanto en la inclusión del crédito como por el respeto del encuadre definido originalmente por el/la fotógrafo/a al momento de la toma. También de involucramiento del/la autor/a con las notas realizadas y la obtención por un lugar de mayor decisión y posicionamiento con el tema fotografiado, entre algunos aspectos que se profundizarán en el transcurso de los siguientes años (Navarro, 2024; Sartorotti, 2023).

Armando Sartorotti dirigió los equipos fotográficos de *La República* y *El Observador* (1991). En su testimonio reconoce que desde esos espacios promovió transformaciones innovadoras en el “concepto” de la fotografía de prensa, que en términos generales implicaba la defensa del crédito; la interiorización de los temas a fotografiar por parte del/la fotógrafo/a; la creación de la figura del editor fotográfico y el sistema de “propiedad compartida”, que implicaba la custodia física del archivo por parte del medio y el derecho de propiedad de la fotografía por el/la fotógrafo/a (Sartorotti, 2023).¹⁶

En esa línea, el texto de una exposición sobre el semanario *Brecha* reconoce que, en sus inicios, la fotografía periodística en ese medio no fue “relevante” y debió “abrirse camino pacientemente, disputando espacios con la palabra escrita” (Consejo de Redacción de *Brecha*, 2011).¹⁷ Como se verá, estos conceptos serán defendidos y reivindicados también desde la agencia *Prisma*.

La influencia del documentalismo francés y norteamericano se hacía presente tanto en fotógrafos/as provenientes del exilio como entre quienes ya estaban en Montevideo.¹⁸ Autores como Henri Cartier Bresson, Raymond Depardon, Robert Doisneau, Rene Burri, Robert Frank y las agencias periodísticas Magnum, Gamma, Sigma o Sipa eran parte de las principales referencias (Urruzola, 2019, p. 33; Astiazarán, 2018, p. 28; Robles, 2023).

A su vez se sumaba el interés por las discusiones sobre la función social y la identidad de la fotografía hecha en América Latina que, atravesando períodos dictatoriales y

¹⁶ En sus inicios el equipo periodístico de *El Observador* estuvo dirigido por Félix Carrera, que contaba con experiencia de trabajo en *BP Color*, un diario uruguayo en el que la imagen tenía un lugar relevante. Una nota de *El Observador* (2021) refiere al rol de Carrera en los inicios de esta publicación: <https://www.elobservador.com.uy/nota/como-se-gesto-la-creacion-de-el-observador-2021102210250>

¹⁷ Un panorama de la fotografía en el semanario *Brecha* desde sus comienzos puede verse en esa exposición: <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/brecha-25-anos-en-imagenes>

¹⁸ Un canal fundamental de conocimiento de autores/as y producciones fotográficas norteamericanas y europeas en este período en Montevideo fue la biblioteca Artigas Washington de la Alianza Cultural Uruguay – Estados Unidos (Nóvoa, 2018, p. 315).



post dictatoriales, se hacía presente en numerosos ámbitos fotográficos. Especialmente a partir de la realización de los coloquios latinoamericanos de fotografía realizados en México y La Habana desde 1978 —de Uruguay participaron Diana Mines en 1978 y Jorge Ameal en 1984— que sentaron las bases para pensar la práctica fotográfica en términos de una identidad latinoamericana, a partir del registro de las realidades sociales, políticas y culturales de los países latinoamericanos.¹⁹

Sobre esas discusiones en el medio local Contrera recuerda que, cuando llegaron a Uruguay, junto con otros fotógrafos que habían estado exiliados, comenzaron a reunirse para pensar en realizar una actividad “parecida al coloquio de México”, lo que llevaba a discutir sobre la realización de una fotografía “con independencia cultural”:

En esa época la mayor preocupación era que nuestras referencias eran del hemisferio norte, las influencias eran norteamericanas o europeas. Hacíamos fotografías con esas referencias. Queríamos discutir qué era una fotografía local o regional, con independencia cultural. No había un ojo que fuera fruto de estas realidades. Eso era algo que se discutía mucho: si tendría que haber o no, si era posible o no. La apertura democrática creaba un caldo de cultivo y una ebullición de inquietudes impresionante. Todo el tiempo había ideas e influencias nuevas (Contrera, 2022, p. 30).

El abordaje estético predominante para las producciones regionales era el estilo documental o —en palabras del fotógrafo Pedro Meyer— de “denuncia social” (Rigat, 2020, p. 35). La confianza en el poder de registro de la realidad de la fotografía y en su capacidad de incidir y transformar realidades sociales, era parte fundamental de la concepción de la fotografía en los ochenta.²⁰

Analizando las actas de los coloquios, señala Rigat:

En las afirmaciones de los fotógrafos puede notarse una constante reivindicación de las cualidades de la fotografía para la representación fiel de lo real, de sus posibilidades técnicas de registro directo, que lleva a una reafirmación de la

¹⁹ Estudios sobre los coloquios latinoamericanos de fotografía pueden consultarse en: Carreras, C. (Coord.). (2018). Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la construcción de paradigmas en torno a la fotografía latinoamericana. En Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía (pp.13-27). Montevideo, Uruguay: CDF; Rigat, L. (2020). Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la reconfiguración de las prácticas fotográficas. *Dixit*, 32, 33-45. Recuperado en <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2108>

²⁰ Un estudio sobre las transformaciones en la fotografía documental entre 1960 y 1990 en el caso de Chile, que ofrece numerosos elementos para pensar en cómo se generaron esas transformaciones a nivel regional, puede verse en: Concha, J. P. (2013). Conciencia luminosa e intimidad como acto performático en la fotografía documental chilena contemporánea. *Revista Chilena de Antropología Visual* (22), 1-45. Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/31456> En este estudio el investigador ubica un “desarrollo progresivo del lenguaje documental” en Chile, que en los ochenta presentó un fuerte anclaje en el compromiso político y en una “estética que se sostiene en la subjetividad ideológica de los fotógrafos”. Mientras que en los noventa se produjo un “giro” hacia una “autorreferencia fotográfica”, siendo “la subjetividad de la circunstancia la motivación del acto fotográfico” (Concha Lagos, 2013, p. 2).



fotografía como documento de denuncia de la situación social latinoamericana en cuanto a choques de culturas, violencias, pobreza y marginación. (...) la reivindicación del fotodocumentalismo de registro directo, sin intervenciones sobre las imágenes, en la que se ponía en el centro las cualidades técnicas del dispositivo fotográfico para la representación fiel de lo real, lo que llevó a una reafirmación de la fotografía como testimonio y documento (Rigat, 2020, pp. 36 y 39).

Si bien el estilo documental prevaleció en este período y puede reconocerse en las producciones de gran parte de los/las fotógrafos/as con producciones documentales-fotoperiodísticas, el cuestionamiento a la mirada documental “directa” se visualiza en algunos testimonios. Por ejemplo, al llegar a Uruguay, Urruzola recuerda que se hacía una fotografía “testimonial”, “comprometida” y “a veces muy literal”²¹ (Urruzola, 2019, p. 39). O Contrera, que si bien sostiene que en ese momento “lo ideológico condicionaba fuertemente lo formal” y que hacían una “fotografía comprometida”, poniendo su “opinión sobre los eventos y los protagonistas”, algunas veces lo hacían “en forma literal y otras más sutiles, sugiriendo contenidos que iban más allá de lo explícito”, proponiendo “otras vías para entender la realidad” (Contrera, 2022, p. 31). Lo que se puede vincular a esas “otras búsquedas” que proponía el fotógrafo sobre la mirada que promovió buena parte de la fotografía documental en la segunda mitad de los ochenta.

Finalmente, otra mirada sobre las “posibilidades” de la fotografía con el regreso del exilio de fotógrafos/as más allá del ámbito de la prensa, la propuso Diana Mines a partir de una exposición de Urruzola en 1986. Al regresar a Uruguay, el fotógrafo realizó su serie “Montevideo 12 años después” (1985), un grupo de imágenes sobre espacios de la capital —la rambla, avenidas, calles, playas— cargadas de símbolos que buscaban traslucir el estado interior del autor (Urruzola, 2019, p. 40). En una crítica sobre la exposición de esta serie en Espacio Universitario, Mines (1986) opinaba que el regreso de Urruzola se había producido en “el momento justo para hacer un aporte importante al núcleo de fotógrafos que hay aquí en actividad”. Apostaba además a que

de la confrontación de sus experiencias con las nuestras puede surgir ese balance imprescindible de identidad nacional y ubicación internacional que caracteriza al arte propio de una época. Esa es la posibilidad cierta que tiene nuestra fotografía hoy, y que no tenía 12 años antes.

Si bien el regreso de fotógrafos/as del exilio favoreció el impulso que tomó la fotografía bajo la apertura democrática, también supuso la continuación de ciertas dinámicas y modos de funcionar que ya estaban presentes desde años previos a su vuelta. Puntualmente la tendencia a la separación en grupos fotográficos con intereses y abordajes distintos de la fotografía que, a grandes rasgos, pueden definirse como

²¹ El fotógrafo Marcelo Isarrualde también cuestionaba lo que entendía como fotografía “comprometida” (Nóvoa, 2018, p. 314).



los/las fotógrafos/as dedicados/as a la fotografía de expresión personal —presentes en el Foto Club o en grupos fotográficos como 936— y los/las fotoperiodistas (Giusti, 2023; Contrera, 2022; Ameal, 2017; Sengo Pérez, 2024).

***Prisma-Agencia de Imágenes de América Latina* (1986-1992)**

El caso de *Prisma* resume varios de los ejes que se plantearon en la fotografía local a partir de la apertura democrática y con la llegada de fotógrafos/as del exilio. Entre algunos aspectos, se trató de una iniciativa inédita en Uruguay, basada en la experiencia adquirida en el exterior por fotógrafos desexiliados y aplicada en el ámbito local. Asimismo, de una mayor profesionalización del medio fotográfico montevideano, un aporte en la circulación de imágenes de calidad en prensa en medios locales y la puesta en práctica de la asociación de fotógrafos para generar propuestas laborales. También de la defensa de un lugar de relevancia de la imagen fotográfica en prensa y del reconocimiento por la autoría. A su vez, el tipo de fotografía realizada en *Prisma* es alusiva a un momento fotográfico de la región, en donde predominaba la mirada documental de estilo directo, que en Uruguay circuló por medios de prensa, agencias, exposiciones y asociaciones fotográficas. Por último, representó un polo de actividad fotográfica, de encuentro y colaboración entre fotógrafos documentales y fotoperiodistas regresados del exilio y los que estaban en actividad en Montevideo.

Creada en 1986, fue la primera agencia uruguaya de imágenes sobre América Latina y Uruguay de venta a la prensa local y al exterior. Estuvo integrada por los fotógrafos Oscar Bonilla, Rodolfo Musitelli, Daniel Caselli y Jorge Ameal. Además, contó con la participación en régimen *free lance* de periodistas y fotógrafos/as locales y del exterior.

El proyecto fue propuesto inicialmente por Bonilla²² que, durante su exilio en Suecia, además de estudiar comunicación y fotografía, había tomado contacto con instituciones, agencias de imágenes y diferentes publicaciones de Suecia, Noruega, Finlandia y Dinamarca, con la idea de “ofrecerles trabajar como corresponsal desde Uruguay en un futuro” (Bonilla, 2024, p. 31). Una vez en Uruguay trabajó como corresponsal de la Agencia Alemana de Prensa, a la que enviaba “reportajes en imágenes, con textos y pequeños relatos” de Uruguay y de otros países de la región (Bonilla, 2024, p. 33). En 1986 se asoció con Rodolfo Musitelli²³ y crearon la agencia fotográfica en Montevideo, en la calle Uruguay, esquina Julio Herrera y Obes. Ambos

²² Oscar Bonilla (Montevideo, 1947) estuvo en Suecia entre 1974 y 1986 donde estudió Comunicación en el Instituto de Sociología de la Universidad de Lund y Fotografía en el Instituto de Arte de esa misma ciudad, entre otros estudios vinculados al área audiovisual (Bonilla, 2024, p. 45).

²³ Vuelto del exilio en Italia, Musitelli tenía en Uruguay un estudio de fotografía publicitaria. Al poco tiempo de empezar *Prisma* se apartó del proyecto para dedicarse a su empresa familiar de producción audiovisual.



dieron forma y estructura al proyecto inicial. Más adelante se integraron a la agencia como socios Daniel Caselli,²⁴ que había estado exiliado en Suiza y Nicaragua, y Jorge Ameal, vuelto de su exilio en Francia.²⁵

La experiencia común del exilio y sus trayectorias fotográficas acercaban a estos fotógrafos a compartir posturas de compromiso social y político afines. Sus miradas se veían emparentadas por trayectorias fotográficas semejantes. Estas afinidades favorecieron el interés común y el objetivo de concretar un proyecto diferente en el medio uruguayo.

Daniel y Jorge tenían mucha experiencia. Eran los dos muy buenos fotógrafos y viviendo en Europa ya conocían el sistema que proponíamos en Prisma. Y tenían la mirada fotográfica de aquel momento, de un documentalismo muy fuerte. Además, por nuestro pasado (los cuatro habíamos sido exiliados) teníamos una visión muy comprometida, social y políticamente. (...) (Yo) Me inclinaba mucho (...) por el fotoperiodismo y el documentalismo (Bonilla, 2024, p. 34).

Para Caselli “había una especie de imán entre nosotros, una misma manera de ver y entender a la fotografía, que acá en Uruguay estaba empezando a verse” (Caselli, entrevista a ex integrantes de *Prisma*, 2022). “Nos habíamos formado en una movida documentalista europea muy fuerte más que nada francesa. Volvíamos a Uruguay con esa formación y también la experiencia en Nicaragua en mi caso. Volvimos con poca cosa, pero con buenos proyectos” (Caselli, 2022, p. 36).

La idea principal del proyecto era “hacer reportajes en Latinoamérica y venderlos en Europa”. “Se trabajaba con libertad, se atendían las propuestas” y se hacían “muchos trabajos colectivos” (Ameal, 2017). Al mismo tiempo generar una agencia de imágenes teniendo como referencia la forma de funcionamiento de las europeas, con el fin de vender material a Uruguay y al exterior generado por fotógrafos/as locales y a partir de la formación de una red de producción de fotógrafos/as en América Latina (Bonilla, 2024, p. 34).

Su equipo apostaba a una gran profesionalización de la tarea. “[Teníamos] un nivel de producción que en Uruguay no existía —señala Caselli— (...) Habíamos invertido en el mejor material posible, porque sabíamos que había un pedido de calidad, estándares que acá todavía casi no existían, pero en el resto del mundo sí” (Caselli, 2022, p. 37).

²⁴ Daniel Caselli (Montevideo, 1952) se exilió en 1974 en Ginebra. Allí realizó estudios de artes gráficas en la rama de fotografía y trabajó profesionalmente como diseñador gráfico y como fotógrafo para diversas organizaciones internacionales. Nicaragua fue uno de sus “principales focos de su atención periodística”, donde hasta 1986 cubrió el proceso de revolución sandinista para la agencia fotográfica francesa *Sipa Press*, para el Ministerio de Educación y como director del departamento fotográfico para la *Agencia Nueva Nicaragua* (Caselli, 2022, p. 46).

²⁵ Jorge Ameal (Montevideo, 1945) estudió fotografía en una escuela municipal de arte de París y allí trabajó profesionalmente como fotógrafo en una empresa de productos químicos vinculados al carbón y al petróleo. Regresó a Uruguay contando con doce años de experiencia en el rubro (Ameal, 2017, *What*).



Sobre los servicios de *Prisma*, un folleto promocional de la agencia indicaba que ofrecía a sus clientes cobertura fotográfica “en cualquier punto de América Latina” a cargo de sus corresponsales o por el equipo permanente; “reportajes fotográficos” en blanco y negro o color, junto a un texto y los pies de fotos de las imágenes, “sobre los más diversos temas del continente”; archivo de imágenes “que contempla todos los requerimientos en cuanto a temas y áreas del continente latinoamericano”; realización de “programas audiovisuales”, “servicios fotográficos” y suscripciones para el envío diario de imágenes.²⁶

Prisma representaba en la región a agencias del exterior, como COVER de España, ILA de Argentina, DPA de Alemania y LEHTIKUVA de Finlandia. Además de generar producción propia para enviar a diferentes medios del exterior —como la revista alemana *Der Spiegel*— *Prisma* formó una red de corresponsales en Argentina, Brasil y otros países de América Latina, que aportaban material de valor para el archivo de la agencia (Bonilla, 2022).

Por otra parte, la agencia cumplió un rol como punto de encuentro de la actividad fotográfica. Fue centro de reunión, polo de actividad fotográfica y colaboración entre fotógrafos regresados del exilio y en actividad en Montevideo. Este aspecto es muy destacado por sus ex integrantes. Por ejemplo, para Musitelli, *Prisma* “Fue un lugar de encuentro de gente con intereses comunes desde el punto de vista social en el sentido de integración al nuevo Uruguay, y ese Uruguay democrático también influyó” (Musitelli, 2020). Fotógrafos/as como Jorge Vidart, Panta Astiazarán, Marcelo Isarrualde, Claudia Conteris, Sengo Pérez, Jorge Rodríguez o Carlos Contrera trabajaron para la agencia o formaron parte de su transitar diario (Ameal, 2017; Bonilla, 2022; Caselli, 2022, p. 37).

En cuanto a los antecedentes locales, previamente a *Prisma* había existido en Montevideo el colectivo *Agencia Camaratres* (1983-1985). Conformada por fotógrafos militantes que resguardaban su anonimato, suministraba a la prensa opositora local y extranjera imágenes del final de la dictadura. No obstante, a diferencia de *Prisma*, *Camaratres* centró sus imágenes en Uruguay, sin abordar otros países latinoamericanos.²⁷ La agencia estuvo integrada por José Luis Sosa, Cyro Giambruno y Maga Acosta y Lara. También en *Camaratres* colaboraron fotógrafos que luego lo hicieron con *Prisma*, como Sengo Pérez, Jorge Vidart, Yuyo Rasmussem, Nelson Wainstein y Marcelo Isarrualde (CdF, 2008).

En perspectiva, para Musitelli, *Prisma* fue una idea que se logró concretar a pesar de que sus integrantes no tenían formación comercial ni suficientes vínculos en el rubro (Musitelli, 2022). Quienes fundaron la agencia coinciden en señalar que el modelo

²⁶ Folleto promocional de la Agencia *Prisma*. Año 1988. Archivo: Rodolfo Musitelli.

²⁷ Para conocer la experiencia de *Camaratres* ver: Centro de Fotografía (2015) *Camaratres. Uruguay 1983-1985. Fotógrafos de la apertura*. Ediciones CdF. Exposición (2008): <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/camaratres-agencia-fotografica-uruguay-1983-1985>



respondió a un momento en donde América Latina era foco de atención por sus procesos políticos y sociales, lo que favorecía la producción y venta de imágenes sobre el continente que, saliendo de dictaduras, en “términos de prensa” era “vendible” (Musitelli, 2022; Caselli, 2022). A eso se sumaba la presencia y actividad en Europa de personas exiliadas por motivos políticos provenientes de diferentes partes del continente y los movimientos de solidaridad con los países latinoamericanos bajo dictaduras durante la década del setenta y parte de los ochenta, lo que hacía que “el interés por esta parte del continente siguiera vigente a pesar de las aperturas democráticas, lo que alentaba el éxito de nuestro emprendimiento” (Bonilla, 2022).

Apoyando la idea de que la imagen en la prensa en los ochenta cumplía un rol secundario (Ameal, 2018, p. 32), una de las apuestas de *Prisma* fue que las fotografías funcionaran de manera destacada en las publicaciones y que se incluyera la autoría, una defensa que, como se vio, también estaba presente en otros ámbitos de prensa. Al respecto señala Bonilla que “el autor de una fotografía de prensa debe hacerse responsable por su autoría” del mismo modo en que “quien escribe una nota la firma”. “Esa fue una de las premisas fundamentales en nuestro trabajo en *Prisma*: la responsabilidad del autor y el respeto hacia la autoría de las imágenes” (Bonilla, 2024, p. 38).

Las fotografías que ofrecía *Prisma* presentaban la visión de sus autores sobre los procesos políticos, sociales y culturales que consideraban de relevancia en la región y que a su vez podía ser de interés para el exterior. Pero también eran el resultado de la demanda de los medios europeos sobre temas concretos del continente. A partir de esta relación eran producidas las fotografías de la agencia: una mirada interna que contemplaba el exterior, comprometida políticamente, atenta a los procesos políticos, las luchas sociales, sus protagonistas y las clases populares. Retratos de políticos, manifestaciones sociales en las calles, la presencia de militares, el transcurrir humano en las ciudades y el campo, son algunos de los temas fotografiados por la agencia. A su vez, sus integrantes usaban fotografías de su archivo personal para la venta a publicaciones del exterior, como el caso de Daniel Caselli con fotografías realizadas en años anteriores en Nicaragua.

El folleto promocional de la agencia (imágenes 4 y 5) incluía un panorama de su producción fotográfica. Sus fotografías comprendían desde escenas de mujeres andinas, fútbol, una bailarina afro de carnaval, una fábrica, paisajes montañosos, un niño de contexto carenciado llevando una botella en la mano -que podría vincularse directamente a imágenes de la fotografía documental francesa- y militares junto a civiles. La contratapa exhibía imágenes de madres de detenidos desaparecidos, manifestaciones, indígenas, políticos, mujeres en la playa, un helicóptero militar, jineteadas, un pueblo andino, retrato de una joven con el rostro pintado para el carnaval, entre otros. La portada sintetiza varios de los ejes de la



mirada sobre América Latina comprometida, pero también comercializable -en algunas imágenes incluso podría leerse como estereotipada- en términos de representación de sus manifestaciones culturales, paisajes y vida civil en el marco de los gobiernos autoritarios y procesos de transición democrática.

Finalmente, el folleto destacaba que los integrantes de la agencia “documentaban la realidad con imágenes”, y desafiaba al público a “descubrir la realidad latinoamericana a través de *Prisma*”, un énfasis puesto en el concepto de “realidad” —como fue visto—, marcado por un contexto de confianza en la capacidad de registro “icónico-indicial” de la fotografía (Concha Lagos, 2013, p. 23).

La actividad de la agencia fue el medio laboral principal de sus integrantes, si bien consistía en trabajos zafrales y había meses en que no recibían pedidos (Caselli, 2022, p. 37). Desde el punto de vista económico la empresa “tuvo un funcionamiento bastante complejo”, porque “el uruguayo no era un medio posible para una agencia fotográfica”, en cuanto la limitada oferta de publicaciones, que además muchas contaban con plantillas de fotógrafos (Ameal, 2018, p. 34).

En cuanto al cierre de la agencia, fueron determinantes, para sus ex integrantes, los cambios en el contexto político internacional. Los sucesivos finales de las dictaduras en la región, la caída del muro de Berlín y el final de la Unión Soviética, incidieron en la baja del interés de los medios del exterior por América Latina y en consecuencia en la demanda de imágenes sobre el continente. En segundo lugar, sus ex integrantes indicaron que la venta de reportajes se vio amenazada por la circulación de imágenes turísticas sobre el continente, que habilitaron un mayor acceso al conocimiento visual de sus diferentes realidades y paisajes (Caselli, 2022, p. 37). Estas circunstancias afectaron la actividad de *Prisma* y sus integrantes decidieron cerrarla a mediados de 1992, dejando atrás la experiencia de un antecedente inédito en el país.²⁸

²⁸ Tras el cierre de *Prisma* sus ex integrantes dividieron el archivo de la agencia por autor y devolvieron gran parte del material a la red de corresponsales en América Latina (Bonilla, 2024, p. 35). Sus recorridos en el campo fotográfico uruguayo continuaron firmemente en diferentes espacios de producción de imágenes y educativos, siendo referencia e influencia para las generaciones fotográficas contemporáneas y posteriores. Sobre las trayectorias individuales de Caselli, Ameal y Bonilla ver: Centro de Fotografía (2022). *Daniel Caselli. Fotografía Contemporánea Uruguay*. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones; Centro de Fotografía (2018). *Jorge Ameal. Fotografía Contemporánea Uruguay*. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones y Centro de Fotografía (2024). *Oscar Bonilla. Fotografía Contemporánea Uruguay*. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones.



Imagen 1. Jorge Rodríguez, Jorge Vidart, Jorge Ameal, Marcelo Isarrualde, Beatriz Musitelli, Daniel Caselli, Rodolfo Musitelli. Adelante: Oscar Bonilla. Integrantes de la Agencia Prisma. Año 1987 (aprox.). Fotografía para la Revista Sueca Aktuell Fotografi. Sin datos de autor/a. Archivo: ex integrantes de la Agencia Prisma.



Fotografía en el desexilio en Montevideo. El caso de *Prisma*-Agencia de Imágenes de América Latina (1986-1992)



Imagen 2. Oficinas de la Agencia Prisma. Año 1987 (aprox.). Sin datos de autor/a. Archivo: ex integrantes de la Agencia Prisma.



Imagen 3. Revista Sueca Aktuell Fotografi. Mayo de 1988. Archivo: ex integrantes de la Agencia Prisma.

anuario.



Imagen 6. Hilda Fernández, madre de Washington Barrios, uruguayo desaparecido en Argentina. Año 1986. Foto: Oscar Bonilla. Archivo: Oscar Bonilla.

anuario.



Imagen 7. Bolivia. Foto: Jorge Ameal. Archivo: ex integrantes de la Agencia Prisma.

anuario.



Imagen 8. Revista argentina Acción. En defensa del cooperativismo y del país. Año 1989. Archivo: ex integrantes de la Agencia Prisma.



Imagen 9. “Nicaragua. Una miliciana despliega las banderas sandinistas y de Nicaragua en la cúspide de una pirámide humana, antes del inicio del acto de masas en la celebración del quinto aniversario de la Revolución Popular Sandinista, el 19 de julio de 1984, en León”. (Caselli, 2022, p.7). Foto: Daniel Caselli. Archivo: Daniel Caselli.

anuario.



Reflexiones finales

La incorporación al medio fotográfico de personas vueltas del exilio con formación y experiencia en el rubro, en conjunto con otros trayectos ya existentes, fue parte fundamental en la ampliación, renovación y empuje que atravesaron las prácticas fotográficas en el período de la transición democrática de la segunda mitad de los ochenta en Montevideo.

Entre 1986 y 1992 algunos/as exiliados/as impulsaron emprendimientos laborales fotoperiodísticos-documentales y educativos-agencia, escuelas de enseñanza de fotografía, producción de fotografías para medios periodísticos, exposiciones-, que en su funcionamiento contaron con colaboraciones entre recién llegados y fotógrafos y fotógrafas en actividad.

Entre estos emprendimientos se destaca la creación de nuevos espacios agenciados por fotógrafos y fotógrafas en los ámbitos de formación fotográfica: *Dimensión Visual* y *Aquelarre*. Ambas escuelas representan dos proyectos destacables en el medio fotográfico local, dado que ampliaron la oferta y el abanico de posibilidades de formación en fotografía que al momento se centraban en el Foto Club. En ambos casos, las experiencias educativas o de producción fotográfica que sus docentes desarrollaron en el exilio, marcaron fuertemente su impronta pedagógica, cuyas propuestas ponía el énfasis en lo documental y sumaban a sus cursos la enseñanza sobre fotografía latinoamericana.

En el nuevo espacio del fotoperiodismo en este período, a partir de los ejes planteados en varios testimonios, se identifica la actualización de los términos de la práctica fotográfica. En cuanto a los temas que fueron parte de las reivindicaciones del sector, se destaca la obtención de un lugar de mayor autodeterminación y reconocimiento del/la fotoperiodista; el respeto por la imagen original y a las decisiones del/la autor/a, así como su mayor implicancia con el tema fotografiado, entre algunos de los postulados que comenzaron a tener lugar en el ámbito del fotoperiodismo post dictadura, llevado adelante por personas que llegaban del exilio y las ya actuantes en el medio local.

En ese marco, la creación de *Prisma* resume varios de los ejes que se plantearon en la fotografía local a partir de la apertura democrática y con la llegada de fotógrafos/as del exilio. Entre los principales aspectos, se trató de una iniciativa basada en la experiencia adquirida en el exterior por fotógrafos desexiliados y aplicada en el medio local. Su creación representó un nuevo canal laboral para los fotógrafos documentales en Montevideo, de entrada de nuevos conocimientos y de prácticas a lo local. Aportó una mayor profesionalización del medio fotográfico, un empuje en la circulación de imágenes de calidad en prensa en medios locales y la puesta en



práctica de la asociación de fotógrafos para generar propuestas laborales. También fue parte de un momento donde se planteó la defensa de un lugar de relevancia de la imagen fotográfica en prensa y del reconocimiento por la autoría, reivindicaciones que fueron afirmadas desde la agencia. A su vez, el tipo de fotografía realizada en Prisma proyectaba una imagen de Uruguay y América Latina hacia el exterior, construida desde adentro pero también a partir de las demandas de los medios externos.

Resta mucho por avanzar en relación al estudio de la fotografía en los ochenta y los numerosos frentes en los que se situaron los fotógrafos/as en la transición democrática en Montevideo. Este estudio consistió en un intento por comenzar a sistematizar y vincular las memorias del pasado reciente de la fotografía en Montevideo en un período importante de su desarrollo, a partir de algunas experiencias novedosas para el medio. Los temas y preguntas que fueron surgiendo en su transcurso, devienen fundamentalmente de algunos de los principales ejes identificados en los testimonios de sus protagonistas y proponen posibles líneas a seguir profundizando, en un mapa abierto sobre el cual quedan muchos estudios pendientes y memorias que entretejer.

Bibliografía

- Aróstegui, J. (1995). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- Bonilla, O. (2022) Prisma. Agencia de Imágenes de América Latina, Memoria fotográfica. Entrevista a ex integrantes de la Agencia Prisma (1986-1992), CdF. <https://cdf.montevideo.gub.uy/actividad/memoria-fotografica-entrevista-ex-integrantes-de-la-agencia-prisma-1986-1992>
- Broquetas, M. (2018), La fotografía periodística en tiempos de movilización social, autoritarismo y dictadura (1959-1985). En Broquetas, M. & Bruno, Mauricio (coords), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales* (Tomo II. 1930-1990), CdF Ediciones, pp. 198 - 251.
- Centro de Fotografía (2023). Ana Casamayou. Fotografía Contemporánea Uruguay. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones.
- Centro de Fotografía (2017). Annabella Balduvino. Fotografía Contemporánea Uruguay. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones.
- Centro de Fotografía (2023). Carlos Contrera. Fotografía Contemporánea Uruguay. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones.
- Centro de Fotografía (2024). Carlos Sanz. Fotografía Contemporánea Uruguay. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones.



Centro de Fotografía (2022). Daniel Caselli. Fotografía Contemporánea Uruguay. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones.

Centro de Fotografía (2016). Diana Mines. Fotografía Contemporánea Uruguay. Entrevista de Magdalena Broquetas. Montevideo: CdF Ediciones.

Centro de Fotografía (2018). Jorge Ameal. Fotografía Contemporánea Uruguay. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones.

Centro de Fotografía (2019). Juan Ángel Urruzola. Fotografía Contemporánea Uruguay. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones.

Centro de Fotografía (2018). Nancy Urrutia. Fotografía Contemporánea Uruguay. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones.

Centro de Fotografía (2024). Oscar Bonilla. Fotografía Contemporánea Uruguay. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones.

Centro de Fotografía (2018). Panta Astiazarán. Fotografía Contemporánea Uruguay. Entrevista de Alexandra Nóvoa. Montevideo: CdF Ediciones.

Centro de Fotografía (06 de setiembre de 2022), Memoria fotográfica: Ana Casamayou. Entrevista de Mauricio Bruno. [Archivo de Vídeo]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nC0JMb6P3XE&t=4537s>

Centro de Fotografía (26 de julio de 2022). Memoria fotográfica: ex integrantes de la Agencia Prisma. Oscar Bonilla, Rodolfo Musitelli y Daniel Caselli. Entrevista de Alexandra Nóvoa. [Archivo de Vídeo]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nDjLyljlnj74&t=272s>

Centro de Fotografía (08 de noviembre de 2022), Memoria fotográfica: Armando Sartorotti. Entrevista de Alexandra Nóvoa. [Archivo de Vídeo]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=SK0lmzG2cLg&t=124s>

Centro de Fotografía (2024) Relatos revelados. Testimonios de la fotografía uruguaya: Guillermo Robles. Entrevista de Mauricio Bruno. Montevideo. CdF.

Centro de Fotografía (2023) Relatos revelados. Testimonios de la fotografía uruguaya: Ricardo Giusti. Entrevista de Jazmina Suárez. Montevideo. CdF.

Centro de Fotografía (2024) Relatos revelados. Testimonios de la fotografía uruguaya: Fredy Navarro. Entrevista de Jazmina Suárez. Montevideo. CdF.

Centro de Fotografía (2024) Relatos revelados. Testimonios de la fotografía uruguaya: Sengo Pérez. Entrevista de Jazmina Suárez. Montevideo. CdF.

Concha, J. P. (2013). Conciencia luminosa e intimidad como acto performático en la fotografía documental chilena contemporánea. *Revista Chilena de Antropología Visual* (22), 1-45. Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/31456>



Delacoste, G. (2016). El ochentismo. En De Giorgi, Á & Demasi, C. (coord.), *El retorno a la democracia. Otras miradas*, Montevideo: Fin de Siglo.

Delgado, L. (Ed.). (2014) Cultura y comunicación en los ochenta, *Cuaderno de Historia* 13. Montevideo: Biblioteca Nacional. Recuperado de <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50904>

Gamarnik, C (2020). *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados a la agencia Sigla*. Ediciones ArtexArte. Buenos Aires.

Lemagny, J, Rouillé, A. (Coord.) (1988) *Historia de la Fotografía*. Alcor. Barcelona.

La diaria, Contigo a la distancia, Montevideo. 17/07/2015. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/7/contigo-en-la-distancia/>

Lastra, S. (2017). Los retornos del exilio: memorias, críticas y olvidos de las políticas estatales en Argentina y Uruguay. FAHCE-UNLP. *Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, vol. 15, núm. 59, pp. 1-18, Universidad de Buenos Aires.

Manzano, V., & Sempol, D. (2020). Volver a los ochenta. *Contemporánea*, 10(1), 11-18. Recuperado de <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont/article/view/636>

Mauad, A. (2013). Imágenes contemporáneas: Experiencia fotográfica y memoria en el Siglo XX. *Acta Poética* 34-1, Enero-Junio, pp. 39-60. [https://doi.org/10.1016/S0185-3082\(13\)72392-7](https://doi.org/10.1016/S0185-3082(13)72392-7)

Mines, D. (2009) *La fotografía expósita. Apuntes sobre la construcción de la fotografía uruguaya contemporánea (1966-1985)*. Montevideo: Revista Dossier.

Mines, D. Urruzola (1986). *Los ojos del desexilio*. Jaque. Montevideo.

Monteiro, Ch. (2015). El campo de la fotografía y las imágenes del Brasil en los años 1970-80: Entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. *Artelogie* n° 7. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1086>

Musitelli, R. Entrevista inédita realizada por Mercedes Blanco. CdF. 03 de diciembre 2020.

Nóvoa, A. (2018), Hacia una fotografía contemporánea. La renovación del Foto Club Uruguayo y el surgimiento de la fotografía "de autor" (1966-1990). En Broquetas, M. & Bruno, Mauricio (coords), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales* (Tomo II. 1930-1990), CdF Ediciones, pp. 288 - 327.

Nóvoa, A. (2018), La fotografía en el terreno del arte. Amateurismo y modernidad (1930-1967). En Broquetas, M. & Bruno, Mauricio (coords), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales* (Tomo II. 1930-1990), CdF Ediciones, pp. 288 - 327.

Pérez, S. (2011). *Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado. Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: CdF Ediciones.



Pérez, S. (2020). *Imágenes latentes: fotografía argentina de los ochenta*. Buenos Aires: La Minga, UBA Sociales. <https://doi.org/10.14483/16579089.14572>

Rigat, L. (2020). Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la reconfiguración de las prácticas fotográficas. *Dixit*, 32, 33-45. Recuperado en <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2108>

Scaraffuni, L. (2020). Lo político y la cultura: de la censura al surgimiento de nuevas expresiones culturales en el Montevideo de la transición democrática. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* N°143. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i143.4228>

Sougez, M. (coord.) (2007) *Historia general de la fotografía*. Madrid. Manuales Arte Cátedra.

What. Entrevista a Jorge Ameal. 14 de febrero de 2017. <https://what.com.uy/entrevistas/jorge-ameal/>

Recibido: 30 de julio de 2024
Aceptado: 7 de octubre de 2024
Versión Final: 5 de noviembre de 2024