

Luis Poirot

¿Dónde está la fotografía?

1964-2017



dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



Pina Brandt en la obra teatral
Las sirvientas del Teatro El Túnel
Santiago, 1972

IMAGEN TAPA
Escena de la obra teatral
Los negros del Teatro Nacional de la Universidad de Chile
Santiago, 1986

Luis Poirot

¿Dónde está la fotografía?

1964-2017

dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

M
MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

PRESENTACIONES

ANGEL CABEZAS MONTEIRA

Director de Bibliotecas, Archivos y Museos

Vicepresidente Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales

ROBERTO FARRIOL GISPERT

Director Museo Nacional de Bellas Artes

La exhibición *Luis Poirot. ¿Dónde está la fotografía? 1964 - 2017* da cuenta de las posibilidades que esta disciplina artística brinda para adentrarnos en la realidad más allá de la simple constatación objetiva de aquello que nos circunda. Es el acto creativo el que tiene la posibilidad de trascender a los hechos entregando una nueva mirada, más amplia y completa sobre nuestras circunstancias.

Sin ser una retrospectiva, esta muestra pone en valor medio siglo de trabajo de este autor, que fiel a su oficio se resiste a abandonar la fotografía análoga, pues para él la vieja alquimia del laboratorio es la única vía posible para poder expresar una dimensión del ser humano que evoluciona al vaivén de los desastres naturales y sociales y que, específicamente en Chile encuentra un escenario repleto de acontecimientos que han marcado su historia.

Asimismo, resulta maravilloso y enriquecedor darnos cuenta de cómo la mirada del hombre de teatro se mantiene en su obra. Su experiencia como director nunca ha quedado atrás, ofreciéndonos la realidad como un escenario y viceversa. Del mundo de las tablas surgen una gran cantidad de retratos y escenas que nos hablan de innumerables repertorios, guiones, personajes y actores, fundamentales para comprender la historia del teatro chileno.

En el marco de esta exhibición, es necesario destacar el valiosísimo trabajo de rescate que a lo largo de tres años realizó la investigadora María de la Luz Hurtado para dar con cada una de las experiencias que envuelven a las imágenes de este gran universo que contiene el Archivo Fotográfico de Luis Poirot. Un minucioso trabajo para luchar contra la amenaza constante a la que es sometida la memoria. Cada sesión constituyó un verdadero ritual narrativo, en el que los recuerdos se fueron hilando como sacados de un cofre que nunca se abre por completo y que solo fue posible atisbar desde la oralidad.

Así, esta exhibición no solo nos permite disfrutar estéticamente de las fotografías de Luis Poirot, sino que también nos invita a ahondar en nuestra memoria colectiva, desde una mirada profunda, íntima, reveladora y cautivadora.

Ángel Cabezas Monteira

La exposición *Luis Poirot. ¿Dónde está la fotografía? 1964-2017* es el resultado de un extenso y prolongado trabajo de destacados académicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en torno al Archivo Fotográfico de Luis Poirot. María de la Luz Hurtado, socióloga e historiadora de la Escuela de Teatro y Directora de Investigación y Archivo de la Escena Teatral de esa casa de estudios, junto a los investigadores Marcela Cornejo, Susana Foxley, Joseph Gómez, Montserrat Cabrera y Hugo Osorio han desarrollado este proyecto. Desde cada una de sus disciplinas, trabajaron en torno al Archivo, con el fin de divulgar una selección del extenso corpus de su obra que se exhibe en el Museo Nacional de Bellas Artes.

María de la Luz Hurtado, desde su eje curatorial centrado en la investigación de los cuantiosos negativos que el artista ha atesorado a lo largo de su vida, no ha escatimado esfuerzos en incluir importantes obras inéditas nunca antes exhibidas, además de otras ya conocidas. Por otra parte, Philippe Blanc, María José Concha y Miguel Luis Lagos realizaron un especial trabajo de diseño museográfico con el objetivo de explicitar, a través de un tramo de andamiajes y planos escénicos, el diagrama del archivo y las fotografías de Poirot.

Este valioso material está estructurado en cuatro ámbitos distribuidos en cada una de las salas en que se organiza esta curatoría: “Violencia de la historia y la naturaleza”, “Conjuros al tiempo”, “Muerte y vida: entre el horror y la luz” y “El gran teatro del mundo”.

Si bien es cierto la fotografía ha cimentado las bases de nuestra historia social, política y cultural, Luis Poirot nos plantea la interrogante sobre el sentido poético de este medio, situándose entre el dispositivo tecnológico y la memoria. Ahondar en estas materias también es para él referirse al sentido de conservar un archivo. Es decir, desde su perspectiva, la fotografía no se reduce a la captura de una imagen percibida (luz), sino a su materialidad y la imperiosa necesidad de su conservación.

Por lo tanto, su fotografía no representa el mundo de las apariencias, sino la intriga que se pone en acción cada vez que se observa, y la alegoría implícita

como señala el propio artista. Toda esta motivación por atesorar nace de una historia no cicatrizada que brota en cada oportunidad que se la nombra, que se replica y rememora con los grandes escenarios sociales; aquellos que nos sacuden con fuerza en nuestra historia.

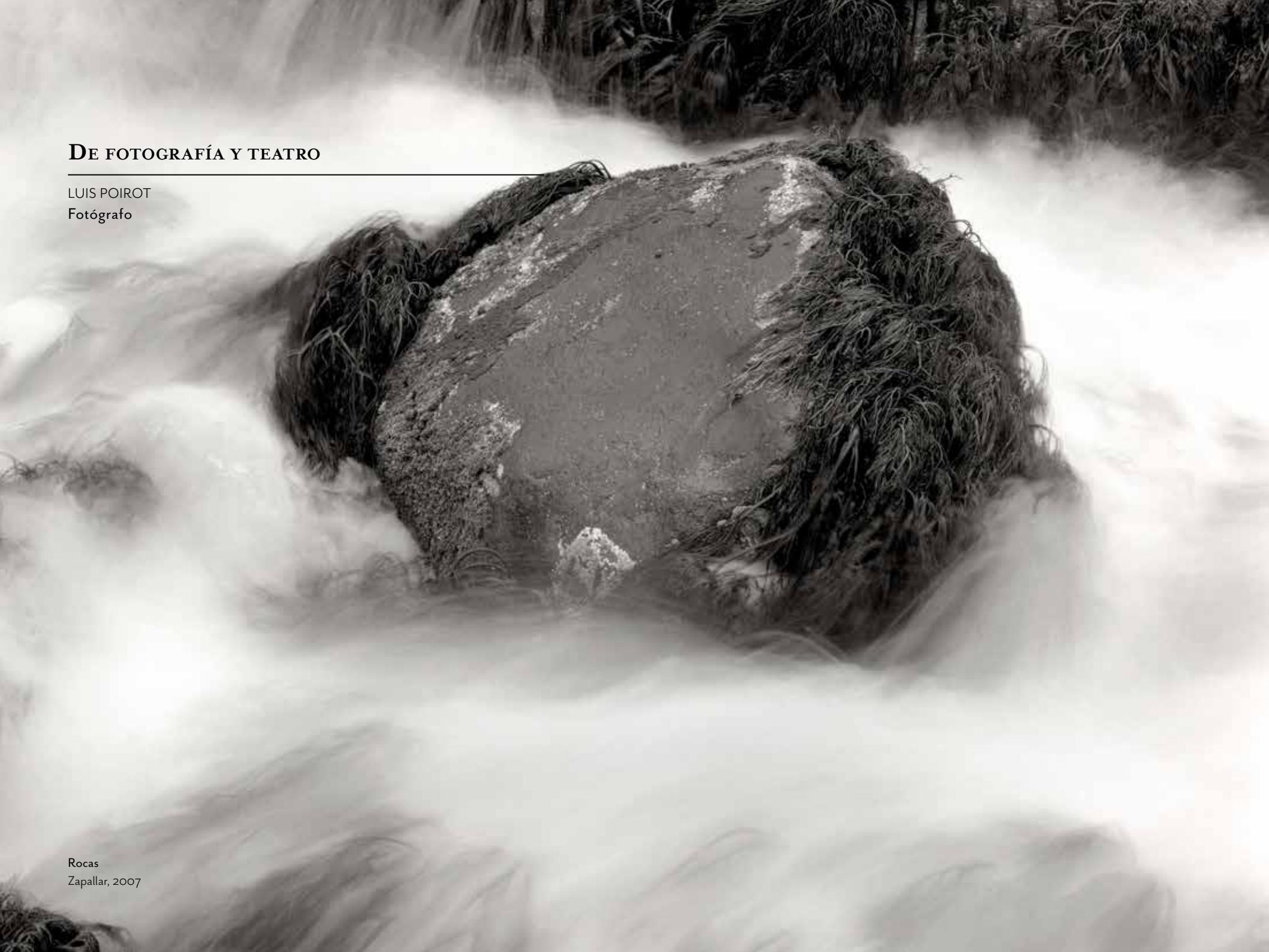
Ocultándolos como si fueran panes, en un acto de comunión con familiares y amigos, sus archivos fotográficos fueron salvados de desaparecer o ser destruidos. Hoy son puestos en escena a través de una maquinaria metafísica de la imagen fotográfica y la memoria, como un señuelo para adentrarnos en lo real. Fiel a estos hallazgos, la curadora ha recobrado la mirada de Luis Poirot en sus inicios, cuando éste formaba parte del mundo de la representación teatral. Este origen es lo que podría llamarse su leitmotiv como fotógrafo, o su forma de mediar entre el espacio dramático y la fotografía. De este modo, Poirot rompe con la comodidad de lo encontrado, en la búsqueda de un nuevo lugar, de ese instante único y reservado de la fotografía.

Ciertamente, con esta selección de fotografías y negativos se completan y (re)construyen los primeros ensayos fotográficos del artista en los cuales se revela la transformación de lo teatral en una acción simbólica, ensayando la puesta en distancia del sujeto respecto del personaje. El artista, adoptando un rol que va más allá de los límites del historiador o del narrador, es parte inherente de una experiencia en la que es espectador de su propia mirada. Por eso, el Archivo Fotográfico de Luis Poirot ha sido instrumento de protección ante el olvido o amnesia y, a la vez, un arma que le ha permitido lidiar con el desmantelamiento de la historia.

DE FOTOGRAFÍA Y TEATRO

LUIS POIROT
Fotógrafo

Rocas
Zapallar, 2007



Paseaba mi desconcierto adolescente con un grueso libro de Derecho Romano y otro de Economía bajo el brazo, ausente de las aulas de esa Escuela de Derecho que detestaba tanto como esos tres años de la Escuela Militar. Silencioso y tímido, pasaba semanas sin hablar más allá de los monosílabos necesarios. Una tarde descubrí el teatro en una pequeña sala de la calle San Diego, sería mi vida durante años y cambiaría mi forma de relacionarme con el mundo.

Estudié tres años en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile con magníficos profesores, cuyas clases aún recuerdo, y fui ayudante de dirección en varias ocasiones de Víctor Jara y Eugenio Guzmán.

Al regreso de una beca en París en 1964, mientras asistía a los ensayos del que había sido mi grupo, el ICTUS, fotografié sin mucho conocimiento técnico pero ya buscando preservar esos momentos únicos, sin otro propósito que guardarlos en mi memoria. Arte de gesto efímero que es el teatro, condenado por tanto al olvido. Casualmente las vio Jorge Díaz, dramaturgo y encargado de los programas y afiches, y le pareció que mi falta de oficio y equipos fotográficos eran suplidos por mi conocimiento del teatro y los momentos cruciales de una obra.

Así lentamente, casi sin darme cuenta, me fui convirtiendo en fotógrafo de varias compañías, luego, en la Editorial Zig-Zag, aporté con retratos de escritores y los comienzos de la foto de moda.

La falta de luces y estudio me obligó a improvisar una técnica de trabajar en exteriores, a reinterpretar el trabajo de la puesta en escena del director, creando a veces escenas que no estaban en el texto, pero de las que se hacía referencia. Buscaba sí una determinada atmósfera, casi como una adaptación cinematográfica que, libre de los confines del escenario, daba cuenta del sentido dramático relatado.

Mis fotos y los retratos en especial están impregnados de teatro, la dirección de actores es el método por el cual conduzco al interlocutor a descubrir el misterio que oculta, la luz o quizás el claroscuro en el que no todo se muestra, y otras ocasiones en que la persona está en un decorado que le pertenece.

Sin buscarlo, aparecen en mis fotos recuerdos casi fantasmales de escenas, gestos y sombras de un lejano "Largo Viaje Hacia la Noche" visto en innumerables funciones en el Teatro Experimental de la Chile a fines de los cincuenta.

Vengo pues del teatro y no de las Bellas Artes y sus recientes teorías estéticas. Mis fotos no requieren explicación previa o manual de instrucciones para ser vistas. Como la poesía y la música quieren simplemente abrir una ventana que te permita imaginar o recordar libremente, dirigida a los sentidos y no a la lógica paralizante.

Por primera vez confío la revisión de mis negativos a otras miradas. A María de la Luz Hurtado de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, a los académicos Joseph Gómez, Marcela Cornejo, Susana Foxley y al videasta Marcelo Porta.

Sus miradas son diferentes pero complementarias de la mía y han enriquecido mi trabajo mas allá de lo que imaginé.

Gracias a ellos y a todos los de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica que se volcaron generosamente en este trabajo de casi tres años.

Y a Fernanda que interpreta y respeta con talento y cariño mis imágenes en el cuarto oscuro.

LUIS POIROT ¿DÓNDE ESTÁ LA FOTOGRAFÍA? 1964-2017

MARÍA DE LA LUZ HURTADO
Curadora
Pontificia Universidad Católica de Chile



Obra teatral: *Los Negros*
Teatro Nacional de la Universidad
Santiago, 1986 de Chile

Este escrito se funda en el proyecto ArTECiH 2016, VRI-DAC, Pontificia Universidad Católica de Chile. Participan los investigadores María de la Luz Hurtado (Directora proyecto, Teatro), Marcela Cornejo (Psicología), Susana Foxley (Creación audiovisual), Joseph Gómez (Historia), Hugo Osorio, Montserrat Cabrera (Posgrado en Artes).



*Estoy trabajando en el amor
de conquistar un oficio
que por momentos creo tener
y luego se me escapa,
dejándome desamparado.*

Luis Poirot

Provocar a los visitantes de esta exposición con la pregunta *Luis Poirot. ¿Dónde está la fotografía? 1964-2017* es instarlos a sondear en la poética del fotógrafo, quien, con sus ya 53 años de oficio y su invaluable Archivo Fotográfico generado en ese tiempo, es un artista arrasado él mismo por el desamparo y la incertidumbre: “hay ciertas cosas que yo podría volver a hacer porque las conozco por oficio, pero prefiero caminar siempre por la cuerda floja”.¹ El arte es un constante hurgar del creador en sus obsesiones y heridas, pero en la fotografía esta experiencia escurridiza se ahonda por la pulsión escópica, “tensión insoluble y perpetua... de la dinámica de una dimensión específicamente visual en la que el sujeto se encuentra desposeído” (Krauss, p. 186). La fotografía ahonda su vibración inquietante por el procedimiento mecánico que la genera, que testimonia que lo que vemos de algún modo “estuvo allí”. Pero esa certeza se desplaza por el modo peculiar de ejercer y concebir la fotografía análoga que cultiva Poirot, cuyas densidades afectivas, cognitivas, perceptivas nos dejan también desamparados aunque amorosamente cobijados en ella. Poirot sabe y no sabe a qué va cuando fotografía, revela, amplía, arma una serie, agrupa imágenes para una exposición o un libro. Flusser, al preguntarse por la relación entre la máquina y su operador –el fotógrafo– plantea que “no es posible un acto de fotografiar ingenuo o inconcebido. La fotografía es una imagen de conceptos” asociada a “las virtualidades contenidas en el programa de la cámara” (p. 40), pero, en nuestra cultura híper moderna saturada de cámaras

e imágenes, las fotografías que siguen hiriendo nuestra sensibilidad son sólo aquellas realizadas por fotógrafos que “buscan posibilidades no descubiertas dentro del programa de la cámara... imágenes aún no vistas... informativas, improbables” (*ibid*). Poirot crea ese tipo de raras imágenes a través de su peculiar empecinamiento de creador: “La fotografía para mí es esencialmente una obsesión. Yo insisto, insisto, busco, insisto. Tengo una situación, está dado un lugar, insisto, insisto. Si uno no es obsesivo no puede ser fotógrafo”. Pero, ¿cuál es esa delicadeza que constituye a la fotografía en blanco y negro de Poirot, que la amenaza y la potencia en cada momento de su no-estar completamente allí en la toma, el negativo, el revelado, la ampliación, en la mente del fotógrafo y en la nuestra? ¿Experimentamos ante una foto de Poirot una “manifestación irrepetible de una distancia por más próxima que esté”, al tiempo que percibimos una “trama singular de espacio y tiempo” (Benjamin, p. 75)? Es que Poirot logra lo inasible porque, dice, “me gusta la ambigüedad en mi fotografía: yo propongo un juego y el espectador, como si estuviéramos en una obra de teatro, escoge el sentido”, generando una experiencia homóloga a la poesía. La fotografía suya que exponemos en esta Muestra “es subversiva no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa” (Barthes, p. 81) porque nos lleva a cuestionar nuestra realidad vivida, intuida, percibida, como también a la fotografía misma como artesanía ético-estética. Como propone el poeta Raúl Zurita, “toda la obra de Luis Poirot es el territorio de esa luminiscencia a la vez fastuosa e intrigante, enceguecedora y en el límite de la sensibilidad, que nos da la sensación de que habitamos una tierra que tiene otras fronteras, otros signos y deslindes” (arrasadas). El artista nos regala

¹ Esta y las citas siguientes de Luis Poirot corresponden a sus diálogos con María de la Luz Hurtado entre 2014 y 2017 desarrollados en 12 sesiones de exploración de archivo, más una sesión en 2016 de encuentro con el equipo interdisciplinario VRI-UC que incluyó además a Marcela Cornejo, Susana Foxley, Joseph Gómez, con quienes se reflexionaron también teórica y vivencialmente los diálogos anteriores.



Obra teatral: *La soledad en los campos de algodón*

En escena: Rodrigo Pérez y Tito Bustamante, en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC)
Santiago, 1997

pistas para vislumbrar cómo se ha ido constituyendo como fotógrafo a la par que como ser humano, hombre de teatro, ciudadano: a sus 75 años, tras dos duros episodios de enfermedad, se pregunta con ansiedad qué será de su Archivo, al que concibe, como Foucault, como un saber:² “La memoria de mi Archivo está sólo en mi cabeza. En estos momentos estoy siendo ese hechicero de la tribu que está transmitiendo oralmente: el cuento tiene que transmitirse mientras todavía lo puedo transmitir para que sea de otros y pase a memoria colectiva. Un archivo sin memoria, sin datos, no sirve para nada. Quiero hacerlo porque sé que la vida es frágil, que la memoria es frágil y que todo esto puede desaparecer en cualquier momento”. E insiste: “Tengo que sacarlo, traspasarlo, traspasarlo”.

² El archivo no sería “la suma de todos los textos –o fotografías, agrego– que una cultura ha guardado como documentos que atestiguan su propio pasado o como evidencia de una identidad continua” sino “los sistemas de afirmaciones (sean eventos o cosas)... que, en la verdadera raíz del sistema-evento... al cabo define el sistema de su enunciabilidad... el sistema de su funcionamiento... es un saber” (Foucault, p. 128 y 194).

Tuve el privilegio de sostener un diálogo y una escucha atenta con Poirot durante tres años mientras fuimos revisando su Archivo para esta exposición. Acto epifánico este de cumplir la vocación de recordar en el tiempo que le resta³ en la conciencia de constituir legado, el que vive con curiosidad por su encuentro con lo inesperado, pero también como sacrificio: “soy una especie de salmón que baja del río, voy contra, contra la corriente, despedazándome para tratar de conservar, de recordar”. Vocación que está en el corazón de su poética: “tratar de rescatar la vida, la presencia de alguien que yo tengo terror que se vaya, que desaparezca, que me abandone o muera ha sido la obsesión permanente de mi trabajo de fotografía”. Este motor brota en él originado por traumas de su temprana infancia que lo marcan en indisoluble nexo entre arte y vida: “la fotografía está integrada completamente a mi vida, por eso soy inevitablemente fotógrafo”. Cuando habla desde su “yo”, sus memorias autoficcionales lo iluminan a él y a los otros que se le aparecen vívidamente en las fotografías, por lo que alumbran a toda una generación, un campo cultural, una época; es que “la autodesignación hace aflorar la opacidad inextricable de la historia personal que, a su vez, estuvo “metida en otras historias” (Ricoeur, p. 214).

Postulo que la Fotografía para este maestro es el despliegue de su subjetividad herida, acicateada por impulsos utópicos, derrotas y convicciones que acompañan y han acompañado su tiempo vital. Así, el Archivo Fotográfico de Poirot, que emerge en esta exposición, no es la pila de negativos que él atesora y nutre con su trabajo: es la experiencia que fue y sigue generando con cada toma, cada negativo, con su mirada en la mesa de luz y en el revelado químico; va de la ampliación a su cuerpo y mente donde compone cada partitura visual que reside en el negativo como recordatorio de ese otro (este) tiempo y lugar de la fotografía. Este relato de memoria es de carácter político en tanto al ritmo de ir revisando

³ Agradezco esta idea al profesor Roberto Hozven, colega del proyecto interdisciplinario CELICH UC 2015.

su Archivo va dando “significado a la experiencia” porque “el ser humano es emplazado... más allá de los límites de la carne, hacia espacios y montajes. El recuerdo de la propia biografía no es una simple capacidad psicológica, sino que se organiza gracias a los rituales de la narración, apoyados por artefactos como los álbumes de fotografías...” (Rose, p. 239), o como su Archivo.

Poirot generó sus primeras fotografías en 1964, en torno al mundo del teatro cuando se iniciaba como actor y director de ese oficio. Esa primera década le fue fecunda: el vendaval de energías entonces emergentes rompió fronteras entre teatro y sociedad, arte y política y lo llevó a enfocar con su lente, aparte de actores y artistas visuales, dramaturgos y directores, a pobladores, campesinos, manifestantes y figuras públicas. Desde esa matriz, Poirot ha ido fotografiando en diferentes circunstancias a los seres y mundos que lo convocan a ser transmutados en imagen. No sin dificultades y amenazas que, de concretarse, habrían borrado gran parte de la obra acá exhibida, ha ido constituyendo un Archivo Fotográfico que, preciado como su vida, considera prolongación de su cuerpo. Pero ese primigenio material en torno al teatro permanecía entre miles de negativos impenetrables a otras miradas, circunstancia que nos impulsó a acordar con Poirot esta exposición. Durante el fascinante tiempo de zambullida en esos negativos descubrimos lo inútil de explorarlos por un “tema”, el teatro: aparecieron núcleos transversales de una poética que articuló sobre dos ejes:

“la fotografía de Luis Poirot contenida en un Archivo Fotográfico de 40 mil negativos en blanco y negro, en su mayoría inéditos, constituye un inagotable esfuerzo del artista por rescatar la (su) memoria amenazada del último medio siglo de Chile, expuesta a la desaparición por las catástrofes de la violencia social y de la naturaleza que nos constituye como país y como seres vivientes en arcos de tiempo y espacio fugaces”.

“la poética que funda la obra de Luis Poirot es su sentido de lo dramático afincado en su experiencia de la fragilidad de lo humano en el tiempo, expresado en las escenas construidas en su fotografía con la mirada de un director de teatro, su primer oficio. Escenas creadas en intensa interpenetración con los seres, objetos o espacios retratados por él, cuya personajes y escenografías teatrales suspendidas sutilmente entre la luz y la oscuridad”.

Así, el cuerpo expositivo resultante de esta curaduría es transversal a su medio siglo de fotografía y se configura como tejido desde cuatro ejes iridizantes de su poética, concretados en cada módulo alojado en el Ala Norte del MNBA: explorémoslos.



Obra teatral: *La mañana*
En escena: Jaime Vadell y Nelson Villagra. Dirección: Víctor Jara. Compañía ICTUS
Santiago, 1965



VIOLENCIA DE LA HISTORIA Y DE LA NATURALEZA

“Después del Golpe de Estado un coronel de aviación, mi vecino, me pidió que destruyera mis negativos. Le dije que sí pero no lo hice, armé con ellos muchos paquetitos del tamaño de un pedazo de pan y se los fui entregando a familiares y amigos que los fueron sacando de mi casa con disimulo. Cuando me fui de Chile un mes después, me fui sin nada. No echaba de menos todo lo que había perdido, echaba de menos mis negativos. Y allá en Francia no podía explicar quién era yo como fotógrafo, qué había hecho, porque no tenía nada que mostrar. Un año y medio después, mi hermano menor empezó a recuperar esos paquetitos. Los entregaba a una secretaria de la Embajada de Francia que, con el permiso del embajador los metía en valijas diplomáticas, y en París me avisaban del Ministerio de Relaciones Exteriores francés: señor Poirot, hay un paquete para usted. Así empecé a rearmar mi Archivo. Traté de limpiar mis negativos, algunos llegaban en mal estado porque habían estado guardados en malas condiciones, incluso enterrados. Amplié muy pocos, simplemente los guardé”.

Desde ésta y otras experiencias de ese tiempo, Poirot configura sus primeros años como un tránsito desde “niñez, búsqueda, esperanza” a “derrota, exilio”. Esa crisis nacional que fue el desenlace del gobierno de la Unidad Popular, al cual Poirot adhirió por sus convicciones utópicas y su cercanía personal con el presidente Allende, penetró su hogar y amenazó su fotografía. El violentamiento de su Archivo, de su oficio y de la memoria contenida en sus negativos fue para él traumático, en la conciencia que cada negativo tomado en un tiempo y lugar irrepetible no tiene posible equivalente. “Hubo fotos que se perdieron, personas que tuvieron miedo y destruyeron esos negativos. Ahí yo tengo amnesia, no sé exactamente qué desapareció, sí recuerdo ciertos momentos políticos del país que fotografié y que desaparecieron, y entremedio fotos personales y algunas de teatro. Quizás no he querido hacer memoria, lo doy por perdido y ya, y doy gracias por lo que se salvó”. En su exilio en París y luego en Barcelona, fue recuperando su vínculo con la fotografía, la que reanudó en Chile en un contexto también de catástrofe, ahora de la naturaleza: “Lo último que fotografié antes de irme fue La Moneda bombardeada y regresé del exilio el día del terremoto de 1985”. Así, el contraste entre esperanza/derrota en su itinerario vital es en él una herida abierta.

¿Cómo visitar esta exposición empatizando con el sentimiento que la mayoría de las imágenes provocan en su autor? “Me demoro mucho en volver a mirar mis negativos. La foto de La Moneda destruida, las de Víctor Jara, me demoré seis o siete años en hacerles una ampliación. No podía enfrentarme a esos negativos. Hay negativos a los que todavía no me enfrento. Sé que están ahí, pero emocionalmente para mí es muy duro”.

Desde esa recuperación parcial de su Archivo, su experiencia de pérdida, de precariedad le son carnales: “Tengo el Archivo de cincuenta años de fotografía



Obra teatral: *Topografía de un desnudo*
Arnaldo Berrioz en recreación escénica realizada en Río Mapocho. Teatro de Ensayo Universidad Católica.
Santiago, 1967

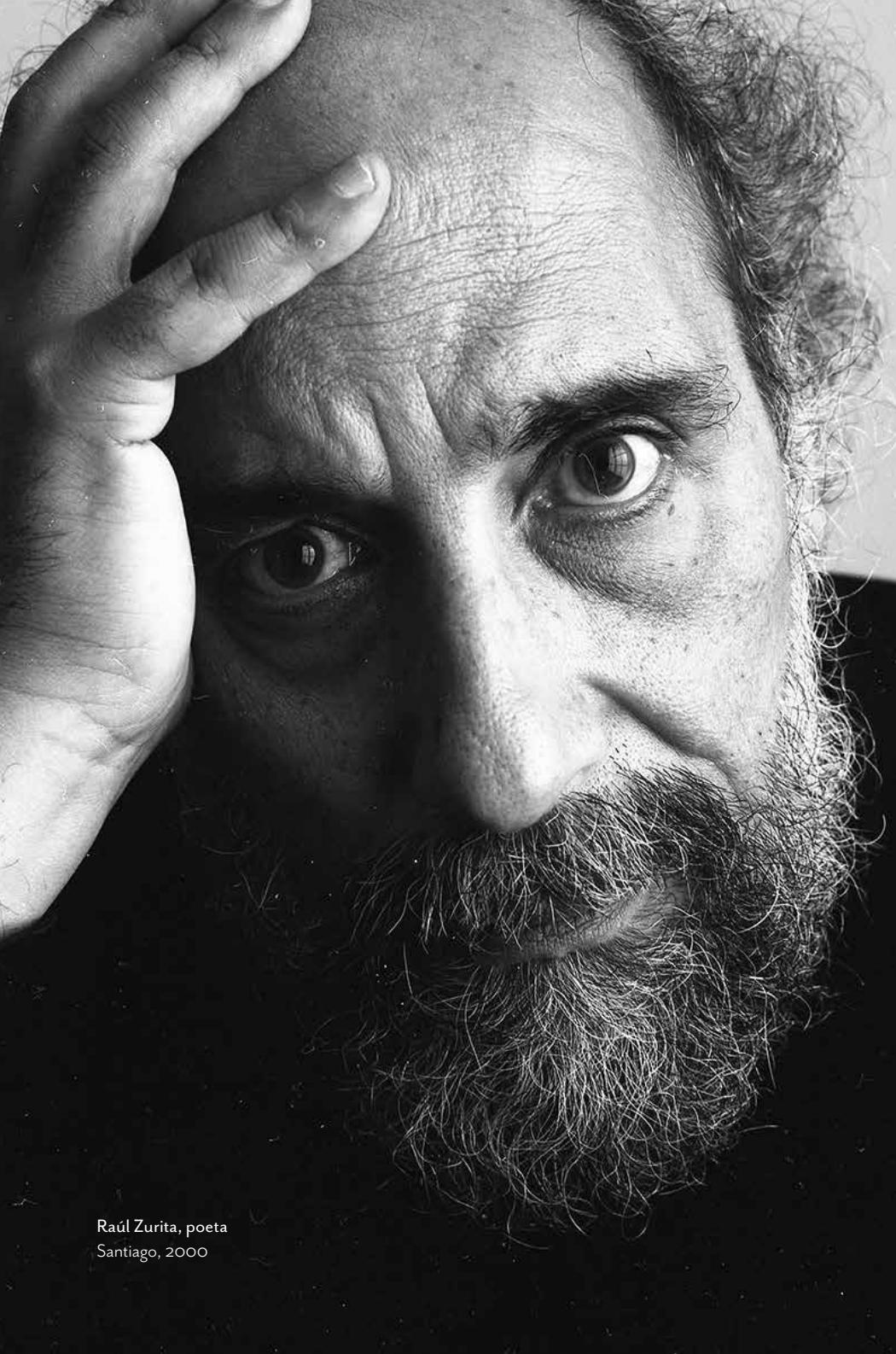
en mi pieza, en mi closet, duermo con él, lo he ido arrastrando de país en país donde he vivido. Es como si tuviera parte de mi cabeza guardada en ese armario, ahí no hay camisas, no hay nada, sólo los negativos que me importan. Cerca mío. Siento que forman parte de mi cuerpo. No puedo vivir sin ellos”. Archivo que contiene innumerables condensaciones de vida país de Chile y del mundo -EU, los países andinos, Francia, España, Bélgica, India-, y de encontrarse con sus habitantes. Del “retrato colectivo” compuesto por un racimo de rostros de manifestantes en los tempranos 70 deriva a las arquitecturas de espacios de culto, de reclusión, trabajo y habitación que nos hemos ido dando a través del territorio: iglesias, cárceles, fábricas, precarias casas de pobladores, algunas, en su plenitud apoteósica, otras, derruidas y en abandono. Todas, capturadas en los pliegues de su cualidad escenográfica como metáfora de un componente significativo y misterioso de nuestra sociedad. Así, “la travesía de Luis Poirot nos enseña un territorio que ya no puede ser el mismo. Su gran contribución

y su genialidad como artista ha sido mostrarnos el sub estrato profundo de una identidad que hasta ahora nos habíamos empecinado en desconocer" (Zurita).

Se apasiona progresivamente por la riqueza alegórica que posibilita la imagen, encarnando ideas en diversas objetualidades y escenas porque "el interés central por la alegoría no es verbal, sino óptico" (Benjamin, p. 38). Proyecta la identidad y la historia en otros contenedores y referentes, como cuando a su regreso del exilio no retrata escenas de represión policial sino la naturaleza: en esa dura roca azotada por la violencia del mar ve la paradoja de lo pétreo devastado por lo líquido. En los últimos años le da a esa imagen una mirada cósmica y vivencial: "La roca que se apoya con la otra y se rompe es una dimensión de tiempo que no podemos percibir, son cientos o miles de años, no es la escala humana. Esa intriga, ese misterio que empiezo a descubrir en mi edad madura me lleva a fotografiarla. ¡Es que yo estoy quedando con las raíces al aire!".

Terremoto
Santiago, marzo 1985

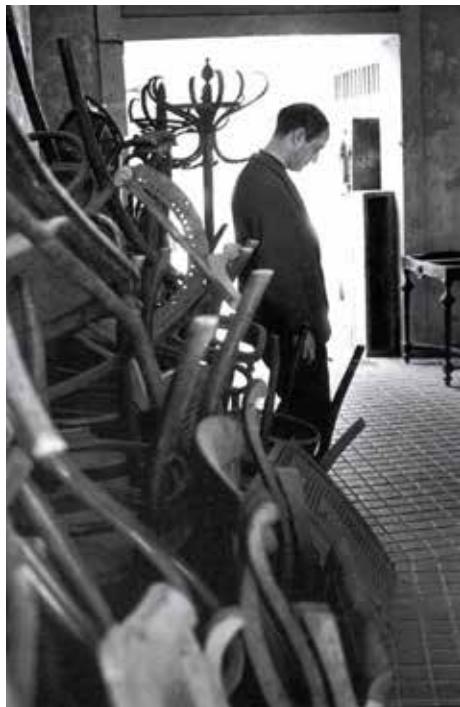




Raúl Zurita, poeta
Santiago, 2000

CONJUROS AL TIEMPO

“Soy como un hijo guacho. Nací en diciembre del 40 y en enero del 41 mi padre partió a la 2a Guerra Mundial como voluntario. Mi madre se puso a trabajar, me crió mi abuela y empezaron a llegar fotos de un señor apoyado en un tanque o en las pirámides. Me decían: *ese es tu papá*. Yo no sabía lo que era un papá, ¿qué es un papá? A los cinco años me dijeron: *vamos a ir a esperar a tu papá*. Empecé con el pedacito de papel porque el señor estaba ausente, y después vino la presencia, tratar de unir esos dos pedazos haciendo el camino al revés: acercar ese personaje real al pedacito de foto que yo tenía. De ahí mi obsesión con la fotografía: de que la gente se va, se muere, te abandona. Los lugares desaparecen, de mi calle de infancia no queda nada, entonces yo hago un esfuerzo de que las cosas, que la gente quede. Después el exilio fue eso, la gente moría en Chile y ya no quedaban personas cercanas a mí”.



Jorge Díaz, dramaturgo,
en el Mercado El Rastro
Madrid, 1966

Poirot se remite una y otra vez a este episodio marcado a fuego en su psiquis, relatado como un mito fundante de su destino de ser “inevitablemente fotógrafo”. El cultivo del retrato tiene en él este fundamento profundo, y de esos retratos grupales de elencos teatrales que en los 60 caracterizaron su fotografía migró durante el exilio al retrato individual, a ese en que se mira cara a cara con el retratado: “cuando vivía en Barcelona empecé a fotografiar a mis amigos chilenos que pasaban por mi casa. A algunos a lo mejor no los iba a ver nunca más. Comíamos en ese ritual chileno y después yo ponía una luz, y en la misma mesa los fotografiaba para hacer un álbum de familia de la gente que me importaba. Fui fotografiando así durante los 12 años de exilio; decía, ¡no se pueden olvidar!”. La gran cuestión era cómo retratar en una creación conjunta y no como acto de poder del fotógrafo sobre el otro, desvalido ante un pedazo de fierro, del trípode y la cámara. Nos lo dice Barthes “La foto-retrato

es una empalizada de fuerzas... ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte” (p. 46.) Fomentar, vivir el retrato como acto intersubjetivo es la opción de Poirot: fotografía por amistad, por identificación con el retratado, con su mundo y circunstancias.

La forja de esta ética y estética proviene de su aprendizaje con sus maestros del Teatro de la Universidad de Chile: “No soy Cartier Bresson, no ando haciendo instantáneas, atrapando gente en la calle como cazador. Yo soy el diálogo con la persona, la pose, el armado. Eso es teatro”. Agrega: “el retrato es tratar de entender a otra persona, establecer una complicidad, un juego. Y antes, hablar, hablar mucho. A mí me queda esa manera de lo que yo vi de Víctor Jara como director de teatro, de esa intimidad que él provocaba con el actor. ... Hacer un retrato es dirigir actores, es pedirle a otro que confíe en ti, que abra su mundo para que algo aparezca. Ahí trabajo con un material frágil y tengo que ser cuidadoso, eso se puede romper”. Ese tiempo largo del encuentro personal para lograr el retrato como develamiento es lo que punzó esta curatoría de retratos de Poirot. Benjamin atribuye la conmoción que provocan las primeras fotografías de la historia al largo proceso de su toma, en el que el retratado iba sumiéndose en sí mismo a la espera que su imagen quedara plasmada en la placa sensible. En estas fotografías, dice el teórico, “el aura nos hace señales por vez postrera en la expresión fugaz de un rostro humano. Y eso es lo que constituye su belleza melancólica e irrecuperable” (p. 106-107). ¿Será esa *durée bergsoniana* que libera al tiempo interior de toda atadura la que está plasmada en esos retratos de Poirot, y que nosotros en espejo neuronal entramos también a experimentar? “Un retrato es una conversación en la noche, con los ojos cerrados... las conversaciones que nos hace mirar Poirot son conmocionantes porque lo que allí está en juego es la infinita fragilidad de la

vida, su tumefacción, su espera, su a menudo angustiada esperanza. Muy pocos artistas logran eso. Muy pocos seres humanos pueden decirnos eso” (Zurita).

Desentrañábamos por qué la poética de Poirot conjura *al tiempo*. Su concepción es que su fotografía nunca deja de seguir produciendo sentido: “Hay un juego maldito con la fotografía porque juegas con el tiempo, detienes el tiempo, atrapas el tiempo. Para ser valorada, una imagen necesita el transcurso del tiempo que le da un sentido. Eso no lo decides tú, tienes que ser muy humilde con eso”. Una facultad especial de retención de la persona tendría este tipo de fotografía, un conjuro de preservación de lo vital: “La mía es una tentativa patética de conservar la vida, la vida no se puede conservar, pero conservar por lo menos la memoria de ciertas cosas. Tú te atribuyes un poder como fotógrafo de vencer la muerte, de vencer el olvido, y de repente son cosas que se pagan. ... Yo no podría ser un fotógrafo digital, no podría tener la imagen de memoria de una persona en un soporte virtual que puede desaparecer”. Entre los conjuros que realiza está el del sortilegio sobre el ser amado: “¿Por qué fotografiar obsesivamente a la misma mujer durante quince años? Si se va la tengo atrapada en la foto. Es un acto de brujería”. También tiene atrapados a los que ya no están en esta vida: “Cuando eres fotógrafo de retratos tu Archivo es un panteón porque hay en él tanta gente muerta. Me da terror no acordarme de quiénes están en la foto porque entonces los estoy sepultando definitivamente”.

El culto a la fotografía de la persona muerta surge de ese conjurar al tiempo y es allí cuando esa fotografía retoma capacidad aurática ante nosotros: “La foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella” (Barthes, p. 142-143). Conjuro que, para Poirot, tiene momentos en extremo perturbadores y que lo emparentan no con la idea decimonónica de la fotografía como “espejo con memoria”, sino como emanaciones de un

“alma” (Krauss): “Es muy fuerte cuando en la oscuridad estoy trabajando con la imagen de alguien muerto, porque cuando empieza a aparecer en el revelador tú la estás convocando, siento una presencia y tú la obligas a venir. Y a veces no quiere”. Esa lucha, ese llamado, esa aparición del otro en poderosa empalizada de fuerzas con él mismo, es otro espacio elusivo y misterioso donde transita la fotografía para Poirot.



Agustín Centelles, fotógrafo español
Barcelona, 1980



Fernanda Larraín
Chile, 2013

VIDA Y MUERTE: ENTRE EL HORROR Y LA LUZ

“Era un estado hipnótico con el que fotografié la casa de Neruda en 1982. La casa estaba clausurada por la Armada y entré con la complicidad de Matilde Urrutia; estuve cuatro o cinco días allí, y fui fotografiando. A veces me quedaba horas esperando una luz que entraba de la ventana o acordándome de cosas que había vivido allí cuando había estado con Neruda. Volví a Barcelona, revelé y me pasó algo que no me había pasado nunca: revelar el negativo es confirmar lo que tú tienes en la memoria, te lo reencuentras, es un sentido que uno desarrolla con el tiempo, pero aparecieron fotos que yo no me acordaba haber tomado, como que otra persona hubiera hecho clic. Pensé, pero estaba solo en la casa, ¿por qué hice ese encuadre, por qué tomé esa foto así? Yo no hago esas cosas. Se me hizo evidente en los mascarones: son las figuras fantasmales que están habitando la casa y fue escalofriante verlas cuando las revelé estando solo en las afueras de Barcelona”.

Poirot tituló “retratar la ausencia” a las fotografías de Isla Negra que le provocaron un “escalofrío metafísico” por la aparición de ese algo hipersensible a las emanaciones de luz que escapó a su ojo y que retornó como imagen de lo que allí (inadvertidamente) había: en “el desmoronamiento de la distinción entre imaginación y realidad … representado por la ‘inquietante extrañeza’ (Freud) … el sujeto es apuñalado, herido por la experiencia de la muerte”. (Krauss, p. 194). La muerte, acechante y necesaria de conjurar, es un precipitado de memoria que se repite en el relato de Poirot. Para él, por ejemplo, volver a mirar desde el “después de la historia” la foto de Víctor Jara en 1965 arrodillado junto al Mapocho es vislumbrar ese potencial de sentido que porta.

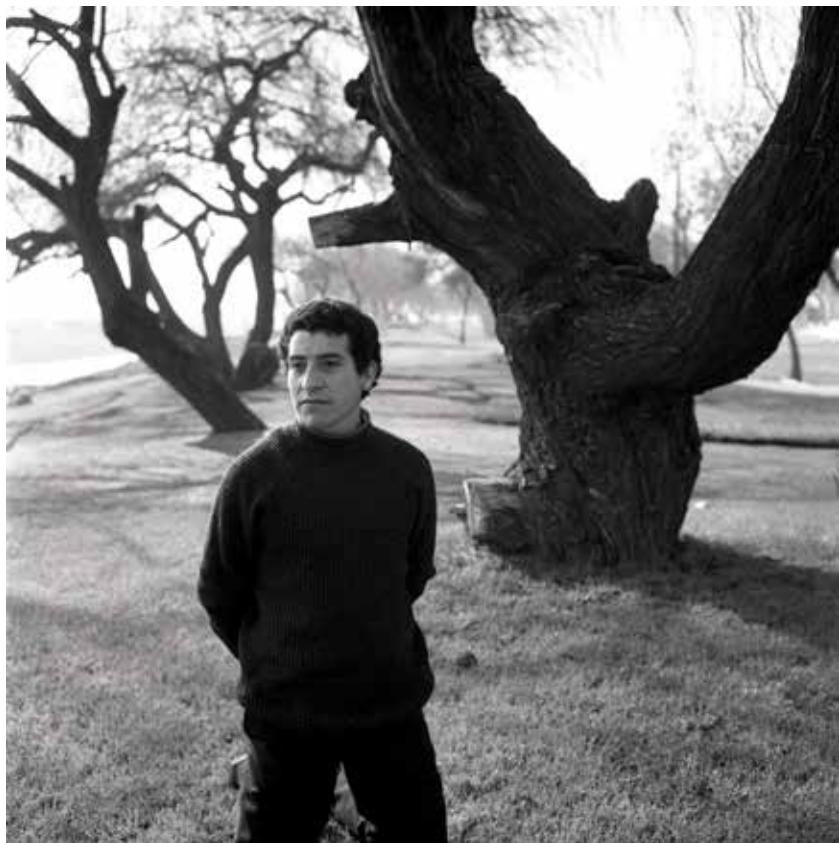
El refinamiento de su trabajo con la luz es otra clave de su poética: artífice en el manejo de reflejos, reverberancias, claroscuros, emanaciones de luz, desde allí construye la densidad de las tramas visuales de sus negativos: “Hay fotos que hice en Bruselas que nunca podré hacer en Chile. En Bruselas hay luz rasante de mañana que entra horizontal, con esa luz aparece el mundo y las cosas empiezan a descubrirse. … Aquí en Chile, por la cordillera, la luz de la tarde desaparece amenazada por el negro. ¿Será reflejo de mi edad que yo me siento amenazado por la oscuridad que viene, inevitablemente, en algún momento?” La muerte, la ruina de la fotografía, es la oscuridad. Por ello, Poirot cultiva obsesivamente lo que he denominado “el sacrificio de la luz”: busca con crueldad la exposición del cuerpo que refracta y proyecta luz hacia la película sensible para capturar prismas en juegos laberínticos: “Esta foto de Fernanda en el agua con los brazos en cruz está tomada con la última luz del día, en los no más de cinco minutos que hay para que llegue el ángulo exactamente ahí. El punto de partida es la foto de Weston, pero terminamos en otra cosa, totalmente distinta”. Buscar día tras día ese instante virtuoso del exacto rayo de luz sobre el exacto lugar del cuerpo significó soportar los rigores de la naturaleza



Autorretrato: Ephemera
Santiago, 2000

para construir una imagen en diálogo de citas y contra citas con la historia de la fotografía, encontrando esa, su propia resolución única y abismal.

Su poética está así asociada con la luz con la cual tiene antigua amistad: “la luz me viene del teatro, es una luz que deja muchos espacios negros, tal como en el teatro donde de repente el actor está en penumbra y de la penumbra va a la luz”. Esa luz que penetra y visibiliza el aire que todo lo terrestre acoge y desplaza de sí: “El aire es así la sombra luminosa que acompaña al cuerpo; y



Víctor Jara en la ribera del Río Mapocho, Pedro de Valdivia Norte
Santiago, 1965

si la foto no alcanza a mostrar ese aire, entonces el cuerpo es un cuerpo sin sombra, y una vez que la sombra ha sido cortada, como en el mito de la Mujer sin Sombra, no queda más que un cuerpo estéril” (Barthes, p. 185). Cuerpos fecundos los de aire y luz de Poirot, cuyo punzamiento que nos producen brota de “la certeza que el cuerpo fotografiado me toca con sus propios rayos, y no con una luz sobreañadida” (Barthes, p. 144). Mas, su propio cuerpo fue

herido por el “sacrificio de la luz”: sus ojos que fotografián, revelan, amplían han estado amenazados de oscuridad y muerte que él exorciza a través de la misma fotografía que lo condena y lo salva: “Pasé 30, 40 años aspirando químicos en suspensión y desarrollé un cáncer en el lagrimal. Estaba pagando con mi vida trabajar en el laboratorio. Cuando estaba recuperándome de la operación de cáncer, con un ojo vendado, encerrado en un pequeño departamento, Fernanda me impulsó a que tomara la cámara y la fotografiara. Sabía que la fotografía era lo que a mí me devolvía la vida. Ahí encontré mi motivación de salir de este laberinto, de querer vivir, de querer sanarme”. El recurso alegórico emergió nuevamente, y tal como venía realizando por años, la proyección de sí en un algo que encuentra en él equivalencias, fue un modo de transitar desde el horror a la vida: “La serie *Ephemera* está hecha en la época del cáncer; como un conjuro pensé sacarme el miedo con la fotografía. Y vi esas flores de hospital que habían cumplido su ciclo y las iban a echar a la basura: dije, ese es mi autorretrato”. Su encuentro con la foto de la naturaleza la concibe entonces como cruce inextricable entre vida/obra en lucha entre luz y oscuridad: “Mis fotos de la naturaleza son de una en conflicto, caóticas, neuróticas y turbulentas como es mi personalidad, un poco resultado de mi vida. Son fotos oscuras que vienen del negro; como en el teatro, van a buscar la luz, un espacio para que tú veas algo”.



Obra teatral: *Flores de papel*

Dirección teatral de Luis Poirot. Jorge Álvarez en recreación escénica realizada en casa en demolición.
Santiago, 1970

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

La Leika es la cámara que usaba cuando fotografiaba teatro sin hacer posar a los actores. Es chica, liviana, para fotos en que prima la espontaneidad, la rapidez, la ejecución. Su negativo es pequeño, de 35 mm. pero de mucha calidad. Es hermosa, está adaptada a la forma de la mano, desaparece en ella. Son negras para que sean menos llamativas y es poco agresiva, no como esas grandes con teleobjetivos. Con ésta me pude meter arriba del escenario en los ensayos de *Los Negros*. El director me dejaba porque es tremadamente silenciosa, se puede usar mientras está hablando un actor. Yo era un actor más al lado de los actores, parecía que no tenía nada conmigo, era una especie de fantasma. Hay gente que me mira fotografiando con ella y me dice: ¿pero usted hace fotos con esa camarita? Sí, que parece de juguete.

Poirot nada gozosamente en las aguas del teatro, ha estado en todos los lugares de su pensarse y hacerse. Fue discípulo de René Combeau, quien le compartió sus secretos al permitirle mirar por el visor de su cámara los encuadres que realizaba de montajes universitarios a inicios de los 60. Pero Poirot encontró otros caminos por diferencia de recursos, por su pertenencia al medio, por la libertad e intersubjetividad con que se relaciona con sus colegas en ese oficio. Su fotografía re-velada hoy hace aparecer otro teatro chileno, desconocido a la mirada contemporánea: el cuerpo del teatro es insustituible por la palabra y, legendarias escenificaciones de los 60 a los 90 fotografiadas por Poirot, recrean ahora otra cualidad de lo teatral en nuestro imaginario. Esta nueva emergencia de obra permite identificar un componente transversal a todo su vasto Archivo: “En mis fotos, el personaje generalmente está en un lugar, en un decorado que yo escojo y allí hay una situación, una especie de suspense de que algo pasó o de que algo va a pasar. En mi fotografía el espacio es tan importante como el personaje”. En este sentido, “el registro fotográfico es, entonces, una ‘escena’... porque tiene en un tiempo perdido (en un no evento) su motor principal” (Lima, p. 70). En esas *teatralizaciones* Poirot ha jugado con citas pictóricas, fotográficas y con su propia imaginación visual colmada de dramatismo pasional, tendiendo a una construcción neobarroca del espacio, -en el entendido que “los regímenes de la pasión no son simples pliegues afectivos en el alma, sino que se representan en ciertos espacios aislados o valorados, mediante un equipamiento sensualizado de camas, colgaduras y sedas, rutinas de vestirse y desvestirse, dispositivos estetizados de música y luz, regímenes de división del tiempo” (Nikolas, p. 238)-, y del gesto, de calidad enigmática, kafkiana: “el gesto era sin duda para Kafka lo más incalculable. Cada uno de ellos constituye de por sí una operación o, mejor dicho, un drama. El escenario sobre el que se interpreta este drama es el teatro del mundo, cuyo telón de fondo está representado por el cielo” (Benjamin, p. 63). Poirot se abre en su fotografía al

azar que transgrede lo característico o típico de una persona o situación: “Yo espero la casualidad, el accidente, como en un ensayo de teatro cuando el actor está en un juego y de repente produce una secuencia milagrosa”.

La complejidad de fotografiar teatro radica en que éste es una ontología que acontece en paralelo al tiempo y espacio cotidiano, a medida que la ficción emerge de cuerpos en acción bañados por luz artificial. Las fotos de Poirot en torno al teatro no lo documentan ni registran porque, dice, “no soy notario, yo hago una reinterpretación sobre un fenómeno teatral... al fotógrafo se superpone el director de teatro: saco a los actores vestidos y maquillados y los llevo por ejemplo al río Mapocho, que no tiene nada que ver con la escenografía de la obra. Hago otra realidad, mi propia versión. No es la escena misma del teatro sino una mezcla entre retrato del actor y del personaje”. Y cuando fotografía una obra durante su transcurso escénico, busca producir una síntesis conceptual: “El dramaturgo Jorge Díaz me dijo ‘mi obra de teatro quizás está en un solo momento, y una fotografía tuya de una sola escena da toda la esencia de la obra. No se necesita más’”. No solo la pose y el gesto, también el movimiento desafía la fotografía del teatro: “Aunque se esté moviendo el actor hay un momento de cenit en que el espacio y el tiempo se detienen, todo queda en suspense, en el aire. Es el momento de la foto”. La imagen móvil es valorada cuando en ella aparece “lo ‘informe’, desdibujados sus contornos y unidad a partir de una luz azarosa que oculta una porción del cuerpo, dispersando la mirada focal” (Foster et al., p. 633), manifestando “formaciones estructurales de la materia que se revelan completamente nuevas”, de distinta naturaleza según le hablan a la cámara y no al ojo (Benjamin, p.77).



Fernanda Larraín
Chile, 2000



Obra teatral: *La mantis religiosa*
Ana González en el Teatro del Ángel
Santiago, 1971

¿DÓNDE ESTÁ EL ARCHIVO, DÓNDE LA FOTOGRAFÍA?

“Las fotografías no hablan si no se las sabe interrogar” (Schwarz, p. 34); lo aportado acá quizás orienta esa pregunta, porque “el modelo de la lectura de textos... cede ahora su protagonismo a modelos de recepción y de visualidad centrados en la ‘condición del espectador’ ... Una visualidad que en último término reivindica el poder del deseo, un deseo ocular, producido a través de la experiencia de la mirada” (Guasch, p. 63-64).

El diseño expositivo ideado y realizado por Philippe Blanc, María José Concha y Miguel Lagos para esta muestra potencia la experiencia de asistir al despliegue de un patrimonio dialogante y frágil, de factura artesanal, como es ese elusivo lugar de la fotografía de Poirot, resguardado en una íntima y personal cámara secreta cuyas opciones pudieron ser otras, como lo confirma la exhibición en su cara externa de múltiples pruebas de contacto desde donde se extrajeron las ampliaciones. La relación entre detalle y fragmento, entre proceso constructivo de obra y sustento expositivo evocan también la dinámica del trabajo de memoria realizado por Poirot con sus explosiones, oclusiones y silencios en el cuerpo de quien, con emoción y ánimo de arqueólogo, recuerda ante nosotros desde una proyección audiovisual en la sala de exposiciones del MNBA para construir historia colectiva desde la memoria de la memoria.

REFERENCIAS

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- “Pequeña historia de la filosofía”, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Santillana, 1992.
- Parque Central*. Santiago: Metales Pesados, 2005.
- Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas-Sigma, 2010.
- FOSTER, Hal, KRAUSS et al. *Modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Arte desde 1900*. Londres: Akal, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Londres: Tavistock, 1977.
- GUASCH, Anna Maria. “Doce reglas para una nueva academia. La “nueva historia de arte” y los estudios audiovisuales”. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, José Luis Brea (ed.) Madrid: Akal. 2005, p. 59-244.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002
- LIMA, Evelyn, et al. “Em busca da história da cena aplicando o método ícono-semiológico”. *Estudos Teatrais: GT História das Artes do Espectáculo*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2009, p. 69-92.
- POIROT, Luis. “Con María de la Luz Hurtado, conversaciones”. Registro audiovisual, 2014-2017. Inédito.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- ROSE, Nikolas. “Identidad, genealogía, historia”, *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hal y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- ZURITA, Raúl. “Presentación”, *Luis Poirot: Arrasadas de luz*. Santiago: Ministerio Relaciones Exteriores, 1999.
- “Presentación”, *Luis Poirot: Tabla rasa*. Santiago: autoedición Luis Poirot, 2006.

MUSEO NACIONAL de BELLAS ARTES

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

Ángel Cabeza Monteira

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Roberto Farriol Gispert

SECRETARÍA DIRECCIÓN

Verónica Muñoz Mora

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant Lannefranque
Juan Carlos Gutiérrez Mansilla

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas

RELACIONES PÚBLICAS

María Arévalo Guggisberg

RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

DISEÑO MUSEOGRÁFICO

Marisel Thumala Bufadel

DISEÑO GRÁFICO

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
María Francisca Vera Manríquez

ADMINISTRACIÓN Y CONTENIDO DE SITIO WEB

Cecilia Polo Mera

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti
Montserrat Brandan Strauszer
Matías Cornejo González
María José Cuello González
Frances Gallart Marques
Constanza Nilo Ruiz
Yocelyn Valdebenito Carrasco
Valentina Verdugo Toledo
Stephanie Weber Larrañaga

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CONSERVACIÓN

Carolina Barra López
Nicole González Herrera

Natalia Keller

Eva Cancino Fuentes
Talía Angulo Fornieles
Eloisa Ide Pizarro
María José Escudero Maturana
Camila Sánchez Leiva
Gabriela Reveco Alvear

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Rodrigo Fuenzalida Pereira
Paola Santibáñez Palomera
Marcela Krumm Gili
Hugo Sepúlveda Cabas
Carlos Alarcón Cárdenas

OFICINA DE PARTES

Elizabeth Ronda Valdés
Ignacio Gallegos Cerdá

AUTORIZACIÓN DE SALIDA E INTERNACIÓN

DE OBRAS DE ARTE
Marta Agusti Orellana

MUSEOGRAFÍA

Ximena Frías Pinaud
Marcelo Céspedes Márquez
Gonzalo Espinoza Leiva
José Espinoza Sandoval
Mario Silva Urrutia
Luis Vilches Chelffi
Jonathan Echegaray Olivos

MUSEO SIN MUROS

Patricio M. Zárate

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Doralisa Duarte Pinto
Nelthy Carrión Meza
Juan Pablo Muñoz Rojas
Segundo Coliqueo Millapán
Soledad Jaime Marín
Katia Venegas Foncea

ÁREA DIGITAL

Erika Castillo Sáez
Natalia Jara Parra
Ximena Gallardo Saint-Jean

AUDIOVISUAL

Francisco Leal Lepe

SEGURIDAD

Gustavo Mena Mena
Hernán Muñoz Sepúlveda
Eduardo Vargas Jara
Pablo Véliz Díaz
Rodrigo Espejo Villanueva
Alejandro Contreras Gutiérrez
Guillermo Mendoza Moreno
Luis Solís Quezada
Warner Morales Coronado
Luis Serrano Sepúlveda
Vicente Lizana Matamala

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

EXPOSICIÓN
LUIS POIROT: ¿DÓNDE ESTÁ LA FOTOGRAFÍA?
1964- 2017

CURADORA

María de la Luz Hurtado

DISEÑO Y REALIZACIÓN MUSEOGRÁFICA

Philippe Blanc, María José Concha, Miguel Luis Lagos

AMPLIACIÓN FOTOGRÁFICA EN LABORATORIO CON GELATINA DE PLATA

Fernanda Larraín

REALIZACIÓN AUDIOVISUAL

Marcelo Porta

ASISTENCIA DE CURATORÍA Y DISEÑO DE PROYECTOS

David Atencio

COLABORADORES

Escaneo negativos: Constanza Alvarado y David Atencio - Archivo de la Escena Teatral UC
Transcripción diálogos con Luis Poirot: Isidora Vergara y Aínara Uriarte - Concurso pregrado VRI UC 2016.
Documentación cédulas: Annick Durán y Carla Jiménez - Concurso pregrado VRI UC 2017

EXPOSICIÓN BASADA EN EL PROYECTO "ARCHIVO FOTOGRÁFICO LUIS POIROT: EL RESCATE DE LA MEMORIA AMENAZADA"

Concurso ARTECIH 2016 Vicerrectoría de Investigación, Dirección de Artes y Cultura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Participan: Marcela Cornejo (Psicología), Susana Foxley (Creación Audiovisual), Joseph Gómez (Historia), María de la Luz Hurtado (Teatro), Montserrat Cabrera y Hugo Osorio (Postgrado Artes)

GESTIÓN Y ADMINISTRACIÓN INSTITUCIONES

ORGANIZADORAS
Alexei Vergara: Director Escuela de Teatro UC
Miguel Luis Lagos: Presidente Corporación Cultural CCHC
Matías Awad: Gerente General Corporación Cultural CCHC
Rodrigo Canales: Asesor de Producción – Archivo de la Escena Teatral uc
Patricia Hernández: Secretaría y Administración – Archivo de la Escena Teatral UC

INVITA



dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS
EL PATRIMONIO DE CHILE

M
MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



CONSTRUYE CULTURA
www.construyecultura.cl

COLABORA



Montblanc
Anilinas y Lanas

taller tipo
Migo
2008-18

PARTICIPA



UNDURRAGA
Sparkling People



LITORALPRESS
ANÁLISIS DE MEDIOS

MEDIA PARTNER MNBA



Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *Luis Poirot ¿Dónde está la fotografía? 1964-2017*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, entre el 22 de noviembre 2017 y el 25 de febrero 2018.

Impreso en noviembre de 2017, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel Couché de 130 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición © Museo Nacional de Bellas Artes.

Luis Poirot: Autorretrato
Barcelona, 1984

