

VOLVER A NOMBRAR

EUGENIA VARGAS-PEREIRA



**EUGENIA
VARGAS-PEREIRA**
Volver a nombrar

Volver a nombrar es una exposición que surge como una invitación a la artista Eugenia Vargas-Pereira a sumarse a la programación 2024 del Museo Nacional de Bellas Artes. Este año hemos propuesto hacer un énfasis y, con ello, acercar a la ciudadanía el trabajo de mujeres artistas de la generación entre los 60 y 90, que han abordado problemáticas de género, crisis sociopolíticas y medioambientales.

En el caso de Vargas-Pereira, una artista de la diáspora, que como otras que han dejado el país por diversas razones, destacamos un vasto reconocimiento internacional, el que, sin embargo, le ha sido escaso en su país natal. Es por ello que el proyecto de investigación que le antecede, realizado por la curadora Mane Adaro Gallardo y materializado en una extraordinaria publicación que fue lanzada en nuestro Museo el año 2022, se constituye en la base de esta invitación a la artista y a la curadora para llevar a cabo la exposición.

Eugenia Vargas-Pereira cuenta con una amplia trayectoria internacional en la performance, la instalación, el video y la fotografía. Su enfoque está basado en los temas de género desde una perspectiva feminista, la memoria y el medio ambiente. El cuerpo —el suyo, de mujeres y animales, como entes “sacrificables”—, ha sido un soporte artístico esencial para el desarrollo de su obra ocupándolo como elemento de resistencia y expresión. A principios de los años 70, la artista se traslada a la ciudad de Montana, Estados Unidos, donde ingresa al Instituto de Arte para estudiar fotografía. Este contexto le permite reflexionar y problematizar en medio de una escena crítica y colmada de transformaciones, sobre todo desde los movimientos feministas, los que despiertan en ella un foco fundamental de interés. La reflexión en torno al género y la naturaleza surge, entonces, tempranamente y la llevó a experimentar con estudios de autorretratos para posteriormente desplegar más detenidamente el trabajo en torno al uso del cuerpo y el barro, hacia finales de los 70.

La muestra considera obras en formato audiovisual, fotográfico e instalativo, correspondientes a tres décadas de producción artística. Entre las obras expuestas se incorpora *Aguas*, que tuvo una primera versión en México en 1991, y que hoy se instala en Santiago como resultado de una acción de limpieza del río Mapocho, que junto con una colectividad de mujeres y la colaboración de la Municipalidad de Santiago y su programa de Voluntariado Comunal fue posible de realizar. Asimismo, es en México donde comienza a producir la serie del barro, realizando una foto performance (*Sin*

título, 1977) en uno de los caminos hacia Teotihuacán, desnudándose, cubriéndose de barro y fotografiándose mientras orina, ejecutando una sucesión de posturas que aluden a la figura de mujeres que han sido retratadas por artistas varones de la historia del arte oficial. De esta forma, durante toda su trayectoria ha desarrollado una obra consistente, en la que ha tenido momentos de colectividad vinculada a diferentes prácticas artísticas, así como generado un trabajo personal donde crea desplazamientos través de metáforas del cuerpo y memoria.

Por su contenido crítico, que forma parte de una mirada simultánea en diversas artistas latinoamericanas que se encontraron cuestionando el sistema desde el feminismo, el Museo Nacional de Bellas Artes ha incorporado a la colección su obra inicial de 1977 y dos fotografías que forman parte del políptico compuesto en su totalidad por nueve piezas, creado entre 1986 y 1989. Una serie de autorretratos donde su cuerpo y su rostro, respectivamente, están cubiertos de barro y que han sido incluidos en la exhibición que hoy tenemos el orgullo de presentar. Nos es además notable mencionar que como parte de las acciones de vinculación del MNBA con los diversos espacios del país en función de generar acciones descentralizadas, esta exposición contará con una itinerancia para presentarse en el Centro de Extensión Cultural Alfonso Lagos (Cecal) de Chillán, perteneciente a la Universidad de Concepción, desde una colaboración conjunta que nos permite potenciar los esfuerzos para que además en este caso se presente en su ciudad natal.

Con todo ello, esta primera exposición individual en Chile de Eugenia Vargas-Pereira responde a fortalecer la brecha existente en el Museo respecto de la representación de mujeres, siendo un compromiso adquirido generar un crecimiento paulatino pero sistemático en el tiempo, de manera de avanzar hacia la equidad, tanto en la difusión, exposición, así como en el desarrollo de la Colección.

Eugenia Vargas-Pereira

Volver a nombrar

Mane Adaro
CURADORA



La muestra *Volver a nombrar* propone algunas creaciones de Eugenia Vargas-Pereira (Chillán, 1949) que aúnan el interés de la artista por el uso del cuerpo como elemento receptor de la memoria en un territorio vivo. El cuerpo, en tanto dispositivo y lenguaje de experimentación, ha sido uno de los principios en el trabajo de Eugenia Vargas-Pereira con respecto a la búsqueda de una tensión en la relación del cuerpo-propio y la tecnología de la imagen. Sin embargo, lo que ha influenciado este quehacer, ha sido el discurso feminista y el cruce entre la perspectiva de género y la conciencia de habitar un territorio en curso de transformación extractivista. En estos anudamientos que rigen, oprimen y liberan el cuerpo, Eugenia Vargas-Pereira ha configurado su trabajo entendiéndolo como un principio autónomo, y a la vez, conocedor de la precariedad del cuerpo y su interdependencia a las vidas y materialidades circundantes.

A partir de la relación entre fotografía y performance —fotoperformance— la imagen del cuerpo-propio nace desde la postura radical del desnudo, es decir, un sentido de imagen móvil donde la acción reivindica una subjetividad renovada en el —y con el— mundo material. En los desnudos de los primeros años, Eugenia Vargas-Pereira hace una crítica directa a los dogmas religiosos y culturales de la modernidad, por concebir el pensamiento binario y racional que separó el cuerpo material del espíritu, fomentando así, la otredad de las mujeres, los animales y la naturaleza.

En el arte feminista es fundamental la apuesta por el desnudo, especialmente en los trabajos de Eugenia Vargas-Pereira, si entendemos que, en el periodo de los años 70 y 80, la mirada masculina y hegemónica del arte y la fotografía, seguía cosificando el cuerpo “femenino” como insumo de contemplación e inspiración. Muy por el contrario, los trabajos de Eugenia Vargas-Pereira se desmarcan tempranamente de una huella esencialista o pasiva del cuerpo, al asumir muchas veces, una mirada directa que la enfrenta al hipotético observador. Esta mirada la “des-objetualiza”¹ y posiciona en una experiencia corpórea, con y junto al entorno de la cultura material. Con y junto a otros cuerpos y especies. Similar en el sentido de romper con los códigos masculinos y culturales, es el gesto que realiza en 1977, cuando de visita en México se detiene a orinar de pie y desnuda en un camino que conduce a las pirámides de Teotihuacán, desatendiendo completamente la norma de lo “femenino”.

¹ Cecilia Sánchez. "Acerca de la mirada", en *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte* (2005). Ed. Arcis.



Sin título, 1977
México

En la muestra de Eugenia Vargas-Pereira *Volver a nombrar*, la selección de obras pertenece a los años 80 y 90, a excepción de la instalación *Aguas* (México 1991-Santiago 2024), creada primeramente en la ciudad de México y para esta ocasión en Santiago, junto a la participación de una comunidad de jóvenes activistas y voluntarias. Tanto la instalación *Aguas* como el performance *Arrastrando un cuerpo* (1995), realizado junto a la artista mexicana Elvira Santamaría en pleno centro de la ciudad de México, se vinculan a lo que ha sido una constante en el trabajo de la artista, como es trabajar con amigas, colegas o grupos, haciendo del cuerpo un pensar colectivo.

Otra declaración relevante en el trabajo de Eugenia Vargas-Pereira, es el que formula con respecto al cuerpo y el abordaje al tema animal o animalidad como contexto de violencia física, epistemológica y semántica, específicamente en cuerpos de mujeres y animales. La serie que trabaja entre los años 1986 y 1993, resulta ser un punto de inflexión en la fotografía chilena y el desarrollo de una historiografía feminista, al intensificar el trabajo del cuerpo y el trauma que producen las memorias situadas, trascendiendo desde las imágenes el espacio de “lo común”. Me refiero a la perspectiva que la filósofa Alejandra Castillo entrega al referirse a esta serie, al plantearla como *corpo-política feminista*; imágenes que alteran “el orden de la visualidad, al incluir otros presentes de luchas olvidados por las historias de la emancipación” (2022)². En la serie, la artista se retrata en película blanco y negro con restos de animales, y luego, en un intenso color rojo superpone a su cuerpo su propio archivo. La crítica al sacrificio de las corporalidades vivas se inserta en lo que se entiende, es una crítica al modelo cultural antropocéntrico/patriarcal, donde la violencia se consume en las zonas mercantiles, industriales, cotidianas y normalizadas que usufructúan de los cuerpos femeninos y las hembras animales. En la serie, la artista homologa la estética de la herida, la marca y el sacrificio a los empalmes que produce su cuerpo desnudo y lo que queda de las vidas animales, en un tipo de rememoración y vivencia del trauma. En la muestra *Mujeres radicales: arte latinoamericano, 1960-1985* (2017)³ curada por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill, fueron exhibidas cuatro de estas fotografías en blanco y negro. En una charla dada por las artistas de la exposición, Eugenia Vargas-Pereira describió el origen que la impulsó a retratarse de esta forma, cuando de visita en un rancho en México observó que cientos de cabras lloraban ante el inminente sacrificio de sus vidas⁴.

La crítica a la cultura antropocéntrica, también puede ser revisada desde la vasta serie de fotografías que dedica al cuerpo y la naturaleza. La importancia que le asigna a la materialidad del barro, al junco de los humedales, al bosque y el agua,

² Alejandra Castillo. “La corpo-política de las imágenes superpuestas”, en *Eugenia Vargas-Pereira: selección de obras 1977-2020* (2022). Editora Mane Adaro. Ed. Atlas.

³ Hammer Museum, Los Ángeles, Estados Unidos.

⁴ MASP. Seminarios | Histórias feministas, mulheres radicais | 12.11.2018 | Mesa 1 <https://www.youtube.com/watch?v=YewXmWsN600&t=4152s>

se ve proyectada en una contravisualidad que apela a los sentidos y a las plurisenciones de la materia. De alguna manera, en estos trabajos elaborados en los años 80, se revive el eco de los activismos y ecofeminismos que en los 60 comenzaron a promover la urgencia de sentir y entender a la naturaleza como parte interna de nuestra vida, y no como un *afuera* aislado o mero producto mercantil. Lo mismo acontece con las voces de comunidades originarias y sus vínculos con la tierra, o la influencia que ha generado la larga lucha ambientalista de las mujeres Chipko, las que a su vez se inspiraron en Amrita Devi Bishnoi, asesinada en el siglo XVIII por defender el bosque de su comunidad. En las fotografías de estos años, el cuerpo de Eugenia Vargas-Pereira no se “viste” de naturaleza, sino que el cuerpo se empalma e integra a la fibra, al barro, al bosque quemado, al agua, produciendo un valor que contradice el tiempo de la racionalidad y sus consignas modernas-civilizatorias. En estas fotografías, la naturaleza se observa como núcleo de conocimiento y totalidad, en el cual, como expone Eugenia Vargas-Pereira, la naturaleza es parte de “nuestro pasado más mítico y también nuestro futuro”⁵.

Las obras expuestas muestran la vigencia y persistencia de las motivaciones e ideas que se reafirman más vitales que nunca. El cuerpo, cooptado en la modernidad por una perspectiva racional de la imagen, ha sido trabajado por la artista desde un “yo” frontal y corpóreo, un “yo” biográfico y subjetivo, que a la vez es colectivo y renovado. Este cuerpo no solo se presta a la imagen, sino que elabora una experiencia donde nunca el cuerpo está solo, sino que siempre en estado de intercambio y conexión. Como materialidad, este cuerpo abre imaginarios comunes para los deseos, vinculándose en el dolor, la empatía, el afecto y la resistencia ante los pensamientos y tabúes dogmáticos. En todo esto, Eugenia Vargas-Pereira ubica el deseo de un cuerpo posible, uno de fuerza y potencia transformadora.

Texto de Eugenia Vargas-Pereira, sobre su obra de residuos animales:

En aquel entonces, como feminista y consciente de mis derechos, era fundamental establecer una relación de reivindicación de cuerpos menospreciados y olvidados por el flujo masculino y el sistema hetero patriarcal. Este sistema actúa con el mismo nivel de crueldad entre las diferentes corporalidades para continuar reproduciendo su hegemonía. Para mí, la explotación de la mujer como objeto a través de los medios de comunicación, la violencia, el maltrato, el acoso, los asesinatos y la violación, tiene una relación directa con la explotación y violencia hacia los animales.



Serie Sin título, 1986-89
México

⁵ Eugenia Vargas-Pereira. *Eugenia Vargas-Pereira: selección de obras 1977-2020* (2022). Editora Mane Adaro. Ed. Atlas, p.10.

Del agua venimos y al polvo vamos

Paz López

ENSAYISTA Y ACADÉMICA DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE



Foto: Carolina Vargas

Registro performance *Aguas* realizada en el río Mapocho el 27 de abril de 2024.

En los años 90, después de haber hecho de su propio cuerpo un soporte, medio, instrumento y campo de batalla, Eugenia Vargas-Pereira decide expandir la fotografía hacia la instalación, y lo hace, no siempre, pero la mayoría de las veces, convocando otros cuerpos, otras materias. Si la fotografía le abrió paso a la invención de un cuerpo hecho de “anatomía, lenguaje y discurso”, la instalación le permitió inyectarle a la fotografía una pregunta por su propia condición de medio y metáfora de la fragilidad de la vida.

Si hasta ese entonces la artista se había negado a trabajar con imágenes a color, su investigación sobre la contaminación del río Lerma, en México, producto de las industrias asentadas en la zona, la obligó a modificar esa suerte de mantra monocromático presente en sus fotoperformances. El río, que alguna vez albergó una flora y fauna riquísima, a partir de los años 60 comenzó a llenarse de desechos: llantas, pañales, garrafones de agua, juguetes viejos, botellas plásticas, químicos y desechos orgánicos. En el año 1990, Vargas-Pereira decide fotografiar diariamente el río, sobre todo le interesaba registrar los cambios de color que experimentaba. La fotografía en blanco y negro ya no le servía para dar cuenta de ese río convertido ahora en una cloaca enorme y maloliente, que a veces era roja, verde, blanca o café. El color se convertía entonces, en una suerte de insurrección técnica y poética, una alteración mínima pero decisiva a la hora de producir *Aguas* (1991). La instalación recreaba un cuarto oscuro. Desde el techo colgaban 55 cables con una ampolleta color ámbar en cada una de las puntas. 55 ampolletas que, a ras de suelo, iluminaban a su vez 55 cubetas de plástico, de esas utilizadas por los fotógrafos para sumergir las imágenes que saldrán después reveladas. A diferencia de ese suspenso, de esa imagen por venir, Vargas-Pereira hunde en esas cubetas 55 vistas del río Lerma. A medida que pasan los días, el agua de las cubetas se evapora y las imágenes se desvanecen. Sin agua, sin imágenes, la instalación se vuelve ella misma un vestigio, una ruina errática, un desecho. Hay ascetismo visual en esta instalación, pero también hay precisión técnica –Vargas-Pereira realiza una operación simple pero muy precisa a la hora de retardar la desaparición de la imagen– y zona de pasaje: de la imagen a su disolución, del blanco y negro al color, del documento al desecho, de lo inmutable al movimiento, de lo inteligible a lo sensible. La imagen de la devastación del mundo, de la expropiación y explotación capitalista de los recursos naturales se disuelve ella misma en *Aguas* –en esas aguas repletas también de químicos, barnices y emulsiones– como si dijéramos que la imagen que sobrevive a la acción de la destrucción es la propia imagen de la destrucción. *Aguas* es eso: la imagen de la destrucción destruyéndose

también a sí misma. En ese sentido, el color, utilizado por primera vez por Vargas-Pereira, es menos una experimentación técnica que un clamor, un grito trágico, una suerte de dramatismo cromático utilizado para acentuar lo que desaparece. “Al final de la exposición, dice la artista, ya no había agua, no había imagen, no había paisaje”. ¿Qué queda de lo que se extingue?

En ese nuevo pacto entre aparato técnico y encuadre estético, Eugenia Vargas-Pereira no solo piensa el desastre del que ha surgido la imagen, sino que los desastres ambientales que deja también la producción de imágenes. Ella lo dice en términos concretos: “la propia práctica fotográfica colabora en la cadena de consumo y la contaminación”. Sin embargo, lo que borra también Vargas-Pereira, junto a las imágenes, es el documentalismo, la referencialidad fuertemente política para dejar al espectador habitando una suerte de objetualidad persistente y vulnerable a la vez. Porque Vargas-Pereira, con sus instalaciones, produce mucho más atmósferas que cuadros (políticos). *Aguas*, por el color que emana de las ampollitas, parece también una tierra incendiada, un lugar a punto de volverse cenizas, de volverse blanco y negro, gris otra vez.

Han pasado más de treinta años de esa instalación, pero hay algo que no termina de pasar: la degradación del medioambiente, el deseo de registrar lo que pasa entre los cuerpos cuando están juntos, las preguntas por la fotografía como medio y metáfora. Esta vez en Chile, no en México, en el río Mapocho, no en el río Lerma, con fotografías digitales, no análogas, Eugenia Vargas-Pereira registró la limpieza del río Mapocho coordinada por la alcaldía de la Municipalidad de Santiago, un río que recorre la ciudad de oriente a poniente, amontonando en sus bordes basuras y desechos, pero también acogiendo frágiles construcciones donde se refugian los que no tienen hogar. Le interesaron, esta vez, las selfies que las mujeres voluntarias realizaron de su acción en el río. Son esas fotografías –y aquellas que la propia artista registró– las que ahora están sumergidas en el agua de las 55 cubetas dispuestas en la sala de exhibición del Museo. Las imágenes, como en la primera versión de *Aguas*, comenzarán su proceso de degradación y desaparición. A diferencia de la fotografía análoga, la foto digital pareciera no tener un cuerpo, no necesitarlo, a menos que se imprima y deje de ser un código binario. Atenta como siempre al cuerpo, a las noticias que él nos da sobre nuestra condición de seres frágiles y finitos, la artista le regala a estas fotografías –que fácilmente podrían perderse en el flujo de información– un cuerpo, uno inestable, a punto de desaparecer otra vez.

Como buena fotógrafa que es, sabe perfectamente que exponerse a una tecnología de registro es entregarse a la muerte para volver, una y otra vez, con la misma insistencia con la que retorna un espectro. Y eso que vuelve, en sus instalaciones, es la pregunta por los modos en que las imágenes pueden ser un espacio para el pensamiento. No

un triunfo sobre lo que se piensa, eso significaría adecuar lo incognoscible del mundo a una serie de códigos y categorías, sino un espacio donde poner a trastabillar nuestras pequeñas y grandes certezas. No hay en las imágenes de Vargas-Pereira un lenguaje de afirmación y respuesta, y si ella no ha dejado de preocuparse por el cuerpo, el feminismo, los problemas medioambientales como centros de un programa conceptual y político de larga duración, lo que ha hecho es inventar maneras de leer eso que la conmueve y la aqueja. La artista no solo produce imágenes, sino que también las lee y nos invita a nosotros a leerlas. Y eso no siempre resulta una tarea fácil, porque sus obras a veces tienen la misma cualidad del cuerpo: opacas, tercas, compactas, veladas, inestables. “El estereotipo es ese lugar del discurso donde falta el cuerpo”, dice Barthes. Si hay cuerpo, como lo hay de manera incansable en las obras de la artista, hay entonces lugar para la falla, la diferencia, la contingencia, el desperfecto, la incertidumbre, la ambigüedad, lo imprevisible, lo desconocido. Desde ese agujero negro nace el trabajo de Vargas-Pereira, su propio cuerpo, el cuerpo de sus imágenes, el cuerpo que amorosamente nos dona también a nosotros.



Foto: Flor Rivas



Foto: Alessandra Caputo



Sin título, 1985-89
México



Sin título, 1988-89
México





Sin título, 1986-89
México



Sin título, 1986-89
México





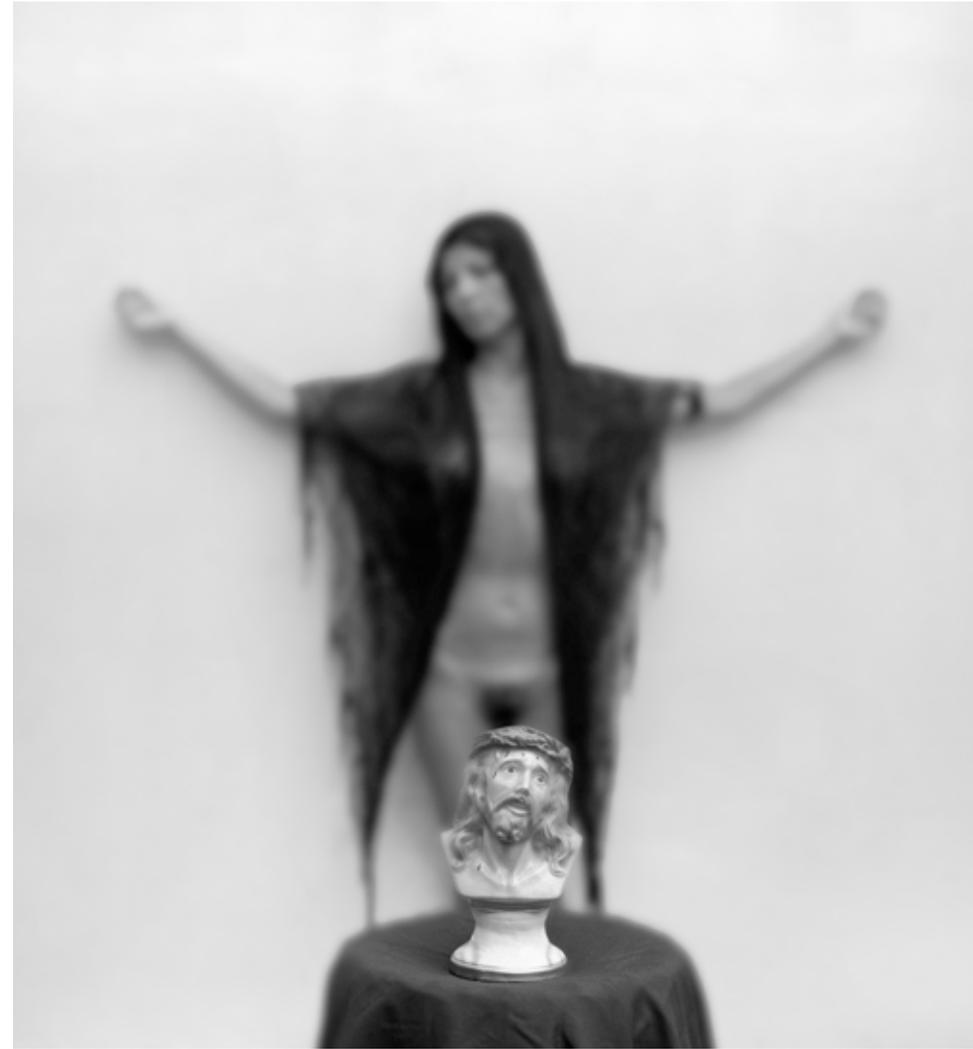
Políptico Sin título, 1993
México







Sin título, 1983
Puerto Rico





Sin título, 1982
Puerto Rico



Sin título, ca. 1985-89
México

Compass y memoria corporal

El cuerpo humano es un instrumento de conocimiento y memoria. A través de él, el artista explora la relación entre el cuerpo y el espacio, la memoria y la identidad. En esta obra, el artista utiliza el cuerpo como un instrumento de conocimiento y memoria, explorando la relación entre el cuerpo y el espacio, la memoria y la identidad. El cuerpo humano es un instrumento de conocimiento y memoria. A través de él, el artista explora la relación entre el cuerpo y el espacio, la memoria y la identidad. En esta obra, el artista utiliza el cuerpo como un instrumento de conocimiento y memoria, explorando la relación entre el cuerpo y el espacio, la memoria y la identidad.





Sin título, 1986
México





Sin título, 1986
México



Captura de pantalla del video
Arrastrando un cuerpo, 1995

***Arrastrando un cuerpo*, 1995**

Performance, Centro Histórico de Ciudad de México

CRÉDITO VIDEO: Valeria Macías Rodríguez

PROCEDENCIA: Centro de Documentación de Ex Teresa / Ex Teresa Arte Actual / INBAL

La performance que Eugenia Vargas-Pereira realiza junto a la artista mexicana Elvira Santamaría, se centra en la memoria de la violencia que cada cuerpo carga con respecto a la biografía, lo social y lo político. En la travesía que emprenden hacia las calles del Zócalo, Santamaría arrastra el cuerpo desnudo y envuelto en una sábana blanca de Vargas-Pereira. Los límites entre la realidad de la violencia local y la acción callejera, de un momento a otro se tornan confusos cuando un grupo de trabajadores participantes de una huelga y mitin político, se involucran con las artistas con gestos de solidaridad y reciprocidad, especialmente tres de ellos, quienes terminan acarreado el cuerpo de Vargas-Pereira al creer que se trata de un compañero caído.

Arrastrando un cuerpo fue parte del intercambio de performance latino México-Estados Unidos, *Terreno Peligroso / Danger Zone*, en Ex-Teresa Arte Alternativo y UCLA, Los Ángeles.



Serie *Sin título*, 1986-89
México



Aguas. Desde el río Lerma al río Mapocho, 1991-2024
Instalación



CRÉDITOS EXHIBICIÓN**TÍTULO EXHIBICIÓN**

Volver a nombrar
Eugenia Vargas-Pereira

CURADORA

Mane Adaro

IMPRESIÓN FOTOGRAFÍAS

Iris copiado fino

COORDINACIÓN

María de los Ángeles Marchant
Pamela Fuentes

DISEÑO

Lorena Musa
Wladimir Marinkovic

ILUMINACIÓN

Jona Galaz

MONTAJE

Adrián Gutiérrez
Marcelo Céspedes
Jonathan Echegaray
Pedro Fuentealba
Hugo Núñez
Gonzalo Espinoza
Mario Silva
Stephan Aravena

GESTIÓN PATRIMONIAL

María Carolina Ossa
Carolina Correa
María José Escudero
Eloísa Ide

REGISTRO AUDIOVISUAL "AGUAS"

Gonzalo Ramírez

AGRADECIMIENTOS

Elvira Santamaría Torres

CRÉDITOS CATÁLOGO**TEXTOS**

COPYRIGHT ©
Mane Adaro
Paz López

DISEÑO

Lorena Musa

FOTOGRAFÍAS

COPYRIGHT ©
Eugenia Vargas-Pereira
Patricia Novoa

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES**DIRECTORA MNBA**

Varinia Brodsky Zimmermann

ASISTENTE DIRECCIÓN

Valentina Ruiz Rodríguez

COORDINADORA ARTÍSTICA (S)

Gloria Cortés Aliaga

CURADORA

Paula Honorato Crespo

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant
Lannefranque
Pamela Fuentes Miranda

COMUNICACIONES

Cecilia Chellew Cros
Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz

INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA

PROYECTO LAB MNBA
Romina Díaz Navarrete

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

GESTIÓN PATRIMONIAL

Carolina Ossa Izquierdo
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro
Eva Cancino Fuentes
Manuel Alvarado Cornejo
Jaime Cuevas Pérez
Florencia San Martín Guillén
Hugo Nuñez

ARQUITECTURA

Francisca Cortínez Albarracín
Magdalena Vergara Vildósola

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Alejandro Bley Uribarri
Manuel Arenas Bustos
Ignacio Gallegos Cerda
Marcela Krumm Gili
Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas
Paola Santibáñez Palomera
Roxana Vargas Navarro

AUTORIZACIÓN SALIDA E**INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE**

Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo Cornejo

MUSEOGRAFÍA

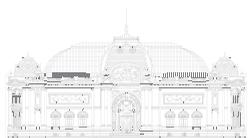
Adrián Gutiérrez Villanueva
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Pedro Fuentealba Campos
Jona Galaz Irarrázabal
Mario Silva Urrutia

BIBLIOTECA Y CENTRO DE**DOCUMENTACIÓN**

Alejandra Wolff Rojas
Carlos Alarcón Cárdenas
Susana Arias Arévalo
Juan Pablo Muñoz Rojas
Soledad Jaime Marín
Gonzalo Ramírez Cruz

AUDIOVISUAL

Stephan Aravena Manterola



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *VOLVER A NOMBRAR* de *Eugenia Vargas Pereira*. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 24 de mayo hasta el 22 de septiembre de 2024. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel bond 106 grs.

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

DISTRIBUCIÓN GRATUITA



