conserva
Conserva. 2018, 23, 121-131
ISSN: 0719-3858
https://doi.org/10.70721/rc.n23.2018.29

MURALES SIN MURO: SITUACIÓN ACTUAL DE LOS MURALES DE LAUREANO GUEVARA Y ARTURO GORDON

WALL PAINTINGS WITHOUT A WALL: CURRENT SITUATION OF LAUREANO GUEVARA AND ARTURO GORDON´S WALL PAINTINGS

MURAIS SEM MURO: SITUAÇÃO ATUAL DOS MURAIS DE LAUREANO GUEVARA E ARTURO GORDON

Ángela Benavente Covarrubias, Mónica Pérez Silva, Juan Manuel Martínez Silva[1]

INTRODUCCIÓN

Desde el 2010 se encuentran en el Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) cuatro paneles que forman parte de los murales realizados por los pintores chilenos Arturo Gordon (1883–1944) y Laureano Guevara (1889–1968) para el pabellón de Chile en la "Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929". Su condición de obras sobre tela ha favorecido la pérdida del concepto de conjunto mural de estas. Así como hoy se encuentran los paneles que los conforman dispersos, no solo en el CNCR, sino también en diferentes museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

El desafío que ha implicado la intervención de estos murales, por una parte, es técnico y metodológico, al tratarse de pinturas de grandes dimensiones, que se han intervenido en el transcurso de largos años y por diferentes restauradores. Sin embargo, el mayor desafío es conceptual y de valor, al pensar en cómo restaurar en estas obras su concepción inicial de dos conjuntos murales y no de siete pinturas independientes.

[1] Laboratorio de Pintura, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile. angela.benavente@patrimoniocultural.gob.cl; monica.perez@patrimoniocultural.gob.cl; martinez.juanmanuel1963@gmail.com

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, como todas las exposiciones o ferias de la época, tenían un carácter netamente propagandístico y comercial, de promoción de los países participantes y sus productos. En el caso de esta exposición, uno de los principales objetivos de la participación de Chile era "ampliar los mercados externos para la producción nacional, conseguir capitales foráneos y atraer inmigrantes extranjeros" (Dümmer 2012: 87). Otro objetivo era posicionar y dar a conocer el nombre de Chile y "enaltecer el «prestigio nacional»" (Dümmer 2012: 141).

Es en este marco que Guevara y Gordon son seleccionados por el Gobierno de Chile para decorar el pabellón de nuestro país, para lo cual viajaron a España en agosto de 1928, meses antes de la inauguración de la exposición (Porras et al. 2009).

Las creaciones de los artistas debían aportar a la imagen que el país quería proyectar en la exposición, esta era la de una nación de espíritu progresista, formada por un pueblo serio y trabajador, con abundantes recursos naturales por ser explotados y donde la cordillera de los Andes se instalaba como símbolo preponderante (Dümmer 2012). Así los murales darían cuenta de las principales actividades productivas e identitarias de Chile. Arturo Gordon realizó tres paneles con medidas aproximadas de 1,60 x 6,60 m, donde se presentaba, según los títulos asignados, "La Industria Araucana", "La Vendimia" y "Frutos de la Tierra". La obra de Guevara estaba compuesta por cuatro escenas (dos paneles de 2,00 x 5,5 m y otros dos de 2,00 x 8,20 m aprox.), que mostraban según los títulos asignados con posterioridad los "Tejidos de Arauco", "La Pesca", "La Minería" y "La Agricultura". Se trata de pinturas de gran belleza, que por medio de una paleta de colores brillantes y vibrantes, y una pincelada rítmica y segura, muestran figuras humanas fuertes e imponentes, que en medio de un paisaje variado de montañas, mar, valles, desiertos y lagos, realizan diferentes actividades productivas.

El mural de Guevara se disponía, a modo de friso, en los cuatro muros de la Sala de Prensa e Informaciones del pabellón chileno (Figura 1), mientras que el de Gordon se exponía en forma lineal en la Sala de las Industrias (Figura 2). El mural de Laureano Guevara obtuvo Medalla de Oro, mientras que la obra de Gordon no aparece mencionada como ganadora de algún premio. Sin embargo, otra pintura suya llamada "Nocturno", que estaba en la Sala 1, sí obtuvo Medalla de Oro (Lastarria y Cavero 1930).

No extraña que se haya querido incorporar al pabellón de Chile murales, pues estas obras se han constituido a lo largo de la historia como importantes dispositivos de comunicación con el espectador. Tal como lo menciona Ebe Bellange, "dentro de las manifestaciones artísticas, el mural es una expresión que muestra la íntima conexión entre artista y sociedad, entre arte y política" (2012 [1995]: 15). Así queda demostrado el uso de los muros para la transmisión de diferentes mensajes, no solo plásticos, sino también doctrinarios y evangelizadores –como es el caso de las iglesias altiplánicas (Guzmán 2013)– y también, políticos y sociales (Castillo 2006, Bellange (2012 [1995]). Si bien para el mismo Guevara el muralismo es un arte que "debe ir a lo eterno. Nada de política. Arte, expresión, definición de color, agrupación y alma" (Castillo 2006: 50), es innegable el rol público de esta expresión. Conscientes de este rol, será de forma posterior que el movimiento muralista mexicano en los primeros años del siglo XX, y las brigadas muralistas chilenas desde los años 60 en adelante, saquen el mural al espacio público, a la calle (Castillo 2006).

INICIO DE UNA TRAVESÍA: EN BUSCA DEL MURO PERDIDO

Al terminar la exhibición las telas fueron retiradas del pabellón y enviadas de vuelta a Chile en 1930, quedando bajo la custodia de la recién creada Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), hoy Servicio Nacional del Patrimonio

conserva
Conserva. 2018, 23, 121-131
ISSN: 0719-3858
https://doi.org/10.70721/rc.n23.2018.29

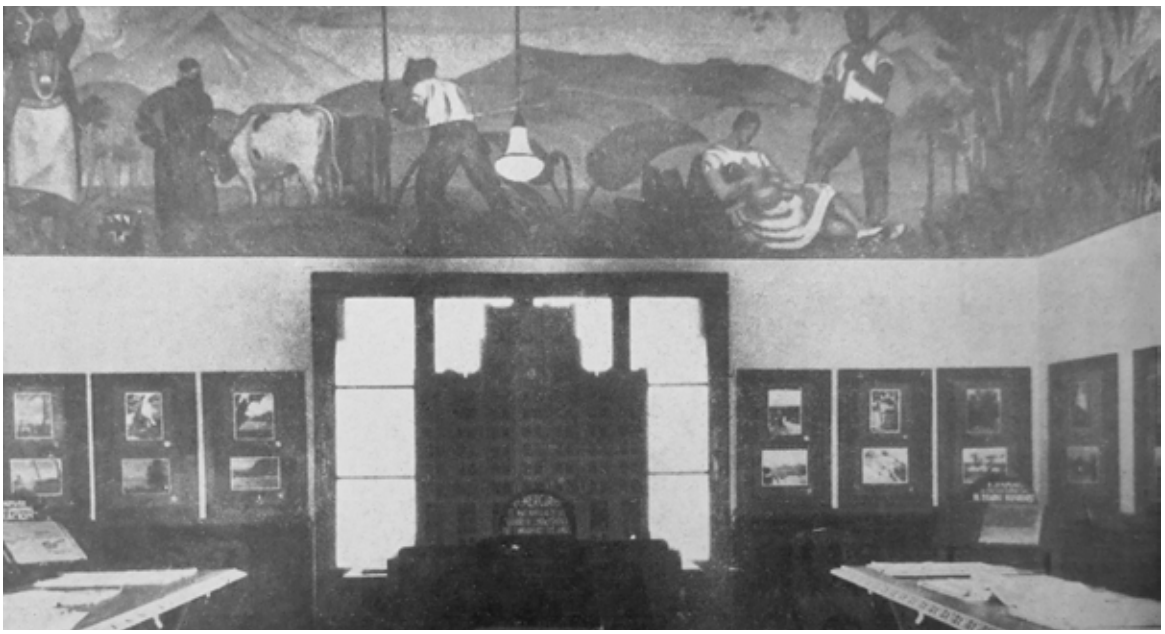

Figura 1. Murales de Laureano Guevara en la Sala de Prensa e Informaciones del pabellón de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Imagen tomada de Lastarria y Cavero 1930 (Fotografía: Cox, C. 2011. Edición: Pérez, M. 2018. Archivo CNCR).
Wall paintings by Laureano Guevara, located at the Press Room, Chilean Pavilion, Seville Ibero-American Exposition. Image taken from Lastarria y Cavero 1930 (Photograph: Cox, C. 2011. Edition: Pérez, M. 2018. CNCR Archive).
Murais de Laureano Guevara na Sala de Imprensa do pavilhão do Chile, na Exposição Ibero-Americana de Sevilha. Imagem retirada de Lastarria y Cavero 1930 (Fotografia: Cox, C. 2011. Edição: Pérez, M. 2018. Arquivo CNCR).

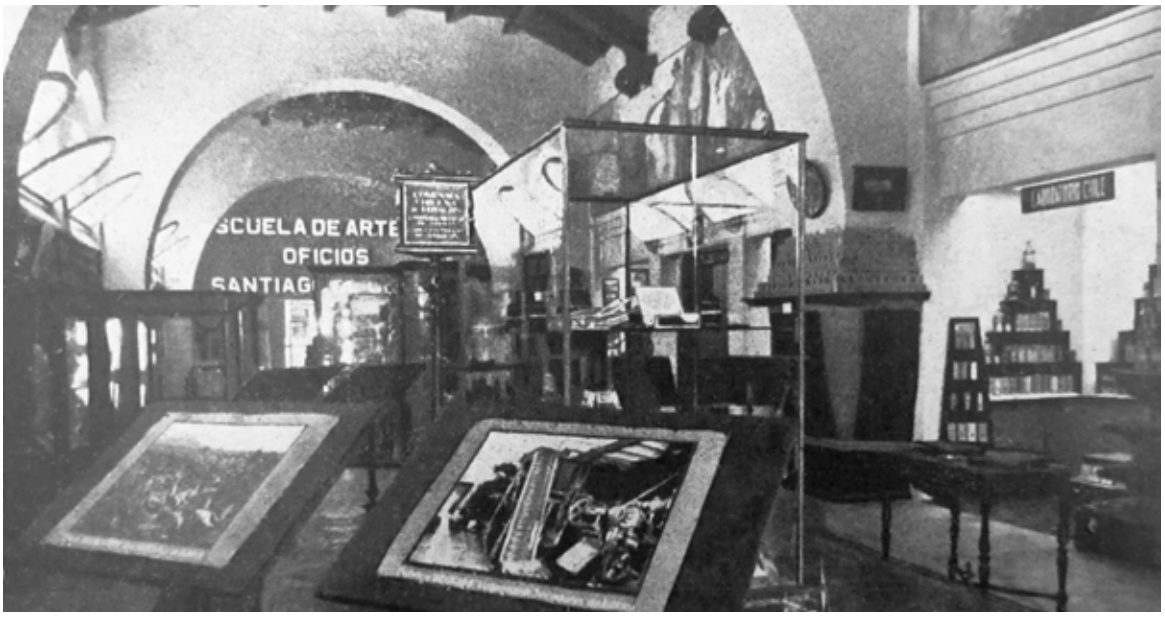

Figura 2. Murales de Arturo Gordon en la Sala de las Industrias del pabellón de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Imagen tomada de Lastarria y Cavero 1930 (Fotografía: Cox, C. 2011. Edición: Pérez, M. 2018. Archivo CNCR).
Wall paintings by Arturo Gordon, located at the Industries Room Chilean Pavilion, Seville Ibero-American Exposition. Image taken from Lastarria y Cavero 1930 (Photograph: Cox, C. 2011. Edition: Pérez, M. 2018. CNCR Archive).
Murais de Arturo Gordon na Sala das Indústrias do pavilhão do Chile na Exposição Ibero-Americana de Sevilha. Imagem retirada de Lastarria y Cavero (Fotografia: Cox, C. 2011. Edição: Pérez, M. 2018. Arquivo CNCR).

Cultural, e iniciando así un peregrinaje por diferentes instituciones buscando una ubicación y un muro donde ser expuestas[2].

Al poco tiempo de llegar a Chile, el director del Museo de Bellas Artes de Talca solicitó la cesión de estas pinturas para aumentar el acervo de dicha institución (Porras et al. 2009). Este traspaso se concretó en 1945, cuando dicho museo pasó a constituirse en el Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca (MOBAT 2018). En 1974 las siete telas fueron entregadas en comodato a la Universidad Católica del Maule e instaladas en la Villa Cultural Huilquilemu, localidad cercana a Talca. En enero de 1996 el préstamo de las pinturas fue prorrogado por cinco años, pero en septiembre de ese mismo año una de las pinturas del mural de Gordon, "Frutos de la Tierra", fue robado (Benavente et al. 2003). Gracias a una gran campaña mediática esta tela fue devuelta en octubre de 1996, estaba cortada en cuatro fragmentos, uno de los cuales presentaba una reentela, lo que indicaba el inicio de una intervención de restauración (Benavente et al. 2003).

A partir de este robo los murales fueron revalorizados y la restauración de "Frutos de la Tierra" pudo ser realizada por el Laboratorio de Pintura del CNCR el 2001. Por motivos de seguridad se decidió que dicho panel no sería reubicado en Huilquilemu, sino en la Casa del Pilar del Museo Regional de Rancagua, donde además la museografía y los bienes exhibidos en la sala coincidían con la iconografía de ese panel. Los dos paneles restantes del mural de Gordon, así como los cuatro paneles de Guevara, fueron entregados en comodato por cinco años a la Universidad de Talca, entidad que los exhibiría en el Centro de Extensión Pedro Olmos, en la ciudad de Curicó (Porras et al. 2009).

En el 2004 el Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca solicitó la devolución de los paneles "La Vendimia" de Arturo Gordon y "La Agricultura" de Laureano Guevara, que formaban parte del comodato con la Universidad de Talca, para reincorporarlos a su colección permanente. El 2007, en el contexto del proyecto de Acciones Culturales Complementarias del CNCR "Recuperando colecciones olvidadas", se restauraron ambas telas y fueron entregadas al MOBAT para volver a ser exhibidas en sus salas. Las demás telas, "La Industria Araucana" de Arturo Gordon, y "La Pesca", "La Minería" y "Tejidos de Arauco" de Laureano Guevara se mantuvieron bajo la custodia de la Universidad de Talca, en cuya sede de Curicó fueron exhibidas hasta el 2010. Después del terremoto de febrero de ese año, debido al gran deterioro sufrido por el MOBAT, su colección fue retirada, embalada y guardada en depósito hasta la restauración del inmueble, entre ellas los dos paneles que conservaba, "La Vendimia" y "La Agricultura". Estas últimas salieron solo para algunas exposiciones temporales, como "Paisajes y gente de Chile" (2010), en el Museo Andino de Alto Jahuel, y la exposición "Puro Chile. Paisaje y territorio" (2014), realizada en el Centro Cultural La Moneda. La obra "Frutos de la Tierra" sufrió el mismo destino después del terremoto y aún se encuentra embalada en depósito. Por último, las obras en la Universidad de Talca fueron trasladadas al Laboratorio de Pintura del CNCR, donde una de ellas se encuentra en la actualidad en proceso de intervención.

¿MURALES O CUADROS?

Como se puede observar de la trayectoria de estas obras, desde el momento en que fueron desmontadas de su ubicación original en el pabellón de Chile en Sevilla sufrieron la pérdida del sentido de conjunto mural con el que fueron concebidas y realizadas. Esta pérdida de unidad se inicia quizás al asignarse a cada uno de los siete paneles un título y número

[2] Al llegar las obras a Chile, el país se encontraba afectado por la Gran Depresión de 1929, la que tuvo importantes consecuencias económicas y políticas, entre ellas la renuncia del presidente Carlos Ibáñez del Campo en julio de 1931, seguido de una gran inestabilidad política, con varios regímenes de gobierno, intentos golpistas o revolucionarios, hasta la elección de Arturo Alessandri en 1932. A esta situación se sumaba la crisis de la Escuela de Bellas Artes, la que había sido cerrada en 1928 por el Gobierno de Ibáñez (Galaz e Ivelic 1981) e integrada a la Universidad de Chile tras la creación de la Facultad de Ciencias y Artes Aplicadas en 1929, junto al Conservatorio Nacional de Música y la Escuela de Artes Aplicadas. En 1930 la Escuela de Bellas Artes se reabre (Castillo 2006).

Conserva. 2018, 23, 121-131
ISSN: 0719-3858
https://doi.org/10.70721/rc.n23.2018.29

de inventario diferente, como obras independientes y sin relación como conjunto. El mural de Guevara aparece denominado en el catálogo del pabellón chileno como "Decoraciones al óleo que representan diversas regiones industriales de Chile" (Lastarria y Cavero 1930: 59), y es bajo este título que se entiende de manera clara el recorrido narrativo y continuo de la obra, en la que se relacionan las actividades productivas con zonas geográficas del país. Así, a la zona norte, representada por medio de los cactus, la tierra yerma y una cordillera sin nieve y rocosa, se la relaciona con la minería. La zona central y sur, escenificada la primera con sauces y álamos amarillos, una cordillera de altos macizos nevados y la segunda, representada con araucarias, helechos, volcanes y lomajes suaves de este territorio, se la relaciona con la agricultura, la ganadería y la actividad forestal, además de la alfarería y textilería mapuche. Por último, el extremo sur, representado en los bosques que llegan hasta el agua, habla de la actividad pesquera. Los nombres asignados a cada panel no dan cuenta de este continuo, porque las temáticas no están contenidas de forma específica en cada uno de los paneles. Tampoco dan cuenta del enfoque territorial y geográfico planteado por Guevara.

Quizás la razón de esta disociación entre los paneles y su concepción de obra mural se deba en parte al hecho de estar realizadas sobre tela con bastidor. Sin embargo, se define la obra mural como "la decoración en cualquier medio que domina la superficie de una muralla (o cielo)" considerando también las "obras realizadas separadamente y fijadas a la muralla" (Getty Research Institute [GRI] y Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales [CDBP] 2000-2003), es así como las entendemos y las relacionamos con un muro, y es así como el muro es el que define y diferencia este tipo de obra de la pintura de caballete. En este sentido, la posibilidad de movilidad e independencia del muro que les entrega la materialidad en la que están realizadas, tela y bastidor, confabula para que se olviden los otros aspectos que las definen como mural. Surge entonces la pregunta: ¿solo por el hecho de tener la posibilidad de autosoportarse en una estructura, como es un bastidor, hace que las consideremos "cuadros" posibles de ser ubicados en cualquier espacio con la sola condición de que quepan en su interior?

La conceptualización de una obra como obra mural, conlleva aspectos que van más allá de su materialidad y que se relacionan con el espacio en el que fueron concebidos. Al modificar su contexto espacial se modifica su "estatus de realidad" (Mora et al. 2003: 31). El separar la arquitectura es "falsear el acercamiento, desnaturalizando su carácter propio y –cuando se llega a la separación material– desmembrar una totalidad estética e histórica" (Mora et al. 2003: 32).

Si bien no son murales que por su materialidad estén integrados de forma directa a un inmueble, no se puede dejar de lado que son obras concebidas para un determinado espacio. Las dimensiones de cada uno de los paneles y de los elementos que los componen están en directa relación con los muros para los que fueron pintados. El colorido y hasta el tamaño de sus pinceladas, están determinados por la distancia al espectador que daba su ubicación espacial. Sus formas también están determinadas por la conformación del espacio en el que se ubican. Esto es claro en el mural de Gordon, cuyos paneles se encuentran separados por los tres arcos que formaban la galería donde estaban emplazados. Además, la morfología de las telas utilizadas tuvo que ser adaptada para adecuarlas al artesonado que era parte del cielo, realizando dos recortes en la parte superior de cada panel. Los paneles del mural de Guevara conservan aún los orificios que dejaron los clavos que los ensamblaron y sus motivos tienen continuidad entre un panel y el siguiente.

La pintura mural sobre tela corresponde a una tradición pictórica y formativa de los artistas en Chile, en la que se enmarcan las obras de Pedro Lira para la capilla del Hospital Siquiátrico de 1906 y las obras de Pedro Subercaseaux para la Bolsa de Comercio de Santiago (1917) y para el salón de Honor del excongreso Nacional de Chile (1913). El mismo Arturo Gordon realiza los murales "Alegoría a las Bellas Artes" que se encuentran junto con la obra de Alfredo Helsby en la Biblioteca Nacional de Chile, pintados unos años antes de los murales del pabellón de Chile. Tanto Gordon como Guevara continúan trabajando la obra mural a su regreso de

Sevilla. Laureano Guevara, quien encontrándose en España es notificado que ha sido seleccionado para estudiar pintura mural en Europa en 1929, por decreto del presidente Carlos Ibáñez del Campo (Zamorano y Cortés 2007), es quien inicia en 1933 la enseñanza de la técnica de la pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (Castillo e Ivelic 1998, Museo Nacional de Bellas Artes [MNBA] 2018), y es considerado el formador de muchos muralistas chilenos (Maldonado 1972). Gordon, a su regreso a Chile, pintó tres murales para el futuro Museo Histórico Nacional (Saúl 1978). Dos de ellos estuvieron por mucho tiempo en manos del Ministerio de Obras Públicas:

> (...) dos magníficas telas de 1,30 por 4 metros y 1,30 por 7 metros (...) Corresponden a dos de los tres panneaux realizados por Gordon para decorar el Museo Histórico Nacional. En ellos el pintor trata el tema del indio aborigen y el tema histórico militar, faltando una tercera tela en que trató el tema colonial. Los lienzos están firmados por el autor y fechados en 1930 (Saúl 1978)[3].

Esta tradición muralista, y las obras de este período, se encuentra olvidada y opacada por el impacto que significó años más tarde la llegada de Siqueiros y el muralismo mexicano a Chillán en 1941 (Zamorano y Cortés 2007), entendiéndose en adelante casi de forma exclusiva como obra mural, solo aquella ejecutada directamente sobre el muro. Las obras murales de Gordon y Guevara tienen una gran importancia, ya que forman parte del poco conocido patrimonio mural de Chile. Sin embargo, no han sido investigadas de manera acuciosa, y por mucho tiempo estuvieron fuera del circuito artístico, lo que ha colaborado a su olvido. Ejemplo de ello es que en una retrospectiva que se realizó en el Instituto Cultural de Las Condes en 1970 acerca de Arturo Gordon, donde se exhibieron 55 óleos, no se hizo mención alguna a sus obras murales (Saúl 1978).

LOS DESAFÍOS DE SU RESTAURACIÓN

A partir del 2001, el Laboratorio de Pintura del CNCR ha llevado a cabo diversas iniciativas para intervenir estos murales. A la fecha se han restaurado tres de los siete paneles: "Frutos de la Tierra", "La Vendimia" y "La Agricultura". En la actualidad se encuentra en proceso de restauración "La Pesca". Además de la intervención, se han escrito varios artículos para dar a conocer este patrimonio[4].

Es probable que la mayoría de los deterioros que presentan tengan su origen en el momento de desmontarlos y enviarlos de vuelta a Chile. La gran cantidad de faltantes que registran en la línea media, indican que habrían sido doblados por la mitad. Por lo tanto, salvo el caso específico de "Frutos de la Tierra", la mayor parte de los tratamientos han consistido en trabajos de refuerzo, unión de rasgados e injertos en el soporte, readhesión de los estratos pictóricos, resane de faltantes y reintegración cromática. La intervención de estas obras ha implicado la consideración de diversos aspectos que han incidido en la toma de decisiones, respecto de los distintos tratamientos que se les han realizado.

Sin embargo, sus grandes dimensiones han implicado la necesidad de adecuación de los espacios e infraestructura disponible, tomando en consideración estas características. La imposibilidad de desplegar en su totalidad las telas para su intervención ha obligado a trabajar con la pintura enrollada, abriendo por segmentos en la medida que se avanza en los procedimientos. Esto ha implicado planificar y coordinar de forma minuciosa todas las etapas del proceso de conservación y restauración, desde la toma de muestras para los análisis científicos hasta las etapas de consolidación, limpieza y reintegración cromática, entre otros, para

[3] Hoy uno de estos murales se encuentra en el Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimvn Taiñ Volil - Juan Cayupi Huechicura, el de tema indígena, y el otro, con temática histórico-militar, en la Biblioteca Nacional de Chile. El tercero no ha podido ser localizado.

[4] Destacan los trabajos de Benavente, Ossa y Maturana (2003) "Frutos de la Tierra: rescate y puesta en valor" y el de Porras, Maturana y Ossa (2009) "Arturo Gordon: investigación estético-histórica de pinturas murales", ambos publicados en revista *Conserva*.

Conserva. 2018, 23, 121-131
ISSN: 0719-3858
https://doi.org/10.70721/rc.n23.2018.29

ser ejecutadas completas en cada segmento abierto (Figura 3).

A pesar de estas dificultades, el mayor desafío que ha tenido la intervención de los murales no ha sido el técnico, sino más bien el tratar de mantener la unidad y coherencia en los criterios e intervenciones, ya que estas debían darse tanto entre los diferentes paneles que conformaban cada mural, debido a que habían sido trabajados en distintos años (2001, 2007 y 2017), como al interior de cada panel, por el sistema de trabajo por segmentos. Esto, con el objetivo de lograr la unidad visual de cada panel y mural. En estos años han trabajado en su restauración diferentes conservadores-restauradores y el desafío, por lo tanto, era alcanzar los mismos niveles de intervención mediante el trabajo de distintos profesionales a lo largo del tiempo.

Si la intervención material de estas obras ha implicado un desafío logístico y técnico, su restauración simbólica y la recuperación de su unidad como dos conjuntos murales ha significado también grandes desafíos y varios problemas a superar.

Al revisar la historia de los murales a su regreso a Chile es posible aventurar que una de las dificultades por la que no fueron exhibidos de manera permanente como conjunto, además de su pérdida de unidad, es su gran tamaño y la dificultad de encontrar los espacios adecuados en lugares que además tuvieran relación con la iconografía que contienen.

Figura 3. Proceso de reintegración cromática de "La Pesca", de Laureano Guevara (Fotografía: Pérez, M. 2018. Archivo CNCR).
Chromatic reintegration process of "Fishing", by Laureano Guevara (Photograph: Pérez, M. 2018. CNCR Archive).
Processo de reintegração cromática de "A Pesca", de Laureano Guevara (Fotografia: Pérez, M. 2018. Arquivo CNCR).

Figura 4. Villa Cultural Huilquilemu. Se observa en el muro el panel "La Agricultura", y a la izquierda, parte de "Tejidos de Arauco" (Fotografía: Maturana, L. 1996. Digitalización: Pérez, M. 2011. Archivo CNCR).
Huilquilemu Cultural Villa. It is possible to see "The Agriculture" on one wall, and part of "Arauco Weavings" to the left (Photograph: Maturana, L. 1996. Digitization: Pérez, M, 2011. CNCR Archive).
Villa Cultural Huilquilemu. É possível ver o painel "A Agricultura" num muro, e parte de "Tecidos de Arauco" à esquerda (Fotografia: Maturana, L. 1996. Digitalização: Pérez, M. 2011. Arquivo CNCR).

Quizás una de las razones para el préstamo de las obras a la Villa Cultural Huilquilemu fue la disponibilidad de espacio y la relación con el contexto geográfico y rural del Museo. Fue en este lugar donde por lo menos la obra de Guevara mantuvo algo de su integridad. Por lo observado en fotografías antiguas, tres de ellos estaban en la misma sala (Figuras 4 y 5), mientras que "La Pesca" se encontraba separada.

Las últimas exposiciones en las que han participado algunos de los paneles indicaría un creciente interés por estas obras de parte de los curadores y de quienes trabajan en el circuito artístico[5]. Esto permitiría darlas a conocer al público en general, y plantea la necesidad de buscar un lugar de exhibición adecuado, tal vez permanente dentro de las instituciones que forman parte del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Es lamentable ver las pocas posibilidades de lograrlo en el actual Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, pues la casa colonial que alberga al Museo no cuenta con el espacio suficiente para poder exhibirlos como conjunto.

Si el espacio físico es el escollo a superar, la búsqueda de la solución para recuperar el concepto de conjunto mural, y con esto su mayor potencial simbólico, debe dirigirse hacia otros ámbitos y ser discutida y acordada con los responsables de su custodia. Uno de estos es el administrativo, buscando devolverles la unidad como conjunto por medio de la modificación del registro o número de inventario que hoy tienen los siete paneles que forman los dos

[5] "La Vendimia" de Arturo Gordon y "La Agricultura" de Laureano Guevara fueron exhibidas en la exposición "Paisajes y gente de Chile" que se realizó entre noviembre de 2010 y febrero de 2011 en el Museo Andino de Alto Jahuel. La exposición reunió 30 obras de autores nacionales nacidos entre 1820 y 1920 que pertenecían a la colección del Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, dependiente de la DIBAM, hoy Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

Las mismas obras fueron mostradas en la exposición "Puro Chile. Paisaje y territorio", que reunió cerca de 300 obras y objetos que forman parte de la construcción de la identidad chilena. Exhibición que se desarrolló en el Centro Cultural La Moneda entre el 11 de abril y el 17 de agosto del 2014.

Conserva. 2018, 23, 121-131
ISSN: 0719-3858
https://doi.org/10.70721/rc.n23.2018.29

Figura 5. Villa Cultural Huilquilemu. "Tejidos de Arauco". A su izquierda se observa "La Minería" y a la derecha "La Agricultura" (Fotografía: Maturana, L. 1996. Digitalización: Pérez, M. 2011. Archivo CNCR).
Huilquilemu Cultural Villa. "Arauco Weavings". To the left is possible to see "The Mining" and to the right "The Agriculture" (Photograph: Maturana, L. 1996. Digitization: Pérez, M. 2011. CNCR Archive).
Villa Cultural Huilquilemu. "Tecidos de Arauco". À esquerda é possível ver "A Mineração" e à direita "A Agricultura" (Fotografia: Maturana, L. 1996. Digitalização: Pérez, M. 2011. Arquivo CNCR).

murales. Así, el mural de Guevara se constituiría en una obra compuesta por cuatro paneles y la de Gordon de una obra compuesta por tres paneles. De esta manera se daría cuenta de su concepción de conjunto. Esto nos parece fundamental, ya que la forma en que están registradas da cuenta del modo en la que la Administración Pública las conceptualiza y de esa concepción se derivan todos los actos administrativos acerca de ellas, como los traslados, préstamos y asignaciones a diferentes instituciones.

Una segunda alternativa, o más bien una acción complementaria, es hacerlo desde el ámbito tecnológico, volviendo a reunirlas de forma virtual, incluso pensando en visualizarlas en su espacio original, mediante la realización de un modelado 3D de los siete paneles, que muestre digitalmente cómo se habrían visto estas dos obras murales al momento de su exhibición en el pabellón chileno en Sevilla.

CONCLUSIONES

Los murales de Gordon y Guevara se encuentran deteriorados, no solo por el estado de conservación de su materialidad, sino porque han perdido la "unión orgánica" (Mora et al. 2003: 31) con el espacio en el que fueron concebidos y su sentido de conjunto mural. Este es el mayor deterioro que presentan, ya que este cambio de estado ha significado su disociación y pérdida de valor convirtiéndose en palabras de Mora y colaboradores (2003: 31) en "una especie de tapicería o papel de colgadura", susceptibles de ser o no colgadas en diferentes muros según las necesidades y posibilidades de quien las tiene bajo su custodia.

No se trata de no poder valorar cada panel por separado, es claro que son obras que tienen en sí un gran valor artístico e histórico, pero su comprensión será siempre incompleta, parcial y a veces tergiversada por títulos y segmentaciones que

no dan cuenta del mensaje que esperaban transmitir los artistas y Chile a los visitantes del pabellón en Sevilla. Un proceso de restauración tendría por objetivo devolver la "eficacia simbólica", ese carácter comunicativo que menciona Salvador Muñoz Viñas (2003: 41), que se genera entre el objeto restaurado y el sujeto. Por lo tanto, no basta con solucionar los rasgados y faltantes del soporte, reintegrar las zonas de color perdidas o dar a estos murales un nuevo bastidor adecuado a sus necesidades, si no se logra restituirles su integridad de conjuntos murales aunque sea administrativa o de manera virtual.

Estos murales aún no encuentran su muro, siguen a la espera de un destino y no está en nuestras manos dárselos. Qué más quisiéramos que tener nuestro propio *Orangerie* para ellas, tal como Monet hizo con sus Nenúfares, un lugar en el que el espacio contribuya a su apreciación, permitiendo al espectador volver a relacionarse con ellas y entenderlas en su contexto espacial, percibirlas en sus reales dimensiones y distancias, comprenderlas como un intento de transmitir, a un otro, una imagen país en un determinado momento de nuestra historia y cuestionarse también por la validez y actualidad de esa proyección.

REFERENCIAS CITADAS

BELLANGE, E. 2012 [1995]. *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago, Chile: Editorial Universidad de Santiago de Chile.

BENAVENTE, Á., OSSA, C. y MATURANA, L. 2003. "Frutos de la Tierra": rescate y puesta en valor de una pintura mural sobre tela. *Conserva*, 7: 1-63. Disponible en: http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_129.pdf

CASTILLO, R. e IVELIC, M. 1998. *Murales en Chile: lectura iconográfica*. Calendario Colección Philips. Santiago, Chile: Philips Chilena.

CASTILLO ESPINOZA, E. 2006. *Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago, Chile: Ocho Libros.

DÜMMER SHEEL, S. 2012. *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*. Santiago, Chile: Ril Editores.

GALAZ, G. e IVELIC, M. 1981. *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

GUZMÁN, F. 2013. Las pinturas murales en la Doctrina de Belén. *Espacio Regional. Revista de Estudios Sociales*, 1(10): 85-96.

GRI y CDBP. 2000-2003. *Tesauro de Arte y Arquitectura*. Recuperado de: http://www.aatespanol.cl/ [24 abril 2018].

LASTARRIA y CAVERO, A. 1930. *Catálogo. Guía del pabellón de Chile. Exposición Iberoamericana. Sevilla. 1929-1930*. Sevilla, España: Imprenta de la Exposición A. Padura.

MALDONADO, C. 1972, 4 de mayo. Capítulo olvidado de la pintura social en Chile. *El Siglo*, p. 14.

MORA, P., MORA, L. y PHILIPPOT, P. 2003. *La conservación de las pinturas murales* (C. Vernaza, Trad.). Bogotá, Colombia: Universidad del Externado de Colombia.

MUÑOZ VIÑAS, S. 2003. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, España: Síntesis.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES [MNBA]. 2018. *Artistas Visuales Chilenos. Laureano Guevara Romero*. Recuperado de: http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39909.html [06 agosto 2018].

MUSEO O'HIGGINIANO Y DE BELLAS ARTES DE TALCA [MOBAT]. 2018. *Quienes somos. Historia. Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca*. Recuperado de: http://www.museodetalca.cl/sitio/Secciones/Quienes-somos/Historia/ [6 agosto 2018].

Conserva. 2018, 23, 121-131
ISSN: 0719-3858
https://doi.org/10.70721/rc.n23.2018.29

PORRAS, G., MATURANA, L. y OSSA, C. 2009. Arturo Gordon: investigación estético-histórica de la serie de tres pinturas murales del pabellón de Chile en la Exposición de Sevilla de 1929. *Conserva*, 13: 19-39. Disponible en: http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1520.pdf

SAÚL, E. 1978, 22 de abril. Arturo Gordon. Años de rebelión. *Ercilla*, [s.p].

ZAMORANO, P. y CORTÉS, C. 2007. Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético. *Universum*, 2(22): 264-284. DOI:10.4067/S0718-23762007000200017