

PINTURA INSTINTIVA.

SOBRE LA INVENCION DE UN CONCEPTO Y SU DEFINICION HISTORICA

[INSTINCTIVE PAINTING, ABOUT THE INVENTION OF A CONCEPT AND ITS HISTORIC DEFINITION]

AMALIA CROSS GANTES*

*
Amalia Cross Gantes
Académica Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Instituto de Arte
Región de Valparaíso, Chile

REVISTA 180

Resumen: En función de las primeras obras chilenas adquiridas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1942, se examinan los criterios curatoriales detrás de la colección de arte latinoamericano y los contextos locales que determinaron dichas adquisiciones, a través del rescate del arte popular y la articulación del concepto de pintura instintiva que elaboró Tomás Lago en relación con la obra del pintor chileno Luis Herrera Guevara.

Palabras clave: Museo de Arte Moderno / pintura instintiva / arte latinoamericano / cultura popular

Abstract: From the first Chilean paintings acquired by the New York Museum of Modern Art in 1942, curatorial criteria are analyzed in the Latin American Art Collection and in the local contexts that determined such acquisitions through the rescue of popular art, and the concept of instinctive painting elaborated by Tomás Lago in relation to the work by the Chilean painter Luis Herrera Guevara.

Key words: Museum of Modern Art / instinctive painting / Latin American Art / popular culture



Luis Herrera Guevara, *Self Portrait*, 1933, MoMA

Amalia Cross Gantes Historiadora del Arte. Licenciada en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV) y Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Ganadora del Fondo del Libro del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), línea investigación y creación, con los proyectos: “Textos de Arte - Augusto d’Halmar” (2016) y “Alvaro Guevara: Ejercicios para repensar el arte moderno y sus relatos” (2015). Ha publicado ensayos de investigación en diversas revistas, catálogos de exposiciones y libros. También ha participado en encuentros y seminarios acerca de la historia del arte en Chile y Latinoamérica. Actualmente es académica del Instituto de Arte de la PUCV, donde imparte los cursos de Historia del Arte Chileno e Historia del Arte Latinoamericano.

Amalia Cross Gantes *Historian of Art. Bachelor of Arts from the Pontifical Catholic University of Valparaíso (PUCV) and Master in Theory and History of Art from the University of Chile. Awarded with the Book Fund from CNCA in the line of research and creation with the projects “Art Texts – Augusto d’Halmar” (2016) and “Alvaro Guevara: Exercises to rethink modern art and its stories” (2015). She has published research essays on various journals, exhibit catalogues and books. Has also participated in meetings and seminars on history of art in Chile and Latin America. Presently, she is a professor at the Art Institute at the PUCV where she teaches the subjects of History of Chilean and Latin American Art.*

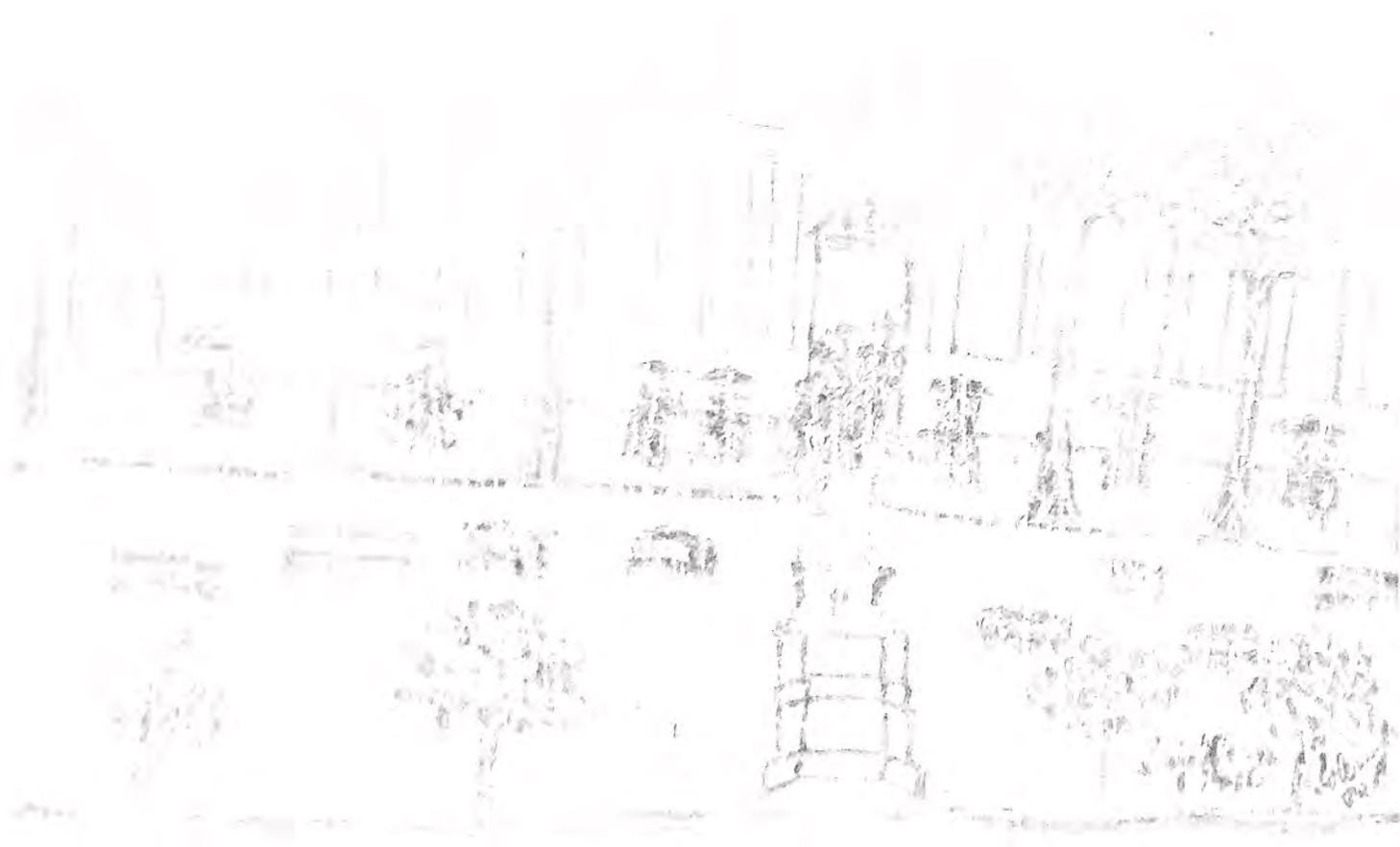
I. En la historia del arte moderno del siglo XX ocupa un lugar especial el interés de los artistas de vanguardia por el arte popular, primitivo, infantil y otras manifestaciones marginales, realizadas por campesinos, indígenas, autodidactas, niños o locos de diferentes partes del mundo. Este tipo de arte, catalogado inicialmente como *naïf* o ingenuo, demostró tener un rendimiento subversivo frente al *statu quo* del arte oficial y englobó una serie de obras disímiles bajo un mismo concepto.¹

En un sentido amplio, lo que tienen en común es que dichas manifestaciones están sustentadas en la visión personal de un creador no profesional que, hasta cierto punto, desconoce las tendencias y técnicas artísticas por su situación limítrofe, ya sea geográfica o social respecto de las metrópolis y su desarrollo artístico. De hecho, parte de la producción latinoamericana ha estado históricamente asociada con este fenómeno estético, consolidándose como un rasgo característico del arte en nuestro territorio.²

Pero no seamos ingenuos. Como señaló Gustavo Buntinx (2005b) en su texto *El empoderamiento de lo local*, ante el riesgo de que otros puedan capitalizar la diferencia y determinar el carácter que define al arte latinoamericano, es necesario revisar las prácticas artísticas desde un pensamiento propio, recuperando con ello la posibilidad de comprender el sentido de una realidad cultural que a veces se ignora.

El interés que despertó este tipo de arte en los coleccionistas y museos internacionales, por su asociación intrínseca con el turismo cultural y con el otro subalterno, alertó a los pensadores latinoamericanos exigiéndoles configurar una posición al respecto, para desmarcarse de la visión hegemónica y repensar el valor particular de estas manifestaciones enraizadas en la cultura popular, asumiendo los conflictos que esto significa y sorteando las dificultades del caso.³

Es así como el intelectual chileno Tomás Lago elaboró en paralelo al concepto de arte popular el de arte instintivo para referirse



Luis Herrera Guevara, *Snow storm at the University*, 1941, MoMA

a la pintura ingenua producida en Chile, una idea que terminó de articular en el texto del catálogo de la “Exposición de pintura instintiva” en 1963. Pero su interés por esta se remonta a la década del treinta, debido en parte al reconocimiento que hizo de la obra de Luis Herrera Guevara (Santiago, 1891-1945), lo que a su vez se enlaza con la formación de la colección de arte latinoamericano del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en 1942, cuando las obras de este pintor ingresaron a la colección del museo a través de las gestiones de Lago. Aunque sus obras fueron coleccionadas bajo la categoría de “primitivo moderno” o “pintor *naíf*”, deben

ser reconsideradas a la luz del pensamiento que Lago desarrolló en torno al arte chileno y su contexto cultural.

Este ensayo busca determinar cuál es la particularidad histórica del concepto de pintura instintiva, en qué medida la obra de Herrera la representa y cómo se articula con la definición de un arte latinoamericano que confronta las miradas internas y externas sobre sí. Un desafío que exige examinar y recontextualizar las obras olvidadas en los depósitos de los museos para reformular nuevas interrogantes acerca de la historia del arte.

II.

El 31 de marzo de 1943 se inauguró la “Exhibition of Latin American Art in the Museum’s Collection”. Esta exposición fue un hito porque posicionó al MoMA como el museo con la colección de arte latinoamericano más importante del mundo en ese momento. A la vez reveló una serie de intencionalidades políticas y culturales que influyeron en su definición, al inmiscuirse en el desarrollo artístico de las escenas locales y proponer, provisoriamente, una categoría de arte latinoamericano.

Las obras exhibidas fueron adquiridas a través de un programa financiado por el Interamerican Fund y el proyecto fue

llevado a cabo por el director del MoMA, Alfred Barr, y el asesor de arte latinoamericano del museo, Lincoln Kirstein. Durante 1942, ambos se dedicaron a viajar por los países latinoamericanos, indagando en las respectivas escenas artísticas y comprando obras. Barr se encargó de México y Cuba, Kirstein del resto de los países del hemisferio sur del continente, entre ellos, Chile.⁴

La selección de las pinturas chilenas que fueron compradas no estuvo exenta de polémica (Mellado, 2007). Al indagar en la experiencia que vivió Lincoln Kirstein durante su estadía en Chile es posible determinar los criterios curatoriales tras su selección. En la exposición se exhibieron obras de nueve artistas chilenos, pero solo se compraron seis de cuatro artistas y de ellas solo cuatro siguen vigentes como parte de la colección.⁵ Llevando a cabo la frase que Barr escribió en el catálogo de la exposición: “errors of omission will be repaired: errors of inclusion will be eliminated” (1943, p. 4) fueron dadas de baja, pasando a una categoría anexa, la obra del pintor Israel Roa y la del escultor Raúl Vargas.⁶ En la colección del museo quedaron como las primeras obras chilenas, *Drawing* (1941) y *Ecoutez Vivre* (1941) de Roberto Matta; *Snow storm at the University* (1941) y *Self-Portrait* (1933) de Luis Herrera Guevara, estas últimas dos fueron las únicas obras que Kirstein compró en Chile.

El desafío de Kirstein era hallar obras de arte que representaran el *background* cultural propio de cada país, lo que en el caso chileno no fue una tarea fácil. Ante la pregunta por lo propio del arte chileno y sus características fundamentales, Kirstein realizó un diagnóstico bastante severo al señalar el carácter profundamente conservador y afrancesado de la pintura nacional, y el control que ejercía la Universidad de Chile en el desarrollo del campo artístico local. Además dejó ver la inexistencia de conexiones con lo indígena o español, así como tampoco encontró mayores vinculaciones con el resto de los países latinoamericanos.⁷

El interés de Kirstein por el arte chileno bien podría resumirse en dos artistas: el primero era Roberto Matta quien se encontraba radicado en Nueva York desde 1939 y cuya obra ya alcanzaba un reconocimiento prominente dentro de la escena internacional. El segundo era Luis Herrera Guevara, una figura bastante anómala en nuestra historia del arte, un artista *naïf* que se había formado como abogado y había comenzado a pintar casi a los 40 años de manera autodidacta, sin mayores vínculos con la escena artística y siendo rechazado inicialmente de los salones de arte.

A diferencia de Matta, la inclusión de Herrera Guevara llama la atención. Sin ninguna filiación a un movimiento artístico o escuela, su obra resultó tener el potencial estético y la originalidad que Kirstein no encontró en el resto de los artistas nacionales. En ese momento la posibilidad de una expresión artística genuina fue encarnada en una figura capaz de establecer una relación productiva entre las artes populares y las bellas artes.

La particularidad del caso es que su selección no respondió solo a la mirada externa del curador que busca lo primitivo, surrealista o fantástico de un país latinoamericano, si no que su encuentro fue posible por la visibilidad que tenía Herrera a partir del interés que existía por lo popular en relación con el contexto histórico chileno, donde se discutía y demandaba el surgimiento de un arte en oposición al carácter conservador y a los modelos externos o académicos que predominaban en la escena.

Después de ver muchas obras y visitar los talleres de diversos artistas, Kirstein escribió “nada de lo que vi en Chile es chileno, con excepción del arte popular” (Kirstein, 1942, s/n), y es en esta línea que se inscribe su interés por la obra de Herrera Guevara. En sus palabras, “after a considerable stay in Santiago, I feel that he is the most talented and original of all the painters I saw there” (Kirstein, 1943).

Aunque el reporte crítico de Kirstein era una lectura sesgada de la escena, se construyó tomando el título del artículo que escribió acerca del arte en Chile, a partir de lo que le dijeron y mostraron. Por lo que su visión coincidía, hasta cierto punto, con el panorama que enfrentaron algunos artistas e intelectuales, quienes concentraron sus esfuerzos en profundizar en la identidad cultural chilena desde el estudio del arte popular. Y esto fue lo que condujo a una valoración que, entre otras cosas, hizo legible la obra de Herrera en el contexto artístico y ante los ojos de un curador extranjero.

III. Kirstein se enteró de la existencia de este artista a través de René d’Harnoncourt, director del Indian Arts and Crafts Board del departamento del interior del gobierno de EE.UU. y futuro director del MoMA (1949-1968). D’Harnoncourt estuvo por primera vez en Chile a fines de la década de 1930; en ese momento su interés por las manifestaciones folclóricas y el arte indígena de América lo llevó a relacionarse con Tomás Lago, un pionero en el rescate y estudio del arte popular chileno, quien se encargó de difundirlo — nacional e internacionalmente— a través de

exposiciones, publicaciones y la formación de un museo.⁸

Fue Lago quien llevó a d’Harnoncourt al taller de Herrera Guevara. Este episodio es narrado por Antonio Romera en la monografía que publicó acerca del pintor en 1958:

D’Harnoncourt “descubrió” al artista chileno en compañía del escritor Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular de Santiago. En uno de sus viajes a nuestro país, el sagaz y siempre buen catador de productos autóctonos rogó a Tomás Lago que le mostrara algo en relación con esas corrientes de actividad vernacular. Ocurría esto hacia 1938, sin que podamos precisar la fecha exacta. Lago llevó al coleccionista al taller de Herrera. (...) D’Harnoncourt en una simple y primera mirada confirmó en seguida las excelencias proclamadas por Tomás Lago sobre la obra herreriana (pp. 24-25).

En esa ocasión d’Harnoncourt compró una pintura de Herrera Guevara (*Plaza Bulnes*) y se comprometió con el pintor a gestionar su obra en los Estados Unidos, según consta en una carta que le escribió el artista el 10 de marzo de 1942:

Estimado Señor mío: Recordará Ud. que cuando estubo en esta ciudad, me compró un cuadro que Ud. llevó por avión a esa gran ciudad. Pero lo importante para mí no fue tanto la compra de este cuadro por Ud. sino el ofrecimiento que Ud. me hizo de ponerme en contacto con alguna galería de Nueva York, para lo cual yo quedé de mandarle fotos de mis obras (Herrera, 1942).

D’Harnoncourt reenvió esas fotografías a Alfred Barr, quien le respondió en abril del mismo año:

Dear Rene: Many thanks for the photographs of Herrera’s paintings. They do look most interesting, and I look forward to seeing the original which you have. I think Lincoln ought to see it too. Meanwhile I will be thinking about possible gallery (Barr, 1942).

De esta manera el MoMA se enteró de la existencia de Herrera Guevara y, pocos meses después, Kirstein se encargó de adquirir sus obras en Chile y de organizar su exposición en una galería de Nueva York.⁹

Cabe considerar que los críticos del hemisferio norte aclamaron su obra por ser “un informe nuevo y variado de un arte sudamericano que tiene muy poco en común con los ejemplos conservadores enviados por la mayoría de las exposiciones oficiales” (1943, s/n). Y resaltaron dentro de su producción los paisajes urbanos, entre ellos, *Snow storm at the University*, la obra que fue prestada por el MoMA.

El mismo año que Lago le mostró a d'Harcourt la obra de Herrera Guevara escribió un texto con sus impresiones generales acerca del Salón Oficial de 1938. En este texto, el autor propuso superar una etapa anterior donde predominaban los “falsos Lothe, falsos Matisse y falsos Picasso”, para hacer aparecer aquellos elementos propios o “típicamente americanos” en el arte chileno (Lago, 1938, p. 5).

Su diagnóstico acerca del estado del arte chileno no fue muy distinto al que realizó Kirstein cuatro años después, cuando se refirió al carácter afrancesado y conservador de la escena local. Sobre esta concordancia habría que pensar en la influencia que pudo tener Lago en la visión del norteamericano y en sus afinidades electivas, especialmente si consideramos que Kirstein centró su artículo sobre el arte en Chile en las cerámicas populares de Quinchamalí y en la indumentaria del huaso, ambos temas tratados en profundidad por el escritor chileno.

Lago creía que los artistas nacionales debían enfrentar el problema histórico de definir una identidad local a través de “un arte humano que nos asegure el orgullo de la posesión y la revelación de nuestra propia naturaleza” (Lago, 1938, p. 5). Esa revelación debía acontecer a través de un arte practicado de manera más espontánea o instintiva, en oposición a las fórmulas aprendidas y los referentes europeos, un aspecto fundamental que percibió, en ese Salón de 1938, en las obras expuestas del “delicioso” Herrera.

En palabras del pintor Luis Vargas Rosas, Herrera representó “un verdadero valor en nuestra pintura naciente” al ser un ejemplo de “pintor independiente”, ya que al margen de los modelos externos que regían al arte, su obra tenía rasgos “populares” y procedimientos específicos que fueron apreciados por los artistas contemporáneos (1942, s/n).¹⁰ Lo anterior situó la obra del pintor en una zona intermedia, una posición estratégica que permitió ligar su producción con la tradición de la pintura popular al mismo tiempo que con la pintura moderna. A nivel local, su recepción e impacto se enmarcó dentro de una serie de iniciativas por la valorización del arte popular que constituyó un tema central en las discusiones de la época.¹¹ Y debemos tener en cuenta que mientras el MoMA exhibía su reciente colección de arte latinoamericano en 1943, Tomás Lago inauguró la primera exposición de Artes Populares Americanas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. Un cruce de miradas que no deja de ser sintomático para comprender más a fondo los intercambios simbólicos y los intereses a los que responden los respectivos proyectos de exposición.

IV. El vínculo que establece Lago entre la obra de Herrera Guevara y una dimensión más compleja del arte popular se inscribe dentro de sus intenciones por formular un pensamiento estético de lo americano. Como afirman Constanza Acuña y Gonzalo Arqueros (2015):

Al igual que otros intelectuales latinoamericanos, Lago estaba convencido de que la incorporación del estudio y reconocimiento estético-formal de las artes populares era una base imprescindible para fortalecer el proyecto de transformación social y cultural que exigía el momento histórico (p. 17).

La pintura instintiva nace de una práctica popular, de los pintores autodidactas y de un imaginario que revela sus raíces. Entre el pintor y la tela, como señaló Pablo Neruda, no hay supersticiones o premeditación, hay en cambio un impulso que de manera innata transgrede las convenciones artísticas aproximándose, casualmente, a la pintura moderna,¹² pero representando la condición propia del “hombre americano del sur” en su definición de pintor del instinto (citado en Romera, 1958, p. 43).¹³

Y los pintores instintivos, “como bien bautizara Tomás Lago a los pintores ingenuos, naïfs, primitivos o de domingo” (Antúnez, 1972, s/n),¹⁴ representan un arte local de carácter moderno. Estos artistas expresan su personalidad y entorno transgrediendo los cánones y convenciones artísticas como la perspectiva, la armonía, el dibujo anatómico o el valor comercial de la obra. Con una pintura que, al mismo tiempo que se define como mágica, poética y simbólica, es “fiel” a su contexto y condiciones de producción, ya que el artista instintivo refleja “su mundo provinciano, capitalino o simplemente imaginario, pero siempre propio, chileno” (Antúnez, 1972, s/n).

Cuando Lago reflexiona al respecto en 1963, comienza por señalar el inicio de este fenómeno precisamente en la década del treinta, al apreciar la obra de Herrera en correlación con la crisis de identidad del arte en Chile:

Desde hace treinta años una conmoción profunda ha trastornado todo el orden de valores sobre el cual se operaba en la pintura, y entre las enseñanzas normativas de la academia

y la utilidad de estas enseñanzas se abre un abismo (Lago, 1963, s/n).

Acerca del abismo, el autor delata el carácter “estricto” y “razonado” de un arte que se separa de la vida “fruto de la especialización”, ante lo cual la valorización de las artes populares “ha abierto una nueva perspectiva a los estudios estéticos” que se aproxima a un sentido más profundo de la expresión humana en la sociedad contemporánea (Lago, 1963, s/n).

Y, dentro de las artes populares, afirma que la pintura instintiva:

(...) es, probablemente, uno de los aspectos más ricos porque representa el hecho plástico en sí, deshornado de todo lo accesorio y circunstancial, pues, para juzgar estas obras no cuentan escuela ni época, ni el tema ni el autor. Solo la obra cuenta, su realización a veces azarosa y milagrosa llevada a cabo por una sabiduría que se ignora a sí misma. Todo lo que ha sido evitado, sucesivamente, por el individualismo racionalista, a través de la historia del arte, es empleado aquí de nuevo, en su función elemental con el candor y la alegría de los placeres recién descubiertos. La pintura de instinto es anecdótica, realista, simbólica. Pero tal vez su condición más significativa es la falta de profesionalismo que hay en ella, y su desinterés, pues no está hecha específicamente para ser vendida sino para satisfacer una vocación espontánea (Lago, 1963, s/n).

El valor que le da Lago a la expresión desinteresada de estos artistas y al carácter genuino de su espontaneidad es equivalente a su valor estético, ya que en estas prácticas (no profesionales) se invierten las categorías tradicionales que operan en el arte oficial, haciendo prevalecer aspectos más esenciales y primarios como lo son el impulso, la imaginación y la transformación instintiva de las formas y materiales en el proceso creativo. Frente a un arte excesivamente racional e importado, la incorporación de las artes populares, para Lago, permite recuperar un equilibrio “buscando de nuevo las sensaciones elementales, las formas primigenias creadas más por el instinto que por la razón” (Lago, 1958, p. 4).

El concepto de pintura instintiva aparece como un revés local de la categoría global de arte naïf. Esto nos remite a las ideas de Ticio Ecobar, quien señala que el desafío latinoamericano estriba en “tener que inventar categorías que nos permitan comprender hechos distintos” (2004, p. 91) para ser capaces de definir nosotros mis-

mos nuestras realidades específicas. Como un antecedente de lo anterior, Lago optó por articular otro concepto para abordar estas prácticas, adecuando la noción de instinto como el elemento central de este arte y no así su condición de ingenuo de sesgo despectivo. Con el concepto de pintura instintiva Lago logró visibilizar este tipo de manifestaciones en la historia del arte chileno y la pintura popular se volvió, a niveles estéticos, menos ingenua. Para ello fue necesario buscar, por todo Chile, a estos artistas de carácter excepcional, coleccionar y estudiar sus obras, organizar exposiciones y publicar textos sobre ellos, configurando un proyecto crítico que es, precisamente, lo esencial para dar lugar al empoderamiento de lo local.

Volviendo a la colección del MoMA, una mirada más profunda sobre la obra de Herrera conduce, necesariamente, a redefinir las categorías generales (y hasta cierto punto vacuas) acerca de lo latinoamericano, utilizando otros conceptos más específicos y representativos de los contextos locales. En el marco del elemento subversivo o inquietante de un arte que se produce en los márgenes, debemos hacernos de conceptos y definiciones que nos permitan rearticular la realidad y enunciar otros significados que contengan la singularidad de nuestra escena artística. La conocida historia del curador que viaja de un hemisferio a otro, revela, en este caso, la existencia de un contexto histórico que se antepone a la definición de un arte propio.

NOTAS AL PIE

- 1 Posterior a la aparición del concepto *naïf/naive*, Jean Dubuffet acuñó en la década del cuarenta el término de *Art Brut* como paradigma de un arte no occidental, una categoría que en la década del setenta se amplió en la expresión de *Outsider Art*.
- 2 Así se lee en un texto con motivo de la exposición de Arte Naïve de 1972 en el MoMA: "naive art is found extensively in Latin America, especially in Haiti, where one would say it has embodied a national aesthetic. Works by the Haitians Gourgue, Obin and Bigaud, and by Urteaga of Peru, Herrera Guevara of Chile, Moreno of Cuba and Dos Prazeres of Brasil, are among the best examples in the Museum Collection" (1972, Moma).
- 3 Sobre esto Ticio Escobar sugiere que: "A la hora de acercarnos al hecho de la creación popular latinoamericana, nos encontramos enseguida ante el escollo de una carencia: la falta de conceptos para nombrar ciertas prácticas propias y el escaso desarrollo de un pensamiento crítico capaz de integrar las diferentes producciones culturales en una comprensión orgánica; aunque partamos del bien nutrido cúmulo de conceptos de la teoría universal, siempre habrá categorías que, gestadas en otras historias, no encastren con los específicos bordes de experiencias diferentes y que deben ser discutidos, readaptados o sustituidos en un proceso de continuas reformulaciones" (2004, p. 91).
- 4 A través de este proyecto se trató de establecer relaciones directas con los agentes artísticos de los países americanos como una forma de "intervenir"

política y culturalmente en un momento clave de la historia, ya que la Segunda Guerra Mundial fortaleció la hegemonía de los Estados Unidos y América Latina se volvió un territorio para su expansión ideológica ante la lucha antifascista. Esto salta a la vista cuando confirmamos que el supuesto anonimato de los fondos interamericanos con los que se adquirieron las obras correspondían a recursos económicos entregados y supervisados por Nelson Rockefeller y al constatar que Lincoln Kirstein no solo fue el encargado de la división latinoamericana del MoMA, sino también un agente del ejército cuya misión había sido informar acerca de la situación política de los países visitados durante sus viajes. Al respecto, Gustavo Buntinx escribió un notable ensayo centrándose en el caso argentino, en particular sobre la obra de Antonio Berni. Para profundizar en las implicancias políticas y culturales ver: Buntinx, 2005a.

- 5 Los artistas fueron: Pablo Burchard, Manuel Antonio Caro, José Gil de Castro (en realidad peruano), Luis Herrera Guevara, Pedro Lira, Roberto Matta, José Perotti, Israel Roa y Raúl Vargas.
- 6 Sus obras fueron adquiridas en una de las primeras exposiciones internacionales de arte chileno: "Chilean Contemporary Art" (1941-42) en el Museo de Arte de Toledo EE.UU. Herrera Guevara no participó de esta exposición porque se encontraba de vacaciones en Viña del Mar.
- 7 A excepción de la influencia del arte mural a través de la figura de David Alfaro Siqueiros, quien se encontraba realizando una obra monumental en la escuela de México en Chillán en 1942.
- 8 El Museo de Arte Popular Americano (MAPA) se fundó en 1944, desde entonces estuvo dirigido por Lago hasta 1968. Dentro de su acervo sobresale una valiosa colección de pintura instintiva, con obras de Fortunato San Martín, el marinero Víctor Inostroza, el zapatero Armando Arcos, doña Crescencia Vera y Carlos Paeile. Después de la primera exposición de 1963, en los años setenta, el interés local por coleccionar este arte creció entre los artistas e intelectuales y el concepto se amplió, llegando a incluir las obras de Dorila Guevara, Julio Aciaras, María Luisa Bermúdez, Agustín Calvo, Federico Lohse, Violeta Parra, María Mohor, Juana Lecaros y Cecilia Vicuña.
- 9 Kirstein se llevó 12 pinturas de Herrera Guevara a Nueva York y organizó a principios de 1943 una exposición de su obra en la galería Durlacher Bros junto con otras cinco pinturas que eran propiedad del coleccionista Álvaro da Silva. Del listado de obras expuestas, *Carreta* y *Futuro pintor* aún se encuentran en el limbo de los depósitos del MoMA, ya que fueron las únicas obras que no regresaron a Chile luego de su gira por EE.UU. Agradezco a Lilian Tone y Emily Cushman su apoyo logístico para realizar esta investigación en las dependencias del MoMA durante el mes de febrero del 2016.
- 10 Luis Vargas Rosas define a Herrera como "el único pintor del arte populista", en el número 3 de la *Revista Forma*, editada por Gregorio Gasman, quien se ofreció de traductor entre el pintor y Kirstein.
- 11 Esto se puede rastrear en la serie de correspondencia entre Kirstein, d'Harnoncourt y Lago en los archivos del MoMA y en los artículos publicados en *Forma* por Staton Catlin, d'Harnoncourt, Pablo Neruda y otros intelectuales chilenos de la época.
- 12 De manera tardía y con cierto grado de humor, Luis Herrera Guevara posó ante la cámara en actitud reflexiva junto a una serie de libros sobre arte moderno, sosteniendo uno de Matisse. Lo que se relaciona con el hecho de que Herrera descubrió a este pintor francés recién en 1942, desde entonces sus obras cambian y muestran de manera más consciente la influencia del fovismo (Romera, 1958, pp. 38-39)
- 13 Con motivo de su primera exposición individual, realizada en Santiago en la sala de arte del Banco de Chile en 1941, Romera publicó un artículo titulado "Pintura de instinto" y en 1948 Sergio Montecino escribió otro artículo titulado "Luis Herrera Guevara, pintor del instinto".
- 14 En el mismo catálogo se incluye un estudio de Carlos

Paeile (1972) quien señala al respecto: "He elegido la denominación de pintura instintiva porque refleja mejor lo que ella realmente expresa, concordando con Tomás Lago quien así la denominó en el catálogo de una exposición por él organizada en el año 1963, en la Sala de la Universidad de Chile" (p. 2).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Sin autor (1943). El pintor chileno Herrera Guevara triunfa en los Estados Unidos, *Revista Forma*, 8-9, s/n.
- Acuña, C. y Arqueros, G. (2015). En busca de Tomás Lago. En C. Acuña y G. Arqueros (Eds.), *Tomás Lago, obras escogidas* (pp. 15-42). Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.
- Antúnez, N. (1972). *Catálogo pintura instintiva chilena*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Barr, A. (1943). Foreword. En L. Kirstein, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art* (pp. 3-4). Nueva York: Museum of Modern Art.
- Buntinx, G. (2005a). El eslabón perdido. Avatares de Club Atlético Nueva Chicago. En L. Adriana (Ed.), *Berni y sus contemporáneos. Correlatos* (pp. 64-75). Buenos Aires: MALBA.
- Buntinx, G. (mayo, 2005b). *El empoderamiento de lo local*. Ponencia presentada en el foro Circuitos latinoamericanos / Circuitos internacionales. Interacción, roles y perspectivas. Feria de Arte de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1065640/language/es-MX/Default.aspx>
- Escobar, T. (2004). El mito del arte y el mito del pueblo. En J. Acha, A. Colombres y T. Escobar, *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Kirstein, L. (1942). A través de un ojo extranjero. El arte en Chile: lo que me dijeron y lo que vi. *Revista Forma*, 5, s/n.
- Kirstein, L. (1943). *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Lago, T. (1938). El Salón Oficial de artes plásticas. *Aurora de Chile. Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura*, tomo 3, nº7, p. 5-6.
- Lago, T. (1958). La actualidad de las artes populares. *Revista de Arte*, 11-12, p. 4-8.
- Lago, T. (1963). Presentación. En *Catálogo de la "Exposición de Pintura Instintiva"* (s/n). Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas y Museo de Arte Popular.
- Mellado, J.P. (2007). *Gustavo Buntinx: Micromuseo*. Recuperado de <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=397>
- Montecino, S. (1948). Luis Herrera Guevara, pintor del instinto. *Revista Pro-Arte*, 7, p. 2.
- Paeile, C. (1972). Pintura instintiva chilena. En N. Antúnez, *Catálogo pintura instintiva chilena* (pp. 2-6). Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Romera, A. (18 de diciembre, 1941). Pintura de instinto. *Diario La Nación*, p. 3.
- Romera, A. (1958). *Herrera Guevara*. Colección artistas chilenos nº15. Santiago de Chile: Instituto de Extensión de Artes Plásticas.
- Vargas Rosas, L. (1942). Herrera Guevara y su pintura. *Revista Forma*, 3, s/n.
- ARCHIVOS**
- Herrera Guevara, L. (10 de marzo de 1942). [Carta para René d'Harnoncourt]. René d'Harnoncourt Papers. (Serie. Folder: II. 8). The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Barr, A. H. (1 de abril de 1942). [Carta para René d'Harnoncourt]. René d'Harnoncourt Papers. (Serie. Folder: II. a). The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Kirstein, L. (5 de febrero de 1943). [Carta para Pablo Neruda, Embajador de Chile en Washington D.C.]. Lincoln Kirstein Correspondence and notes (Series. Folder: I.D). The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Naive Art from the Museum Collection. (11 de enero de 1972). [nota de prensa]. The Museum of Modern Art Exhibition Records (#990). The Museum of Modern Art Archives, New York.