

ÁLVARO MEDINA AMARÍS

Docente, crítico e historiador.

Tres acontecimientos marcaron y orientaron la obra de Edgar Negret, nacido en 1920. El primero fue su inesperado encuentro con el escultor vasco Jorge Oteiza, hecho acaecido en 1944 en Popayán, de donde Negret era oriundo; el segundo, su convivencia de medio año con una comunidad de los indios pueblo, en Arizona, en 1955; el tercero y último, su recorrido por la región andina del Cuzco, Perú, en 1982, un aspecto que no se considerará en estas páginas. Al escultor le gustaba referirse con fervor a cada uno de esos momentos de iluminación creativa, y solía enfatizar que, al situarlo en el sendero que le permitió identificarse con las culturas indoamericanas vivas y muertas, se sintió estimulado a rescatar ciertos elementos de su tradición artística, ingenieril e incluso ritual, empeño que cumplió con absoluta coherencia de lenguaje y admirable sutileza poética.

Negret estudió de 1940 a 1944 en la Escuela de Bellas Artes de Cali, a una distancia que le facilitaba visitar a su familia cada fin de semana. En 1938, según el censo, Popayán contaba con 30 038 habitantes, y era notable no sólo por la belleza de su arquitectura, sino por el gran peso político que tuvo a todo lo largo del siglo XIX y buena parte del siglo XX. Se distinguía además por ser la sede de la Universidad del Cauca, de reconocida importancia en la vida académica nacional.

Nunca, desde los albores de la era republicana, las artes plásticas estuvieron en el primer plano de la actividad cultural de los payaneses, pese a la magnificencia de sus numerosos templos y conventos coloniales. La literatura, en cambio, estuvo siempre presente. Las tertulias despertaron en el futuro escultor una predilección por la poesía escrita que corría pareja con su afición a la música. El interés en la música derivó del fervor religioso que se respiraba en la ciudad, que era y sigue siendo intenso, al punto en que el Festival de Música Sacra que se realiza cada año en la Semana Santa es un acontecimiento de primer orden. Plenamente activo en los círculos intelectuales de la pequeña pero muy activa ciudad de entonces, el estudiante Negret tenía con quién dialogar si el tema giraba en torno a Juan Sebastián Bach o a Rainer Maria Rilke, pero no en torno a Auguste Rodin.

El Magisterio de Oteiza

El escultor y ceramista, Jorge Oteiza, llegó a Colombia gracias a una invitación de la Universidad del Cauca, bajo la rectoría de don Baldomero Sanín Cano. Nacido en 1908, el escultor vasco había salido de España en 1935, a la que regresó en 1948, ya que la Guerra Civil y luego la II Guerra Mundial le impidieron volver a su país en una fecha más temprana. Durante los trece años que permaneció en América del

Sur, visitó Brasil, Argentina, Chile, Bolivia, Perú y Colombia, periplo que le permitió familiarizarse con la arquitectura, la escultura en piedra y la cerámica de las culturas precolombinas que estudió en museos y sitios arqueológicos.

En 1944, el año en que Negret terminó sus estudios de arte, Oteiza pisó Popayán. Para el colombiano fue un encuentro revelador, porque al fin tuvo con quien hablar, en su propia tierra, de las corrientes y tendencias de la creación escultórica contemporánea. Oteiza traía en su equipaje algunos libros y catálogos sobre arte del siglo xx, del que Negret tenía escasas noticias por el bloqueo que imponía la guerra, de modo que su amistad con el artista vasco le dio un vuelco al concepto que tenía de la estética en general y de la escultura en particular, la disciplina que abrazó desde la escuela. “Nunca quise ser pintor”, me dijo en entrevista de 1994, “porque desde el principio me interesó trabajar en tres dimensiones”.

Oteiza se estableció en Popayán por invitación de Sanín Cano, y porque estaba interesado en conocer el sitio arqueológico de San Agustín, donde se han excavado más de quinientas estatuas monumentales de piedra, cifra que lo convierte, según el historiador Pablo Gamboa, en “el más importante centro de producción escultórica de toda la región andina, durante la época precolombina” (Gamboa 25). El interés de Oteiza en el arte agustiniano lo llevó a escribir el libro titulado *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, dado a la imprenta en 1952 en Madrid.

Pero la contemporaneidad, de cara a una Europa arrasada, era la preocupación fundamental del escultor vasco, como lo atestigua su “Carta a los artistas de América”, subtitulada “Sobre el arte nuevo en la posguerra”, un manifiesto de extensión considerable que la Universidad del Cauca publicó en diciembre de 1944 en su revis-

ta académica. Allí se perfiló el teórico que admiraba los valores plásticos del arte indoamericano, pero tenía reservas frente al americanismo que los muralistas mexicanos (en especial Siqueiros) practicaban y consideraban el único camino. Consciente del papel que debía cumplir en medio de una Europa destruida a cañonazos, Oteiza escribió en el primer párrafo de su *Carta*:

Para un artista europeo con una conciencia preparada honradamente para las futuras tareas, resultan injuriosos e insoportables los vaticinios que sobre la decadencia artística de Europa y la necesidad de un arte exclusivamente americano aparecen incessantemente en los periódicos de América. Porque ni existe tal decadencia del arte en Europa, ni en América se encuentra una sola razón para emprender aquí, ni en parte alguna, un camino solitario de la salvación. Los únicos perjudicados gravemente con esta insensata propaganda son los artistas actualmente jóvenes y en formación. (75)

Esta fue la primera y tal vez única respuesta formulada por un europeo a las necesarias, reiteradas y eficaces proclamas de autonomía artística que se redactaron en nuestros países; documentos teóricos que tuvieron sentido en sus inicios y habían perdido vigencia al promediar el siglo porque la dinámica era otra. Es de reconocer que la reacción de Oteiza no fue chovinista, ya que él creía que la obra de Siqueiros era de lo más avanzado “mundialmente, pero entorpecida por el más confuso romanticismo técnico” (92). El vasco le criticaba al mexicano que basara su arte en “la *corrección técnica* de los griegos” para poder introducir en el espacio pictórico efectos teatrales tales como “el desbordamiento epidérmico del muro” (95). Oteiza se refería a la solución que Siqueiros sistematizó en *Ejercicio plástico*, un mural experimental realizado en 1933 en Buenos Aires en el que, sin deformarse ópticamente, los vo-

lúmenes de las figuras se distribuyen entre paredes en ángulo o entre las paredes y el plafón o el piso, el tipo de ilusionismo que en la Italia del Cinquecento había practicado el Giulio Romano de la Sala de los Gigantes del Palazzo Te de Mantua.

Pero la querrela principal de Oteiza giró en torno a la hostilidad hacia el arte abstracto que flotaba en el ambiente, ya que él veía en la abstracción “una doctrina rigurosamente racional, válida para la explicación de todo objeto artístico construido en cualquier época y por cualquier pueblo de la tierra” (Oteiza 99). Es de resaltar que el arte abstracto había librado una batalla triunfal en ciertos países de América Latina, no en un país conservador como Colombia. A las revelaciones visuales que Oteiza le hizo a Negret con los contenidos de su biblioteca ambulante, cabe agregar los aportes teóricos sobre el sentido y los alcances de la abstracción, formulados con la beligerancia vanguardista propia de la preguerra.

¿Hacia qué tendía el Edgar Negret de 24 años de edad que leyó y seguramente comentó con su autor la hoy olvidada *Carta*, escrita por un Oteiza de 36 años? Para saberlo, partamos de una definición de carácter didáctico que la *Carta* misma contiene y dice así:

La sensibilidad artística está constituida por una sensibilidad personal y otra de generación. En la sensibilidad personal se heredan los elementos impersonales, lo involuntario histórico, lo étnico y local. La sensibilidad de generación, en cambio, arranca de la política universal de la cultura, y es lo voluntario histórico, lo intelectual y lo buscable (sic), la transformación y los nuevos mitos (77).

La lucidez teórica de Oteiza se reveló cuando explicó que si un hombre puede repetirse, las generaciones no se repiten nunca, razón por la cual el arte tampoco se repite a lo largo de la historia. A la luz

de este planteamiento, se puede reconocer que la sensibilidad generacional de Negret se modeló por las afinidades que tuvo con Eduardo Ramírez Villamizar y Alejandro Obregón, sus contemporáneos en Colombia, pero sobre todo por Oteiza.

Respecto a la sensibilidad personal, Negret era un hijo de la Popayán devota que lo hizo sensible al misticismo. Negret ha reconocido que si en los años cuarenta se sintió cerca “de la religión cristiana” y por eso modeló en yeso *Anunciación* (1948) para posteriormente realizar en hierro un *Ecce Homo* (1949), poco a poco se fue liberalizando y pudo continuar con “la misma idea” pero abierta a “otros dioses y otras religiones y otras cosas que al final hablan de una religión más amplia” (Vásquez 22). Su nuevo sentido de la religión partió del reconocimiento de que la humanidad es portadora de energías psíquicas y espirituales que rebasan el entendimiento y se vuelven misteriosas. De allí que recordara que Oteiza le había enseñado que “al misterio había que arrinconarlo porque el misterio estaba en todas partes pero *no* era misterioso si estaba suelto” (22).

Del misterio surge el mito y el mito es la cimiento de eso que desde los tiempos primitivos el hombre ha considerado sagrado. Oteiza planteó en su *Carta* que el mito redimía a las sociedades y concluyó: “Me parece que en estos momentos históricos, el artista vuelve a asumir la misión de crear los mitos y hasta un modo más eficaz y profundo de utilizarlos” (Oteiza 97). Retengamos la idea de *crear mitos* y planteemos ahora que esa redención, a su juicio, dependía “de una geometría elemental, en la que están sumergidas todas las cosas, y en la que nacen los valores estéticos fundamentales” (100). Para Oteiza, en conclusión, en “el arte nuevo reaparece el misterio como el supremo dominio para la capacidad sagrada de la comunicación del artista” (Oteiza 101).



Édgar Negret, *Dinamismo*.

De Pedro Felipe, trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11740523>.

Mito, misterio, sagrado, abstracción y geometría son, de un modo general, las palabras claves del credo artístico del Oteiza, que se estableció en Popayán tras visitar numerosos sitios precolombinos de la América del Sur, credo artístico que Negret hizo suyo y supo llevar a la práctica. El terreno resultó estar abonado de antemano por la proverbial religiosidad de Popayán, de allí que Negret sintiera lo abstracto, pero siempre en función de un tema específico. Al respecto, es diciente una anécdota que el escultor le contó a Samuel Vásquez, su más persistente y lúcido entrevistador:

Un día puse en fila, en mi estudio, todas las obras que tenía y me pregunté cuál era la que tenía un sentido abstracto, es decir, religioso. De golpe descubrí que era la *Anunciación*. ¿Y por qué la *Anunciación*? Por que la *Anunciación* era simétrica. (18)

Obsérvese que la religiosidad no la daba el tema en sí mismo, sino la manera confi-

gurar o componer el tema en el espacio. A Negret le interesaba la geometría por sus connotaciones religiosas intrínsecas, una cualidad que entendió y decidió situar en el centro de sus preocupaciones. Se inscribió así dentro de la corriente espiritual que alentaron las obras abstractas de Malévitch y Mondrian. Pero no se trataba de abrazar la geometría por la geometría, sino de ponerla al servicio de algo que fuera poéticamente superior y por eso precisó:

No creo en sus dictámenes. Necesito mover las formas e introducir en ellas vitalidad y sensualidad. Lo mío no es un triángulo, ni un cuadrado [...], porque me parece muy frío, muy lejano. (González y Escallón 12, 14)

Vitalidad... Sensualidad... Esta declaración del payanés permite comprender que se hubiera apasionado, cuando fue a Barcelona en 1952, por la obra de Gaudí, el arquitecto y místico católico con el que sintió afinidad:

“Me daba la solución de la repetición. Yo estaba muy intrigado con la cuestión religiosa, la cuestión de los cantos. Me interesaba mucho la repetición en la música”. ¿Por qué este interés? Porque gracias a la repetición “la gente caía en éxtasis, una de las formas más universales de lo religioso” (Vásquez 18).

Es de anotar que en el canto gregoriano, cumbre de la música religiosa, las frases sonoras se repiten y suceden con expresiva lentitud, admitiendo variantes tan sutiles que elevan el espíritu y apartan la mente de las contingencias materiales del instante. Negret aspiraba a lograr, en la expresión visual, el efecto de elevación mística que producen las composiciones de un *Allegri*. Consciente de que en la repetición residía la clave, halló la solución perfecta en la utilización de módulos idénticos que yuxtaponía o acoplaba según el tema a desarrollar y el problema espacial que el respectivo tema le planteara.

Arizona: los Indios Pueblo

Negret vivió en Nueva York de enero de 1949 hasta agosto de 1950. Volvió a Colombia y, tras permanecer en Francia y España de marzo de 1951 a septiembre de 1954, regresó a los Estados Unidos con una bolsa de trabajo que le otorgó la Unesco. Además de admirar la arquitectura de Gaudí, en Europa pudo escuchar música medieval en la catedral de Chartres, visitar a Brancusi en su taller de París y modelar en yeso una cierta cantidad de obras simétricas que no consideró afortunadas, de modo que optó por reorientar sus inquietudes yéndose a vivir con los indios pueblo, en el Estado de Arizona. Negret se estableció entre los Navajo en Mesa Verde, donde asistió a una ceremonia chamánica que lo impresionó profundamente, la misma que Jackson Pollock había presenciado en el Museum of Modern Arts (MoMA)

en 1941, cuando un grupo de artistas de esa misma etnia ejecutó en el piso del museo una obra con la técnica que en inglés se denomina *sandpaintin* (Levine y Indyck 319), consistente en dibujar con pigmentos de origen mineral y vegetal sin usar ningún tipo de aglutinante.

Década y media después, Negret asistió a un ritual de sanación en el que un *medicine man* procedió durante toda una noche, luego de administrar los remedios que curaban los males físicos del enfermo, a desalojar los espíritus malignos que, según las creencias ancestrales, aún permanecían en su cuerpo. La ceremonia consistía en lo siguiente: a) la elaboración en el suelo, con pigmentos de todos los colores, de un dibujo abstracto de carácter geométrico cuyos trazos dependen de la enfermedad que se quiere combatir; b) una larga sesión de canto y danza que, ornado con el atavío apropiado, el *medicine man* procede a ejecutar delante del paciente; c) la destrucción total del dibujo, cuyos pigmentos se recogen y arrojan al viento antes de que despunte el sol.

En un estudio de 1999, escrito para el catálogo de la retrospectiva que el MoMA le hizo a Pollock, Pepe Karmel reveló que el hecho de que la ceremonia implicara construir y luego destruir el dibujo influyó al maestro de la pintura de acción. El análisis lo llevó a analizar las capas que se superponían en los lienzos, suerte de excavación arqueológica que hizo revisando los fotogramas de las dos películas que Hans Namuth le hizo al pintor norteamericano trabajando en su taller. Así, pudo documentar que la ejecución del cuadro tenía una fase en la que se construían figuras humanas esquemáticas, seguida de la fase en la que esas figuras quedaban sepultadas por la pintura líquida que el artista seguía arrojando (Kamel 110-115, 124).

Como sabemos que Pollock describía alrededor de la tela una suerte de danza durante el proceso de pintar, resulta oportuno citar a Allan Kaprow cuando afirma que así logró volver “al punto en que el arte estaba más activamente comprometido con el ritual, la magia y la vida” (97). El ritual y la magia son manifestaciones del mundo tribal que subsisten en la civilización industrial y posindustrial que hoy conocemos. En Mesa Verde, Edgar Negret se fijó en los dibujos geométricos y modulares trazados en el suelo, y luego en las kachinas o muñecas que, entre los Hopi y los Zuñi, también tienen poderes de sanación (Tooker 503). Aunque visualmente distintos, combinó de tal modo las dos experiencias que pudo estructurar un lenguaje y definir un estilo.

Una kachina es un objeto tridimensional que podemos mirar como una escultura policromada. Por su morfología, es hierática y simple. En los ejemplos más antiguos, que son los que más aprecian los coleccionistas, se sugieren los brazos, el faldón de la vestimenta, el cuello y la boca con relieves someramente tallados en la superficie rolliza de la raíz de una planta de algodón. Cuando las hay, las orejas son dos tablillas rectangulares de extremos exteriores redondeados que se insertan a lado y lado de la cabeza, el detalle de más proyección en el espacio.

Estimulado por la geometría de la kachina, Negret descartó las piernas y las protuberancias de la muñeca ritual, y concibió su *Kachina* (1957) como una columna de sección cuadrada. Negret diseñó las orejas, por ser protuberantes, como un módulo que enfatizó, multiplicó y superpuso en diferentes niveles. Si consideramos que esta fue su primera construcción en aluminio pintado, es necesario reconocer que estamos en presencia de un acierto visual y técnico que lo marcó para siempre.

Según los aborígenes de Mesa Verde, las kachinas son espíritus mensajeros que habitan en un mundo intangible y sobrenatural “poblado de dioses, semidioses, kachinas, monstruos y ancestros” (Wright 36), que duplica el de la esfera terrenal. Bajo su forma de muñecas, las kachinas se regalan a los niños como objetos destinados a transmitir conocimientos (Flak 7). Quiere decir que la obra inaugural de Negret tenía un contenido simbólico que resultó paradigmático ya que, dentro de su simplicidad, al multiplicar las orejas, introdujo un elemento que repitió con el sentido religioso (léase rítmico) que lo venía obsesionando.

En ciertas festividades, las kachinas son encarnadas por danzantes enmascarados y ataviados del modo apropiado. Apenas se pone la máscara, asegura Wright, el danzante “se vuelve uno con el espíritu que representa” (Wright 42). O sea que deja de ser el vecino que todos conocen para convertirse en la potencia sobrenatural en la que todos creen. Estamos en presencia de un pensamiento mágico. Durante la ceremonia, organizados en grupos, los oficiantes cumplen recorridos precisos por el territorio que habitan para dirigirse a las *kivas* o recintos sagrados donde se concentran para continuar el contacto con las divinidades y los ancestros. Es la razón por la cual, dentro de la serie de los *Aparatos mágicos*, Negret ensambló *La ciudad* (1957), un relieve policromo que a manera de mapa evoca los *cliff dwellings* o viviendas indígenas de la cultura que se conoció con el nombre de Anasazi, con centro en Mesa Verde. Un rasgo notorio de *La ciudad* de Negret, son los tres planos blancos circulares que sobresalen visualmente por el contraste que tienen con el fondo oscuro, claras representaciones de las *kivas*, unos recintos semisubterráneos que se excavaban en el suelo para prácticas de culto.

Kachina y La ciudad ponen de presente que el escultor abstracto colombiano tenía intenciones de representación que no ocultaba, como lo indican los mismos títulos, un enfoque al que jamás quiso renunciar.

Kachina y La ciudad ponen de presente que el escultor abstracto colombiano tenía intenciones de representación que no ocultaba, como lo indican los mismos títulos, un enfoque al que jamás quiso renunciar. Ahora bien, a partir de la idea expresada por Jorge Oteiza de trabajar con nuevos mitos, ¿existen tales mitos en el caso de Negret? Volvamos ligeramente atrás y situémonos en 1953, cuando el artista trabajaba en la isla de Mallorca, España, donde realizó *Señal para un acuario* y otras esculturas en hierro forjado. Negret se inspiró en los diseños de las señales luminosas instaladas en boyas para regular el tráfico de las embarcaciones que transitan entre las islas. Esta fue la primera aproximación del escultor al mundo de las máquinas, producto de su fascinación por el diseño industrial. El crítico neoyorquino Stuart Preston valoró lo que pretendía el escultor cuando escribió: “El microscopio o el periscopio es la forma de la que derivan muchas de estas piezas, mientras que otras recuerdan secciones de aviones” (Edgar Negret, *De la máquina al mito* 77).

Montadas sobre columnas de sección circular, algunos de los trabajos de Mallorca son un ordenado y complejo conjunto de formas que se alzan como advertencias que

sugieren direcciones y sentidos a seguir. Sin embargo, el abordaje de *Señal para un acuario* no es formal, sino poético. Una vez más, el título de la obra da la clave y nos estimula a poner en juego nuestra imaginación, situando mentalmente la escultura dentro del agua, donde dirigiría el deambular de las criaturas que contendría el acuario. La idea es tierna e infantil, es decir, primitiva, incluso lírica. Está planteada con fe en el maquinismo cuando este seguía pareciendo la panacea que libraría a la humanidad de la escasez y la fatiga. De allí que el corte, el doblaje y el ensamblaje de las partes metálicas sean impecables y precisos como ocurre con los objetos mecánicos de fabricación en serie.

La intuición dirigía los pasos de Negret. Su viaje de Popayán a Nueva York en enero de 1949, cuando pasó por una Bogotá que apenas llegaba a los 800 000 habitantes, lo puso de cara a una sociedad en la que la tecnología regía los destinos individuales y colectivos de las gentes. El artista asumió maravillado esa nueva realidad. La asumió como poeta, no como el provinciano que sin sonrojarse admitía ser. Su reacción fue vital, pero también creativa. Nació de una experiencia que solía repetir sonriente:

Cuando llegué a Nueva York, a un provinciano como yo le impresionaron mucho los semáforos. Era increíble que una máquina con luces manejara instantáneamente la conducta de millares de personas. Allí había algo mágico y seductor. Era como una presencia ordenadora de aquella jungla humana (Gonzalo y Escallón 12).

El Jehová del Antiguo Testamento tenía que maldecir, regañar, amenazar y castigar para alcanzar el grado de obediencia que las tres luces de un semáforo conseguían con un guiño en la siempre congestionada Manhattan. Allí estaba el nuevo mito planteado por Oteiza en su *Carta* de 1944. En aquello de hacerse acatar por los hombres, la máquina de luces era más eficaz que el viejo Jehová.

Como semejante acatamiento se lograba sin violentar a nadie, mereció la exaltación poética que es, en esencia, el monumento que forjó en Mallorca a hundir (mentalmente) en un acuario lleno de peces.

El proceso creativo que va de 1953 a 1957, es decir, de *Señal para un acuario* a la *Kachina*, nos revela al artista que alza la frente ante la máquina y se inclina ante el misterio, dos actitudes o dos posiciones que los *Aparatos mágicos* sintetizan con fortuna. Ahora bien, un aparato es un objeto útil del que nos servimos en ciertas tareas gracias a la mecánica, la electricidad, o la electrónica, si es que las tres no coinciden al hacer clic con un botón. Un molino de café, un reloj, un radioreceptor, un teléfono o un computador son aparatos cuya utilidad deriva de su diseño interno, absolutamente lógico y funcional. El aparato trabaja en alianza con las leyes naturales, leyes que el ingeniero diseñador usa a su favor con eficiencia para lograr un propósito determinado. La magia, en cambio, contraría esas leyes. De modo misterioso y por lo mismo inexplicable, haciendo un pase o lanzando un conjuro, el mago logra lo esperado o deseado induciéndonos a la perplejidad y la maravilla porque no hay una relación de causa efecto.

Que un aparato sea práctico y mágico (o lógico y al mismo tiempo ilógico) es una paradoja que le debemos a Negret. Se trata de una imagen tan fecunda en el plano conceptual y tan expresiva en el poético que se volvió el eje de toda su obra escultórica. En ella caben tanto las aplicaciones prácticas que encierra una máquina como los misterios derivados de la religiosidad del escultor. De lo anterior se concluye que las teorías de Oteiza y las ceremonias chamánicas de Mesa Verde confluyeron de modo feliz en la concepción y realización de los primeros *Aparatos mágicos*. En *Art News*, Lawrence Campbell acertó al escribir: “Es una especie de arte neolítico expresando

el espíritu de la edad de la máquina” (*Art News* 79). A Campbell parecía regocijarse que lo nuevo tuviera vínculos con una tradición que remontaba a la prehistoria.

Los temas de un cortador de metales

En adelante, de muchas maneras, los aparatos o esculturas que salieron del taller de Edgar Negret tuvieron un inconfundible acento personal porque elevaban a la categoría de mito, lo que para el común de los mortales era prosaico o carecía al menos de trascendencia espiritual. *Equinoccio* (1957), por ejemplo, es una alusión a la mecánica celeste que poetiza los movimientos de la Tierra y la Luna en torno al Sol. La obra está resuelta como un mapa hecho con una combinación de láminas cortadas de madera y metal, ensambladas y pintadas de diferentes colores. Lo mismo puede decirse de *Tránsito lunar* (1958) y de *Eclipse* (1960). Construido con metal y lámina acrílica, *Eclipse* permite que las partes roten y describan las fases del fenómeno sideral.

Dentro de esta tónica, Negret empezó en 1967 la serie de los *Navegantes*, un homenaje a los albores de la era espacial, cuando la Unión Soviética y los Estados Unidos competían en la entonces asombrosa tarea de poner más y más satélites artificiales en órbita. Las piezas escultóricas que salían del taller del colombiano eran formas susceptibles de ser enviadas al espacio en un misil, para que orbitara y exhibiera su exuberancia barroca. Si en la década anterior había imaginado las formas metálicas metidas en el agua, ahora las imaginaba girando en torno al planeta.

Las máquinas distan de ser exuberantes porque han sido pensadas para que sus movimientos sean precisos, justos, contenidos y prácticos. En ella no puede faltar ni sobrar nada, una condición que a Negret

dejaba indiferente. Al prodigarse, desbordarse y regodearse con los componentes de sus estructuras metálicas, pero dentro de una contención que las hace creíbles, Negret les daba el toque que las situaba en el campo poético que reconoce la existencia de nuevos mitos. Para poder explicarlo, vale la pena recordar, sin acudir al sustento bibliográfico requerido en el mundo académico, el caso reportado en los años sesenta de una comunidad tribal bastante primitiva que, aislada en la selva, veía pasar los aviones. Asombrada por la reiterada y fugaz presencia de aquel objeto volador tan ruidoso, los asombrados testigos armaron una aeronave con ramas y chamizos, una señal de reverencia y respeto a lo desconocido e incomprensible para ellos, pero milagroso y mágico.

Sin apartarse de esta misma línea de conducta, mirando los productos industriales con ojos de primitivo, es interesante constatar que buena parte de la producción de Negret, en los años siguientes, giró en torno a productos diseñados y fabricados por el hombre. Una vez más, los títulos hablan por sí solos. Negret armó estructuras que denominó *Brújula* (1958), *Mapa* (1958), *Máscara* (1959), *Vigilante* ([1959] referido a los satélites espías), *Cabo Kennedy* ([1962] obvia alusión a la plataforma de lanzamiento de misiles recién construida en la Florida), *Edificio* (1968), *Fortaleza* (1968), *Pilotes* (1970), *Torre* (1971), *Escala* (1971), *Puente* (1972), *Templo* (1974), etc. (Carbonell).

Estos títulos identifican obras individuales que, aunque pertenecen a series específicas, presentan variantes que en general son bastante pronunciadas. Los cambios de composición, aunque radicales, no alteran la base fundamental de la idea puesta en juego. Es de anotar que cuando concibió *Acoplamiento* (1975), término que induce a pensar erróneamente en el ayuntamien-

to carnal, el acontecimiento práctico que lo motivó fue el de los dos satélites artificiales de varias toneladas de peso que, puestos en órbita, entraron en contacto y se acoplaron con la más absoluta precisión, proeza técnica que maravilló al escultor cuando se produjo por primera vez en la historia y puso a trabajar su imaginación de primitivo. Dos voluminosos módulos idénticos, dispuestos en simetría invertida, se tocan en una suerte de beso mecánico que la tornillería hace posible.

Con excepción de *Máscara*, un tema reiterado a lo largo de los años que Negret asoció siempre a los mitos y ritos de todas las culturas y tiempos, los demás temas están relacionados con la cartografía y con creaciones propias de la arquitectura, la ingeniería civil, la ingeniería mecánica y la ingeniería aeroespacial. Con el tiempo, el artista incorporó a su acervo temático los productos de la ingeniería hidráulica, las medidas de tiempo y espacio, la actividad textil y la heráldica.

El escultor se había impuesto la tarea de expresar la fuerza espiritual y en el fondo secreta de las cosas que el ser humano concibe y diseña con propósitos utilitarios. Llámese torre o puente, reloj o tejido, código o acueducto, prima la función que cumplen en la práctica. Su fuerza espiritual está ahí, pero nos resulta secreta. Solemos apreciar este tipo de objetos en la medida en que nos sirven, tras lo cual solo a veces nos fijamos en su belleza exterior, pero sin hacer el intento de penetrar en las mecánicas de su poética interior. Desentrañar y revelar esa poética fue la motivación del escultor Edgar Negret. De allí que representaciones naturales como la luna y el sol, o el maíz y la flor, sean aparatos. Y que todas sus creaciones quedaran convertidas, por artes del demiurgo plástico que se propuso ser, en aparatos mágicos. ■■

Referencias

- Carbonell, Galaor. *Negret - Las etapas creativas*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1976.
- Gamboa Hinestrosa, Pablo. *La escultura en la sociedad agustiniana*, Ediciones CIEC, Bogotá, 1982, 25.
- González, Ángela María y Escallón, Ana María, “Todo Negret en el MAM. Homenaje al viejo mundo americano”, *Magazín Dominical de El Espectador*, n.º 221, junio 21 de 1987, 12-14.
- Karmel, Pepe. “Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth, en Varnedoe y Karmel, 110-124.
- Levine, Elizabeth and Indyck, Anna, “Chronology”, en Kirk Varnedoe with Pepe Karmel, *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, New York, 1999, 319.
- Oteiza, Jorge. “Carta a los artistas de América —Sobre el arte nuevo en la postguerra”, *Revista de la Universidad del Cauca*, Colombia, n.º 5, Popayán, diciembre de 1944, 75.
- Tedlock, Dennis. “Zuni Religion and World View”, en *Handbook of North American Indians*, Smithsonian Institution, Washington, 1979, 503.
- Tooker, E. “Masking and Matrilineality in North America”, *American Anthropologist*, vol. 70, n.º 6, December 1968, 1170.
- Vásquez, Samuel. “Negret, de milagro en milagro”, *Magazín Dominical de El Espectador*, n.º 576, Bogotá, 15 de mayo de 1974, 22. La entrevista ha sido compilada en Vásquez, *El abrazo de la mirada*, Medellín, Fondo Editorial, 2007. Tomado de *Art News*, vol. 58, n.º 7, New York, November 1959 y compilado en 1957-991, 79.
- Wright, Barton. “Kachina Dolls, Myths and Ceremonies of the Hopi Indians”, en *Esprit Kachina*, catálogo, Galerie Flak, París, 2003, 36.