

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas

Outubro 2011

Las esculturas metálicas de Edgar Negret y sus reinterpretaciones del mundo

Álvaro Medina

Instituto de Investigaciones Estética, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Tres acontecimientos marcaron y orientaron la obra del escultor Edgar Negret, nacido en 1920. El primero es su inesperado encuentro con el escultor vasco Jorge Oteiza, hecho acaecido en 1944 en la pequeña ciudad de Popayán, de donde Negret es oriundo. El segundo fue su convivencia durante medio año con diferentes comunidades de los indios Pueblo, en Arizona, en 1955. El tercero y último fue su recorrido por la región andina del Cuzco, Perú, en 1982. Sumido hoy en el silencio que produce el mal de Alzheimer, el escultor solía referirse con fervor a cada uno de esos momentos iluminadores, enfatizando que lo situaron en el sendero que lo llevó a identificarse con el arte aborigen de América y a insertarse en su propia tradición.

Negret estudió de 1940 a 1944 en la Escuela de Bellas Artes de Cali, ciudad industrial situada al norte de Popayán, 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 famosa no sólo por la belleza de su arquitectura colonial sino por el gran peso político que tuvo a 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, pero también por su actividad literaria.

Nunca, desde los albores de la era republicana, las artes plásticas estuvieron en el primer plano de la actividad cultural pese a la magnificencia de los numerosos templos y conventos construidos previamente. Las tertulias literarias despertaron en el futuro escultor un amor por la poesía escrita que corría parejo con su afición a la música. El interés en la música fue estimulado por el fervor religioso de 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 cultural de resonancia nacional. Plenamente activo en los círculos intelectuales de su ciudad, el joven Negret tenía con quien dialogar si el tema giraba en torno a un Bach o un Rilke, pero no en torno a un Rodin.

El Magisterio de Oteiza

El escultor y ceramista Jorge Oteiza llegó a Colombia gracias a una invitación que le cursó la Universidad del Cauca. 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 en fecha más temprana. Durante los trece años que permaneció en América del Sur, visitó 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 los problemas propios de la creación artística en el mundo en que vivían. Oteiza traía en su equipaje libros y catálogos sobre arte del siglo XX, del que Negret tenía escasas noticias, de modo que su amistad con el vasco le dio un vuelco rotundo al concepto que tenía de la estética en general y de la escultura en particular, disciplina esta última que abrazó desde la escuela. “Nunca quise ser pintor”, me dijo a mí en entrevista de 1994, “porque desde el principio me interesó trabajar en tres dimensiones”.

Oteiza se dirigió a Colombia porque quería conocer el sitio arqueológico de San Agustín, donde se han excavado más de quinientas esculturas 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”.¹ 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 Madrid en 1952. Pero la contemporaneidad de cara a la postguerra era su mayor preocupación, como lo atestigua su “Carta a los artistas de América”, un manifiesto subtítulo “Sobre el arte nuevo en la postguerra”, escrito de extensión considerable que la Universidad del Cauca publicó en su revista académica fechada en diciembre de 1944. Allí se perfiló el teórico que si bien admiraba profundamente el

¹ Pablo Gamboa Hineirosa, *La escultura en la sociedad agustiniana*, Ediciones CIEC, Bogotá, 1982, p. 25.

arte indoamericano, tenía serias reservas en lo que hacía al americanismo que los muralistas propagaban desde México. Por eso, perfectamente consciente de su papel como artista procedente de una Europa destruida por la guerra, 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 incesantemente 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.²

Esta fue, tal vez, la primera y única respuesta formulada por un europeo a las reiteradas proclamas de autonomía artística que se redactaron en nuestros países, proclamas que si en sus inicios tuvieron sentido, al promediar el siglo empezaron a perder vigencia porque ya la dinámica era otra. Es de reconocer que la de Oteiza no fue una reacción dictada por el chovinismo, ya que él consideraba que la obra de Siqueiros era de lo más avanzado “mundialmente, pero entorpecida por el más confuso romanticismo técnico”,³ criticándole al reconocido muralista 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”.⁴ Oteiza se refería a eso que el mexicano plasmó en *Ejercicio plástico*, un mural

² Jorge Oteiza, “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, p. 75.

³ *Ibidem*, p. 92.

⁴ *Ibidem*, p. 95.

realizado en Buenos Aires en el que los volúmenes de las figuras se distribuyen entre paredes en ángulo o entre las paredes y el plafón sin deformarse ópticamente.⁵

Pero la querrela principal de Oteiza fue contra las generalidades que ciertos sectores manifestaban en los años cuarenta contra el arte abstracto, 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”.⁶ Es de resaltar que si la abstracción ya había librado batalla triunfal en ciertos países de América Latina, éste no era el caso en Colombia. En este contexto cabe agregar, a las revelaciones visuales que Oteiza le hizo a Negret con su biblioteca ambulante, el aporte teórico formulado con la combatividad propia de una época en la que la beligerancia vanguardista seguía activa.

¿Hacia qué se dirigía Edgar Negret, de 24 años de edad cuando leyó y seguramente comentó con su autor la hoy olvidada “Carta”, escrita por un Oteiza de 36 años en ese momento? 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.⁷

⁵ <http://www.wokitoki.org/wk/430/ejercicio-plástico-el-mural-envolvente-de-david-alfarosiqueiros>.

⁶ Oteiza, ob. cit., p. 99.

⁷ *Ibidem*, p. 76.

La lucidez de Oteiza se reveló cuando explicó a continuación 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. Dicho esto, toca reconocer que la sensibilidad generacional de Negret no fue modelada por las afinidades comunes que pudo tener con sus contemporáneos en Colombia. Esa sensibilidad respondió, simple y llanamente, al hecho de que Oteiza le abrió los ojos a las últimas tendencias conocidas de una Europa en plena conflagración bélica, cuya actualidad cultural permanecía eclipsada por falta de noticias.

En lo que hace a la sensibilidad personal, Negret era un hijo de la Popayán católica que lo hizo propenso al misticismo. Negret ha reconocido que si en los años cuarenta se sintió cerca “de la religión cristiana” y modeló en yeso *La Anunciación* (1948) y posteriormente realizó en hierro un *Ecce Homo* (1949), poco a poco se fue ampliando y continuó con “la misma idea” pero abriéndose a “otros dioses y otras religiones y otras cosas que al final hablan de una religión más amplia”.⁸ Este sentido ampliado de la religión se basaba en el reconocimiento de que el hombre es dueño de potencias síquicas y espirituales que lo desbordan y se sueltan para volverse misteriosas. De allí que recordara que Oteiza le había advertido que “al misterio había que arrinconarlo porque el misterio estaba en todas partes pero no era misterioso si estaba suelto”.⁹

⁸ Samuel Vásquez, “Negret, de milagro en milagro”, *Magazín Dominical de El Espectador*, n.º 576, Bogotá, 15 de mayo de 1974, p. 22.

⁹ *Ibidem*.

Del misterio surge el mito y el mito, a su vez, define la magnitud 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”.¹⁰ Retengamos la idea de crear mitos y planteamos 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”.¹¹ Para Oteiza, en conclusión, en “el arte nuevo reaparece el misterio como el supremo dominio para la capacidad sagrada de la comunicación del artista”.¹² No pasemos por alto que mito, misterio, sagrado, abstracción y geometría son, de un modo general, las palabras claves del pronunciamiento de Oteiza, que Negret hizo suyo y supo llevar a la práctica. El terreno resultó estar abonado de antemano por la religiosidad de Popayán, de allí que Negret sintiera lo abstracto pero siempre en función de un tema específico. Al respecto es dicente una anécdota que cuenta el propio escultor:

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*? Porque la *Anunciación* era simétrica.¹³

¹⁰ Oteiza, ob. cit., p. 99.

¹¹ *Ibidem*, p. 100.

¹² *Ibidem*, p. 101.

¹³ Vásquez, ob. cit., p. 18.

A Negret le interesaba la geometría por sus connotaciones religiosas, que él entendía y asumía como un tema. Se inscribió así dentro de la espiritualidad que alentó las obras abstractas de Malevitch y Mondrian. No se trataba de la geometría por la geometría, sino de la geometría al servicio de algo considerado superior y por eso declaró:

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.¹⁴

Se comprende que se haya apasionado, cuando fue a Barcelona en 1952, por la obra de Gaudí, 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 ese interés? Porque gracias a la repetición “la gente caía en éxtasis, una de las formas más universales de lo religioso”.¹⁵ Es de anotar que una cumbre de la música religiosa es el canto gregoriano, en el que las frases sonoras que encierran los compases se suceden con expresiva lentitud, admitiendo variantes tan sutiles que elevan el espíritu y apartan la mente de las contingencias materiales del instante. La meta de Negret era lograr a través de la expresión visual, por medio de la repetición, el efecto místico de elevación espiritual que producen las composiciones de un Allegri o

¹⁴ Ángela María González y Ana María Escallón, “Todo Negret en el MAM - Homenaje al viejo mundo americano”, *Magazín Dominical de El Espectador*, n.º 221, junio 21 de 1987, p. 12-14.

¹⁵ Vásquez, ob. cit., p. 18.

un Bach, elevación que por su diseño los recintos góticos también estimulan.

Arizona: Los Indios Pueblo

Negret vivió en Nueva York de enero de 1949 a agosto de 1950. Tras permanecer en Francia y España de marzo de 1951 a septiembre de 1954, volvió a los Estados Unidos con una bolsa de trabajo que le otorgó la Unesco. En Europa había admirado las realizaciones de Gaudí, escuchado música medieval en Chartres y otras catedrales góticas, visitado a Brancusi en su taller de París y modelado en yeso una cierta cantidad de obras simétricas que no lo satisfacían plenamente, de modo que optó por reorientar sus inquietudes yéndose a vivir con los indios Pueblo, en el Estado de Arizona. Se estableció entre los Navajo en Mesa Verde, donde asistió a una ceremonia que lo impresionó profundamente, la misma que Jackson Pollock había presenciado en 1941 en el MoMA, donde un grupo de artistas de esa misma etnia ejecutó en el piso del museo una obra con la técnica que en inglés se denomina *sand painting*.¹⁶

Década y media más tarde Negret asistió a un ritual de sanación en el que un *medicine-man* procede, durante toda una noche, luego de administrar los remedios que curan los males físicos del enfermo, a desalojar los espíritus malignos que aún permanecen en su cuerpo. La ceremonia consiste en lo siguiente: a) la elaboración

¹⁶ Elizabeth Levine and Anna Indych, "Chronology", en Kirk Varnedoe with Pepe Karmel, *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, New York, 1999, p. 319.

con pigmentos secos de todos los colores, en el suelo, de un dibujo abstracto de carácter geométrico cuyos trazos dependen de la enfermedad que se combate; b) una larga sesión de canto y danza que, ornado con el atavío apropiado, el *medicine-man* procede a ejecutar delante del paciente; y c) la destrucción total, antes de que despunte el sol, del dibujo trazado en el suelo, cuyos pigmentos se recogen y arrojan al viento.

En un estudio de 1999, escrito para el catálogo de la retrospectiva que el MoMA le hizo a Pollock ese año, Pepe Karmel ha revelado que el hecho de que la ceremonia implicara construir y luego destruir el dibujo de pigmentos secos influyó en la abstracción del gran maestro de la pintura de acción. El análisis lo llevó a mirar debajo de las capas y capas que se superponían en los lienzos, suerte de excavación arqueológica que hizo revisando los fotogramas de las dos películas que Hans Namuth hizo del pintor 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.¹⁷

Como sabemos que Pollock describía alrededor de la tela una suerte de danza durante el proceso de pintar, resulta pertinente citar la afirmación de Allan Kaprow cuando afirma que así logró retornar “al punto en que el arte estaba más activamente comprometido con el ritual,

¹⁷ Pepe Karmel, “Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth, en Varnedoe y Karmel, ob. cit., p. 110-115 y 124.

la magia y la vida”,¹⁸ es decir, en dos componentes básicos de una tradición que no sólo permanece viva en el mundo tribal ya que también subsiste, aunque de modo casi clandestino, en la gran civilización industrial y postindustrial que hoy atravesamos. Anotemos entonces que a partir de una preocupación similar, aunque expresada con un lenguaje completamente diferente, Edgar Negret se fijó en esos dibujos trazados en el suelo y en las kachinas o muñecas que tienen poderes de sanación¹⁹ entre los Hopi y los Zuñi.

Una kachina es un objeto tridimensional que podemos mirar como una escultura pintada de diversos colores. Por su morfología, es hierática y simple. Se eleva desde un pedestal muy sencillo y en los mejores ejemplos, que son los más antiguos, se sugieren los brazos, el faldón de la vestimenta, el cuello y la boca con relieves someramente tallados en el madero rollizo. Cuando lo hay, el detalle de más notoria proyección en el espacio son las orejas, dos tablillas rectangulares de extremos exteriores redondeados que se insertan a lado y lado de la cabeza.

Reafirmando su vocación geométrica, confirmada por el dibujo simétrico que vio trazar en el suelo durante la ceremonia, Negret descartó las piernas de la muñeca ritual y todas las demás protuberancias del modelo original, y concibió su *Kachina* (1957) como una columna de sección cuadrada, haciendo caso omiso de

¹⁸ Cit. por Karmel, *ibídem*, p. 97.

¹⁹ Cf. E. Tooker, “Masking and Matrilineality in North America”, *American Anthropologist*, vo. 70, N.º 6, December 1968, p. 1170; Dennis Tedlock, “Zuni Religion and World View”, en *Handbook of North American Indians*, Smithsonian Institution, Washington, 1979, p. 503.

la conformación más o menos circular del madero en que son talladas las muñecas. En cuanto a las orejas, por ser tan protuberantes, las enfatizó multiplicándolas y superponiéndolas en diferentes niveles. Si consideramos que ésta fue su primera construcción en aluminio pintado, toca reconocer que estamos en presencia de un acierto que marcó a Negret por el resto de su vida. Las kachinas son espíritus mensajeros que habitan en un mundo intangible y sobrenatural que duplica el de la esfera terrenal, “poblado de dioses, semidioses, kachinas, monstruos y ancestros”.²⁰ Bajo su forma de muñecas talladas se regalan a los niños como objetos pedagógicos destinados a transmitir conocimientos.²¹ Quiere decir que la obra inaugural de Negret tenía un contenido simbólico que a la larga resultó paradigmático, ya que dentro de su simplicidad, al multiplicar las orejas, repitió un módulo que ensambló con ese sentido religioso del ritmo que lo venía obsesionando.

Pero volviendo a las kachinas de los indios Pueblo, éstas también son encarnadas en ciertas festividades por danzantes varones enmascarados y ataviados de modo apropiado. Apenas el danzante se pone la máscara, asegura Wright, “se vuelve uno con el espíritu que representa”²² 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 ritual, organizados en grupos, los

²⁰ Barton Wright, “Kachina Dolls, Myths and Ceremonies of the Hopi Indians”, en *Esprit Kachina*, catálogo, Galerie Flak, París, 2003, p. 36.]

²¹ Julien Flak, *Esprit Kachina*, ob. cit., p. 7.

²² Wright, ob. cit., p. 42.

oficiantes cumplen recorridos precisos por el territorio que habitan para dirigirse a las *kivas* o recintos sagrados donde se concentran para continuar sus contactos con divinidades y 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 Mesa Verde. Un rasgo notorio de *La ciudad* son los tres planos blancos circulares que sobresalen visualmente por contraste con el fondo oscuro, claras representaciones de las *kivas*, esos espacios que se excavan en el suelo para practicar el culto.

Kachina y *La ciudad* ponen de presente que el escultor abstracto tenía intenciones figurativas y de representación que no ocultaba, como los mismos títulos están indicándolo, característica a la que jamás renunció. 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 flotantes instaladas en boyas para canalizar el tráfico de las embarcaciones que transitan entre las islas. Fue esta 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”.²³

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. El abordaje de *Señal para un acuario* sin embargo 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 bajo la superficie del agua, donde dirigiría el deambular de las criaturas que contiene el acuario. La idea es tierna e infantil, es decir primitiva, incluso lírica. Está planteada con fe en el maquinismo cuando éste seguía pareciendo la panacea que aligeraría a la humanidad de la escasez y la fatiga. De allí que el corte, el doblar y el ensamblaje de las partes metálicas sean impecables y precisos como ocurre en todo objeto mecánico funcional.

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 se consideraba. Negret pudo enfrentar esa nueva realidad como poeta porque se atrevió a canalizar su

²³ Tomado de *The New York Times*, New York, October 9 1995 y compilado en *1957-1991: Edgar Negret-De la máquina al mito*, catálogo para Museo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, [México], producido por Centro de Arte Crisol y Editorial Edisigma, Caracas, 1991, p. 77.

asombro y lo volcó en numerosas esculturas. Su reacción fue vital, pero también creativa y 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.²⁴

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 simple guiño en la siempre congestionada Manhattan. Aunque esto nos parece hoy elemental y obvio, ese ordenamiento de las cosas poseía una dimensión ontológica de tal magnitud que Edgar Negret se atrevió a reelaborarlo y expresarlo con un lenguaje que no borra ni disimula sus asombros. Allí estaba el nuevo mito planteado por Oteiza en su “Carta” de 1944. Porque en aquello de hacerse acatar por los hombres, la máquina de luces era más eficaz que el viejo Jehová, por cierto que con mucho menos esfuerzo, razón por la cual merecía la exaltación que en esencia es el monumento que forjó en Mallorca para hundir mentalmente en un acuario lleno de peces.

El proceso creativo que va de 1953 a 1957, o sea de *Señal para un acuario* a *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

²⁴ González y Escallón, ob. cit., p. 12.

útil del que nos servimos en ciertas tareas gracias a la mecánica, o a la electricidad, o a 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 funcional. El aparato trabaja en alianza con las leyes naturales, leyes que el diseñador aprovecha a su favor y de modo eficiente para lograr su propósito. La magia, en cambio, contraría esas leyes. De modo inexplicable y flagrante, haciendo un pase o lanzando un conjuro, el mago logra lo inesperado induciéndonos a la perplejidad y la maravilla.

Que un aparato sea al mismo tiempo mágico es una metáfora que le debemos a Negret. Se trata de una metáfora tan fecunda conceptualmente y tan expresiva poéticamente que terminó siendo el eje de toda su obra escultórica. En ella van a caber tanto las sugerencias que aprehende viendo la máquina como los misterios que deriva de su inclinación por lo místico. De lo anterior se concluye que la operación que suma las teorías de Oteiza y las ceremonias chamánicas de Mesa Verde confluyó de modo feliz en la creación 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”.²⁵ A Campbell parecía regocijarse que lo nuevo tuviera vínculos con una tradición que remontaba a la prehistoria.

²⁵ Tomado de *Art News*, vo. 58, n.º 7, New York, November 1959 y compilado en 1957-1991, ob. cit., p. 79.

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 carácter mágico porque trataban como mito lo que para el común de los mortales era prosaico o al menos práctico y carente por lo tanto de trascendencia espiritual. *Equinoccio* (1957), por ejemplo, es una alusión a la mecánica gravitacional de la Tierra y la Luna en torno al Sol. Está resuelto como un esquema o plano 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 la serie de los *Navegantes* en 1968, un homenaje a las actividades inaugurales de la era espacial, cuando Rusia 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 la punta de 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.

Una máquina dista mucho de ser exuberante porque ha sido pensada para que sus movimientos sean precisos,

justos, contenidos y prácticos. Nada en ella puede faltar ni sobrar, condición que a Negret no le interesaba. Al prodigarse, desbordarse y regodearse con los componentes de sus estructuras metálicas, dentro de la 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 no resisto el impulso de recordar, aunque carezca del sustento bibliográfico requerido, 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 fugaz presencia de aquel objeto volador tan ruidoso, la comunidad armó una gran aeronave con ramas y chamizos secos en señal de reverencia y respeto a lo que era desconocido e incomprensible para ellos, pero milagroso y mágico.

Sin apartarse de esta misma línea de conducta, mirando los productos industriales con ojos de inocencia primitiva, 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), *Escalera* (1971), *Puente* (1972), *Templo* (1974), etc.²⁶

²⁶ Cf. Galaor Carbonell, *Negret - Las etapas creativas*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1976, s. f.

La mayoría de estos títulos identifica obras individuales que, aunque pertenecen a una serie específica, presentan variantes que en general son bastante pronunciadas. Esos 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 ayuntamiento 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 apenas en una suerte de beso mecánico que la tornillería hace posible.

Con excepción de *Máscara*, tema reiterado a lo largo de los años que Negret asoció siempre a la esencia de los mitos y ritos tradicionales, 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, como veremos más adelante, el artista incorporó a su acervo temático la ingeniería hidráulica, las medidas de tiempo y espacio, la actividad textil y la heráldica. La mente del escultor se había concentrado en la necesidad de expresar la fuerza espiritual, en el fondo secreta, de las cosas que el ser humano piensa y diseña

con un propósito meramente utilitario, por lo que prima la función que debe cumplir en la práctica. Esa fuerza espiritual se vuelve secreta debido a que abordamos este tipo de objetos con un criterio utilitario, de mero uso, hecho lo cual a veces nos fijamos en su belleza exterior sin querer penetrar en su sentido poético interior. Es de reconocer que raras veces los entendemos y asumimos por lo que significan como manifestaciones propias de la singularidad de quien los concibió, como ocurre con un poema, una novela, una composición musical, una obra de teatro o una película. Desentrañar y revelar este último rasgo era lo que en verdad motivaba a Negret.

La ruta de Cuzco a Saqsaywamán y Machu-picchu

En 1982, para celebrar el bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar, Negret recibió el encargo de erigir un gran monumento de homenaje al Libertador. El escultor concibió, para construir en concreto a la vista, una estructura cuya altura equivalía a la de un edificio de diez pisos, compuesta de módulos situados en el tope que el público podría recorrer, ya que su interior albergaría un museo en el que se exhibirían documentos relacionados con la gesta libertadora. La Academia Colombiana de Historia, por iniciativa de Germán Arciniegas, se opuso al proyecto y logró derrotarlo. Los académicos querían un monumento del tipo que fomenta el culto a la personalidad y, como explicó en su momento Juan Acha, “lo que necesitamos

simbolizar no es la persona, sino sus ideales de libertad y de solidaridad latinoamericana”, ideales que una efigie “enmascara o silencia”.²⁷

Por fortuna la experiencia no fue vana. Dado que los módulos a construir en el tope debían evocar las cumbres que holló el ejército comandado por Bolívar, Negret consideró indispensable desplazarse al Perú a recorrer los caminos y a respirar los aires de los Andes. Por eso se dirigió al Cuzco y se desplazó a Machu Picchu pasando por Písaq y Ollantaytambo. El urbanismo y la arquitectura de los Incas cautivaron al escultor, incluyendo sus sistemas constructivos, pero sobre todo la simbología que expresaban con la piedra. En el Cuzco y sus alrededores, Negret vivió y sintió lo sacro en todas partes porque el sentido del ritmo es patente en los sillares que arman un muro, en las varias puerta que horadan una fachada, en las escaleras de caminos rurales que retan abismos profundos, en los motivos de un tejido, en las cuerdas y nudos de un *quipu*, pero sobre todo en los andenes de las construcciones elevadas en las laderas de montañas empinadas. Allí donde el ojo se fija interesado en algún detalle excepcional, allí hay un sentido del ritmo que deriva de una aplicación que resulta ser práctica y orgánica.

Mientras gozó de la plenitud de sus cinco sentidos, Negret fue un hombre dado al asombro, la ternura y la sonrisa franca. La generosidad fue su insignia, no sólo en cuanto a dar sino en lo que hace a recibir sin prevenciones, lo mismo ideas que experiencias enriquecedoras. En

²⁷ Juan Acha, “La obra”, en Daniel Samper Pizano, *Negret uno, dos y tres - Nada que ocultar*, Italgaf, Bogotá, 1983, p. 133.

Saqsaywamán llegó a creer, abismado por el tamaño de las piedras de la triple muralla que se alza en la colina que señorea sobre Cuzco, que ninguna construcción del planeta era más portentosa que ésa. La experiencia lo llevó a estudiar las realizaciones del Impero de los Cuatro Suyus o rumbos, conocido en quechua con el nombre de Tahuantinsuyu. Realizó la tarea con tal detenimiento que su obra fue, en adelante, un homenaje incansable y continuo a todo lo que los incas concibieron con ingenio, desde las ciudades hasta los observatorios astronómicos y desde sus insignias y fiestas hasta sus creencias religiosas y elementos de culto.

En el entusiasmo sin límites que en adelante lo guió paso a paso, jugó un papel determinante el haber descubierto, poco tiempo después, que él era un descendiente directo de Huaina Cápac, “el onzeno inga” en el memorable informe gráfico que Guaman Poma de Ayala hizo hacia 1615 en carta dirigida al rey de España.²⁸ Francisca Coya, una de las descendientes de Huaina Cápac, desposó al capitán Diego Sandoval, origen de una descendencia a la que Negret pertenecería.²⁹ Verídico o ficticio, el escultor tomó en serio el árbol genealógico que llegó a sus manos, acontecimiento emocional que estimuló su talento creativo y lo volcó de lleno sobre los temas peruanos. Fue entonces que hizo uso, por primera vez, de fuentes precolombinas, que asumió como evocaciones libres que raras veces

²⁸ Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva Coronica y Buen Gobierno I*, Edición y prólogo de Franklyn Pease G. Y., Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p.88.

²⁹ Fausto Panesso, *Edgar Negret, obra y tiempo*, Ediciones Pérez Vargas, Bogotá, 1991, p. 15.

se atienen a las formas de los modelos que estimulaban sus creaciones.

La obra inaugural de la serie de homenajes al Tahuantinsuyu es la titulada *Machu Picchu*, un conjunto de módulos de diagonales acentuadas que se desplazan de abajo hacia arriba, inscritas entre dos arcos que se expanden horizontalmente. Las diagonales sugieren la andenería de Machu Picchu, el arco superior representa el filo de montaña en el que descansa la ciudad y el arco inferior, que se posa en la base como el balancín de una mecedora, condensa la sensación de inestabilidad que comunica la construcción de tantos edificios en lo que parece ser un abismo. Viene al caso observar que sugerir los andenes rigurosamente horizontales con diagonales orientadas según la vertical, es una licencia compositiva que el escultor utilizó en numerosas ocasiones, como cuando evocó el lago de Titicaca y más tarde la laguna de Guatavita como espejos de agua dispuestos verticalmente.

Ahora bien, la visita de Negret al Cuzco y sus alrededores reorientó por completo la obra del artista, produciéndose el viraje más acentuado de su trayectoria desde la *Kachina* de 1956. En su exhaustiva cronología sobre la actividad del escultor, José María Salvador ha sintetizado así la etapa que comenzó en 1982:

Realiza *Machu Picchu*, primera de las obras de su “etapa incaica”. A partir de ahora tiende a aplanar las formas, abandona cada vez más las incurvaciones de la lámina, y comienza a producir obras bastante cerradas, planas y rectilíneas, con cierto predominio de la simetría, y un gusto cada vez más acentuado por la policromía, con utilización de todos los colores del arco iris, además del negro y los grises.³⁰

³⁰ José María Salvador, “Biografía de Edgar Negret”, en *1957-1991*, ob. cit., p. 68.

Es de anotar que las formas cerradas y planas sumadas al uso de una paleta más amplia no desembocaron nunca en obra de calidad pictórica pura. La superposición de placas de aluminio para producir relieves era un procedimiento eminentemente escultórico, con un resultado final asimilable al de estelas realizadas en metal. En algunos casos podemos apreciar que las estructuras funcionan como muros de cierto espesor que, paradas en medio del espacio de una sala, pueden ser vistos y apreciados por ambos lados. En otros casos, aunque la idea de muro es en principio la misma, la obra sólo puede ser abordada de un solo lado, por lo que las obras se exhiben exentas pero muy cerca de la pared. Esta solución ya había sido trabajada con ahínco de 1946 a 1948 en piezas tales como *La mano de Dios*, *Whitman paisaje* y *La Anunciación*, en las que las formas orgánicas eran tratadas como máscaras. El envés de las tres piezas mencionadas antes es significativo; en cambio el revés, que resulta ser la misma forma pero en negativo, está despojado de significación e interés visual. Una tercera solución fue la del relieve concebido para ser colgado en la pared como un cuadro, relieves que varían entre los casi planos y los que presentan proyecciones espaciales bastante acentuados.

Las tres soluciones obedecen a ejemplos específicos que pueden apreciarse en los sitios que Negret visitó en el Perú y son los siguientes: a) el emplazamiento exento de la *Piedra sagrada*, un enorme y pesado muro monolítico de Machu Picchu cuya silueta irregular evoca el pico Pumasillo; b) la disposición de los revestimientos líticos adosados a la pared de la caverna del Templo de la Luna, situada frente

a Machu Picchu, de fuerte presencia arquitectónica aunque sólo pueden ser apreciados por un lado; y c) los relieves de la Casa de las Serpientes, en el centro histórico de Cuzco, tallados discretamente en la fachada exterior del edificio.

Para el artista de 62 años el recorrido por el Cuzco y sus alrededores tuvo un impacto similar al de su convivencia, en 1956, con los indios Pueblo de Arizona. La nueva experiencia fue tan profunda que reorientó los temas y los lenguajes de un escultor cuya sensibilidad era receptiva a las manifestaciones en las que el mito se revela como esencial. Lo curioso es que al cambiar de rumbo Negret terminó interesándose tanto o más en lo profano que en lo religioso. He seleccionado 31 obras realizadas entre 1982 y 1997, que vale la pena identificar acompañadas de un breve comentario en torno al tema, para poder determinar el rango de sus preocupaciones y el calado de las mismas.

1982

Machu Picchu. Remite a la ciudad que parece haber sido construida para retar la topografía vertiginosa del sitio en que se levanta.

1984

Reloj andino. Un tributo de admiración a la capacidad de medir el tiempo.

1986

Luna. A Negret no le interesó el satélite como tal, sino su papel determinante en creencias y rituales.

Espacio ritual. En planta, esta estructura es un círculo perfecto de módulos que, inclinados hacia el centro, se alzan sin llegar a cerrarse en el tope. La circularidad de esta

escultura se debe a que sólo en los templos del Sol los incas construían muros curvos.

Titicaca, el lago mítico. Esta obra celebra el origen de la más grande civilización del altiplano andino. Según Inca Garcilaso de la Vega, los fundadores del imperio Inca “salieron de Titicaca y caminaron al septentrión”³¹ para terminar estableciéndose en el Cuzco.

Quipu I: Homenaje a Pachacútec. El *quipu* es un sistema de cuerdas que permitía guardar información genérica y numérica con un código de nudos ligado, según Inca Garcilaso de la Vega, al color del hilo respectivo.³² Pachacútec, el noveno inca, fue el arquitecto del Cuzco y el gran reformador que favoreció la expansión del imperio.

Quipu II: Homenaje a Tupa Inca Yupanqui. Tupa Inca Yupanqui fue el décimo inca. Con él continuó la formidable expansión del Imperio.

Quipu III: Homenaje a Huaina Cápac. Huaina Cápac fue el undécimo y penúltimo inca. Bajo su mando, conquistada Quito, el Tahuantinsuyu llegó a su máxima extensión territorial. A partir del *quipu*, un instrumento cuya función principal es contable, Negret creó una metáfora del crecimiento, desarrollo y grandeza del pueblo inca.

1987

Mapa del Tahuantinsuyu, el Imperio de los Cuatro Rumbos. El escultor celebra, indicando los caminos que atravesaban montañas y desiertos, la magnitud de un imperio cuya extensión fue considerable. Esta obra entronca

³¹ Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los incas*, vol. I, libro primero, cap. XV, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, p. 38.

³² *Ibidem*, vol. II, libro sexto, cap. VIII, p. 24.

con *La ciudad* de 1957, de la serie *Aparatos mágicos*. El gran círculo amarillo central corresponde al Cuzco, el rojo a Machu Picchu, el blanco a Pachacámac, situada en las afueras de lo que hoy es Lima, el azul a Tiahuanaco, el amarillo del noroeste a Chan Chan y el amarillo más al norte a Quito.

1988

Deidad. Negret posó la mirada fuera del área incaica y se fijó en el centro escultórico de San Agustín en Colombia, estudiado por su amigo Jorge Oteiza. Aunque la estructura resultante no es feliz, el protuberante lazo de aluminio que orna la superficie remite a los que pueden verse, por la parte posterior, en la cintura o en el tocado de algunas de las estatuas del centro chamánico más importante de la Colombia precolombina.

1989

Casa de las Serpientes. Evoca el edificio del centro de Cuzco que tiene unas serpientes en altorrelieve, labradas en de la fachada.

1990

Cuzco. Los planos secretos del acueducto. Retoma la pasión por las creaciones debidas a la ingeniería que ha tenido siempre, en este caso la hidráulica, para celebrar la admirada proeza de los incas de construir los acueductos de tal modo que los eventuales enemigos no supieran por donde iba la red de aguas y evitar su destrucción en caso de que la ciudad fuera sitiada.

Fuente ceremonial. Evoca los lugares donde se hacían abluciones rituales.

Tejido. Es un homenaje al refinamiento técnico de las telas peruanas precolombinas, consideradas de las más bellas y sofisticadas de la historia del textil en el mundo.

Laguna. Dirección a Guatavita. La obra alude a la laguna situada cerca de Bogotá, en la que según los cronistas españoles el zipa o máxima autoridad de los muiscas, o chibchas, se bañaba con el cuerpo cubierto de oro en polvo, posible origen de la leyenda del Dorado.

1991

Sol. Como en el caso de *Luna*, Negret representó al rey de los astros por su papel determinante en las creencias religiosas de prácticamente todos los pueblos indígenas de América. A lo anterior se añade que los reyes del Tahuantinsuyu se tenían por hijos del Sol³³.

Eclipse solar. Suerte de lamento por la decadencia y desaparición del imperio Inca.

Eclipse lunar sobre el Cuzco - 500 años. Un año antes de celebrarse la llegada de Colón a nuestro continente, Negret se propuso recordar de qué modo España arrasó con la mayor civilización de América del Sur sin intentar siquiera entender su cultura.

Eclipse solar sobre el Cuzco - 500 años. Como en el caso anterior, la mención de la capital del imperio y la referencia a los cinco siglos que habían pasado desde 1492 son los datos que definen la razón de ser de lo que en el fondo resultaría ser un anti monumento y no un monumento.

³³ *Ibíd*em, vol. I, libro primero, cap. XV, p. 37, y cap. XVI, p. 39.

Espejo de agua reflejando un eclipse. Un tributo a los astrónomos que supieron seguir, a través de ojos de agua tallados en el piso, los fenómenos siderales.

1992

Fiesta andina. Recuerda el colorido con que antaño, en tiempos de apogeo, se celebraban fiestas en el Cuzco.

Gran calendario. Invitado a exponer en el Museo Tamayo, Negret se interesó en las grandes realizaciones de las civilizaciones que florecieron en el territorio mexicano. La obra fue concebida como una variación del gran círculo de piedra que se conoce con el nombre de *Calendario azteca*.

Máscara Teotihuacán. A partir del detalle de un mascarón tallado en el Templo de Quetzalcóatl, en el centro ceremonial situado al norte de Ciudad de México, el artista hizo una variación que evoca la composición de la obra original.

1991-1993

Serpiente emplumada. El semicírculo de la estructura metálica representa la mitad del anillo de un ofidio enroscado. Los módulos metálicos abiertos por los que el espacio fluye, sugieren las plumas de un ave. El semicírculo de módulos simboliza a Quetzalcóatl. En el proceso Negret ignoró tanto la cabeza como la cola de la serpiente.

1993

Códice. En este caso Negret tuvo en cuenta el diseño de ciertas “páginas” del Códice Borbónico, en el que los glifos del texto están dispuestos en L alrededor de

la ilustración que domina la composición, en general de formato cuadrado.

Espejo de agua reflejando la Cruz del Sur. El artista le rinde tributo, como un primitivo, a la constelación que los europeos no conocían.

1994

El norte es la Cruz del Sur - Homenaje a Torres García. Ahora el tributo reconoce los aportes del Joaquín Torres García de “nuestro norte es el Sur”.

1995

Pirámide Teotihuacán. La inclinación de la estructura, obvia referencia a las pirámides del Sol y de la Luna en Teotihuacán, indican el grado de independencia que manejaba el artista a la hora de reinterpretar con aluminio los motivos que le interesaban.

1996

Maíz. Negret no representa el maíz porque su forma natural le parezca bella, sino porque convertido en chicha cumple un papel de importancia en ceremonias y ritos.

1997

El gran soporte Tierradentro. No lejos de su natal Popayán, en Tierradentro, se cavaron hipogeos funerarios cuyas paredes fueron recubiertas de motivos ornamentales. El artista retomó esos motivos al evocar los elementos soportantes de los recintos subterráneos tallados en la roca.

El arco. Se trata de un arco rebajado como los tallados en los hipogeos de Tierradentro.

Desde el punto de vista iconográfico, las 31 obras

seleccionadas son distintas entre sí por obedecer a principios de tema y representación artística que son los específicos y concretos de cada título. Negret renunció así a la variación en torno a un mismo tema que fue habitual en el siglo XX, prolongación de los paisajes seriados de Monet en el XIX. Los varios eclipses de 1991, por ejemplo, presentan soluciones distintas. No se redujeron por lo tanto, al pasar de una versión a otra, a conservar la estructura sustantiva de la composición con el propósito de introducirle cambios adjetivos, salvo el juego de tamaño y color que practicó desde *Kachina*.

De las 31 obras mencionadas, hay 20 que celebran hitos materiales de las civilizaciones y pueblos que los forjaron y sólo 14 se emparentan directamente con creencias y rituales. No obstante lo anterior, seis de las 20 corresponden a hitos que, aunque materiales, fueron construidos en función de lo puramente religioso, caso de *Templo ritual*, *Máscara Teotihuacán*, *Serpiente Emplumada*, *Pirámide Teotihuacán*, *El gran soporte Tierradentro* y *El arco*. A la larga sin embargo todas las esculturas inspiradas en el mundo precolombino fueron construidas por Negret porque expresan los avatares de pueblos altamente ritualizados. Por eso, hablando de los incas, declaró el escultor: “Me atrae especialmente la espiritualidad de ese imperio con sus poderosos símbolos como expresión del misterio y las epopeyas de la vida y la muerte”.³⁴

Agreguemos entonces, para concluir, la obra que en términos absolutamente individuales vendría ser la que

³⁴ González y Escallón, ob. cit., p. 14.

mejor ejemplifica el interés de Edgar Negret sobre los arcanos de la vida y la muerte. Voy a llamarla *Sin título*, independientemente de que la característica medular de la obra de Negret está determinada por temas que los títulos reflejan. Me he permitido la licencia de llamarla así, no porque el escultor hubiera adoptado la denominación que usaron tantos otros pintores y escultores abstractos, sino porque en el catálogo de la exposición de 1998 en Caracas, titulada significativamente *Diálogo con lo sagrado*. Aunque está profusamente ilustrado y muy documentado, en el catálogo se omitió deliberadamente el título que identificaría esta pieza escultórica de aspecto arquitectónico, título que sí está presente en todas las demás obras que se exhibieron en esa ocasión.³⁵ La razón de ser de dicha omisión se debe al hecho de que esta estructura fue concebida para ser su mausoleo.

Edgar Negret me dio a conocer su decisión tras conversar conmigo toda una tarde, recostado cada uno contra una columna de la estructura recién concluida y aún sin pintar. Me contó entonces que en México se había conmovido profundamente cuando vio, en el museo que lleva su nombre, la urna que contenía las cenizas de Rufino Tamayo. En Popayán hace muchos años el escultor colombiano le donó a la ciudad su casa paterna, junto con numerosas obras artísticas de su colección personal, para fundar un museo. Allí, en uno de los patios de la mansión colonial, va instalarse esta escultura. Bajo ella va a guardarse el polvo que el maestro será un día. Las

³⁵ Véase *Negret - Diálogo con lo sagrado*, Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas, 1998, p. 21.

vueltas de tuerca que le aplicó a todos y a cada uno de los tornillos de sus aluminios pintados expresarán allí, en un monumento que por su forma y su color evoca los hipogeos funerarios de Tierradentro, la poética de quien supo andar por el mundo con los ojos abiertos a todo lo que estuviera conectado con la eternidad y el mito.

