

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE UN CLÁSICO “MODERNO”

-Categoría 1, texto largo-

(Ensayo preparado en el marco de centenario del nacimiento del escultor payanés Edgar Negret Dueñas)

Oscar Esteban Hernández Correa

Historiador – Exdirector Casa Museo Negret & MIAMP

A un año de cumplirse el primer centenario del nacimiento del escultor Edgar Luis Negret Dueñas, resulta pertinente preguntarse cómo se construyó el andamiaje crítico, con el que, de manera particular, la pensadora colombo – argentina Marta Traba (Buenos Aires, Argentina, 25 de enero de 1930 - Madrid, 27 de noviembre de 1983), logró posicionar conceptualmente su obra, hasta convertirla en uno de los referentes canónicos de la vanguardia plástica colombiana del S. XX. Y me referiré específicamente a Traba durante el período 1954 – 1965¹ (aunque también me detendré por un momento, en el escultor vasco Jorge Oteiza, debido al impacto teórico y matérico que éste ejerció sobre el joven Negret); porque a pesar de que otros destacados críticos del citado periodo abordado, como Walter Engel o Casimiro Eiger, también dedicaron un buen número de interesantes artículos a la producción “negretiana” de ese entonces; son principalmente los de Marta Traba, los que aún hoy se siguen citando reiterativamente en catálogos y monografías, al momento de enunciar la “modernidad” de Negret y de presentarlo como el “clásico de los clásicos modernos” o por qué no, como el “eterno vigente”.

A través de este ejercicio de “disección” conceptual, mediante el cual se plantea escrutar las entrañas del entramado crítico que le valió a Negret el apelativo de “Moderno” por parte de Traba; es necesario primero aproximarse al marco conceptual sobre el que ella lo estructuró. Así que, ese será nuestro punto partida.

¹ Período delimitado a partir de la llegada de Marta Traba a Colombia en 1954 y el artículo que dedicó a la obra de Negret, a raíz de la participación del escultor, en la VIII Bienal de Sao Pablo, en 1965 [N. del A]

El “tornavox” trabista de enunciación estética

Muchos de los estudiosos (as) de la temática “trabista”, como la artista colombiana Beatriz Gonzáles Aranda² o la investigadora argentina Florencia Bazzano-Nelson, coinciden en afirmar que la influencia del crítico Jorge Romero Brests (con quién trabajó en Buenos Aires entre 1947 - 1948 en la afamada revista “Ver y Estimar”) fue de significativa relevancia para la concreción de la primera fase de su pensamiento estético. Sobre su propia perspectiva crítica, Romero Brests sostiene que:

En el nº 1 de dicha revista [Ver y Estimar] fijo mi posición como crítico de arte [...]: “Entendemos que la crítica, sin olvidar las reacciones sensibles y el juego de la imaginación, debe enriquecerse por sus fundamentos teóricos y por su modo inteligente de explorar la realidad [...]. “No desdeñamos los determinismos, pero tenemos fe en la libertad creadora del hombre, el cual se eleva por encima de las circunstancias, anhelando la perfección, para construir la siempre fragmentaria realidad. Por eso sostenemos que la crítica, yendo más allá de la mera discriminación de los factores desencadenantes, debe descubrir el ideal que presta coherencia a la obra de cada artista todo cuanto haya de personal creación metafísica, racional o intuitiva.”³ Pero agrego, “tan falso es, a juicio nuestro, reducir el acto creador a un juego mecánico de factores exógenos, como afirmar la omnipotencia inventiva del artista. Y para rematar: “Consideramos a la teoría, la historia y la estética de las artes como formas de la crítica (influencia de Croce a todas luces) cuya función es estimar valores” (la orientación axiológica aludida).”⁴

² “Aunque no fue su discípula –como se ha afirmado–, la influencia de Romero-Brest [...] se la reconoce en su actitud y en sus primeras ideas sobre la crítica”. Cfr.: GONZÁLES, Beatriz. Marta Traba. En: Pensamiento Colombiano del S. XX. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007. Pág.: 440

³ El subrayado es mío.

⁴ ROMERO, BREST, Jorge. ROMERO BRESTS, una autobiografía. En: Archivo Jorge Romero Brests. [En línea] Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2011. <http://www.archivoromerobrest.com.ar/indice/autobiografia.htm>

Así pues, teniendo presente esa herencia de pensamiento (y sus posteriores giros conceptuales a partir los años 60's), la investigadora Bazzano-Nelson plantea la existencia de por lo menos “dos Trabas”⁵:

“la de los años cincuenta, como la mayoría de los críticos de la época, tenía una actitud eurocéntrica y esteticista, y la que emerge a finales de los sesenta, quien considera el cauce del arte continental desde el otro lado del río, por así decirlo, al adoptar un marco conceptual en el cual articula la crítica de arte desde lo local y lo latinoamericano adquiere una relevancia mucho mayor.”⁶

De acuerdo con lo anterior, la fase del pensamiento trabista que abarca el período 1954 – 1965, es la que correspondería al de la génesis de su pensamiento crítico.

Volviendo entonces a la “Primera Traba”, encontramos que su fuerte (y por qué no, nosciva) carga eurocéntrico-esteticista, se hace evidente en su formación intelectual inicial en la Francia de finales de la década del 40 y principios de los 50;⁷ sobre la que se estructuran sus columnas de prensa, ensayos, programas radiales, etc., producidos en esta etapa de su pensamiento; y también es reafirmada, por el testimonio de algunas de sus alumnas de la Universidad de los Andes en Bogotá, como la artista Beatriz Gonzáles Aranda; quién recuerda, que entre los pensadores a los que ella más se refería en sus clases, escritos y conferencias de su fase inicial se encontraban

[...] filósofos, historiadores y sociólogos como Wilhelm Worringer (1881-1965), Heinrich Wölfflin (1864-1945), Henri Focillon (1881-1943), Bernard Berenson (1865-1959), Lionello Venturi (1885-1961), Benedetto Croce (1866-1952), Pierre Francastel (1905-1970), Eugenio D’Ors (1882-1954),

⁵ Esta investigadora también estipula la identificación de una “tercera Traba”, “*si uno considera la clara intención política de sus últimas novelas*”. Cfr.: BAZZANO-NELSON, Florencia. *Contra viento y marea*. En: Revista Mundo. Bogotá (septiembre 18 de 2002); pág.: 23.

⁶ BAZZANO-NELSON, Florencia. *Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba*. En: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970* [Ensayo introductorio]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. Pág.: 11

⁷ Entre 1949 y 1950, Marta Traba tomó cursos de historia del arte y estética en la *Ecole des Hautes Etudes* de La Sorbona con Pierre Francastel; en *L'École du Louvre*, con René Huyghe [N. del A.] Cfr.: VERLICHAK, Victoria. *Marta Traba, una terquedad furibunda*. Bogotá: Ed. Planeta, 2003. Pág.: 78

André Malraux (1901-1976), Gillo Dorfles (1910), Humberto Eco (1932), Walter Benjamín (1892-1940) y Pedro Henríquez Ureña (1884-1946)⁸.

Por tanto, la influencia de esos pensadores, que en su mayoría dedicaron su producción historiográfica y/o crítica –como es el caso de los citados Worringer, Wölfflin, o Berenson – al arte europeo desde perspectivas formalistas – esteticistas, explica porque para la “Primera Traba”, *“una de las características más importantes del arte del siglo XX eran «la libertad de actuar solamente con elementos plásticos [...] y la necesidad de crear con estos elementos un ‘ente’, un ‘objeto estético’ necesario y suficiente”*⁹ lo que nos lleva a inducir que en ese primer momento de su pensamiento, concebía al artista como un creador “excepcional”, no determinado por el entorno político o social, pues en sus propias palabras,

[...] *“es un ser eminentemente apolítico, antisocial, desinteresado de lo contingente, un ser que está en el medio de la historia como una isla inquietante, y para quien las palabras progreso, civilización, justicia, carecen completamente de sentido”*. El artista debía concentrarse en los elementos plásticos como *“el espacio o el plano, el realismo o la abstracción, el color o la línea-, [para] realizar [un] hecho plástico que se baste a sí mismo, cuyo valor reside íntegramente en sí mismo”*. Pero mientras asegura que el propósito del arte había *“dejado de coincidir con la finalidad de la sociedad”*, lamenta el hecho de que *“la utilidad de la belleza plástica, que es exclusivamente espiritual [...] [parezca] más desplazada que nunca en el siglo de la cibernética”*.¹⁰

De acuerdo a lo anterior, resulta paradójico encontrar, que pese a expresar en diversas ocasiones, su temor ante las secuelas que según ella produciría el *“siglo de la cibernética”* sobre la creación artística; una de las estrategias que implementó con el propósito de familiarizar al tradicional público bogotano y nacional –cuyo telón de fondo era un país en trance de modernización y urbanización- con las propuestas vanguardistas -informalismo o neofiguración según sea el caso- que sus

⁸ GONZÁLES, Beatriz. Op. Cit., pág.: 446

⁹ BAZZANO-NELSON, Florencia. *Cambios de margen*. Op. Cit. pág.: 12

¹⁰ *Ibíd.*, pág.: 13

artistas protegidos abanderaban, como Edgar Negret Dueñas, Armando Villegas, Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón, Guillermo Wiedemann, Carlos Rojas, Fernando Botero; fue

presentarlo como "*un fenómeno necesario, lo mismo que la literatura moderna o los experimentos científicos*" y compararlo con el mundo que nos muestran los imaginarios modelos de los físicos y matemáticos, el de los esquemas ininteligibles de la desintegración nuclear, el de la cibernética que proyecta máquinas más inteligentes y más sensibles que el hombre, el de los maravillosos "*Calder*" que resultan de la representación gráfica de una ecuación matemática.¹¹

En este malabarismo analógico, que le permitió justificar además la incipiente internacionalización de esos mismos artistas; coincidirá plenamente con el pensamiento del propio Negret, quien al referirse a su serie de esculturas titulada "Aparatos mágicos¹²", – manifestó que éstas se inspiraban en la estética urbana – semáforos- del Nueva York de los años 50's, convirtiéndose así en "máquinas" que no tienen ninguna funcionalidad en el mundo físico, pero sí en el mundo de las "ideas".¹³

Esta convergencia entre el discurso crítico de Traba y el pensamiento que desarrollo Negret con relación a su propia obra; es posible entre diversos factores, a que precisamente él encarnó de manera singular, muchos de los postulados estéticos que ella defendió y difundió durante su etapa inicial pensamiento, y mediante los cuales también trató de encausar (probablemente con menor éxito y/o repercusión) la construcción discursiva de otros artistas del período, como Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón, Guillermo Wiedeman, Fernando Botero, Luís Caballero, Carlos Rojas, Armando Villegas, Judith Márquez, Bernardo Salcedo, Leopoldo Richter, Enrique

¹¹ *Ibíd.*, pág.: 13

¹² Serie escultórica en madera del año 1957, realizada en Nueva York, en la que Negret comienza a incorporar el aluminio, las tuercas-tornillos y los colores mate (negro, rojo, azul, blanco); elementos que serán característicos de su producción, a partir de los años sesenta. [N. del A.]

¹³ Cfr: NEGRET, Edgar. *La Casa Museo Negret de Popayán* [videodisco digital]. Edgar Negret Dueñas. Popayán: Audiovisuales, 1985. (20 min).

Grau, Álvaro Herrán, David Manzur, Juan Antonio Roda, Cecilia Porras de Child, entre otros.

Sobre este tipo de particulares relaciones que se tejen entre el discurso de algunos críticos de arte y la obra de ciertos artistas; la investigadora colombiana Silvia Juliana Suarez señala que:

Es factible pensar que existen ciertas obras que informan los criterios de juicio del crítico de arte, aquellas que presentan una relación de correspondencia con sus ideas sobre el deber ser de la práctica artística. Se trata de las obras a través de las cuales el crítico puede desarrollar más a gusto sus reflexiones sobre el arte, aquellas que son adecuadas a su pensamiento y que, por otra parte, lo retan y, que por lo tanto, le permiten dudar, desplazarse y evolucionar.¹⁴

Es precisamente esa relación de “correspondencia” entre los postulados estéticos de Traba y la propuesta estética de Edgar Negret, la que se puede percibir al analizar los artículos críticos que le dedicó a su producción escultórica correspondiente al período abordado, en los que ella “modela” calculadamente su reputación artística, a través de juicios de valor respaldados por sus propios enunciados “modernos”.

¿Edgar Negret Vs. Popayán?

Edgar Negret Dueñas nace el 11 de octubre de 1920 en Popayán, ciudad fuertemente marcada por la influencia del arte religioso hispánico y quiteño heredado de la época colonial; en la cual, artistas como Adolfo Dueñas Lenis (Popayán, 1845 / Popayán 1909 – primo de su abuelo materno) se destacaron durante el siglo XIX, por cultivar estéticas de corte academicista – neoclásico, tanto en el dibujo como en el diseño arquitectónico.

La entrada del S. XX no marcará un cambio a nivel artístico en esta ciudad, pues una de sus figuras centrales en el campo de la pintura, será Efraím Martínez Zambrano (Popayán, 1898 – Popayán, 1956) reconocido por sus obras academicistas-costumbristas

¹⁴ SUAREZ, Sylvia [et al.]. *Salón de Arte Moderno 1957: 50 años de arte*, en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá: Banco de la República, 2007. Pág. 87

y sus recreaciones pictóricas de la historia de Popayán, destacándose su óleo de gran formato “La Apoteosis de Popayán” en el que inmortaliza el mito fundacional de la antigua capital del “Gran Cauca”.

Entre 1933 y 1937, Negret realiza sus estudios básicos en el Liceo de Bachillerato en la Universidad del Cauca. Esta Universidad, ya había creado en cumplimiento de la Ley 56 de 1911¹⁵ la Academia de Pintura, bajo la dirección del profesor español Emilio Porset y Martínez a quien sucedió el afamado maestro bogotano Coriolano Leudo; pero el joven Negret decide ingresar en 1938 a estudiar dibujo (hasta 1944) en la Sección Tercera (Escuela elemental y superior de escultura y artes plásticas y decorativas; que brindaban formación profesional en artes)¹⁶ de la por ese entonces recientemente creada Academia de Bellas Artes de la vecina ciudad de Cali; institución que exigía a sus alumnos de pintura tomar clases de modelado, y a los de escultura tomar igualmente clases de pintura. Sería precisamente en las clases de modelado, que Negret identificaría con claridad su predilección por la escultura propiamente dicha, decisión que recuerda fue motivada también por el primer texto dedicado a su obra, escrito por el poeta vallecaucano Antonio Llanos (Cali, 1905 – Cali, 1978) con motivo de la exposición con la cual cerró su ciclo formativo en Bellas Artes, texto en el que Llanos sostuvo que “[Negret] no era un pintor, era un escultor [...] pues sentía las formas de una manera muy fuerte”¹⁷. De esta época inicial, datan los dibujos y yesos exhibidos en el Salón I de su Casa Museo en Popayán; sobre los cuales Negret declara explícitamente, están fuertemente influenciados por la propuesta estética de Auguste Rodin

“[...] quien está envuelto en todos los problemas del impresionismo [puesto que] el primer personaje del impresionismo era la luz. [Así] las superficies empiezan a interesarme mucho y [ocurre] el accidente del material que hace vibrar la luz. Es un momento muy importante para mí, porque es un desprendimiento de las reglas

¹⁵ ENRIQUEZ RUIZ, Guido. Historia de las Artes Plásticas en el Cauca en el S. XX. Popayán: Universidad del Cauca, 2000. Pág.: 12

¹⁶ INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES. Historia. Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes, 2009. http://www.bellasartes.edu.co/index.php?option=com_content&task=view&id=3

¹⁷ BUITRAGO, Alejandra. Entrevista a Edgar Negret. En: Revista Dominical de la HJCK [grabación sonora – en línea] Bogotá: 1989 <http://www.hjck.com/personaje.asp?id=1365792>

de la academia, de las fórmulas, allí empiezo yo [...] a amputar las formas, para darle más importancia a los torsos, a hacer unas formas más compactas”.¹⁸

“Modelo masculino reclinado (grande)”, Edgar Negret, yeso, 1944, colección Casa Museo Negret & MIAMP.



Fuente: Oscar Esteban Hernández Correa.

“Modelo masculino reclinado (pequeño)”, Edgar Negret, yeso, 1944, colección Casa Museo Negret & MIAMP.

Fuente: Oscar Esteban Hernández Correa.

El “umbral” hacia una nueva sensibilidad escultórica: Jorge Oteiza

En 1944 Edgar Negret regresa a Popayán y realiza su primera exposición individual en el claustro de la iglesia parroquial de San Francisco, y coincide con el escultor vasco Jorge Oteiza¹⁹ (Orío, España 1908 - San Sebastián, España 2003) artista fundamental de

¹⁸ NEGRET, Edgar. La Casa Museo Negret de Popayán [videodisco digital]. Edgar Negret Dueñas. Popayán: Audiovisuales, 1985. (20 min). (Transcripción de dialogo).

¹⁹ En la biografía de Jorge Oteiza, preparada por el artista vasco Txomin Badiola para el Museo Oteiza (Alzuza, Navarra) puede leerse que: “Los ecos de la obra oteiziana en sus diferentes

la plástica española del S. XX; quien había sido contratado por la Universidad del Cauca para orientar clases de cerámica; y con quien establece un intenso intercambio académico.²⁰ Sobre el encuentro con Oteiza, Negret declara explícitamente que sus obras de ese periodo –algunas ubicadas en el Salón II de la Casa Museo, como “Visionario” (1946) “Venus” (1946) “Anunciación” (1948)

[...] tienen una influencia inmediata de todas sus teorías²¹ [...] simplifico todo lo que estoy haciendo, [surgen] unas formas rotundas; ya abolido todo el problema del impresionismo, y vienen unas formas muy lisas, muy simples, y aludiendo en una forma un poco más indirecta a los temas²².

La anterior afirmación de Negret, reconociendo sin ambages la influencia de la estética *oteiziana* en el desarrollo inicial de su trabajo plástico, es de gran significación, pues echa por tierra el lugar común, repetido en muchas de los estudios que le han sido dedicados, que atribuyen a una simple “actualización académica” auspiciada por Oteiza²³ su temprana incursión en las corrientes de vanguardia; desconociendo de esta

vertientes (plástica o teórica) son perceptibles, a partir de los años cincuenta hasta nuestros días, en disciplinas como la escultura, la pintura, la arquitectura, la poesía, la estética, el cine, la antropología, la educación o la política. La trayectoria artística y personal de Oteiza estuvo siempre envuelta en un halo mítico debido a su carácter visionario y turbulento, y sobre todo por el hecho de que, en 1959, Oteiza anunciara inopinadamente su abandono de la escultura; una noticia aún más asombrosa si consideramos que en esos momentos se encontraba en el cenit de su carrera artística, con la reciente concesión del Primer Premio de Escultura de la Bienal de Sao Paulo en 1957, con exposiciones en diferentes galerías de América y contratos de representación en Alemania y otros lugares. [...] La escultura masiva y monolítica, con la que Oteiza naturalmente se identificaba, sufre un proceso de desmaterialización, según el cual, la estatua-masa debe ir dando paso a la “trans-estatua” o la estatua energía del futuro: un artefacto fundamentalmente espacial y energético. Oteiza, atento siempre al desarrollo de la ciencia, comparará esta transformación de la masa en energía con la desarrollada por la investigación nuclear. Las ideas de fisión y fusión nuclear le permitirán ir descartando opciones, así frente a la idea de “fisión” o rompimiento de una masa pesada que ejemplifica la escultura perforada de Henry Moore (cuya obra le había impactado fuertemente en los años cuarenta), Oteiza propondrá un tipo de escultura que sea capaz de liberar energía a través de la “fusión” o acoplamiento de unidades ligeras”. Cfr.: BADIOLA, Txomin. Biografía de Jorge Oteiza. En: Museo Oteiza [en línea] http://www.museoteiza.org/?page_id=669 (Acceso: 5 octubre, 2011)

²⁰ Cfr.: JIMENEZ, Carlos, *et. al.* Negret: diálogo con lo sagrado. Caracas: Fundación Corp Group Centro Cultural, 1998. Pág.: 85

²¹ NEGRET, Edgar. Op. Cit.: [videodisco digital]. (Transcripción de dialogo).

²² *Ibíd.*; [videodisco digital]. (Transcripción de dialogo).

²³ Por ejemplo, en la biografía de Edgar Negret, preparada por el historiador del arte colombiano Germán Rubiano Caballero, para el tomo “Biografías” de la Gran Enciclopedia de Colombia, puede leerse escuetamente que: “*conoció en su ciudad natal al escultor vasco Jorge de Oteiza, quien lo puso al tanto de la escultura moderna*” Cfr.: RUBIANO CABALLERO, Germán. Biografía de Edgar Negret. En: Gran Enciclopedia de Colombia. Bogotá: Editorial Círculo de Lectores, 1991. Tomo VI: págs.:126

forma, los profundos procesos intelectuales que agenciados por el citado escultor vasco, se gestaban en su pensamiento creativo.

“Visionario”, Edgar Negret, yeso, 1944, colección Casa Museo Negret & MIAMP.



Fuente: Oscar Esteban Hernández Correa.

Con respecto al trasegar teórico de Oteiza durante los años 40' y 50' y al que hace referencia Negret-; la arquitecta e investigadora española María Teresa Muñoz, explica que él

[...] se había mantenido dentro de lo que [Clement] Greenberg denomina la antigua tradición monolítica hasta que, alrededor de 1950, comienza a experimentar con los huecos y los nuevos materiales como el aluminio, el latón o el zinc. Su «figura triple y liviana» será el germen de muchas de sus obras posteriores y la «desocupación del cilindro» indica igualmente una dirección que constituirá una de sus principales líneas experimentales a partir de ese momento. En Oteiza conviven, a lo largo de la década de los años cincuenta, las dos tradiciones, la de la escultura de bulto y la constructivista, la de la materia y la del vacío, ya que mientras realiza los estudios para el Apostolado de Aránzazu en piedra, estará experimentando con sus fusiones, expansiones y desocupaciones del espacio, que culminarán en la formulación de su concepto de vacío como activación, como ruptura de la neutralidad del espacio por medio de unidades físicas livianas [...] en 1957²⁴.

De esta forma se puede evidenciar, que el encuentro con Oteiza, no solo implicó para Negret una “revolución” teórica, sino que lo fue incluso en un nivel específicamente matérico, pues como señala Muñoz; el artista vasco ya había experimentado con materiales como el aluminio o el latón, mucho antes de que el escultor payanés hubiera

²⁴ MUÑOZ, María Teresa. Arte, ciencia y mito [Prólogo]. En: Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana; Carta a los artistas de América: sobre el arte nuevo en la postguerra / Jorge de Oteiza. Egüés : Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007. Pág.: 21

elaborado sus primeras piezas en ese mismo material, como las que pertenecen a su icónica serie “Aparatos Mágicos” (1954). Este hecho, también cuestiona otro lugar común en relación con su obra, y es que, solo fue hasta su primera estadía en Nueva York entre 1949 – (y mediados de) 1951, que Negret tuvo algún tipo de conocimiento directo del potencial maleable de la aleación que sería definitiva en su posterior devenir estético.

Pero la relevancia del accionar estético de Oteiza en el Cauca, no se limita a su fructífero intercambio académico con Negret, sino que bien pudo haber sido de profundo impacto para toda la generación colombiana (y latinoamericana) de artistas del período, a través de un hecho poco estudiado en la historiografía del arte en el país, y es que en septiembre de 1944, él escribió, justamente durante su estadía en Popayán, la “Carta a los Artistas de América sobre el arte nuevo de la posguerra”, publicada inicialmente en el No. 5 (octubre – diciembre) de la Revista de la Universidad del Cauca (páginas 75 a 109); documento que en palabras del investigador catalán Jon Etxeberria es “uno de sus textos teóricos fundamentales, donde se trazan claramente las líneas maestras de su posterior actividad artística y teórica”²⁵.

Dicho ensayo, con una extensión de 35 páginas; fue seguramente leído en su momento por Negret e hipotéticamente por alguno de los creadores nacionales contemporáneos a él, pero paradójicamente no por Marta Traba, pues no aparece citado en ninguno de sus escritos destacados de la época en cuestión –ni posteriores-, ni se conoce hasta ahora ningún texto que le haya dedicado a la obra de su autor, Jorge Oteiza.

En ese artículo, Oteiza formula catorce años antes que Marta Traba²⁶ un vehemente llamado a los artistas de ambas latitudes, nacidos durante los primeros 20 años del S. XX –generación a la que perteneció él mismo, como también Negret, Ramírez Villamizar, Wiedemann, Alejandro Obregón, entre otros- a gestar desde su praxis estética (y finalizada la Segunda Guerra Mundial), un “arte del mañana”, allanando el camino iniciado por el Cubismo. En este sentido explica que:

²⁵ ETXEBERRIA, Jon. Experiencia y vacío: los componentes míticos y místicos en la obra de Jorge Oteiza. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales, número 25, Donostia / San Sebastián, 2006, pág.: 328 - 329 (Indexat Base de Dades ISOC).

²⁶ Antes de la publicación en la revista Mito en 1958, de su ensayo “Problemas del arte latinoamericano”. [N. del A.]

[...] el arte de la posguerra cuenta con una generación preparada para obrar oportunamente, apoyada en una sólida conciencia estética [puesto que] las ideas propias de nuestra generación parten de la generación de Gauguin y son resultado inmediato de las últimas tendencias artísticas, desde el Cubismo²⁷.

Y curiosamente entronca también con esa firme convicción de Traba, que atraviesa como eje axial su pensamiento de la década del 50', que es la posibilidad efectiva de la existencia de un arte moderno latinoamericano, pero en armonía con el arte ("universal") europeo; en contraposición a la posibilidad de un arte de vanguardia aisladamente suramericano, ya que Oteiza defiende la creencia en la existencia de conocimientos comunes a todos los artistas del planeta. En este orden, el autor afirma que:

Debemos tomar contacto los artistas de nuestra generación y estrechar nuestras relaciones y unificar nuestros esfuerzos. Nos deben preocupar las diferencias que erróneamente se abren entre nosotros. Debemos considerar de una vez, si nuestra generación tiene una gran voluntad nueva de forma, o si son diferentes fundamentalmente, una voluntad artística en América y otra en Europa. Si habrá una estética americana y otra europea. [...] El afán de una estética americana solo puede tener sentido como un nuevo y ambicioso anhelo de poder creador, en el terreno común para europeos y americanos de una cultura occidental moderna²⁸.

La anterior aproximación a los planteamientos teóricos del escultor vasco, permiten dimensionar con claridad, porqué Edgar Negret, al haber sido directamente influenciado por los mismo, fue uno de los primeros escultores colombianos del S. XX en asimilar de forma prácticamente "natural", su propio trance entre figuración y abstracción, reconociendo siempre y sin ningún matiz, el influjo de las tendencias plásticas europeas de vanguardia de la primera mitad del pasado siglo, sobre su vasta propuesta escultórica.

²⁷ OTEIZA, Jorge. Carta a los Artistas de América sobre el arte nuevo de la posguerra. En: Revista Universidad del Cauca. Popayán. No. 5 (oct – dic. 1944); pág.: 75-77

²⁸ *Ibíd.*, pág.: 89

El ejercicio de “modelación” discursiva de su modernidad: Marta Traba

Será precisamente, con relación a una de sus esculturas surgidas en el período de influencia “oteiziana”, que Marta Traba se pronunciará por primera en 1957 sobre su propuesta escultórica, mediante un texto que al año siguiente será empleado como introductorio a su muestra individual “Negret. Exposición retrospectiva, 1944-1958”, realizada en la Biblioteca Nacional en Bogotá, entre el 5 y el 22 de febrero de 1958. Traba comienza el ensayo refiriéndose a dicha escultura -titulada “Virgen”- fechada en 1944, expresando sin vacilaciones que:

Es un trabajo moderno o mejor dicho una adecuación, todavía tímida, de las formas humanas reconocibles a la libre deformación que admite la escultura moderna. Esa figura está totalmente sacrificada a la voluntad y a la intención expresiva del artista: pero hay algo de ella como realidad, como naturaleza que no ha podido o no ha querido doblegarse y que sigue viviendo, dentro de una memoria próxima de las cosas, en el violento escorzo del abrazo madre-hijo. [...] La tendencia de Negret parecía entonces inclinarse hacia el encuentro de masas plenas, con la evidente intención, propia de todo el arte contemporáneo, de devolver a esa masa su valor intrínseco, independiente o indiferente de sus necesidades anecdóticas.²⁹

Retomando el fragmento anterior, vemos que Traba se propone evidenciar ante sus lectores, la inflexión estética que se está generando en la producción inicial de Negret, pues la referencia a que su escultura “Virgen” es *“un trabajo moderno o mejor dicho una adecuación, todavía tímida, de las formas humanas reconocibles a la libre deformación que admite la escultura moderna”*, ratifica que su autor, se ha distanciado de la práctica escultórica figurativo-académica (aún en boga aún por esos años) y que en cambio, se ha decantado por *“las formas humanas reconocibles a la libre deformación que admite la escultura moderna”*.

Así, fiel a su paradójico criticismo de tinte “dogmático”, su declaración de que la obra “Virgen”, es esencialmente una escultura “moderna”, es un juicio de valor taxativo, que

²⁹ TRABA, Marta. Negret. *En*: Revista Prisma. Junio – julio, 1957, no. 6, p. 3

busca sentar un precedente estético incluso aleccionador para los artistas de ese entonces.

Figura 1. Fotografía de “Virgen”, Edgar Negret, yeso, 1944.



Fuente: Archivo Casa Museo Negret & MIAMP.

La necesidad que se autoimpone Marta Traba, de que el lector no dude ni un instante, sobre la “modernidad” de la obra en cuestión, es sustentada por un ágil análisis de los procesos plásticos que desembocaron en el arte de vanguardia del S. XX, en el que, para ella, se encontrarían específicamente circunscritos los singulares volúmenes trabajados en ese período por el artista payanés:

Todo el arte moderno es una carrera para reivindicar los elementos del arte, perdidos en un fárrago literario-histórico-social: y esa carrera ambiciona llegar a una meta enormemente difícil para el público, la de que la emoción estética se suscite por el color, por el plano y sus asociaciones, por la línea y sus laberintos. En el caso de la escultura, por la masa, por el volumen, por la materia y por la inclusión del espacio dentro de todos esos elementos. Pero si es tan difícil para el público comprender el porqué y el cómo de esta nueva experiencia visual que se le propone, no es menos ardua para el artista emprenderla y llevarla a cabo librándose de los peligros del manierismo”³⁰.

Así, su referencia textual al “manierismo”, como tropo con el que nombra el rebuscamiento expresivo en que a su parecer, incurrieron muchos escultores colombianos so pretexto de cultivar un arte costumbrista-nacionalista (como ella lo denunciaba “inquisitorialmente” al referirse a los Bachués), le permite establecer

³⁰ *Ibíd.*, pág.: 3

puntualmente, la diferencia entre la estética escultórica que le precedió, y la que él abanderó en el país, siendo para ella la inclusión del espacio –coincidiendo nuevamente con Oteiza- como elemento estructural, una característica propia de su “modernidad”.

Fotografía de Marta Traba junto al Monumento del Estudiante de Edgar Negret, 1958.



Fuente: Archivo Casa Museo Negret, Popayán

Un año después de la publicación del texto anterior y siendo aún consciente de la dificultad que implicaba para el público de entonces *“comprender el porqué y el cómo de esta nueva experiencia visual que se le propone”*, Marta Traba arremete públicamente contra un difuso grupo de estudiantes de Cali, mediante una carta abierta titulada *¿Qué significa una escultura?*, divulgada en el Periódico “La Calle” de Bogotá, en julio de 1958, en la que defiende el “Monumento al Estudiante” que el escultor payanés ejecuta y está próximo a instalar esa misma semana en el Parque de Santa Librada de la capital del Valle del Cauca, y que después terminará siendo destruido, por aquellos “escépticos” que decían no sentirse “representados” por la obra abstracta en disputa. Traba inicia su misiva denunciado que:

La obra ejecutada por el escultor Edgar Negret para simbolizar un homenaje a los estudiantes, ha suscitado violentos comentarios que tratan de comprometer a ustedes en una campaña abierta contra ella. Esos voceros oficiosos dicen representar el ánimo y criterio de ustedes cuando la llaman "mamarracho abstracto" e "incomprensible mamotreto"; han canalizado todas sus viejas amarguras sirviéndose de ustedes y escudando sus rencores y sus agravios detrás de ustedes.³¹.

³¹ TRABA, Marta. *¿Qué significa una escultura? Carta abierta a los estudiantes de Cali*. En: *La Calle*. Julio, 1958, p. 16

Seguidamente, recurre a una ágil descripción del devenir de la plástica Occidental, con el propósito de incentivar en sus lectores, una apreciación del arte, libre de prejuicios infundados:

El tema que se discute es escultura ¿Qué significa una escultura?; una obra de arte donde pueden reconocerse una serie de valores plásticos que la convierten en una creación del hombre. [...] Si el Discóbolo de Mirón es una obra griega inmortal, no lo es porque lanzara el disco, sino porque las proporciones plásticas, los ritmos, las líneas y planos que lo forman son únicos y admirables. Comparen ahora ustedes este valor específico que debe tener una escultura con los que se le exigen al Monumento al Estudiante; debe ser "funcional" declaran sus detractores- (reflejar los ideales que movieron al pueblo y a los estudiantes a derrocar la dictadura), debe "exaltar al estudiante", no debe "disfrazar la cruda realidad que vivimos". No aparece pues, la menor exigencia estética; se le pide al monumento que explique cómo y por qué cayó la dictadura y cómo solucionó el problema social y la crisis que fue su secuela, ¿Comprenden Ustedes, en toda su extensión, lo ridículo y lo infundado de tal exigencia?³².

El párrafo citado arriba, da cuenta de cómo ella, interpreta de forma implícita, el conjunto de prácticas estéticas académicas que tradicionalmente habían estado al servicio del poder; por ejemplo, la mayoría de la estatuaria pública decimonónica, como un arte ya superado, que para ella comprometería nocivamente los valores plásticos de la escultura surgida en su contexto, en favor del tema que se le obligaba comunicar. En contraposición, "El Monumento al Estudiante" de Negret, sería una obra efectivamente "moderna" -del presente-, no supeditada a un tema; lo que le permitiría expresarse convincentemente, a través de los valores plásticos que le eran inherentes.

Finalmente, para concluir su misiva, refiriéndose directamente a la escultura-monumento en cuestión -que para cuando dicha carta fue fechada aún no había sido inaugurada-, sostiene que los estudiantes de Cali,

Tendrán [...] un monumento ejecutado por el más valioso escultor contemporáneo colombiano; por un hombre joven que, como ustedes y como yo, no ha dejado de

³² Ibid., p. 16

estudiar; que deben ustedes defender como patrimonio propio en contra de los incapaces, los ignorantes y los reaccionarios.³³

En este orden, al ratificar la contemporaneidad de Negret, Traba valida la pertinencia del “Monumento al Estudiante” –y mediante este, la de su propuesta estética en general– pues sería una obra no anacrónica, que estaría en perfecta capacidad de comunicarse con un frente “inteligente y moderno”, como, por ejemplo, el estudiantado.

Otro de los artículos dedicados por Marta Traba a la producción escultórica inicial de Edgar Negret, fue escrito a propósito de la exposición de su serie “Aparatos Mágicos” (Nueva York, circa 1954) en el mes de enero de 1962 en el Museo de Arte Moderno de Caracas, con textos curatoriales de Jorge Oteiza y Germán Arciniegas. Dicha exposición será exhibida dos meses después en la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, entre el 5 y el 21 de marzo. En su crítica sobre la misma, titulada “Negret, solitario en Bogotá”, compara la recepción que el público brindó a dicha muestra, tanto en Caracas como en Bogotá, afirmando que:

En Caracas: una prensa entusiasta, las primeras planas de los periódicos, comentarios agudos y críticos, reportajes de revistas ilustradas. *La vida viva* de las ideas revelando un público que tiene la capacidad de interesarse y apasionarse por las creaciones del hombre, su contemporáneo. En Bogotá: una prensa glacial, la gacetilla cultural escondida entre avisos clasificados y recetas de cocina, comentarios sobre el precio de los “monos”, nada. *La vida muerta* de las ideas reflejando la apatía de un público al cual el siglo XX le es completamente indiferente.

Tal podría ser el resumen del viaje de Negret por Venezuela, como invitado, y por Colombia, su patria. No es extraño que haya decidido desde hace tiempo instalarse en Nueva York, evitando en esa forma que en su país lo dinamiten (recordar las amenazas del estudiantado caleño a propósito de su monumento) o lo ignoren³⁴.

³³ Ibid., p. 16

³⁴ TRABA, Marta. Negret: solitario en Bogotá. En: La Nueva Prensa. Marzo, 1962. No. 46, p. 65

Así, haciendo eco de su teoría de las “zonas abiertas y cerradas” (expuesta por primera vez en 1961 en su libro “La pintura nueva en Latinoamérica” y después en 1973 en “Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950 - 1070), Traba identifica a raíz de dicha exposición itinerante, la existencia en Caracas –zona abierta- *“de un público que tiene la capacidad de interesarse y apasionarse por las creaciones del hombre, su contemporáneo”*; a diferencia de Bogotá –zona cerrada- en donde denuncia *“la apatía de un público al cual el siglo XX le es completamente indiferente”*, por lo que el éxito de Negret como escultor “moderno” en una ciudad ubicada en “zona abierta” estaría propiciado gracias a que en ese ámbito geográfico, el público habría estado más familiarizado con expresiones estéticas vanguardistas – foráneas-; mientras que el de Bogotá –según su parecer- al estar ubicado en una “zona cerrada”, estaría menos expuesto a dichas vanguardias, lo que dificultaría la fácil asimilación de los valores estéticos que subyacen en las esculturas abstractas que integran la mencionada serie negretiana “Aparatos Mágicos”.

En este orden, Traba justificará también que Negret haya decidido dejar el país para instalarse en Estados Unidos desde mediados de la década del 50’, debido a la imposibilidad de que su propuesta estética pueda discurrir sin contratiempos en su país natal, en donde incluso la reticencia frente a las formas “modernas”, llevaron a que algunos estudiantes de Cali, lo “defenestrasen”, explicando que esto se debe a que

Su soledad y su desinterés por los temas de la pseudo - escultura tradicional colombiana resultan sospechosos. Su purismo se interpreta como frialdad y su devoción al metal como una simple artesanía. Su universo formal, aceptado y compartido hoy día en la plástica contemporánea, resulta insólito en Colombia: el público queda desconcertado y secretamente ofendido de no dominar la forma, y de sentirse dominado por ella. Para la mayoría, la escultura de Negret es marciana, apocalíptica.³⁵

De esta forma, apelando al devaluado discurso del “artista incomprendido”, Traba enfatiza nuevamente ante el escepticismo del público local, las características “modernas” de la escultura “negretiana”, responsables por tanto de la que para ella sería

³⁵ Ibid., p. 9

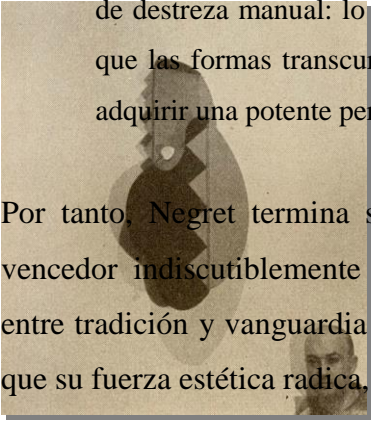
su “feliz” soledad: su purismo *versus* el amaneramiento de la forma, cultivada por el academicismo imperante; su solución matérica vanguardista (aluminio) *versus* la solución matérica finisecular (mármol, madera, etc.) empleada por el arte académico; sus formas abstractas que dominan al espectador *versus* las formas figurativas que el espectador, al resultarle reconocibles, sin más ni más, domina.

Finalmente, en el último artículo que Marta Traba le dedica a la producción plástica de Negret en el periodo abordado, escrito a propósito de la participación del escultor en la VIII Bienal de Sao Pablo (en la que obtiene la Medalla de Plata en escultura), cierra con una síntesis “laudatoria”, la etapa inicial de la empresa pedagógica que venía desarrollando en torno a su propuesta estética moderna, y que había iniciado ocho años atrás. En dicho artículo titulado “Negret, un lenguaje nuevo³⁶” Traba describe *grosso modo* las particularidades de los procesos del arte en el país (identificando similitudes con los del resto de Latinoamérica), en medio de los cuales presenta la obra del payanés -probablemente a los críticos internacionales de la Bienal de Sao Pablo, pero también a los locales, pues su escrito es publicado inicialmente en la separata “Lecturas Dominicales” de El Tiempo- como “pionera” de la plástica contemporánea en Colombia:

Vale la pena que los observadores extranjeros sepan que la escultura en Colombia, como en todos los países latinoamericanos, se incorporó con notorio retraso y profundas reticencias al lenguaje de la plástica contemporánea, subyugada por la opresión de una falsa estética de "héroes y de mártires". Nuestra escultura parecía tener una sola e imperiosa vocación: la de darle forma a la historia o inventarla inclusive cuando fuera necesario. Contaba, además, con un público adepto tanto por razones patrióticas como por facilidad de la visión. El enfrentamiento de una obra como la de Edgar Negret significó un combate cuerpo a cuerpo con aquellos prejuicios y con ese ojo inerte que rechazaba cualquier aventura. Negret fue, pues, en Colombia, un pionero de la plástica contemporánea, lo cual no es necesariamente un juicio de valor. Pero además de este merito, Negret fue perfeccionando a lo largo de diez años aproximados de trabajar en los metales, un lenguaje poderosamente original. Aunque pueda clasificarse entre los neo-clásicos, o neo-geométricos, o escultores "de las

³⁶ El subrayado es mío [N. del A.]

aristas", su obra no repite los hallazgos generales ni se pliega del todo a ninguna posición de grupo; es exclusivamente suya, elaborada con un extraño y terco sentido perfeccionista, hasta que el espacio interno y las planchas de metal llegan a aceptar la profunda disciplina rítmica que él les impone. Este enérgico juego de relaciones formales no puede considerarse, de ninguna manera, como un alarde de destreza manual: lo sostiene y lo anima un denso, tranquilo contenido. Dejar que las formas transcurran, fluyan lentamente, se acoplen, se transfiguren hasta adquirir una potente personalidad: tal es el contexto que irriga las formas.³⁷



Por tanto, Negret termina siendo declarado “dogmáticamente” por Traba –como el vencedor indiscutiblemente “moderno” de los combates “cuerpo a cuerpo” librados entre tradición y vanguardia en la escena artística nacional, evidenciando curiosamente que su fuerza estética radica, en que ya es un “clásico”, pues el tiene

“su manera particular de ser clásico: es un purista sinuoso, lleno de íntimos barroquismos. ¿Contradicción? Evidentemente sí: pero contradicción expresada y resuelta en una obra tan reposada como inquietante. Y es precisamente de esa dialéctica de donde arrancan su poder y fuerza³⁸.

Fotografía de “Aparato mágico” de Edgar Negret. Revista Prisma. 1957, Junio – julio, 1957, no. 6, (contraportada).

Fuente: Hemeroteca Biblioteca Nacional de Colombia.

³⁷ TRABA, Marta. Negret, un nuevo lenguaje. En: Lecturas Dominicales. Junio, 1965, p. 6

³⁸ Ibid., p. 6