

**El pasado en el presente: la obra de Edgar  
Negret y Eduardo Ramírez-Villamizar**

The Past in the Present: The Work of Edgar  
Negret and Eduardo Ramírez-Villamizar

**Luisa Castellanos**

[l.castellanos10@uniandes.edu.co](mailto:l.castellanos10@uniandes.edu.co)

Universidad de los Andes, Colombia

**Fecha de envío:** 14/12/2020

**Fecha de aceptación:** 19/05/2021

**DOI:**



## **Resumen**

Durante el siglo XX, la historia del arte colombiano y latinoamericano se encargó de revisar la obra de los artistas Edgar Negret y Eduardo Ramírez-Villamizar desde la abstracción y los importantes cambios que su lenguaje geométrico generó en la escena artística colombiana. Pero a pesar de ser un tema recurrente en sus obras, sus títulos y sus discursos, el interés de estos artistas por el arte precolombino ha sido tratado de manera marginal. Este trabajo busca, entonces, analizar la manera en que Negret y Ramírez-Villamizar se enfrentaron a los artefactos precolombinos y cómo se evidencia este legado en su obra. De esta manera, se comprueba que, a través de la geometría y los materiales, los artistas colombianos buscan reconectar el pasado precolombino con el presente moderno, construyendo un puente que permita a lo precolombino ser incorporado en el arte moderno y considerado como una fuente por artistas venideros.

## **Palabras clave:**

Arte precolombino, abstracción geométrica, artífices precolombinos, arte colombiano, arte latinoamericano

## **Abstract**

During the 20th Century, Art History of Colombian and Latin-American Art took charge of revising the work of artists Edgar Negret and Eduardo Ramírez-Villamizar, from abstraction to the important changes their geometrical language generated in the Colombian artistic scene. However, despite it being a recurrent theme in his painting, titles and discourses, the interest of these artists for the Pre-Columbian art has been secondary. This proposal thus seeks to analyze the way in which Negrete and Ramírez-Villamizar faced the Pre-Columbian artifacts and how this legacy is reflected in their works. Confirming that, through geometry and materials, the Colombian artists seek to reconnect the Pre-Columbian past with the modern present, building a bridge that allows the Pre-Columbian to be incorporated in Modern Art and considered as a source for coming artists.

## **Key Words:**

Pre-Columbian art, geometric abstraction, Pre-Columbian makers, Colombian art, Latin American art

La producción artística de Eduardo Ramírez-Villamizar y de Édgar Negret, durante los cincuenta, en Nueva York, inició una transformación en la estética del arte abstracto sustituyendo el gesto individual de los dos artistas por un proceso creativo enfocado en el manejo sistémico del medio (Joselit 37), reaccionando ante la propuesta del expresionismo abstracto. Esto los marcó como pioneros, tanto en Estados Unidos como en Colombia, de un nuevo lenguaje abstracto geométrico caracterizado por ser limpio, ordenado y monocromático. Este tipo de abstracción sobria y racional, denominada 'clasicismo moderno' (Franco 38) por el crítico Stuart Preston y neoclasicismo por la historiadora del arte Marta Traba (Franco 171), situó a los dos artistas colombianos como líderes de los movimientos vanguardistas (Franco 168). En consecuencia, es probable que estas consideraciones sean la razón por la cual en la bibliografía sobre su trabajo se trate de manera marginal el componente precolombino que es intrínseco a sus obras.

Por esta razón, este ensayo pretende identificar y explorar las características que permitirán clasificar a estos artistas como precolombinistas. Por medio del análisis de la obra de cada uno, con el fin de entender cómo, valiéndose de una estética ordenada, geométrica y limitada en color, crearon piezas que recuperan las tradiciones del arte precolombino trasladándolas del pasado al presente <sup>1</sup>. Para esto, se analizará formalmente, haciendo hincapié en la materialidad y la geometría; también, se llevará a cabo un análisis conceptual de las esculturas *Máscara* (1987) de Ramírez-Villamizar y *Templo del sol* (1985) de Negret, con el fin de identificar los elementos que resaltan como precolombinos, incluyendo el componente espiritual al que cada uno se aproxima de manera diferente.

---

<sup>1</sup> En el ámbito latinoamericano, el uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949) (Castillo 9) fue uno de los artistas para quien el descubrimiento de los objetos y los asentamientos de las culturas precolombinas tuvo gran relevancia tanto a nivel ideológico como artístico. El mayor aporte de Torres-García al mundo del arte fue su universalismo constructivo, en donde vinculó el interés por el arte precolombino con su propuesta abstracta. Sus escritos resonaron fuertemente en el continente americano (Ades 143) y en artistas venideros, como Eduardo Ramírez-Villamizar, quienes encontraron en la fusión del arte precolombino y la abstracción un espacio lógico, coherente y, al mismo tiempo, ritual y sagrado, para expresar "que el arte, no puede desvincularse del problema humano. Por esto, debe recoger aquello que pueda juntar a los hombres y no lo que pueda separarlos" (el resalte de cursivas es propio) (Torres-García 990). Las propuestas de Torres García abogaban por "un arte de calma y orden, pero también favoreció un arte que expresaba dinamismo y movimiento" (Franco 104), un arte de carácter universal que respondía a su propia época y estaba inscrito en una tradición específica.

Asimismo, se compara el uso de la abstracción en el arte precolombino con la forma en la que los dos artistas se enfrentan a lo abstracto en su obra aludiendo a referencias simbólicas precolombinas. Cabe destacar aquí que las obras escogidas hacen parte de una época en la que es palpable la coincidencia temática en la obra de los dos artistas cuando, en los años ochenta, visitaron Machu Picchu con una diferencia de dos o tres años, lo que dejó una huella indeleble en cada uno, según reconoce Ramírez-Villamizar de su propio puño y letra <sup>2</sup>.

El neoclasicismo o clasicismo moderno, movimiento artístico que empezó en Nueva York en la década del cincuenta, fue la respuesta anti caótica y racional que tuvieron artistas como Frank Stella y Ellsworth Kelly al expresionismo abstracto (Franco 38). Eduardo Ramírez-Villamizar y Edgar Negret participaron activamente en las exposiciones grupales que se dieron en Nueva York durante este periodo, en donde diferentes artistas presentaban sus propuestas frente a una idea compartida en donde primaba tanto el orden, como la apreciación por las formas pulcras y puras, y el uso limitado del color. De regreso en Colombia, a mediados de la década del sesenta, Ramírez-Villamizar y Negret continuaron produciendo obras que seguían esta línea formal y, que como lo indicó la crítica de arte, Marta Traba, en 1963, los puso al frente de los movimientos de vanguardia de la época (Traba 65). Los rasgos formales en las obras de Ramírez-Villamizar y Negret son característicos del neoclasicismo en los sesenta (Franco 67), pero la materialidad, la geometría y cómo dialogan con el espacio no puede entenderse exclusivamente como sinónimo de un arte que busca ser solo ordenado y balanceado.

Hierro oxidado y aluminio pintado fueron los materiales con los que cada uno optó por trabajar y son uno de los elementos clave para entender cómo dentro de su obra, el pasado y el presente se encuentran. Por su parte, Ramírez-Villamizar asegura en su ensayo “Homenaje a los artífices precolombinos” que construir sus obras con placas de hierro que se oxidaban con el tiempo le produjo dificultades porque, a pesar de la fascinación

---

<sup>2</sup> Respuestas cuestionario de Álvaro Medina a Eduardo Ramírez-Villamizar, 1992, ERV\_CA06\_AZ06\_DOC039, BADAC, Universidad de Los Andes, Bogotá.

que sentía hacia el efecto visual único del óxido en el hierro, su carácter perecedero lo incomodaba. Ramírez-Villamizar concilió esta dicotomía al entender el ciclo de vida del hierro que “emerge íntegro y puro de la tierra y a ella regresa vuelto polvo y limadura, [...] y ahora no concibo mi obra escultórica sino inmersa en ese espectacular proceso.” (Ramírez-Villamizar 209). De hecho, este paso natural del material recuerda a las cosmogonías precolombinas cuando explican el ciclo de la vida (González 37).



Fig. 1. Eduardo Ramírez-Villamizar, *El Dorado*, 1959, retablo de madera cubierto en hojilla, Antiguo Edificio del Banco de Bogotá, hoy Edificio de los Juzgados, Bogotá.

En el 59, produciendo el mural *El dorado* (Fig. 1) para el Banco de Bogotá, Ramírez-Villamizar hace los “primeros intentos por aprehender el espíritu del arte precolombino a través de la geometría” (Ramírez-Villamizar 207). Durante el proceso de planeación de esta obra se da cuenta de que el espacio requería de una producción tridimensional; conclusión que lo llevó a producir un relieve completamente dorado que, por medio de patrones curvos que se repiten y atraviesan una serie de figuras geométricas, recuerda a los relieves en piedra de la arquitectura precortesiana mexicana y, a su vez, al tema de la serpiente precolombina, recurrente en las temáticas de la cultura material de pueblos indígenas colombianos (Ramírez-Villamizar 207). Al mismo tiempo que hace alusión al pasado precolombino a través de la simplificación de formas e ideas, Ramírez-Villamizar presenta una nueva propuesta artística que retoma el pasado, para llevar el arte colombiano al futuro.

Aun con esta idea planteada en su obra en la década del sesenta, fue solo después de su viaje al Perú, en 1983, que su obra tomó el giro definitivo que acompañaría sus esculturas hasta el fin de su producción artística, “Machu Picchu me abrió otras puertas sensoriales, señalando una ruta diferente y gozosa” (Ramírez-Villamizar 208), aseguró. Con *Recuerdos de Machu Picchu* “hizo unas construcciones poderosas que aluden directa [...] e indirectamente, [...] a la eternidad del tiempo que se ‘siente’ en Machu-Picchu” (Rubiano Caballero 4), comenta Germán Rubiano Caballero al enfatizar en los elementos que atraviesan la capa de lo formal para llegar a lo más profundo de sus esculturas; así, construye alegorías de lugares que siente sagrados, sitios en donde fue “asaltado por una estremecedora emoción estética” (Ramírez-Villamizar 208), lo que privilegia a la conversación entre material y temática.



Fig. 2. Eduardo Ramírez-Villamizar, *Máscara*, 1987. Hierro oxidado. Galería León Tovar, Nueva York.

Lo que Ramírez-Villamizar logra en las obras que produce en los años posteriores a este viaje, es crear una conexión entre pasado y presente; de esta manera, canaliza esa vasta emoción estética que siente al estar frente a la cultura material precolombina y traducién-dola a un lenguaje abstracto geométrico, plasmado en esculturas de hierro. Es posible ver lo anterior materializado en la escultura *Máscara*, de 1987; una construcción de 69 cm de alto por 35 cm de ancho, en hierro oxidado, en donde, dependiendo del ángulo

desde el que se la observe, el espectador puede encontrar diferentes narrativas visuales que parecen no pertenecer a la misma obra. De un costado,

una lámina de hierro doblada en diez caras iguales con una perforación en el centro permite ver el fondo de la escultura (Fig. 2). Desde arriba, once rombos de diferentes tamaños se superponen unos sobre otros; y, desde los lados, tres cuadriláteros diagonales se sostienen sin tocarse, todo atravesado por el vacío que permite ver lo que está al otro lado de la construcción reforzando aquella significativa característica en las obras tridimensionales “que no tienen un carácter estático ni se limitan a exhibir una sola cara. Es posible ver distintas figuras si se miran de arriba abajo, o de norte a sur” (Pignalosa).

Ahora bien, la forma en que cada uno de los artistas se aproxima al componente espiritual en sus obras también es clave para entender la forma en que incorporan lo precolombino en su trabajo. Ramírez-Villamizar aborda lo místico desde la creación: “Todo arte es religión, cercana a Dios” (Panesso 113), y así produce en sus obras “una cierta tensión religiosa capaz de comunicar un modo de espiritualidad” (Morais 31); así la forma tiene voz propia inspirándose en la naturaleza ancestral como lo hizo con Machu Picchu: “Quien puede ver adelante cuando mira atrás y sabe fundir en su propio arte los espacios sagrados y la circularidad del tiempo de un modo propio, transita lo sagrado” (Herrera 87). Así, se aprecia en *Máscara* cuando articula la fuerza de la forma y la geometría quebrada con la cosmogonía sagrada de lo precolombino a través del hierro que se oxida, dándole paso al tiempo, tal como lo expresa Álvaro Medina en su carta del 91 a Ramírez-Villamizar: fue una “sensación de misterio y vastedad casi religiosa la que experimenté al ver tus máscaras”<sup>3</sup>. Esta impresión que describe Medina al ver la obra de Ramírez-Villamizar es comparable con lo que el artista sintió en Machu Picchu en donde fue “asaltado por una estremecedora emoción estética” (Ramírez-Villamizar 207), que permite concluir que aquel sentimiento indescriptible de vastedad estética y espiritual presente en las ruinas precolombinas, Ramírez-Villamizar logra trasladarlo a su obra.

---

<sup>3</sup> Carta de Álvaro Medina a Eduardo Ramírez-Villamizar, París, 9 de marzo 1992, ERV\_CA06\_Z06\_EXP007\_DOC003, BADAC, Universidad de Los Andes, Bogotá.

Retomando la materialidad de las obras, Negret acudió al aluminio al considerarlo “un material contemporáneo y cotidiano, [...] un metal humanizado [...] símbolo de nuestra civilización” gracias a las esculturas de Calder: objetos móviles, suspendidos y girando que lo hipnotizaron haciéndole sentir “el espíritu del vuelo, del viento, del movimiento de los árboles” (Entrevista con Edgar Negret: el Nosferatu sagrado). A través del aluminio expresa todo lo ancestral que lo atraviesa, trabajando el material,



Fig. 3. Edgar Negret, *Templo del sol*, 1985. Aluminio pintado. Galería Duque Arango, Bogotá.

hinchándolo y deshinchándolo a lo largo de los años, pero, sobre todo, expresando la geometría sagrada que va descubriendo en sus ancestros precolombinos. Esta experiencia sublime tocó las fibras del “insustituible vehículo de su expresión” (Entrevista con Edgar Negret: el Nosferatu sagrado).

Negret configura la geometría de sus esculturas a través de módulos que se resisten a fusionarse como un solo volumen en donde “las dinámicas entre el espacio vacío y el lleno dan la impresión de ser progresiones en estado de transitoriedad sugiriendo lo inconcluso, lo abierto, el desplazamiento, el crecimiento o la metamorfosis” (Ramírez Gonzáles 88). De esta manera, expresa la tridimensionalidad de manera similar a la de Ramírez-Villamizar: las construcciones de Negret no tienen solo un ángulo de observación y es necesario ver todas sus caras para apreciar los diferentes conceptos que evocan. La escultura *Templo del sol*, esculpida con cintas de aluminio amarillo, dando lugar al tornillo como parte de la estética, forman columnas que rodean una lámina circular de aluminio (Figs. 3,4). Esta composición es, en esencia, un cubo de proporciones exactas —70 cm a cada lado— en donde el vacío hace parte de la obra como otro material: sin él los retazos de aluminio no crearían un espacio, solo lo ocuparían. Este interés de Negret por abrir la escultura, la forma en la que “taladra” sus obras, introduce una nueva forma que entiende al hombre contemporáneo

y su necesidad de abrir el mundo a su alrededor (Panesso 64).

Negret asegura que para él la religión es un tema muy importante que tratar en su obra “porque la religión estuvo en [su] vida antes de tener contacto con un vocabulario, con una manera de [expresarse]” (Hernández 54). En una entrevista con José Hernández, comenta que inicialmente se interesó por los temas religiosos, pero luego se centró en lo religioso de la forma misma “porque yo sigo viendo el mundo con ojos de primitivo, no me interesa la técnica como cosa útil, la sigo como eso: como ‘milagro’” (Panesso 74). Así, se aprecia en *Templo del sol*, que al emplear láminas de aluminio crea una composición con piezas que se entretajan de manera orgánica y armónica, produce un todo “maquinal” que contrasta con aquello que no está basado



Fig 4. *Templo del sol* – Detalle.

en la razón, lo asombroso y a la vez inexplicable: “Lo religioso, que es el hilo conductor que alienta su obra” (Rodríguez). El *Templo del sol* es una composición en donde la geometría sigue siendo protagonista, y en especial la simetría en la que siempre ha insistido “por ser repetición, movimiento circular, infinito, y por su carácter sagrado” (Entrevista con Edgar Negret: el Nosferatu sagrado). Negret hace referencia a los templos precolombinos en general, pero hubo uno en específico que lo guio en la producción de esta

obra, el templo de Coricancha (Templo dorado), en Cuzco (Hernández 39). En 1980, durante su recorrido por Perú, Negret visitó este templo inca “oculto por el Convento de Santo Domingo; [y en cuyo] ábside está la pared semicircular del templo solar” (Carrasquilla). Aunque queda poco de lo que era el espacio sagrado durante tiempos incaicos, sobre sus ruinas se puede reconstruir, de forma imaginaria, lo que solía ser el templo, cuyos macizos muros de piedra respiran por medio de espacios vacíos que dejan entrar el aire y la luz. A través de esta herramienta constructiva, donde el vacío es también un material esencial en la producción de una obra,

tanto Negret como Ramírez-Villamizar resaltan los aspectos formales de las construcciones —y la cultura material— precolombina, donde, al mismo tiempo, sobresale la emoción que genera la magnificencia de las construcciones de los antepasados indígenas.

Después de analizar el componente espiritual es importante anotar que el arte precolombino se entiende desde su contexto donde más que una expresión artística, los objetos producidos están inmersos en lo “simbólico-religioso” (Gamboa Hinestrosa 90), lo cual permite establecer una conexión con la obra de los dos maestros. Para ellos, lo espiritual es una constante y la reflejan desde dos lugares: desde la cosmogonía precolombina cargada de símbolos y desde su propia experiencia espiritual.

Aquí cabe anotar otro rasgo que denota el interés de los dos artistas por el simbolismo precolombino: la utilización de títulos sugestivos en sus obras como una herramienta para comunicar. Negret lo explica a José Hernández cuando le pregunta: “Usted ha seguido de cerca las cosmogonías precolombinas ¿De dónde parte para titular sus obras?”. Negret responde: “Del tema. Quiero hablar de esas creencias con mi vocabulario” (Hernández 39). Asimismo, revelan, no solo sus títulos, también los del maestro Ramírez-Villamizar, son vocablos que evocan trayendo a la memoria de inmediato imágenes relacionadas con las cosmogonías precolombinas y las contextualizan: *Sol*, *Templo del sol*, *Serpiente emplumada*, denomina Negret a sus obras después de Machu Picchu; y Ramírez-Villamizar lo rememora a través de *Matz*, *Máscara* o *Puerta ruina*.

En cuanto a la abstracción, los dos artistas se enfrentan a ella trayendo al presente la alegoría de lo precolombino ofreciendo al espectador un panorama revolucionario, en donde la geometría era la forma en que los pueblos precolombinos expresaban sus símbolos. Ramírez-Villamizar y Negret, como los precolombinos, utilizan la abstracción geométrica para expresar una idea puntual. Sobre el arte de los pueblos prehispánicos, Herbert Read asegura que “existe un abandono determinado del detalle a favor de lo que podemos llamar simbolismo” (Read 43). La inclusión de la idea de símbolo en esta forma de abstracción precolombina recuerda a Hernán Díaz y Marta Traba hablando de la obra de Negret: “Es inútil que busquemos ojos, boca, cuando lo que el artista nos entrega son símbolos

[...] mediante un símbolo se trata de agudizar el significado de la realidad” (Traba). Por su parte, Ramírez-Villamizar, desde lo fundamentalmente moderno, se sumerge en un simbolismo abstracto-geométrico creando espacios laberínticos a través de módulos, inclinando planos para componer espacios insondables que evocan la cosmogonía precolombina: “Son esculturas de metal cuyas superficies ‘crudas’ imprimen al tacto un aura primitiva, casi ancestral” (Herrera 81).

Para concluir, es posible establecer que el carácter precolombino de Ramírez-Villamizar y Negret no busca repetir lo precolombino, sino recuperar las tradiciones del pasado como se aprecia en la selección del material. Escoger materiales como el hierro y el aluminio para transformarlos, es indicativo de la intención de recuperar y reformular las tradiciones del arte precolombino, pero no de repetirlas. La geometría y su orden también refuerzan lo precolombino en la obra de los colombianos. Recordemos las palabras de Ramírez-Villamizar: “Entre la estética precolombina y la moderna, la geometría surge como la gran mediadora” (Ramírez-Villamizar 208). Este intersticio se ve representado en la simetría que comparte la estética precolombina con la de los dos artistas y que, a su vez, les permite manifestar lo espiritual con sus caras múltiples y diversos ángulos que exhiben visiones del pasado desconocido para llegar a consumir la geometría como acto de fe.

## Referencias bibliográficas

- Ades, Dawn. "Modernism and the Search for Roots." En *Art in Latin America*, 125-43. Londres: Yale University Press, 1993.
- Carrasquilla Negret, Jaime. *Negret*. Centro Español Reyes Católicos, 2004.
- Castillo, Martín. *Torres García: un universo vanguardista*. Punta del Este: Galería Sur, 2020.
- "Entrevista con Edgar Negret: el Nosferatu sagrado". *Revista Diners*, n.o 367, octubre de 2000.
- Franco, Ana M. "Eduardo Ramírez Villamizar en contexto". *Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción*. Ediciones Gamma, 2010, pp.19-38.
- . "Joaquín Torres-García." En *Superposiciones: Arte latinoamericano en colecciones mexicanas*, 178-91. Ciudad de México: Museo Tamayo, 2015.
- . "New Classicism Between New York and Bogotá in the 1960s". *New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias*, eds. Claudia Mattos y Roberto Conduru, Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA); Comité International de l'Histoire de l'Art y Vasto São Paulo, 2017, pp. 165-78.
- . "The Magic of a Traffic Light: Edgar Negret's Sculpture". *Edgar Negret. The Bridge*, Leon Tovar Gallery, 2015, pp. 10-17.
- Gamboa Hineirosa, Pablo. "Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano". *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.o 1, 1995, pp. 75-102.
- González, Federico. "El mundo precolombino". *Los símbolos precolombinos: cosmogonías, teogonía, cultura*, Obelisco, 1989, pp. 30-42.
- Hernández, José. "En palabras de Negret". *Revista Mundo*, n.o 33, mayo de 2009, pp. 38-39.

- Herrera, Adriana. *Eduardo Ramírez Villamizar: geometría propia y sagrada*. Durban Segnini Gallery, 2017.
- Joselit, David. *American Art Since 1945*. Thames & Hudson, 2003.
- Morais, Federico. “Utopía y forma en Ramírez Villamizar”. *Ramírez Villamizar*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, pp. 29-55.
- Negret, Edgar. *Templo del sol*. 1985. *Galería Duque Arango*, <https://galeriaduquearango.com/wp-content/uploads/2019/11/Catatogo-Negret-Digital.pdf>. Acceso el 18 de mayo de 2021.
- Panesso, Fausto. *Los intocables: Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez V. Rentería*, 1975.
- Pignalosa, María Cristina. “Negret, más precolombino que nunca”. *El Tiempo*, 11 de octubre de 1994, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-234549>.
- Ramírez Gonzáles, Imelda. “Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)”. *Relatos de la escultura moderna en Colombia: Jorge Oteiza y Edgar Negret*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, pp. 87-94.
- Ramírez-Villamizar, Eduardo. “Homenaje a los artífices precolombinos”. *Palimpsestus*, n.o 4, 2004, pp. 207-09.
- Ramírez-Villamizar, Eduardo. *Máscara*. 1987. *Leon Tovar Gallery*, <https://www.leontovargallery.com/viewingroom>. Acceso el 18 de mayo de 2021.
- Read, Herbert. “Arte primitivo”. *El significado del arte*, traducido por Leonor Acevedo de Borges, Alberto Barco, 1963, pp. 43-44.
- Rodríguez, Marta. “Aparatos mágicos: Edgar Negret”. *Revista Credencial*, septiembre de 2016, <https://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/aparatos-magicos-edgar-negret>.
- Rubiano Caballero, Germán. “Ramírez-Villamizar: recuerdos de Machu Picchu”. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, vol. 1, n.o 2,

1985, pp. 3-4.

Salvador, José María. *1957-1991, Edgar Negret. De la máquina al mito*. Museo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, 1991.

Torres-García, Joaquín. "Lección 148. El nuevo arte de América Latina." *En Universalismo Constructivo*, 990-97. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1944.

Traba, Marta. "Negret, Solitario en Bogotá." *La Nueva Prensa*, 46 (Marzo 14 - Marzo 20, 1962).

---. *Seis artistas contemporáneos colombianos*. Edición Antares, 1963.