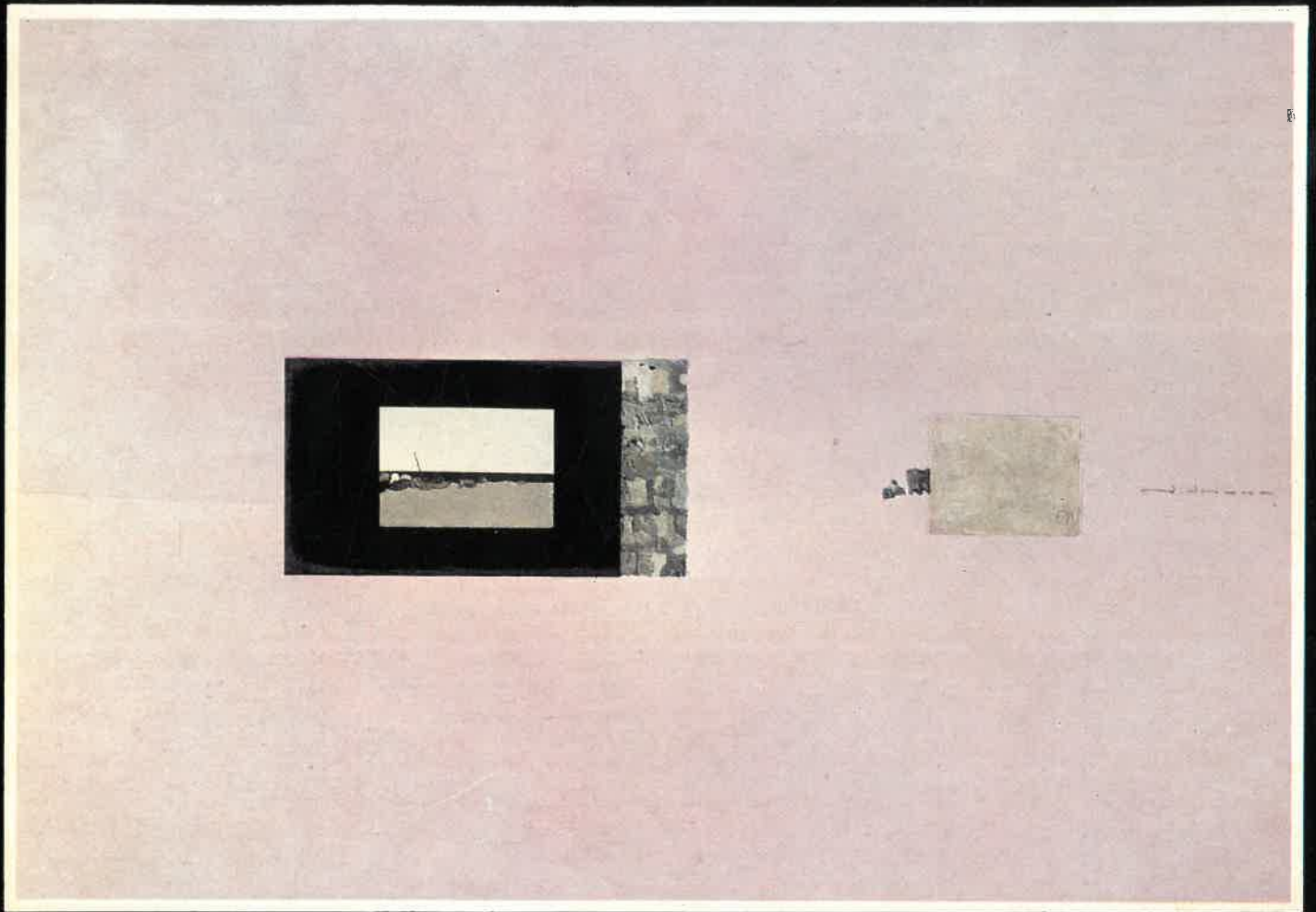


MONOGRAFIA 5 CORREO DE ARTE BRUNO WIDMANN

por César Magrini



Bruno Widmann

Nació en Montevideo, Uruguay. Inició sus estudios con S. Curto, artista italiano radicado en la capital uruguaya. Posteriormente tomó contacto con el Instituto de Arte Contemporáneo del Maestro Scroppo de Turín y la Academia de Bellas Artes de Perugia, Italia (1965).

En 1973 viajó a París invitado por el gobierno de Francia, país al que retorna en 1975 y 1976 para culminar dicho ciclo con su participación en la 9a. Edición Internacional de Grupo, Galería Arnaud de París, acompañando a artistas contemporáneos invitados de Gran Bretaña, Francia y Japón. En 1975, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires realizó una retrospectiva de sus obras.

Entre las múltiples distinciones recibidas cabe destacar: en 1966, Primer Premio Medalla de Oro de Dibujos, en el XXX Salón Nacional de Artes Plásticas de Uruguay. En 1973, Gran Premio de Pintura, en el IV Salón Nacional de Salto, Uruguay. En 1977, Premio Internacional de Pintura, en la VI Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, realizada en Madrid, con la participación de 30 países de América, Asia y Europa.

En la actualidad el mercado de sus pinturas, consolidado fundamentalmente en la capital argentina se extiende desde América a Europa.

Exposiciones

Uruguay: Galería Moretti, Montevideo, 1968 (individual); Alianza Cultural Uruguay-EE.UU., 1969/71 (individual); Museo Municipal de Bellas Artes, Treinta y Tres,

1963; Agrupación Universitaria, Montevideo, 1966; "Pintura Uruguaya", Casa de la Cultura, Montevideo, 1969; "Artistas Uruguayos de Hoy", Sala Vaz Ferreira, Biblioteca Nacional, Montevideo, 1974. Argentina: Galería Witcomb, Buenos Aires, 1968/69/70 (individual); Galería Bonino, Buenos Aires, 1972 (individual); Galería Rubbers, Buenos Aires, 1974 (individual); Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1975 (individual); "Autorretratos", Galería Rubbers, Buenos Aires, 1973. Brasil: Galería Documenta, San Pablo, 1974 (individual); Galería Da Praca, Río de Janeiro, 1972 (individual); Galería Victorio, Brasília, 1974 (individual); Galería Guignard, Porto Alegre, 1973 (individual).

Francia: Maison De L'Amérique Latine, París, 1973 (individual); "Divergencias 9", Galería Arnaud, París, 1976; Alain R. Dagonat, París, 1977 (individual).

España: XIII Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, Barcelona, 1974; "Arte Contemporáneo de América y España", Asociación Cultural Iberoamericana, Madrid, 1970; "Cien Años de Arte", Sala Gaudi, Barcelona, 1976; "Nuevos Maestros de la Pintura Iberoamericana", C. Internacional de Prensa, Madrid, 1971; "Panorámica Hispanoamericana", Galería Aele, Madrid, 1975; VI Bienal de Pintura y Escultura, Zaragoza, 1973; "Homenaje de los Pintores Latinoamericanos a Joaquín Torres García", Sala Gaudi, Barcelona, 1973; VI Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, Madrid 1977.

Colombia: Galería Medusa, 1973 (individual). EE.UU.: "Cien Años de Pintura Uruguaya", Corcoran

Art Gallery, Washington, 1967.

Venezuela: Galería Serra, Caracas, 1973 (individual).

Italia: Galería La Meridiana, Turín, 1963 (individual).

Montecarlo: XI Gran Premio Internacional de Arte Contemporáneo, 1976.

Museos que poseen sus obras

Fondo Nacional de Arte Contemporáneo de Francia, FNAC, Centro Pompidou, París.

Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo.

Museo de Bellas Artes, Valparaíso.

Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Museo de Arte Moderno, Legnano, Milán.

Museo Municipal Juan M. Blanes, Montevideo.

Museo de Bellas Artes, Tandil.

Pinacoteca Municipal, Porto Alegre.

Instituto de Cultura Hispánica, Madrid.

Y varios Museos del Interior del Uruguay.

César Magrini

Egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.B.A.

Cursos de postgraduado en la Sorbona, Oxford University y Universidad de Florencia.

Cinco libros publicados (poesía y prosa), uno en prensa y otro en preparación.

Ex Director General y Artístico del Teatro Municipal General San Martín.

Secretario de Redacción en

Artes y Espectáculos de "El Cronista Comercial".

Colaborador de distintas publicaciones en el país y en el extranjero.

Premios literarios municipal y nacional.

Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores.

Premio a la Crítica de Arte de la Fundación Lorenzutti.

Becario y Asesor del Fondo Nacional de las Artes.

Obra reproducida en la portada: Bruno Widmann. "Imágenes y Recuerdos". 1978. 50 x 70. Pintura y materiales acrílicos.

Esta monografía integra la edición del número 5 de la revista "Correo de Arte" - mayo 1978

BRUNO WIDMANN Y SUS SINFONIAS DEL ALMA

por César Magrini

Aseguraba Leonardo que la pintura "*es cosa mental*". El posterior curso de los siglos, sin disminuir su genio —innegable e indiscutible— ha quitado empero razón a esa afirmación, categórica como todas las suyas, vehementemente por naturaleza, aunque reposado en sus obras. Se la acepta, sí, y sin entrar en inútiles sutilezas, en cuanto a que la pintura, como cualquiera de las restantes disciplinas del arte o del intelecto, es un método de conocimiento de la realidad, tanto de la sensible, la externa y directamente aprehensible, como de la otra, ahora mucho más difícil, la interna, la oculta, la replegada en las profundidades del yo, ese yo tantas veces negado, y hasta vilipendiado, sin el cual, empero, mal podría hablarse de creación. No se trata, claro está, de emprender la defensa de un individualismo, de un subjetivismo a ultranza. Pero razón tenía Víctor Hugo cuando afirmaba, aproximadamente, que escribir en tercera persona no es más que una de las formas de la hipocresía. Porque al fin de cuentas —y esto es lo único que importa— el escritor (el artista) no hace sino expresar sus experiencias, sus sueños, sus deseos, sus vivencias, todo aquello que hace que

una vida sea intransferible, única y también irrepetible.

Larga es la disputa que, con respecto a este último punto, se ha suscitado en la historia de las artes. Están las corrientes que se han pronunciado por una especie de reproducción, más o menos exacta, de la realidad circundante, en su matiz filosófico y conceptual conocido, desde Kierkegaard, como existencial: el renacimiento, el neoclasicismo, el realismo. Están las que van a las raíces del ser o de sus sensaciones, como el barroco, el romanticismo, el cubismo o el surrealismo. La antinomia, lejos de haberse agotado, revive cada vez con mayor o menor fuerza, según sean sus epígonos. Pero están también aquellos creadores que no se conforman con ser encasillados dentro de determinada escuela o estilo, ya sea porque combinan y armonizan, en su obra, elementos preexistentes, ya porque abren (son los menos) puertas hasta entonces clausuradas, caminos todavía no explorados. De Chirico, por ejemplo, a quien se suele denominar metafísico, no ha hecho otra cosa, "*mutatis mutandis*", que contemplar con ojo penetrante los ascéticos paisajes de Giotto; Dalí se habrá nutrido —aunque él lo niegue— en el mundo plástico de los monstruos y las fábulas del medioevo. Y así el resto. Pocos —Ma-

saccio, Delacroix, Cézanne— los que en realidad revolucionan, cambian —a veces sin proponérselo— el curso de la historia, en cualquiera de sus aspectos. Pero siempre hay entre ellos un nexo, un lazo de unión, un abreviar en fuentes anteriores, incluso para renovarlas, para aumentar y acrecentar su caudal, para dar de beber, a su vez, a contemporáneos y, todavía más importante, a aquéllos que vendrán, que reemprenderán por sí solos un camino tantas veces, ya, recorrido, pero tan pocas, en el fondo, iluminado.

Reflexiones previas que exige la obra de Bruno Widmann. Uruguayo. Lo aclaro porque soy reacio a ese agrupamiento que habla de una "pintura rioplatense", ya que para mí no existe tal conjunción. El asunto es histórico incluso, aunque no sea mi intención entrar en este último terreno. Pero —y el nombre de Joaquín Torres García, por más que no haya el menor vínculo entre la obra de Widmann y la suya— es punto de partida insoslayable para esta disidencia. La pintura uruguaya se caracteriza por su preferencia por los valores bajos, por una paleta en la que predominan las tierras, por una vibración cromática sorda, por un constructivismo tenaz, empeñoso, desvelado casi. Y si se acepta —con las

reservas del caso— lo que Hippolite Taine, agudo espíritu francés del siglo pasado, escribiera con respecto al determinismo, habrá que convenir, asimismo, que no es ajena a ella el hecho de que Uruguay haya mirado siempre muchísimo menos hacia Europa que la Argentina, que Montevideo —en especial, la parte sur— se caracterice por sus atmósferas grisáceas, a la vez que se trata de una ciudad a salvo —todavía— de los desmanes de un pretendido progreso que no es otra cosa que acumulación monstruosa, desgarradura que Buenos Aires, lamentablemente, conoce en carne propia, y con qué intensidad. La pequeñez física de la ciudad, su tonalidad provinciana —sin que esto sea peyorativo, sino todo lo contrario— su incontaminación con respecto a lo de afuera, y ese estar entre dos lentas, dos propicias llanuras —la del agua, la de la tierra— cuya visión la capital uruguaya no ha perdido, así como la ha perdido esta otra ciudad nuestra, tienen, por fuerza, que repercutir sobre su pintura. En literatura, Juan Carlos Onetti lo ejemplifica a la perfección. Piénsese —sin entrar en comparaciones— en la simple oposición de un Borges. Piénsese, en el caso de Torres García, en un Pettoruti. Y a partir del primero —cuya admiración por Cézanne manifestara más de una



Bruno Widmann. "Calendario". 1973. 120 x 100. Materiales acrílicos sobre tela.

vez, y abiertamente—pueden citarse, entre otros nombres que acuden a la memoria, y como continuadores de esa especie de modalidad ambiental de la pintura uruguaya, los de Edgardo Ribeiro o Pedro Costigliolo, Juan Ventayol o Washington Barcala. Y todavía antes, los de Pedro Figari o José Cúneo.

En ese contexto, la pintura de Widmann (y en especial, la de sus últimos años) a pesar de que no rompe con subterráneos, con misteriosos vínculos que la atan a su lugar de origen, se yergue como única. El reconoce, en sus comienzos, hace aproximadamente dos décadas, las enseñanzas de un maestro, italiano de origen, quien lo inició en el abecedario del oficio—insalvablemente académico—oficio sin el cual no hay, después, experiencia o aventura posibles. Picasso reconocía que haber pintado, cuando muy joven, como si hubiese sido una especie de Rafael, le había permitido, tiempo después, entregarse a la creación con el apasionamiento y la fantasía de un adolescente. Widmann fue adquiriendo más tarde, por lógica, y porque esa era su implacable necesidad, una independencia gradual, traducida en un período de trabajo intenso, sin pausas, o con las imprescindibles para mirar hacia atrás, para valorar

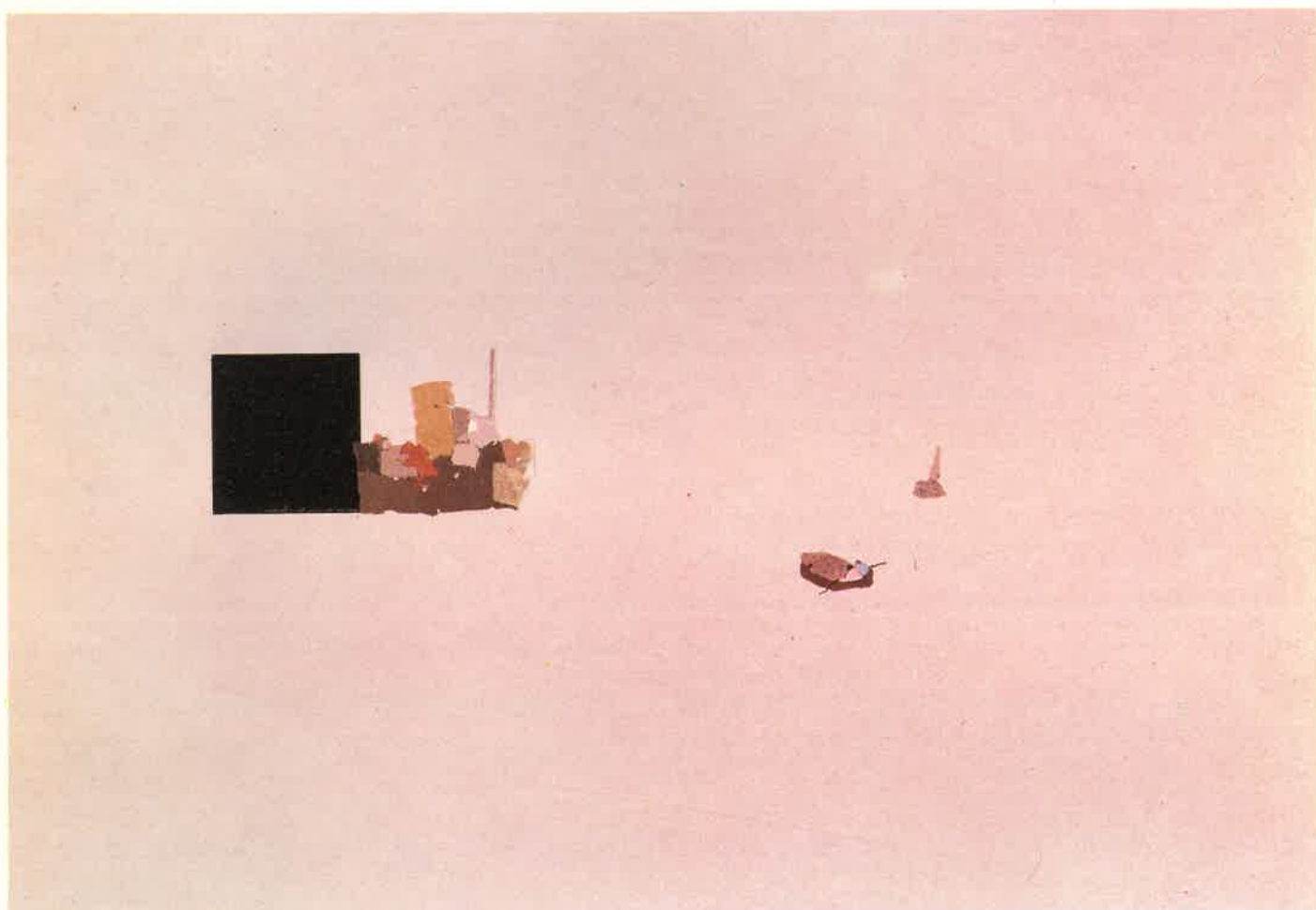
lo hecho, corregir el camino andado o torcer, por qué no, el rumbo, en busca de nuevos horizontes. España e Italia le dan, además del contacto directo con los grandes maestros, ese “aggiornamento” que tan beneficioso ha sido, siempre, para los artistas de estas latitudes. No como copia, no como imitación, si quiera como influencia. Sola y exclusivamente como ejemplo de grandeza, grandeza que no se consigue, nunca, sin sacrificios. No hubo allí contemplación pasiva—hay otra, la activa, la que hace germinar las propias y latentes semillas—sino experiencias de taller, cotidianas, inflexibles, un pausado desprenderse de la naturaleza en cuanto ésta significa de tentación para ser llevada, sin elaboración o asimilación—esas que encuentran terreno fértil en la fantasía—a la tela. Hubo observación penetrante y paciente, transformada luego, en el estudio (Widmann se niega a la luz exterior; trabaja, inexorablemente, con la artificial), a través de ese proceso de recreación (ya que de la nada sólo surge eso, nada), del cual tanto el intelecto como los sentidos participan, y los dolores de cuyo alumbramiento conocen muy bien aquéllos que ven nacer de sí obras como hijos, o hijos como obras. Y aquí recuerdo el ejemplo de aquel glorioso y fértil Ingres, quien a los

87 años, una semana apenas antes de su muerte, hacía renacer, en la tela puesta en el caballete, una visión propia sugerida por la fotografía de una de las obras de Giotto. . .

Allí, muy probablemente, haya comenzado el cambio. O mejor dicho, la evolución, que él emprendió como un salto, no a ciegas, sino sabiendo o presintiendo cuáles eran sus metas. Irrumpen entonces la modificación de valores, la investigación cromática y tonal, y, piedra angular, la vertiginosa aventura de la materia, a través de superficies, texturas, empastes. Como consecuencia inmediata, lo que los impresionistas—y muchos más, desde entonces—consideraron pecado imperdonable, el por ellos llamado “betún”, o negro (del cual tanto se arrepintiera el último Manet) se irá convirtiendo, gradualmente, en su obsesión. El negro, anti color. El negro—no en el sentido que tiene en la pintura goyesca conocida con esa denominación, ni tampoco la que le da el expresionismo—que a partir de 1972 lo acosa, no le da tregua, inunda sus días—y con mayor razón, sus noches—porque desea rescatarlo, ya que ha prendido en él como lo que sigue siendo, una pasión. La lucha es ardua, sostenida, intensa. Muy posiblemente, aún no haya concluido. Y las

motivaciones—como siempre, inconscientes—habría que buscarlas, como diría Hudson, “allá lejos y hace tiempo”. Intentarlo es uno de los propósitos de estas anotaciones. A intentarlo, pues.

Escribía Rilke (probablemente, sin haber leído nunca a Freud) que somos del país de nuestra infancia. Nada más cierto, y como testimonio irrefutable, la obra de un creador. En ella aflorará, siempre, esa geografía, impalpable pero también indeleble, de lo atesorado durante los primeros, intensos años de la propia vida. Dulces meandros de soledad, colinas de la fantasía, arroyos o cascadas de la imaginación, en todo auténtico artista—o mejor aún, en su obra—se conserva intacto el niño que alguna vez, temporalmente hablando, se fue, pero al que no se ha abandonado nunca por completo. Lo recuerdo porque en el actual período de la pintura de Bruno Widmann el cuadro es (o si se lo quiere, está) compuesto en torno, fundamentalmente, de ese negro al cual me referí anteriormente, pero que exige un análisis sin duda más profundo, y sobre el cual volveré. Hay, en la infancia del pintor, una larga enfermedad que elige no recordar. Está el encastamiento, en un cuarto sin aventuras—sin las externas, claro está—y están las horas discurridas



Bruno Widmann. "El Casco". 1978. 50 x 70. Pintura y materiales acrílicos.

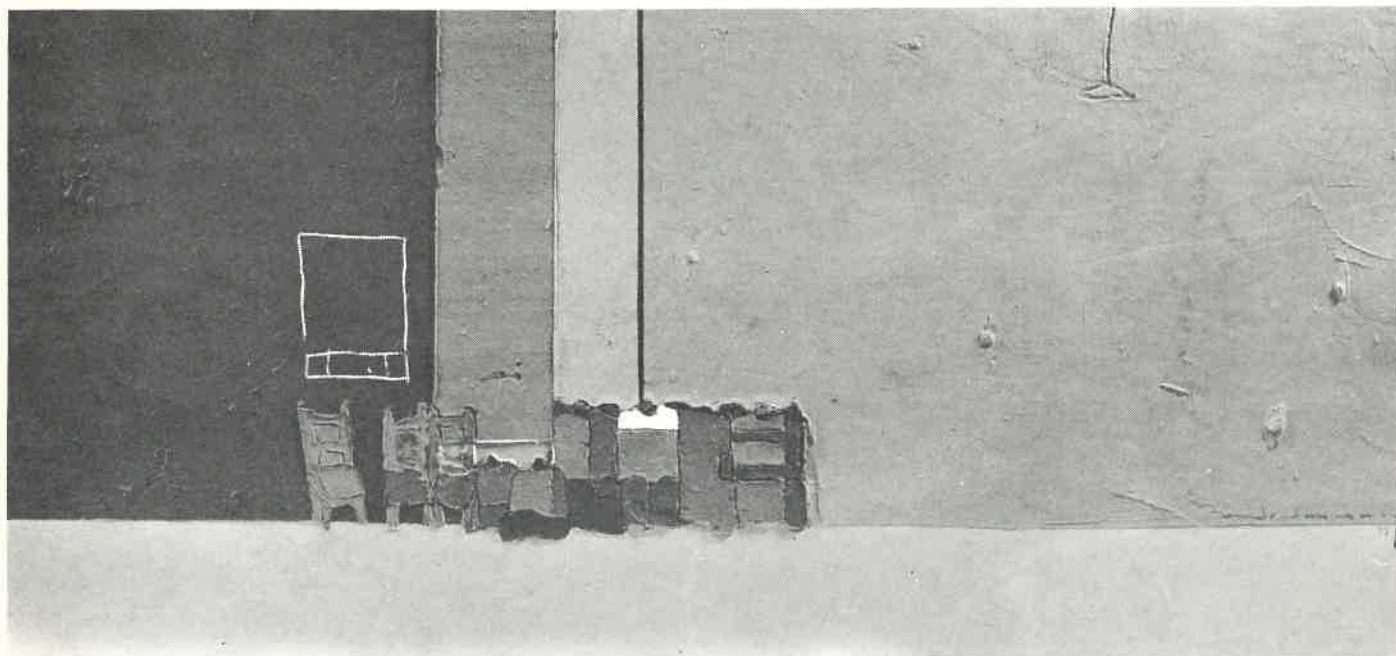
detrás de los vidrios de una ventana (apenas una transparencia basta, a veces, para separarnos del mundo), la invencible melancolía del encierro no buscado, la tristeza de un lento invierno, que se arrastra fatigosamente por las calles —obligadamente grises— de un barrio todavía más gris, con horizontes que apenas si se quiebran en la vertical de las chimeneas de una

fábrica, cuyo aliento contribuye a velar el cielo, a agobiarlo en su secreto, su callado sufrir. Así, en el silencio de esas horas por fuerza pausadas, le basta, para vencerlas, con un lápiz y con un papel. Interminablemente, una y otra vez, dibuja la tristeza. Y si no es la enfermedad, es la severidad de un padre que cada vez que las cosas no funcionan vuelve a confinarlo y tal

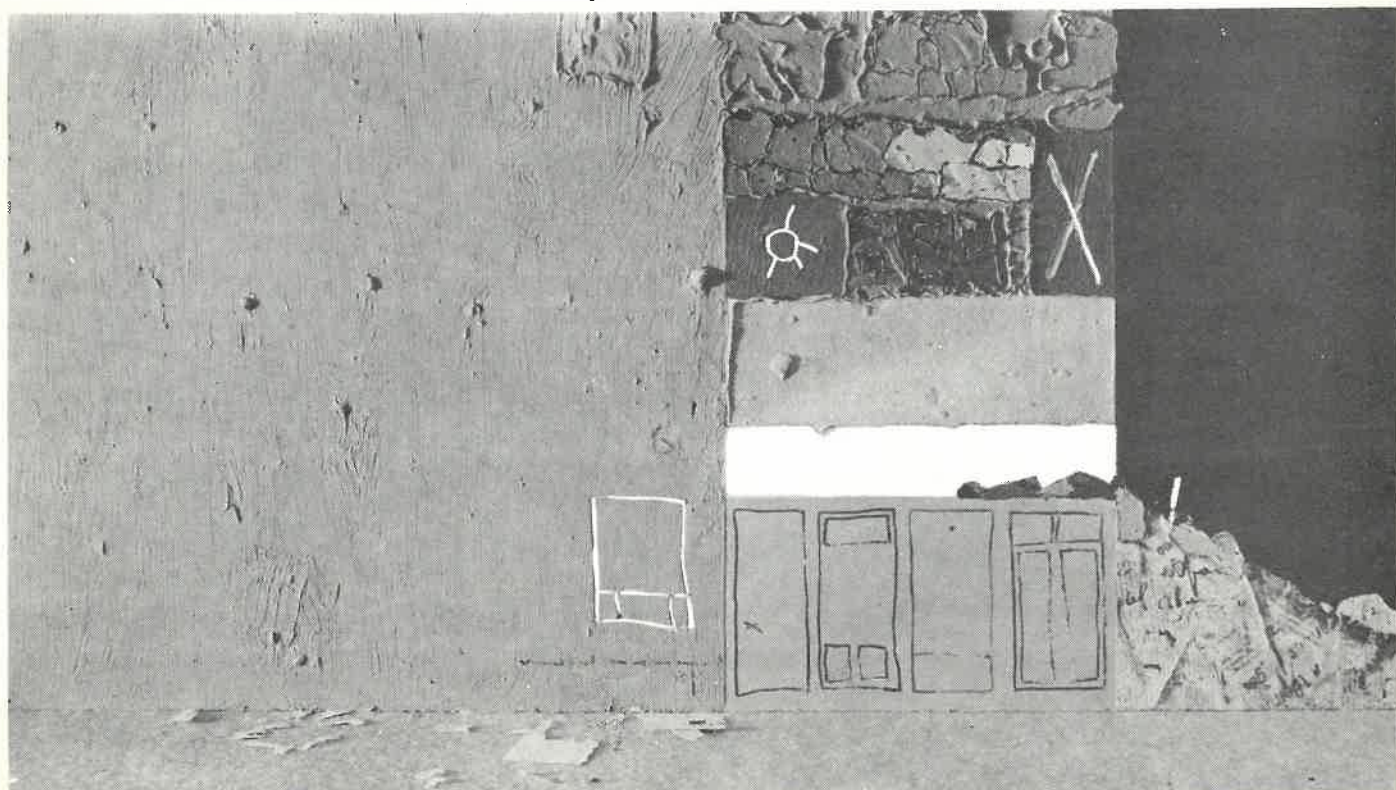
vez sin saberlo, por caminos en apariencia opuestos, estimula así su vocación. Ese chico nostálgico y ese paisaje suburbano, aplastado y aplastante, concluyen por confundirse. Cuando ese chico crezca, creará haberlo olvidado. Queda empero, anclada en el fondo del ser, la semilla que, andando el tiempo sus misteriosos y propios caminos, brotaría, mucho después, en sus

cuadros de hoy. En sus negros, ahora, claro está, una liberación.

Widmann trabaja lo que él llama "*el negro puro*". A las famosas "*sinfonías en blanco*", de Whistler, habría que oponer éstas otras suyas. (Vuelvo a pensar en la obsesión de un Manet, influido por el plurisecular tenebrismo de los españoles, por la densidad de las sombras,



Bruno Widmann. "Los Grises". 1975. 35 x 70. Pintura y materiales acrílicos.



Bruno Widmann. "Tríptico". 1975. 35 x 70. Pintura y materiales acrílicos.

que después abandonaría al pasarse a las filas del impresionismo). Pintar —como cualquier otro ejercicio de las facultades creadoras— debe responder a una aguda, a una incalculable necesidad interior, ambigua y difícilmente explicable en sus motivaciones. En el caso de las artes visuales, hay incluso un hecho físico —el de los gestos, el de los movimientos, el de la participación del cuerpo, lo mismo que sucede con quien hace sonar un instrumento musical— que gasta las energías, que las devora, pero que también las obliga a no agotarse, a permanecer alerta. No creo que sea simple coincidencia el hecho de que Widmann trabaje, en su actual estudio, totalmente sustraído a la luz externa. Este voluntario encierro de hoy es la exacta contraparte del otro, el impuesto décadas atrás, en la infancia. La psiquis, por su cuenta, trabaja con refinada sutileza. Se desahoga en contra de esa “aporía” filosófica de los griegos, con la cual intentaban demostrar la incommunicabilidad de estos dos mundos entre los cuales siempre nos debatimos, el esencial y el existencial. Es sólo cuestión de comprenderla. El creador tiene, a su favor, lo que significa, en cuanto descarga del inconsciente, la propia obra. Y en el caso de Widmann, esa obra, lejos de ser hoy manifestación de melancolía, es

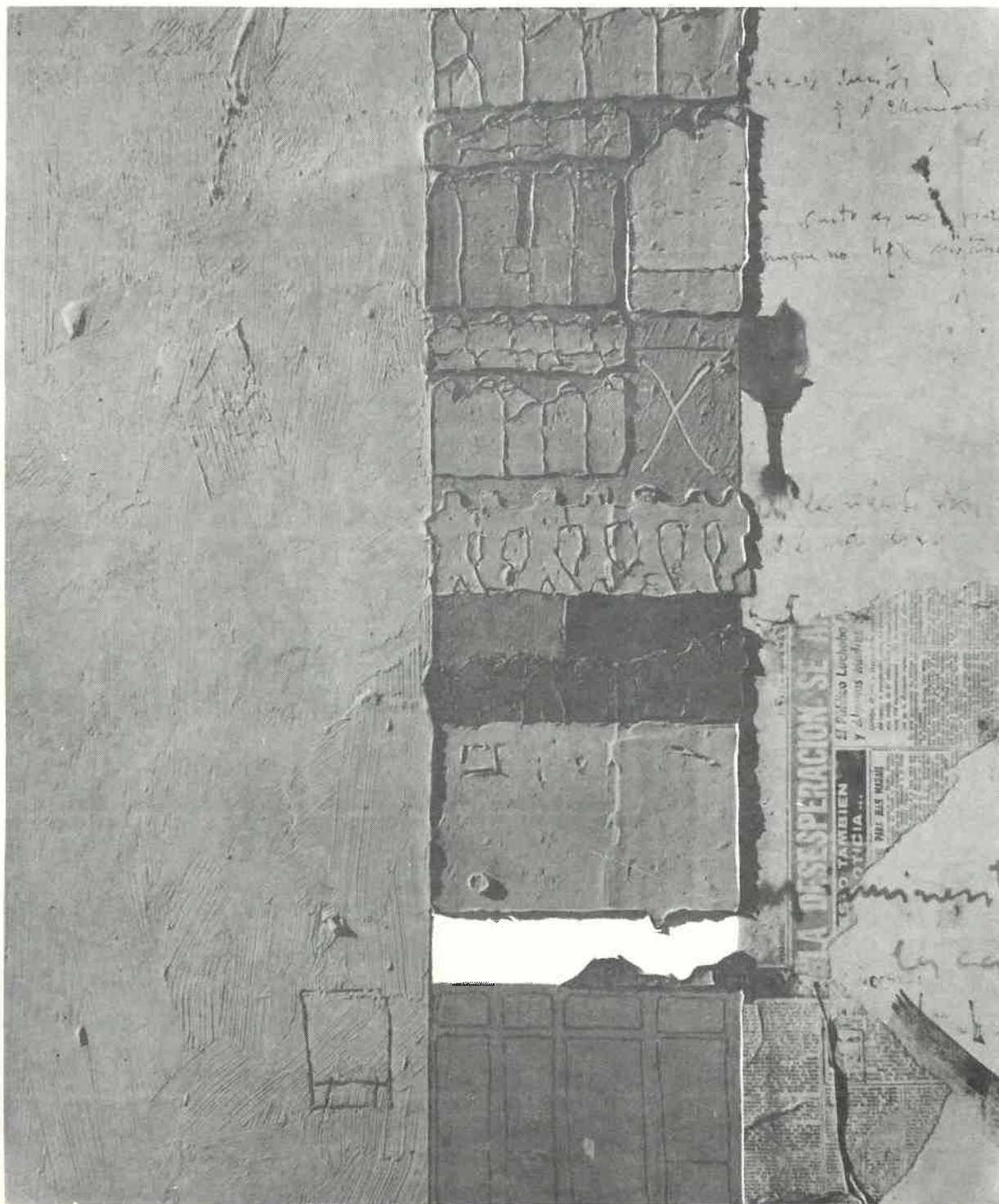
vitalidad, empuje, un como estar corriendo las fronteras, los límites, el espacio, en una palabra, las ataduras. No el negro de los fantasmas que acosaron a un Goya, ni el trágico de un Ribera o un Zurbarán, ni el fondo cruel de un Caravaggio —aproximaciones, todas ellas, a la muerte— sino un negro que, por extraño que parezca, es luz. Y no hay luz —se lo sabe— que no esclarezca, sobre todo cuando proviene de muy adentro, cuando canta desde las raíces del ser, liberándolo entonces de su cautiverio.

En su época de experimentación —que no ha concluido, por cuanto aquél que deja de asombrarse y de buscar está detenido, y por lo tanto retrocede— ha ido tratando a ese negro de manera diversa, para conseguir, así, efectos también diferentes. Valores conseguidos con verdaderos “shocks” de temperatura (calentamiento y luego inmediato sometimiento al frío, por ejemplo), velocidades de secado, gamas que atraviesan la tonalidad más profunda, se demoran en un pizarra o un mate, brillan o abandonan su densidad a cambio de una inusitada transparencia, grises incluso, aún los más suaves, por una rápida, una musical vibración de color, accesoria, tal vez, como lo es la voz con respecto al silencio. Porque en un

momento dado —caso quizás único en la historia de la pintura— *necesitó* concluir con el color porque éste lo oprimía, lo ataba, lo asfixiaba. Y gran colorista. Ya que colorista no es aquél que nutre su paleta de la variedad tonal más dispersa, sino el que trabaja en profundidad un solo color. Concedamos al negro esa cualidad cromática que tanto se le ha negado, y se comprenderá de inmediato por qué estimo que hay, en Bruno Widmann, un gran colorista, como lo hay —por establecer un paralelo— en la paleta sonora de un Alban Berg, al que no falta quien lo considere el más sombrío de los compositores de este siglo. Cuestión de percepción, y otra vez, de capacidad para comprender.

El camino —como todos los caminos...— no ha sido fácil, sino escarpado y hostil. Ha sabido de fracasos, de frustraciones, de obstáculos. Dominar la materia, para quien la trabaja físicamente, es el máximo de los desafíos. Se trata de un amante infiel, celoso, con los nervios en constante desequilibrio, llena de veleidades, esquivas, y a la que hay que tratar con dulzura y con dureza a la vez. Y si Bruno Widmann lo ha conseguido (tanto cuarteaba una superficie como la aterciopela, tanto le da la lisa suavidad del mármol como el más áspero de los granulados)

ha sido, antes que nada, sin acudir a otro elemento que a la fuerza del amor (“Amor, divina fiamma”, cantaba un anónimo poeta italiano, y el amor es eso, fuego que insaciablemente consume, y al que hay que estar siempre alimentando). El que vence, convence. Al menos, en casos como el suyo. Ya que sometida la materia, llega después la etapa de enojorarla, de enriquecerla, de integrarla. Y en ese negro —en esos negros— está el testimonio de ese amor y de esa porfía. En ese espacio que el pintor quiere ciego, o cegado, para que después, en lo que él llama “*construcción del absurdo*”, entren luego a jugar, a levantar la levadura de sus voces, los demás elementos. El paisaje como un estado de ánimo, según escribía aquel admirable hipocondríaco que fue Federico Amiel. Las grandes playas, casi siempre desiertas, los cielos que se derrumban como una pesadumbre, fugitivas lunas blancas, paisajes metafísicos, como están ya en los frescos de Giotto, donde parecen cartón en su sequedad y en su rigidez, pero debajo de los cuales late el verdadero esplendor del artista, y que son —aquí está lo más valioso— la idea, casi platónica, de ese mismo paisaje, lo general expresado a través de lo individual, la especie en el individuo.



Bruno Widmann. "Danza y fuga de los Macacos". 1975. 70 x 60. Pintura y materiales acrílicos.

Siempre necesitamos el apoyo de una definición, de una clasificación, para comprender mejor algo. Renuente el pintor a autoubicarse, me corresponde, por fuerza, hacerlo. Pero ¿cómo conciliar elementos surrealistas con otros de presunta ingenuidad, un primitivismo que tiene algo de maldición (como los tienen "*Los cantos de Maldoror*", de Lautréamont, no por causalidad nacido él también en Uruguay) con una aguda, pausada sabiduría? Supongamos al doctor Fausto de la leyenda medieval traspuesto, sin gradaciones, al siglo XX (en literatura lo ha hecho ya el belga Michel de Ghelderode): cambiará quizás lo que hoy se llama metodología, pero permanecerá intacta su alquimia, y las fuerzas que de esa alquimia derivan. Widmann —en su fatigar los materiales— se aproxima a ese alquimista. Y como Fausto, quiere poseer el alma, negándola. En el sentido tradicional, Widmann niega a la pintura. Pintando. Tiene mucho del absurdo de un Ionesco cuando, por ejemplo, alude al hombre mediante el grupo de sillas de un café, desiertas, incorporadas al paisaje y ocupando el lugar de un matorral o de un arbusto. Juegan allí planos y texturas que, sin que esté presente la criatura, la nombran con aguda vehemencia. En otro período de su obra,

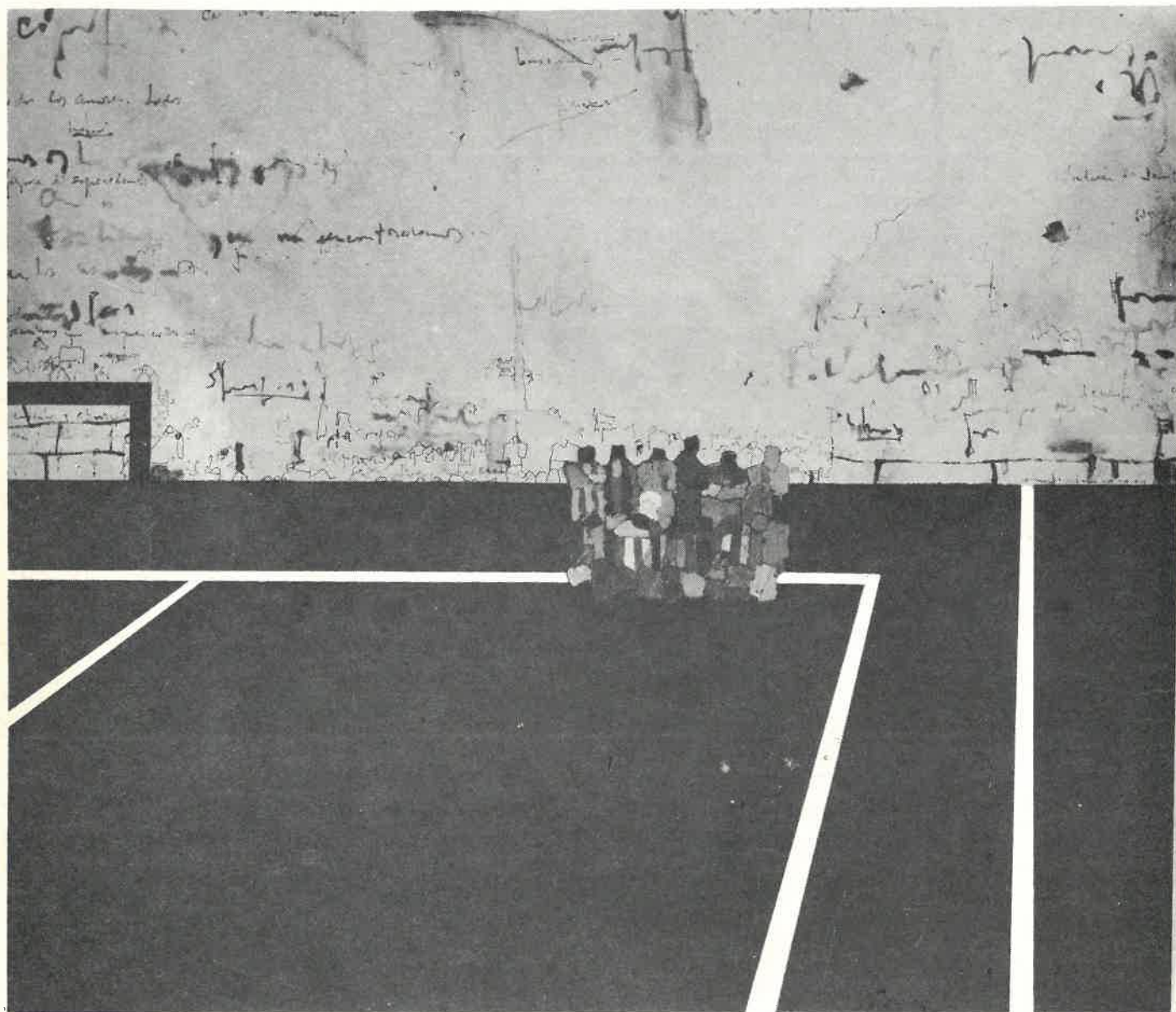
breve, limitado, el de sus trípticos, quiebra en cambio el paisaje, hecho de horizontalidad (idea de infinito, o cuando menos, de lo que no podemos someter), al entrar en el predominio de las verticales: aquí el ser humano, casi su abstracción, está encerrado en tubos (la clausura, otra vez. . .), las cabezas se clavan prácticamente en los torsos, los rostros son pequeñas superficies sin delinear los rasgos, la incomunicación se vuelve sonora a través del silencio, cada uno se halla inmerso en sí mismo, recortado y hasta machacado, alimentándose de su propio dolor, de su propia angustia, entre puertas y ventanas tapiadas, símbolo de lo prohibido, de lo proscrito, y también de este hostil, de este adverso mundo contemporáneo, kafkiano hasta la desesperación, en el cual el hombre va camino de significar —si no reacciona a tiempo— mucho menos que un simple engranaje, un botón o un objeto. Y más allá de este significado o de este mensaje, esos trípticos son la transcripción de tres etapas en la pintura de Bruno Widmann: una informalista, otra de tipo figurativo, y una tercera, la referida a las grafías (a veces, trozos poco inteligibles de descifrar, extraídos de poemas propios), no como elemento fundamental sino como detalle o complemento (y no deja de ser sugestivo el

hecho de que la firma sea siempre, en sus telas, también parte de la composición, exactamente como lo son esas grafías). Llega así a las placas, en las que trabaja en la actualidad, en un intento por integrarlas al paisaje, e integradas, ellas mismas, por la figura humana nuevamente apenas aludida.

En esas placas —el aspecto de mayor interés, a esta altura de la evolución de su obra— no hay paisaje propiamente dicho: son un reverbero, un destello de interioridad, materializado en un plano geométrico, hondamente elaborado, que como un microcosmos (y no puedo evitar el recuerdo de las breves composiciones para piano de Bela Bartok que llevan justamente ese título, el de "Microcosmos") lo sintetizan todo: el amor y la soledad, la comunicación y el aislamiento, la presencia y la ausencia, la vida y la muerte, dos caras, siempre, de una indivisa e indivisible e inexorable moneda. Por cierto que ese es el germen del cuadro. Cuadro que acude a formas y a colores (éstos breves, restallantes, y que penetran como un clamor), entremezclando pátinas de innegable suntuosidad con superficies áridas y hasta rústicas, zonas de riqueza cromática restringida con sus opuestas, las ascéticas, las

trabajadas, por momentos, de manera primitiva y hasta grotesca. Y de este crudo contraste, de esta armonía de las discordancias, emerge la tremenda fascinación de su obra. Que choca, implacable y porfiadamente, con una luz frontal, enemiga, a la que el artista sabe empero dulcificar y enternecer hasta convertirla, por último, en un melodioso acorde, en una afinada escala, en un trémolo punzante y nostálgico.

Muy recientemente, invitado a la amplitud patagónica, Widmann intentó —son sus propias palabras— "*pintar el viento*". El viento errante, el viento solitario, el viento desconsolado y desconsolador. Lo hizo poseído por una extraña fiebre ("*tomaba apuntes bajo la lluvia*", recuerda), sin poder detener ese torrente que manaba de él. Sin advertirlo, creo que se descubrió en esa inmensidad austral y salvaje, que está también en las secretas raíces de su pintura. Ese querer fijar lo fugitivo, lo cambiante, esa luz que se modifica a cada minuto, a cada instante, esa atmósfera que se ensombrece o que encandila y que fuera también la obsesión, aunque por distintos caminos, de flamencos tan insignes como un Vermeer. Sucesión, vertiginosa, de imágenes, todas en una sola superficie, en un único



Bruno Widmann "El Campeón". 1977 - 120 x 200. Pintura Acrílica. Premio Internacional de Pintura en la VI Bienal del Deporte en las Bellas Artes de Madrid.

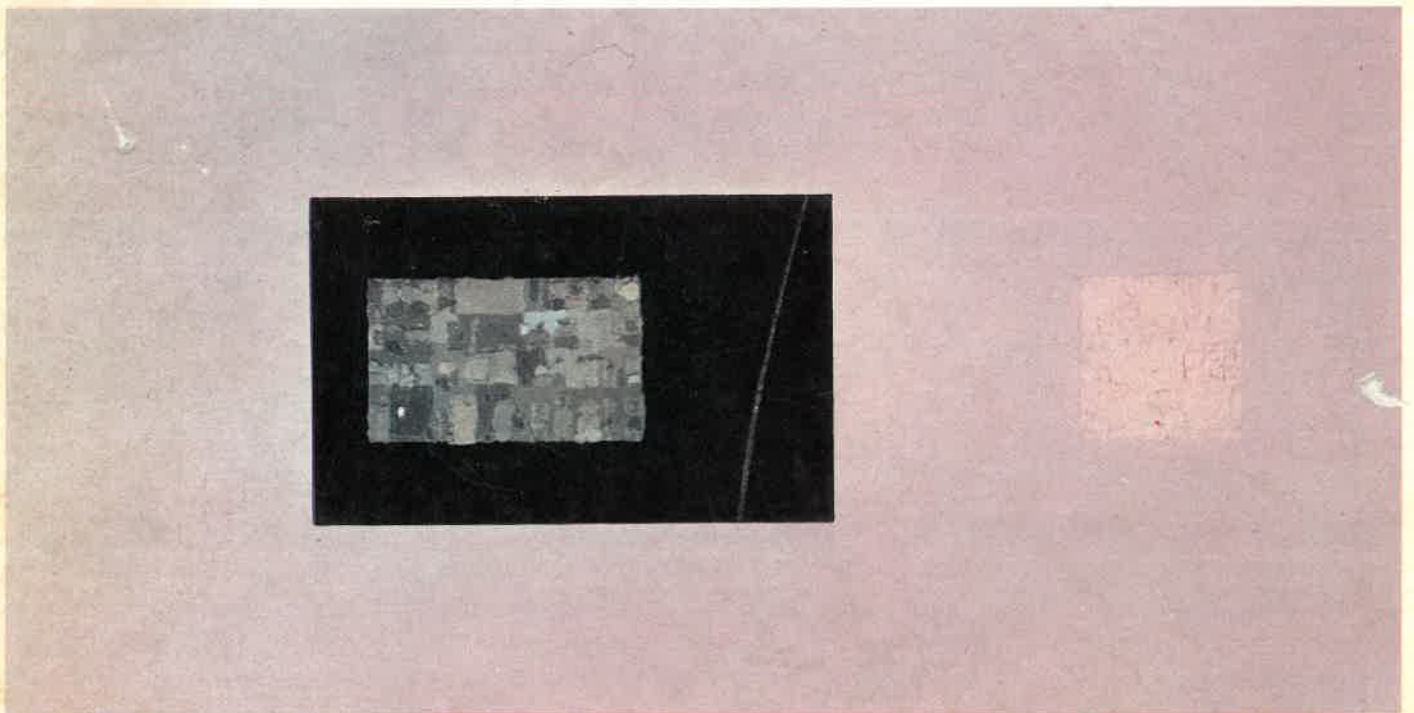
plano. Lo efímero y lo eterno, en incansable contrapunto, e intento por simplificar, por sintetizar, por reducir, despojándose de lo accesorio, que es, al fin de cuentas, lo superfluo y lo prescindible. Un cuadrado negro —en su pintura última— dentro de él un rectángulo, una veladura, un semitono, y también los bajorrelieves, las texturas contraponiéndose, la fugitiva y pequeña, aunque perceptible, mancha de color, la amplitud de lo deshabitado, la criatura que gravita por no estar en ese paisaje, con lo cual —a no ser por

los ojos del pintor— volvería a su condición primera de naturaleza. Metafísica, sí, aunque rechace las leyes de la lógica (y las leyes de la lógica, dicho sea de paso, no han sido las que más han estimulado el avance de las artes, sino las de la intuición), y anhelo por rescatar para la criatura el paraíso que alguna vez le perteneció, y que alguna vez, desde luego, perdió, pero cuyo recuerdo perdura en ella como una dolorosa, insoslayable herida. Así, la pintura de Widmann asume, ahora de manera total, esa cali-

dad de medio de conocimiento de la realidad a la cual me referí al principio de estas reflexiones.

No tanto de la tangible y directa como de esa otra que, replegada, subyace en espera de quien sepa, luego de apresada, interpretarla a través, incluso, de una transfiguración. Pequeñas, apretadas sinfonías del alma, eso son sus cuadros. Y como tales, estallan en ellas las sombras del dolor o los ramalazos de la alegría, los sacudimientos de la angustia o las reconfortantes dársenas de la paz.

Su lenguaje es universal por lo mismo que es, antes, hondamente individual. Y desatada de todo lazo como no sea el del compromiso consigo misma, esa pintura avanza, cada vez en busca de nuevos horizontes —esas líneas ideales que tal vez hayamos inventado para olvidar nuestra finitud— cada vez surcando, intrépida, nuevas aguas, segura y luminosa nave cuyo destino es sólo ese, el de navegar, proa a lo inexplorado, pero dejando tras de sí la indeleble estela de su magnífico paso.



Bruno Widmann. "Placa 12 A". 1977. 35 x 70. Pintura y materiales acrílicos.