



CLAROSCUROS

Poco afecto a las entrevistas, el maestro uruguayo recibió a **PAULA** para charlar acerca de su vida, su trayectoria y sobre el reencuentro con su público durante el emotivo coloquio con Julio María Sanguinetti.

POR JULIA HELENA ROMEI. FOTOGRAFÍAS: PABLO RIVARA.

Nacido en una casa donde la lírica y la pintura eran cosa de todos los días, Bruno Widmann abrazó desde chico las Bellas Artes. Cuenta que siempre que podía se arrimaba a la paleta de colores de su padre, un pintor *amateur* dueño del restaurante Trento,

ubicado en la esquina que luego ocupó Pentella. En cierta ocasión, un *habitué* del establecimiento se acercó y al verlo pincel en mano le preguntó qué pensaba hacer con aquello en lo que estaba trabajando. Con la inocencia propia de la edad, Widmann hijo le contestó que pretendía mostrarlo y venderlo, a lo que el cliente largó la risa. "Era un trabajador del barrio que no conocía de arte y yo tendría 13 o 14 años, pero nunca olvidé esa carcajada. Me raspó el alma."

La vida se encargó de demostrar que esa incipiente vocación no era solo un sueño juvenil y que por el contrario, se transformaría en el impulso constructor de una trayectoria sólida y propia. Bruno Widmann (1930) es considerado uno de los maestros de la pintura contemporánea de América Latina y su obra posee dimensión internacional desde hace más de 30 años. Subastadas en Christie's y Sotheby's, sus obras también forman parte de colecciones como la del Museo Reina Sofía, la del Centro Pompidou o la del Museum of Latin American Art, de Long Beach, por citar unas pocas.

—¿Cómo surgió la charla en Punta del Este?

—Fue Alejandra, mi hija, la que me entusiasmó. Exhibimos ocho o diez piezas bastante seleccionadas para ambientar y hubo proyección de imágenes. Fue formidable, una charla llena de emoción. Con Sanguinetti nos encontramos un par de veces para tener idea de lo que cada uno iba a plantear, pero no hicimos guion. Él conoce la obra mía

desde hace 40 años y a su manera, a la distancia, la fue acompañando. Si bien nos vemos muy poco, sabemos que cada uno está; él en su lado con las conferencias internacionales y yo con la pintura.

—Hacia tiempo que no exponía.

—Antes de esta charla hubo una muestra en 2013 en el Museo Zorrilla, y antes de esa, hacía 12 años que no exhibía en Montevideo. Estuve mucho tiempo apartado del mercado uruguayo. En realidad, uno ya está medio en retiro, trabajo en el estudio, alimento mi mercado, pero yo me situó. Para mí debe haber sido la última.

—¿Se retira alguna vez un pintor?

—No. Nunca, pienso yo. Mientras tenga buena salud. Aunque, en cierto sentido sí, porque los años van pesando y hay que equilibrar el esfuerzo. He observado que hasta los grandes pintores universales a medida que llegaron a mayores fueron decayendo en la obra.

—¿El cuerpo no acompaña?

—El cuerpo y fundamentalmente, la mente. Ahora, a mí me pasa una cosa desconcertante. Me van surgiendo ideas, y más ideas, y trato de desarrollarlas. En estos últimos años he tenido una cantidad de cosas que me han alimentado y por momentos no me da el tiempo para encararlas. Entonces me sumerjo en el trabajo y me alejo un poco de la gente.

—¿Cómo descubrió su vocación?

—Como ayudante de mi papá, que le encantaba pintar y yo, que era muy jovencito, me arrimaba. El dibujo siempre me había resultado fácil, desde el colegio. Le hacía los dibujos a mis compañeros. Con Sergio Otermin, que posteriormente fue actor y director de teatro independiente, dibujábamos muy bien en la clase. Su fuerte era la línea y el mío el *claroscuro*. A los 16 años mi papá sufre un accidente de automóvil y fallece. Yo no toco más un pincel por diez años. Después, volví.

—¿Fue su duelo?

—Pienso que sí. No quise saber nada y pensé que no iba a volver. Seguí mis estudios, entré en Facultad de Medicina y mientras trabajaba y estudiaba, empe-

cé de a poco a retomar la pintura. Fue un amigo, Dante Picarelli, un gran acuarelista, quien me presentó a Sergio Curto, que fue mi maestro en Uruguay. Fue quien me enseñó los primeros pasos en serio. Con él trabajé al estilo de las academias europeas, aprendiendo distintas técnicas. Me insistía mucho con el trazo de carbonilla. Decía que así iba a aprender con qué dirección e intensidad manejar las cerdas de un pincel. De alguna manera fue cierto. Tan así fue que en el 30° Salón Nacional de Artes Plásticas, que coincidió con un año cervantino, recibí una medalla de oro por una obra que titulé *Y alegre voy, si voy, si quedo o vengo*. Creo que fue un trabajo premiado más por la técnica que por la temática. Usé un rallador para la carbonilla y dejaba caer los grumos. Eso formaba cierto *claroscuro* que después yo fijaba en los sectores donde quería dejar las pastas más gruesas. Tuvo un resultado muy interesante y creo que fue lo que el jurado vio. Esa fue la primera satisfacción como artista plástico que tuve a nivel nacional. Con Curto además hablábamos muchísimo de su filosofía, de sus conceptos. Mirando hacia atrás me doy cuenta de que esas conversaciones fueron fundamentales y me hicieron madurar. Y acá estoy. Pasaron 50 años, pasó la vida.

—¿Cuándo se fue a Europa?

—En el año 65'. Viajé con dos latas de sardinas y tres pesos en el bolsillo. Y a vivir en carpa. Cuando lo pienso, no sé cómo me animé a hacer una cosa así. Fue algo loco pero lo aproveché mucho. Allá tuve contacto con las academias europeas. En Italia frecuenté el taller del maestro Scoppo, en Turín. Allí, se trabajaba mucho con la pintura contemporánea y la teoría de los espacios, los puntos de fuga y cómo manejar las composiciones. Aprendí que el cielo no siempre era gris o celeste; podía ser del color de la tierra por el reflejo de los colores. Aprendí que era más importante lograr la unidad en la composición que la cosa totalmente fidedigna a la realidad porque eso empobrece la riqueza del resultado. Una cosa es hacer algo como lo ves; lo tenés ahí o le tomás

“Si lográs ser tu propio crítico, pasaste la barrera del sonido. Tenés que hacerlo con honestidad, si tenés que darte, te tenés que dar”.

una fotografía. Otra cosa es interpretar. Ahí entra la parte creativa. Si ese cerro (señala el Cerro de Montevideo) lo querés dibujar al revés porque te parece que creás un movimiento que va a sacudir a la persona que observa el trabajo, eso enriquece. En ese viaje, también surgió en el camino, una exposición en Turín. De ahí saqué algunos dólares y continué hasta que llegó el momento de regresar. Mi mujer había quedado acá con la nena, casi recién nacida. Cuando llegué ya casi la tomaba de la mano. Son cosas que no sé si hoy las repetiría porque al fin y al cabo, todos nos jugamos un poco.

—Después volvió a Francia.

—Posteriormente. Tuve una invitación del gobierno francés para estar un período allá. Me trataron muy bien y tuve contacto con algunas de las galerías más importantes de París en ese momento. Mostré lo que estaba haciendo y Arnaud, en el Boulevard Saint Germain, se interesó por hacer una muestra de grupo. Seleccionaron cinco piezas mías, junto a otras de Gran Bretaña, Japón y Francia. Ahí fue cuando empecé a poner un pie fuera de mi país.

—¿Europa lo cambió?

—¿Sabés qué pasa? El impacto es tan grande que no sabés qué hacer. Necesitás uno o dos años después de un viaje así, para decantar un poco. Es más lo que pensás, que lo que trabajás con la mano. Eso si querés hacer las cosas en serio. Mi biología fue seguramente la de hacer las cosas en serio. Siempre fui muy exigente conmigo mismo. Después de muchos años, y varias exhibiciones en Europa surgió lo del Museo de Arte Moderno de México. Fui seleccionado para hacer una de las tres muestras itinerantes del año. Un estadounidense, un belga y yo; presentamos cuatro meses cada uno. Ahí comenzó la letra mayúscula de mi carrera. En México toman la representación de mi pintura para el mercado americano y otros empezaron a moverse por mí. De ahí en adelante, pasé a dedicarme solo a trabajar.

—¿Pintar es un acto privado?

—Absolutamente. Recuerdo que

un acuarelista amigo, Esteban Garino, siempre me decía: ‘cuando empieces a hacer crecer las alas, apartate del taller y de tu maestro. Estás muy cómodo trabajando ahí. Tenés que crear tu propio estudio y trabajar solo’.

El empeño de su colega no cayó en saco roto y Widmann supo reconocer el momento de despegarse de su maestro. “Es un hecho que viene acompañado de una cantidad de cosas. La propia experiencia, lo que lográs; algunas exhibiciones en las que empezás a participar. También las críticas que aparecen, algún viaje que tenés que hacer sí o sí. Ese es el comienzo de un largo camino que hay que recorrer”.

—¿Cómo fue su búsqueda expresiva?

—Eso es algo que va cambiando con el tiempo. Mirando hacia atrás veo que ¡oh! casualidad, porque no fue premeditado, cada 10 o 12 años yo hacía un giro de 90 grados. Así, hice tres o cuatro cambios fundamentales en mi vida pictórica. Pasé de una pintura narrativa, figurativa, a algo más simplificado y luego a lo que podía llamarse derivaciones del expresionismo abstracto, que es lo que trabajo desde hace ya algunos años. Estas etapas nunca fueron independientes de la serie anterior. Siempre arrastré material de la etapa anterior que salpicaba el nuevo trabajo. El crítico argentino Rafael Squirru decía acerca de mis obras que eran Widmann de Widmann. Yo, en cambio, decía: ‘son hijos de mis hijos’. Eso es porque tratás de no alimentarte de otras pinturas y sí de tu propio trabajo, que es lo más difícil.

—¿Cómo empezó con el acrílico?

—Había tenido cierta experiencia con ellos en Argentina. Aquí nadie los trabajaba; ni Freire ni Castiglione, nadie. Comencé a investigarlos porque tenían la ventaja de secarse enseguida, lo que también ofrecía una desventaja porque a quien trabajaba el *claroscuro* no le daba tiempo a terminar. Entonces tenías que cambiar la técnica. Eso me llevó entre seis meses y un año de fracasos y mejoras, hasta que ya estaba embarcado en el acrílico y nunca más volví al óleo. Concomitantemente, entraba

en la simplificación. Empecé con las pinturas planas, después vino lo de las pinturas negras que hicieron que el crítico español Ernesto Heine, se interesara a tal punto en ellas, que realizó un libro sobre cómo fue ese desarrollo. Ese creo que fue un primer paso hacia todo lo demás. Aún hoy, trabajando con los colores siempre aparece algún elemento negro. Siempre surge algo que tiene un parentesco con aquellos grises y negros, y aquellas estructuras.

—¿Tuvo referentes?

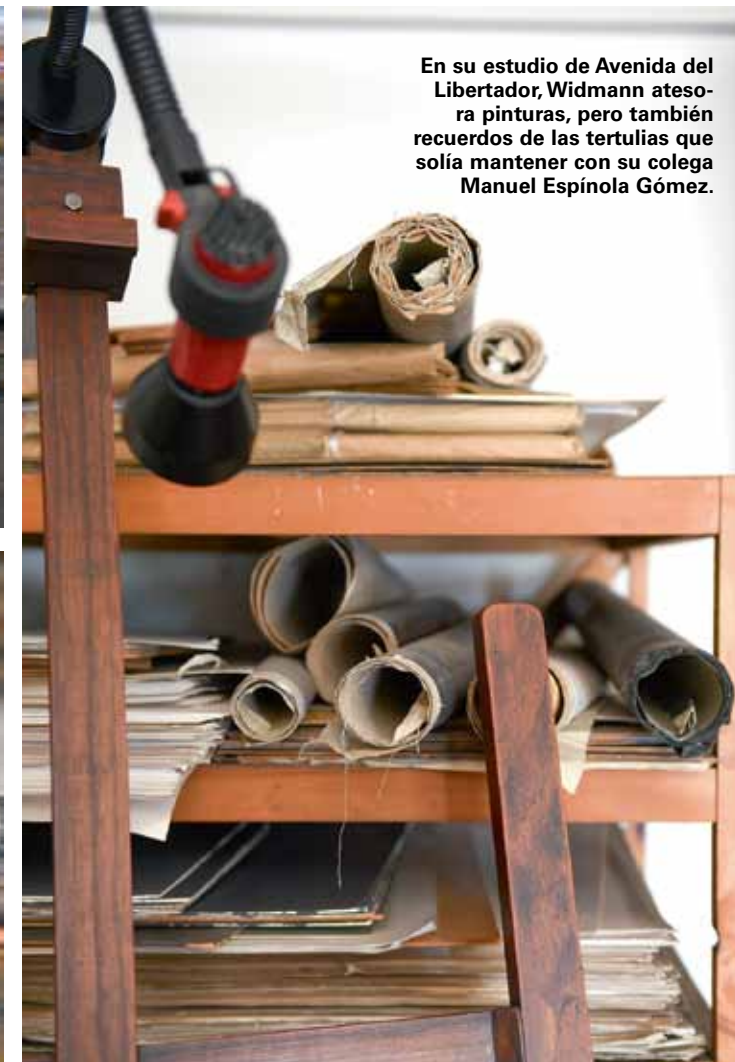
—Siempre los hay, por supuesto. Cuando era jovencito era un enamorado de Van Gogh; de su empaste, de sus colores y de su vida. Luego de los franceses de las décadas del 30’, 40’ y 50’. Observé mucho a los grafistas americanos de los 70’ y 80’. Vi cómo el arte abstracto llegaba a Nueva York. De todos ellos subconscientemente uno mama cosas. No quiere decir que uno los copie, sino que hay material que te sirve, te importa y lo vas aplicando.

—¿Cómo se lleva con el público?

—A veces, la gente busca firmas y de acuerdo a la trascendencia de esa firma, los valores. Al haber, en general, una falta de información sobre todo lo que es el arte, a la gente creo que no le llega demasiado. Este es un campo no tan complicado, pero es muy difícil para la gente que no ha recibido una cultura puntal sobre el tema. En la escuela no ha habido materias, como matemáticas o historia, que traten lo que es el arte en serio, que enseñen qué es la cultura, qué es la música, qué es la literatura, para que la gente lo sienta en la sangre. Así se lograría que algunos se volvieran aficionados, o entusiastas o coleccionistas, y otros siguieran su camino. Pero al no haber esa enseñanza en primaria, el 99.5 por ciento de la población se dedica al orden terciario. Conozco preciosos apartamentos con las paredes blancas, y sus dueños no tienen ni siquiera la inquietud de preguntarse: ‘¿qué cuelgo acá?’ Pero se vive igual de bien.

—Tuvo una relación muy próxima con los argentinos.

—Sí. El argentino me respondió muchísimo. Cuando fui a vivir a la Argentina no fue para abrir un merca-



En su estudio de Avenida del Libertador, Widmann atesora pinturas, pero también recuerdos de las tertulias que solía mantener con su colega Manuel Espinola Gómez.

do. Fui porque hacía ya 11 años que trabajaba con ellos. Cuando estaba acá, me pedían cita por teléfono, yo los iba a buscar al puerto y venían al estudio. Adquirían sus piecitas y de noche se volvían a Buenos Aires. Hasta que un día dije, ‘basta’. Hablé con mi familia y nos planteamos irnos a Europa, pero pesó más Argentina por la cercanía. Cuando decidimos irnos para allá, empezó una etapa importantísima para mí porque la respuesta de la gente fue brutal.

—¿Por qué decidió volver?

—¡Ah! Qué pregunta bárbara. Me preguntaron eso en la primera entrevista que me hicieron cuando volví a Montevideo. ¿Sabés que les contesté? Para aproximarme a la civilización. (Se ríe) En Buenos Aires el estudio lo tenía en Florida y Paraguay. Trabajaba todo el día, atendía el teléfono, daba tres o cuatro citas para la semana, e iba a comer a un *snack* enfrente. En un taburete contra el mostrador, ahí sentadito me comía un sándwich mientras a mi derecha y a mi izquierda hablaban de la Bolsa, de los bonos y del dólar. Comía rápidamente y me metía en mi refugio otra vez. Esa era mi vida y llegó un momento en que por primera vez tuve que hacerme un

chequeo médico. Colesterol, ácido úrico; dijeron, ‘hay que cuidarse’. Ahí dije: ‘¡ah! Pero esto no me sucedía antes’. Me di cuenta de que el tren era muy violento y que tenía que bajar la máquina. Si agregamos que mi mujer pasó muy bien pero siempre extrañó Montevideo y mi hija ya había estudiado en la Universidad de Buenos Aires y era una mujercita hecha y derecha, decidimos volver. Nos instalamos en Pocitos, y yo armé mi estudio.

—¿Siempre tuvo atelier abierto?

—Siempre lo son. Lo que pasa es que el público no se atreve. Cuando llama alguien para ver algo, siempre le digo, ‘venga a charlar. Si además le gusta algo, hay un acuerdo y usted se lleva algo debajo del brazo, no hay problema’. Vienen por 20 minutos y se quedan dos horas. Se van sorprendidos. Lo que sucede es que no es lo mismo visitar una galería donde te muestran un artista detrás de otro, que visitar el estudio de un pintor. No tiene nada que ver.

—¿Cómo es su relación con los galeristas?

—Diría que tiene dos respuestas. Siempre fue muy buena en cuanto a que me llevé muy bien con ellos y ellos conmigo. En cuanto a la representación

del artista que creo debe tener un galerista, en el curso del tiempo, me da cuenta que hay un divorcio en Uruguay, donde no son tanto representantes del artista sino más bien vendedores de sus cuadros. Siempre estuve encantado de que alguien mostrara y vendiera mis pinturas. A mí no me importa, pero me importan mis obras. La forma en que se hacía comenzó a llamarme la atención. Todos trabajan con cantidad de pintores y la atención es masiva; el pintor es uno más. En ese sentido tuve oportunidad de conocer *marchands* opuestos a esto y en la charla de Punta hablamos de un galerista, que era el dueño de la galería Rubbers de Buenos Aires. Trabajé cinco años y medio para esa galería y de todos los intermediarios que conocí, que son unos cuantos y algunos muy capaces, este era un caballo de carrera. Tenía una inteligencia, una perspicacia y un conocimiento de lo que estaba vendiendo, sin igual. Para mí era un señor.

—¿Cómo maneja el desprendimiento?

—Son hijos que se van. Se lo digo al comprador cuando veo que viene alguien especialmente sensible. ‘Ahora usted entra a constituir parte de mi



familia. Entré a su casa.' Ese momento a mí me conmueve como si fuera el primer cuadro que vendo en mi vida.

Si bien apartarse de las obras es algo a lo que todo artista termina acostumbrándose, en ocasiones hay reencuentros inesperados. Cuenta Widmann que en cierta ocasión, a la vuelta de un viaje a París, decidió hacer una parada imprevista en Nueva York para visitar a un cliente norteamericano. Habiéndose desengañado, el pintor decidió ubicar a su amigo en su lugar de trabajo en la sede de IBM. Mientras esperaba que lo atendieran descubrió a través de una puerta entreabierta de un escritorio, una pintura suya que supuso pertenecía a su amigo. Cuál no sería la sorpresa al enterarse de que ese despacho no pertenecía a su conocido pues ni siquiera se encontraba en el edificio correcto.

–Siempre tuvo el estudio separado del hogar. ¿En su casa no pinta?

–Pinto con esto, con la cabeza. Pienso. Acá, actualmente es más lo que pienso que lo que pinto. Miro la obra, escucho música, reviso, retomo obras

que pinté hace uno o dos años y que eran intocables porque tenían un final, pero ese final no era tal.

–¿Nunca están completas?

–No. Pero había un consejo que siempre me daba mi maestro Curto. "Cuidado con el retoque de la obra. Hay que saber cuándo parar porque después no se puede volver atrás y se pierde la calidad de la obra." Eso lo hago y estoy contento porque cada vez que voy encima de la obra creo que la dejo mejor.

–¿Se pasó alguna vez?

–Conscientemente creo que no. Tengo bastante ojo. Siempre que dije, 'acá falta un color', le fue bárbaro. 'Esta línea está muy dura, hay que ablandarla', sirvió. 'Acá falta luz', sirvió.

–¿Es su propio crítico?

–Creo que sí, gracias a Dios. Si lográs ser tu propio crítico, pasaste la barrera del sonido. Tenés que hacerlo con honestidad, si tenés que darte, te tenés que dar. ¡Cuántas veces regresé a casa con un humor que mi señora me decía, 'vamos a conversar'! Eso de llegar malhumorado porque no salían las cosas... y no salen porque no sabés lo que querés hacer exactamente.

–¿Cómo le va con la crítica?

–No sé. En Buenos Aires el crítico de arte hace contacto con el artista, se le invita al taller y ahí se conversa, se estudia, se polemiza, se está o no de acuerdo. El crítico va a escribir bien, regular o mal del artista, pero entra a conocerlo. Salvo excepciones, en general eso no pasa con el crítico uruguayo. Hay un tema de amistad, de recomendaciones, de amigos de amigos, y eso empobrece la mirada objetiva. Yo tuve algunos episodios que no fueron muy agradables. Eso hizo que el crítico estuviera allá y yo aquí trabajando. Si en algún momento a alguien le interesa lo que hago, se pondrá en contacto o simplemente publicará lo que estoy haciendo, y todos tan amigos. Pero son pocos los críticos que se han ocupado de mi obra. A esta altura, muchos fallecieron. De los que van quedando, está Nelson Di Maggio, que es un crítico de primer orden. Sabe de lo que habla, ha viajado mucho para investigar y estudiar, y es un hombre que profundizó mucho. Además es muy exigente. Creo que a él le costó muchos años simpatizar con mis cosas, hasta que en un momento le interesé. Hay otros críticos de primera línea a los que no les interesa lo que hago, aunque no lo sé, porque no lo hemos podido hablar.

–¿Cómo llegó a Punta del Este?

–Aquella fue una experiencia de muchacho joven que intenta vender algunas obras. En aquel momento no existían galerías en Punta del Este. Había dos pintores, Glauco Capozzoli y Ángel Tejera, que trabajaban y vendían sus cuadros cada uno en su estudio. Tenían una buena clientela argentina, que sabía que estaban ahí y los iban a buscar. Posteriormente aparecí yo. Cuando los conocí, ellos iban en moto, yo en bicicleta. Éramos amigos y de charlar con ellos llegué a la conclusión de que tenía que hacer algo parecido, pero abierto al público. Un médico amigo me invitó a su apartamento a pasar un par de noches en Punta del Este. Charlando me entusiasmé para que pusiera algo allí. Me presenté al escribano Pérez Montero, que tenía una de las inmobiliarias más importantes del balneario y que después se convirtió en

mi amigo personal, y me consiguió un espacio en un edificio que estaba en construcción sobre Gorlero, al fondo. Con la ayuda de una clienta uruguaya, instalé un espacio pequeño pero bien iluminado y de noche empezaron a parar argentinos. Fue una cosa totalmente *amateur*.

–Pero resultó.

–Parece que sí.

–¿Cuánto tiempo estuvo allí?

–Continué algunos años y luego lo dejé. Lo mío estaba en otra cosa. Sobrevino una invasión de galerías y pintores desde Montevideo. Se dio una cosa impresionante; en todos lados había cuadros, hasta en los restaurantes, al lado de la caja, con un cartelito y un teléfono de contacto. Entonces dije, 'para mí no va más'. La vida son episodios y una vez que transcurrió el tuyo, tenés que pasar al que le sigue.

–¿Sabía hacia dónde iba?

–No me acuerdo. Uno pasa a otra cosa casi sin darse cuenta. Es como cuando cambiás la pintura. Por ejemplo, en una época trabajé con (Kurt) Speyer, que tenía la venta de lapiceras Bruzzone y después puso galería y venta de cuadros. Era un personaje muy vendedor, muy agradable y ágil, que inventó la venta de pinturas en cuotas. Le había dado algunas pinturas y las empezó a vender muy bien. En aquel momento yo pintaba mucho al óleo. Era una pintura figurativa, trabajaba con edificios del puerto, muelles, Ciudad Vieja; esa temática. Gustaba mucho. Claro que estaba muy distante de lo que pretendía como artista serio. En ese momento era una forma comercial, yo trabajaba pero también me alimentaba de lo que me daba mi obra. Speyer me pedía las pinturas por teléfono y yo se las entregaba aún frescas a quien las venía a buscar. Ya estaban vendidas. Me acuerdo de un día en el viejo estudio de Colonia y Andes. Estaba por poner una telita en el bastidor; iba a hacer unos balcones del Barrio Sur y cuando la estoy dibujando digo, 'esta es la última. No hago más esto. Estoy cansado'. Y paré la máquina de hacer esos cuadros. Ese fue uno de mis cambios importantes y a partir de eso empecé a investigar el acrílico, luego vino el estudio de las pinturas



FOTO ARTURO MACCIO.

REALIDAD Y SUEÑO

Conocí a Bruno allá por 1967, cuando presidiendo la Comisión Nacional de Bellas Artes intentábamos una renovación de los viejos Salones, en medio de protestadores entre los que se encontraba él. En la polémica, entonces, comenzó una amistad sostenida hasta hoy, con mi atenta y admirativa mirada hacia la evolución de su arte.

Formado en una sólida escuela académica, sus primeros éxitos los alcanzó con una pintura "planista", distinta a la tradicional que inició el maestro Cúneo. Eran paisajes divididos en dos campos, con colores nítidos, brillantes, interrumpidos en ocasiones, en el horizonte, por alguna figura humana. Este fue su tiempo de éxito en Brasil, donde vivió un par de años, para instalarse luego en Buenos Aires, también con brillante repercusión. Pasó luego por una pintura oscura, de negros y grises, con una atmósfera a los Tapiés, pero sin ceñirse solo a la materia, al incorporar, como siempre, algún toque humano. Desde allí siguió evolucionando hasta la obra de estos años, en que grandes espacios, a veces fondos blancos, a en ocasiones oscuros, "achocolatados" como gusta en decir, se ven visitados por elementos que sugieren estados de ánimo o relaciones con el hombre, que dejan meditando. Son imágenes pictóricas o de *collage*, tanto letras como figuras humanas, procesos de ascenso o caída, de pronto ritmos poéticos. Como dijo un gran crítico español, es una "puerta abierta a la imaginación", una obra de madurez, que se incorpora al gran patrimonio de una generación en que también brillaron un Nelson Ramos (hoy con una gran retrospectiva en el Museo Nacional) o un Espinola Gómez, amigos suyos y compañeros de charlas y meditaciones. Julio María Sanguinetti.

negras. Los años 71', 72' y 73'; los pasé encerrado en el estudio sin hacer contacto con nadie, sin vender y pasándola de regular a mal. Me ayudó mi familia y seguí. Cuando quise acordar estaba en la ruta de la cosa más seria. De ahí en adelante trabajé como lo que se dice un artista más formal.

–¿Le pasó estar frente al lienzo y no poder avanzar?

–El lienzo siempre se empieza por el principio. Está en blanco. Lo mirás y decís, 'bueno ¿qué hacemos?' Empezás a fondearlo; después algunas manchas de color por ahí y comenzás a trabajar en algún sector. Desarrollás hacia arriba, hacia abajo, hacia la derecha. El corazón de la pintura es por donde comenzás a trabajar y de acuerdo a cómo lo vas

haciendo, ves lo que está de más y lo que no. Cuando querés acordar llenaste la tela, y ahí entra el revisionismo: ver lo que hiciste, si tiene algún objetivo o no. Si no aporta, se elimina. Esto es lo que hago en los últimos 10 o 15 años.

–¿Se viene una próxima etapa?

–Actualmente no lo sé. Como decía al principio, estoy lleno de ideas nuevas y no me da el tiempo para desarrollarlas todas. Entonces paro un poquito con las ideas. Trato de desarrollar esto, ver por qué lado viene, si tiene lógica, si son simplemente ideas o si es un comienzo que puede ser interesante. 'Esta es la etapa penúltima de Widmann', solía decir Heine. Siempre había una penúltima. Después viene otra, nadie sabía cuál era, pero después viene otra. □