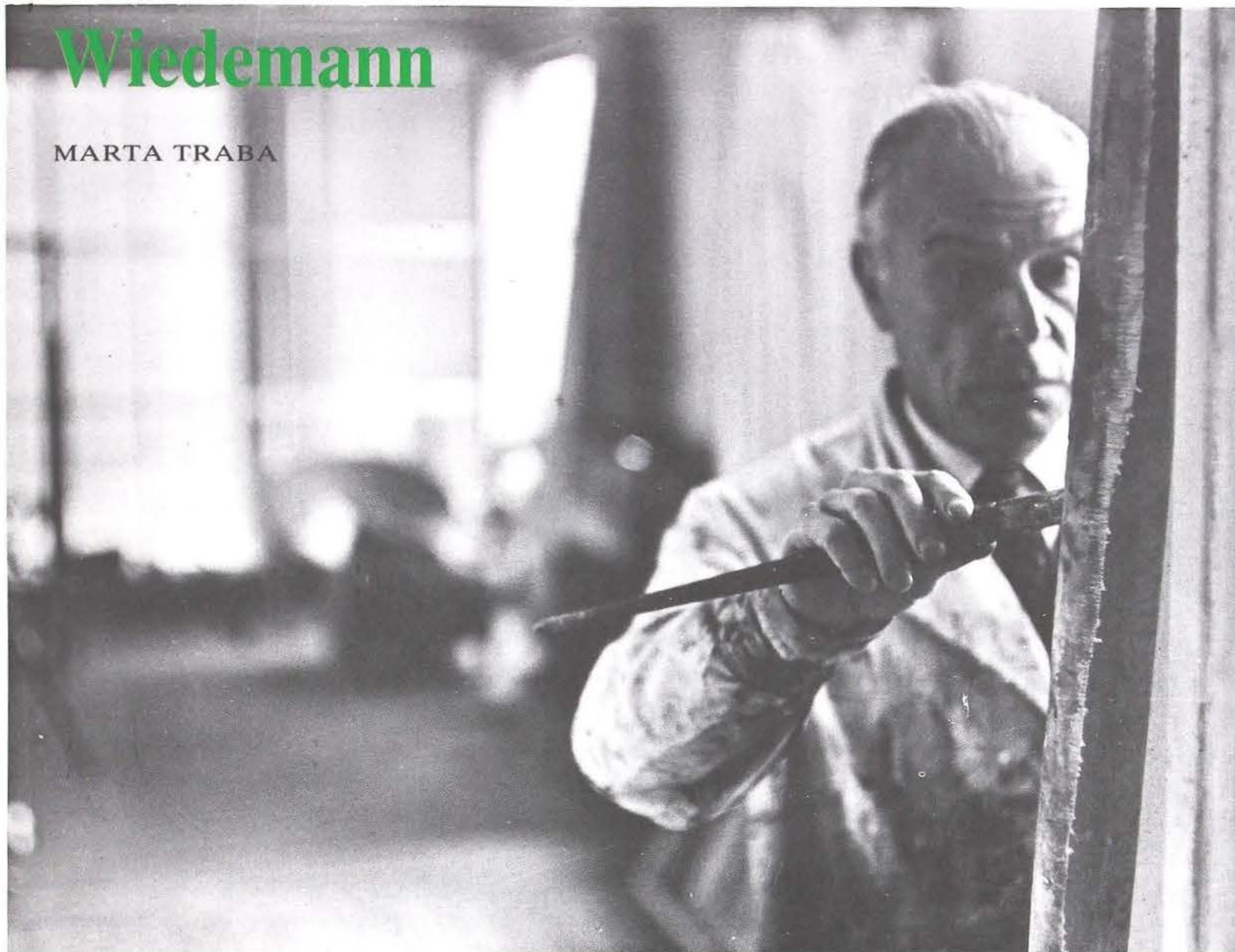


# Wiedemann

MARTA TRABA



Guillermo Wiedemann en su estudio, 1961. Foto de Hernán Díaz.

**F**UERON Casimiro Eiger, con sus programas radiales y con la dirección de la galería El Callejón, en la librería Central de Bogotá, y Walter Engel, crítico de *El Espectador* y *Plástica*, quienes, cuando llegué a Colombia, en 1953, me hicieron ver la importancia de la pintura de Wiedemann. Los tres, como yo, eran extranjeros, no sólo adaptados con buena voluntad al medio colombiano, sino deslumbrados por su riqueza física, fascinados por sus contradicciones culturales, preocupados por sus avatares políticos. La comprensión que manifestaron desde un primer momento tanto Engel como Eiger respecto a la pintura de Wiedemann, tiene mucho que ver con la coincidencia de una mirada para la cual un continente mestizo, imprevisible y violento es, resueltamente, otro planeta. En este caso, el espíritu de observación se aguza y afina, hasta ver mucho más allá y profundamente que los propios nacionales. El desencadenamiento de lo que he llamado, traduciendo las cartas francesas de Humboldt, *la pasión alemana*, ocurrió también en el caso de Wiedemann. En 1940 realiza su primera exposición en la Biblioteca Nacional, un año después de radicarse en Colombia. Desgraciadamente no hay bibliografía sobre esta muestra, que debía reflejar con cierta fidelidad la Nueva Secesión de Múnich, de donde provenía. Ni la ruptura de la Nueva Secesión con las formas tradicionales, ni la novedad pictórica total que pudo representar en ese momento Wiedemann, podían insertarse en un panorama tímido, que Grau y Obregón alteraron por vez primera en su aparición en el V Salón, de 1944. Pero ya en 1945, Walter Engel considera que una de las tres exposiciones más importantes realizadas en la Biblioteca Nacional es la segunda muestra individual de Guillermo Wiedemann: “con su fascinante colección

*En 1982 Marta Traba escribió para el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, este artículo acerca de Guillermo Wiedemann, dentro de una serie sobre artistas colombianos que nunca fue publicada. El Boletín lo reproduce con motivo de la exposición retrospectiva de la obra del pintor realizada recientemente en la Biblioteca Luis Ángel Arango.*

de motivos tropicales, interpretados en pinturas al óleo, se incorpora de manera definitiva a la realidad artística de su propia patria. Sus visiones de paisaje y de las gentes tropicales son la resultante, por una parte, de su formación adquirida inicialmente en los ardientes fuegos expresionistas de la Europa Central, y por otra parte, del abrumador efecto estético y humano causado por el trópico. Por la singular belleza de su materia pictórica, por su paleta brillante y sonora, por su interpretación realmente nueva, briosa y original de las mujeres negras, indias y mestizas y del paisaje tropical, Wiedemann debe contarse desde entonces entre las primeras figuras de la pintura moderna en Colombia” (Plástica, núm. 6, 1957). Las cuarenta acuarelas de esta exposición rotularon, de alguna manera, el camino que había de seguir; era el pintor del trópico, de sus paisajes y, sobre todo, de sus mujeres negras. Sin embargo, después de esta exposición, Wiedemann volvió a Fráncfort y a Múnich, expuso en Alemania y regresó a Colombia con la convicción, que jamás cambió, de pertenecer a este país. En 1946, a los cuarenta y dos años, se nacionalizó colombiano. En 1948, Alejandro Obregón, entonces director de la Escuela de Bellas Artes, organizó el Salón de los 26, en el Museo Nacional, en un intento de establecer pautas de juicio estético dentro de su panorama artístico dominado por los panegíricos de los poetas y escritores. En el salón, figuraba Wiedemann por primera vez junto a los veinticinco colombianos restantes; Hans Dreus, Obregón, Ramírez Villamizar, Grau, Edgard Negret, Alberto Iriarte, Lucy Tejada, ya se perfilaban como *los nuevos*. Desde el punto de vista generacional, Wiedemann coincidía con la generación de Gómez Jaramillo y Acuña, con quienes no tenía nada que ver. Tampoco tuvo que ver con los nuevos. Una detenida relación de la obra de Wiedemann dentro del contexto colombiano, tal vez revelaría que no tuvo que ver con nadie, en el sentido de influencias o

*Paisaje urbano*, 1938. Acuarela sobre papel. 35 x 50 cms.



convergencias estéticas. Esta soledad se me hizo patente cuando llegué a tener una permanente y sólida amistad con el pintor y su esposa Cristina, a partir del año 1960, cuando, con gran perplejidad, se vio envuelto en el escándalo de “los que no fueron a México”. Su temperamento y el ritmo solitario de su trabajo, que lo separaban de la vida pública, también contribuyeron a su condición de *outsider* dentro de una patria adquirida y amada.

El escritor Santiago Mutis escribió en 1981 (revista *Eco*, núm. 233) un virulento artículo contra la crítica *parásita, mediocre y manipuladora* que, ciega ante los valores de Wiedemann, nunca había sido capaz de reconocer en él al primer pintor moderno colombiano. Mutis disputaba esa prioridad sobre Alejandro Obregón, rebatiendo la general opinión que le adjudica ese título. En realidad, la emergencia de Obregón como líder del arte moderno, como primer individuo capaz de expresarse dentro de un nuevo sistema totalmente pictórico, no está apoyada en la cronología, que daría indudablemente a las acuarelas de Wiedemann de 1945 (por no referirnos a las del 40), el indiscutible primer puesto, sino a la voluntad que empujó a Obregón, no sólo a crear un arte en libertad de acción, sino a modernizar todo el panorama colombiano, a agrupar y enfrentar el viejo estilo, a crear distintas formas de compadrazgo. Wiedemann es inimaginable en ese papel y por lo mismo su incidencia en el arte moderno pasa, estrictamente, a la admiración del cenáculo. No es una mera coincidencia que Engel sea su más ferviente admirador y que en 1952, cuando realiza una notable exposición en la galería Buchholz, sea otro alemán, Ernesto Volkening, quien, en el número 53 de la revista *Vida*, se ocupara extensamente de la muestra (ya lo había comentado en 1948), desencadenando sus meditaciones a la manera inteligente, profunda y típicamente europea que tanto nos enseñó

*Grupo de mujeres negras*, 1940. Acuarela sobre papel. 47 x 34 cms.



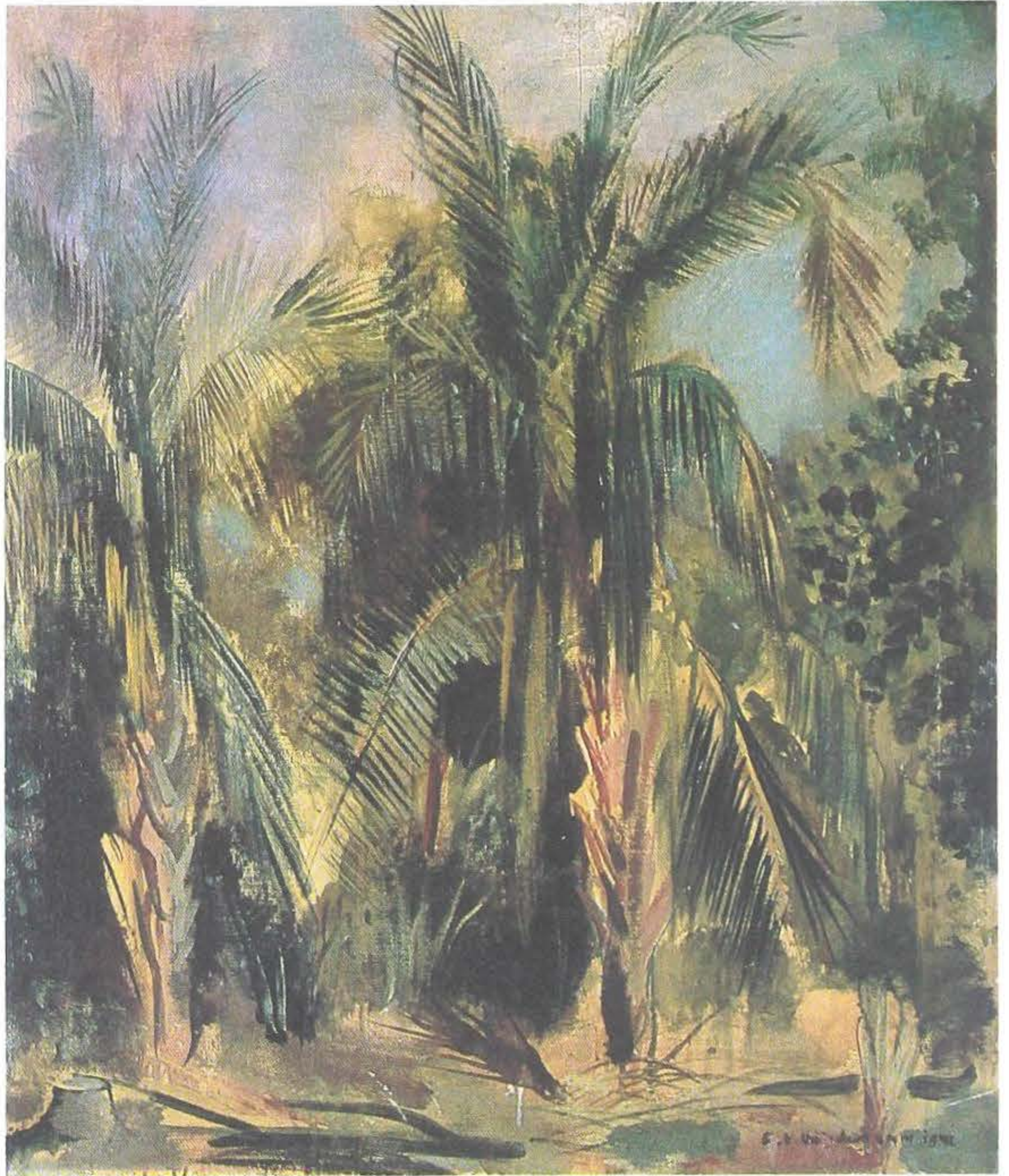
desde Eco. Para Volkening, el trópico no fue un deslumbramiento sino “una dura prueba”. Debía dominar para no ser dominado, escapar del “exotismo decorativo”, no dejarse absorber por el ambiente. Las observaciones de Volkening, afortunadamente transcritas en el artículo citado de Santiago Mutis, resaltan la penetración de su inteligencia. Él vio la importancia prioritaria del color sobre la luz, observación en que coincidimos sin saberlo, cuando yo establecí comparaciones entre el tema del trópico y el tema de las negras y mulatas en la obra del venezolano Reverón, para quien la luz fue el elemento formativo; con el colombiano Wiedemann, que sobreimpuso los colores rojos, amarillos y azules, de preferencia, a la visión estilizada y esquemática de las negras. Otra observación certera de Volkening es la defensa de la negligencia y falta de psicología de los personajes esbozados por Wiedemann. Nada más alejado, ciertamente, de las intenciones y la pintura de Wiedemann, que dotar a sus figuras de un alma y mucho menos, por supuesto, de un revanchismo racial o de una idealización nativista. Su extraordinario recurso de dibujar las figuras, en negro o en blanco, sobre las manchas de color, mediante un doble lenguaje rápido y brillante, quedó aislado de toda contaminación expresiva derivada del discurso nacionalista o racial. Y sin embargo, como lo dice también bellamente Volkening, las negras dejaron de serlo para convertirse en reinas o sacerdotisas. Siluetas rectas, cabezas, espaldas erguidas, brazos lacios, movimientos atónitos, posturas inertes o lánguidas, mujeres azules en sillas, muchachas núbiles, hasta llegar a la clásica negra en la hamaca, de donde partieron de una omnicomprensión del personaje, situado en Chocó o en Cartagena; una evidente predilección por la figura femenina, exaltada, nimbada, enmarcada por la pintura. Se rindió a su manera, jerarquizando el personaje a través de los firmes soportes cromáticos y lineales.

En 1955 y 56, sus paisajes y figuras aparecen en los salones colectivos más importantes; el Salón de Pintura Contemporánea del Museo Nacional donde presenta *Dos mujeres* y *Mujer con gallo*; el salón de El Caballito, a donde envía una magnífica acuarela, hombro a hombro con *Símbolos* de Alejandro Obregón y el autorretrato de Fernando Botero; la Bienal del Caribe y golfo de México, de Houston, Texas. Paralelamente, su exposición de veintidós acuarelas en El Callejón fue recibida por Walter Engel “con una sensación de inmensa alegría y liberación”. El crítico Francisco Gil Tovar escoge a Wiedemann para representar las tendencias expresionistas en el Seminario de Arte Moderno de la Universidad Javeriana, en 1956. Casimiro Eiger lo elige para la exposición Cinco Pintores de Vanguardia, junto a Obregón, Grau, Ramírez Villamizar y Fernando Botero. Gracias al artículo “La pintura moderna en Colombia”, Walter Engel (revista Espiral núm. 47, julio de 1952), entra a esta revista, que defiende tenazmente un nacionalismo pictórico y se dedica devotamente a Gómez Jaramillo y Jorge Elías Triana. Wiedemann es introducido como el gran pionero de la pintura moderna en el país. En los 17 números de Plástica, revista dirigida por Judit Márquez entre 1956 y 1960, su obra es constantemente exaltada por Walter Engel y quien escribe. En los doce números de la revista Prisma, aparecida en 1957 como trabajo de taller del Museo de Arte Moderno futuro, ocurre otro tanto. Sin embargo, en 1956 la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla cancela el programa de Casimiro Eiger en la Radiodifusora Nacional y el mío en la Televisora Nacional, con lo cual se silencian dos resonadores del trabajo de Wiedemann. Pero ese trabajo sigue con una fluidez extraordinaria. La exposición individual en El Callejón, 1957; la participación en el Premio Guggenheim, en 1958; los cinco óleos para la Bienal de San Pablo,

en 1959, coronan el alto linaje que supo crear, y al mismo tiempo cierran el ciclo de esa estirpe. Terminando los años cincuenta, Wiedemann decide el gran viraje hacia la abstracción. Entre 1940 y 1959, cuando, finalmente, gana el segundo premio del XII Salón Nacional de Artistas Colombianos, Wiedemann entregó a Colombia una imagen altiva de uno de sus tres elementos raciales convergentes, los negros, y enseñó sin cansancio una lección magistral: el tratamiento de la acuarela “mojada”, con todas las virtudes del *sketch*, muy poco frecuente en el arte contemporáneo y completamente desconocido en Colombia; la liberación de los elementos pictóricos, del modo de tratar el color, por una parte, manchando diestramente, y del dibujo, por otra, abocetando con dibujo abierto pero fluido, como si fueran entidades igualmente valiosas para expresarse independientemente. Descubrió dos parajes, Chocó y Cartagena, que, sin duda alguna, *se nacionalizaron Wiedemann*. Este trabajo memorable se hizo en silencio; como escribió Volkening, en la tradición del “arte de *atelier*”, de Múnich. No desbordó hacia la sociedad colombiana, ni siquiera bogotana; atravesó el 9 de abril de 1948 (*asesinato de Gaitán*), dos años después de su radicación definitiva, con profundo estupor; la violencia, la dictadura, las recomposiciones parciales de la sociedad colombiana, los cacicazgos, las grandes familias, todo le fue difícil y ajeno.

A partir de 1960, Wiedemann estuvo en mi plan de ataque. Ese año sus acuarelas abstractas participaron en la mencionada muestra de “Los que no fueron a México”. En 1961, el curso que dicté en la librería Central, de Bogotá, y el libro resultante, *La pintura nueva en Latinoamérica*, apoyaron a Wiedemann con la misma vehemencia que La Nueva Prensa. Glosando la exposición de nuevas acuarelas en El Callejón, escribí: “El arte abstracto de G.W. se aproxima a la profesión de fe [...] W. creyó gradualmente en el poder comunicativo de los elementos solitarios, desvinculados de la naturaleza real. Si en sus anteriores exposiciones no figurativas todavía estaba presente el recuerdo de su larga convivencia con la realidad, ahora se ha liberado por completo. Su pintura ya no es la sombra de los bodegones horizontales y de las negras verticales, inmóviles. Es simplemente emoción, furor, entusiasmo, alegría, traducidos por sus equivalentes plásticos: luz, color, dinamismo, espacio [...]. El expresionista de los actuales cuadros de W. se apoya sobre el color y el dinamismo. El pincel y la espátula no crean formas sino manchas, “estados” de color. A su vez los colores se atraen, se complementan o se combaten entre sí; estas fuerzas se desencadenan sin cesar en el cuadro. Hay una movilidad infatigable, un *fluir* denso o lírico de los colores.

En el libro *Seis artistas contemporáneos colombianos* (fotografías de Hernán Díaz, Bogotá, Ediciones Barco, 1963), traté de explicar al público el problema crucial que enfrentaba la pintura de Wiedemann. El pintor mismo se sentía en una encrucijada. Las acuarelas sobre el tema de Cartagena pintadas en 1957 lo convencieron definitivamente de que el cuadro no necesitaba el soporte del tema para tener una gran fuerza expresiva. Recuerdo largas sesiones de explicación técnica: “De superficies básicas grandes—decía pausadamente Wiedemann en su tembloroso y prudente español—paso paulatinamente a superficies más pequeñas mientras se procede al secamiento, ya que el papel debe ser mojado previamente. Esto implica grandes riesgos. El papel no seca de manera uniforme. El color se absorbe o sucede lo contrario, comienza a escurrirse, perdiendo el control sobre sí mismo; pero estas dificultades constituyen el mayor encanto de dicho sistema”.



*Palmas chocoanas*, 1942  
Óleo sobre tela  
78 x 64 cms.



*Sin título*, 1946  
Óleo sobre tela  
60 x 73,5 cms.

Inclinado sobre el papel, el artista sufrió una especie de encantamiento. La desaparición del tema recortó en gran medida su relación con el mundo exterior. Sus coleccionistas, que eran en su mayoría extranjeros, seguían pidiendo las negras en las hamacas, o las mujeres con vela, sin comprender muy bien este cambio que se hacía con dolor y con una profunda incertidumbre en el futuro, pero que, al mismo tiempo, le era imposible, en toda su vasta honestidad, rechazarlo. Sus amigos encontraban los cuadros desordenados, y el público permanecía frío y confundido frente a ellos. Repetiré algunas de mis explicaciones, cuya vehemente finalidad era restablecer la relación entre el artista y su espectador: “La pérdida de la figura humana como tema, entraña también la abolición del eje de simetría, y, por consecuencia, de la estabilidad del cuadro. Pero inestabilidad no tiene por qué ser sinónimo de anarquía, de improvisación, y mucho menos cuando el pintor es Wiedemann. El gran trabajo de Wiedemann fue crear un nuevo orden de cuadros emotivos y desordenados. No un orden general, sino un orden particular, de cada obra. Ese nuevo orden le libera de la vertical y la horizontal. El dinamismo tanto tiempo replegado, contenido, delatado sólo por el desbordamiento del color, se vuelve constante, torrencial. Wiedemann acepta que las formas se deshagan, pero les imprime una nueva vida, que no queriendo ser ya representativa, es equivalente del movimiento. Puesto que las formas están en libertad, deben moverse. Puesto que se mueven, su dinamismo debe cargarse de sentido. El sentido se logra relacionando unos movimientos con los otros, creando un ritmo general tan acusado como para atribuirle una emoción definida. Lírica, dramática, frívola, profunda, epidérmica. Este juego, donde lo que se está jugando es la definición del alma, no tiene nada de pasatiempo. Exige en cada caso un enorme esfuerzo de imaginación y el sentimiento verídico que lo respalde, además de las justas expresiones que lo trasladen al lienzo”. (Obra citada). Leído hoy día, ese texto me parece pueril, porque no sabe esconder su insistencia en probar que Wiedemann era un gran pintor, honesto como nadie, que sabía lo que hacía y que trabajaba a plena conciencia. Con tales protestas de rigor y honestidad quería justificar, además, que el esfuerzo particular de Wiedemann por lograr una pintura abstracta de gran calidad y sentido profundo, se estaba haciendo a destiempo, diez años después que Hofmann, otro alemán exiliado en Estados Unidos, les había enseñado a muchos norteamericanos a desembarazarse de temas y de símbolos y abordar esa cruzada relampagueante que fue el expresionismo abstracto.

En los años sesenta en Colombia se afirmaba Fernando Botero, se consolidaba Alejandro Obregón y surgían otros jóvenes dispuestos a representar la realidad bajo nuevas formas lejanamente emparentadas con el *pop* norteamericano y con la vanguardia inglesa, como fue el caso de Beatriz González, Luis Caballero y Santiago Cárdenas. El dibujo erótico y político tenía su estrella indiscutida en Pedro Alcántara. Se llegó, inesperadamente, con la fundación del Museo de Arte Moderno en 1963, a una rara partición de las aguas, donde la pintura resultó abrumadoramente figurativa, imantada, además, por la atracción de Botero, y en cambio la escultura quedó dueña del terreno no figurativo, a través de dos maestros, Eduardo Ramírez Villamizar y Edgard Negret, y de dos recién llegados, Carlos Rojas y Feliza Burztny. Animada por las batallas y las controversias por prensa y televisión, encandilada por el brillo de los nuevos maestros, bien entrenada por Antonio Roda en su excelente escuela de la Universidad de los Andes, alentada por la seriedad de Eugenio Barney Cabrera en la Escuela de Bellas Artes, entusiasta por la creación efectiva de un Museo de Arte Moderno abierto

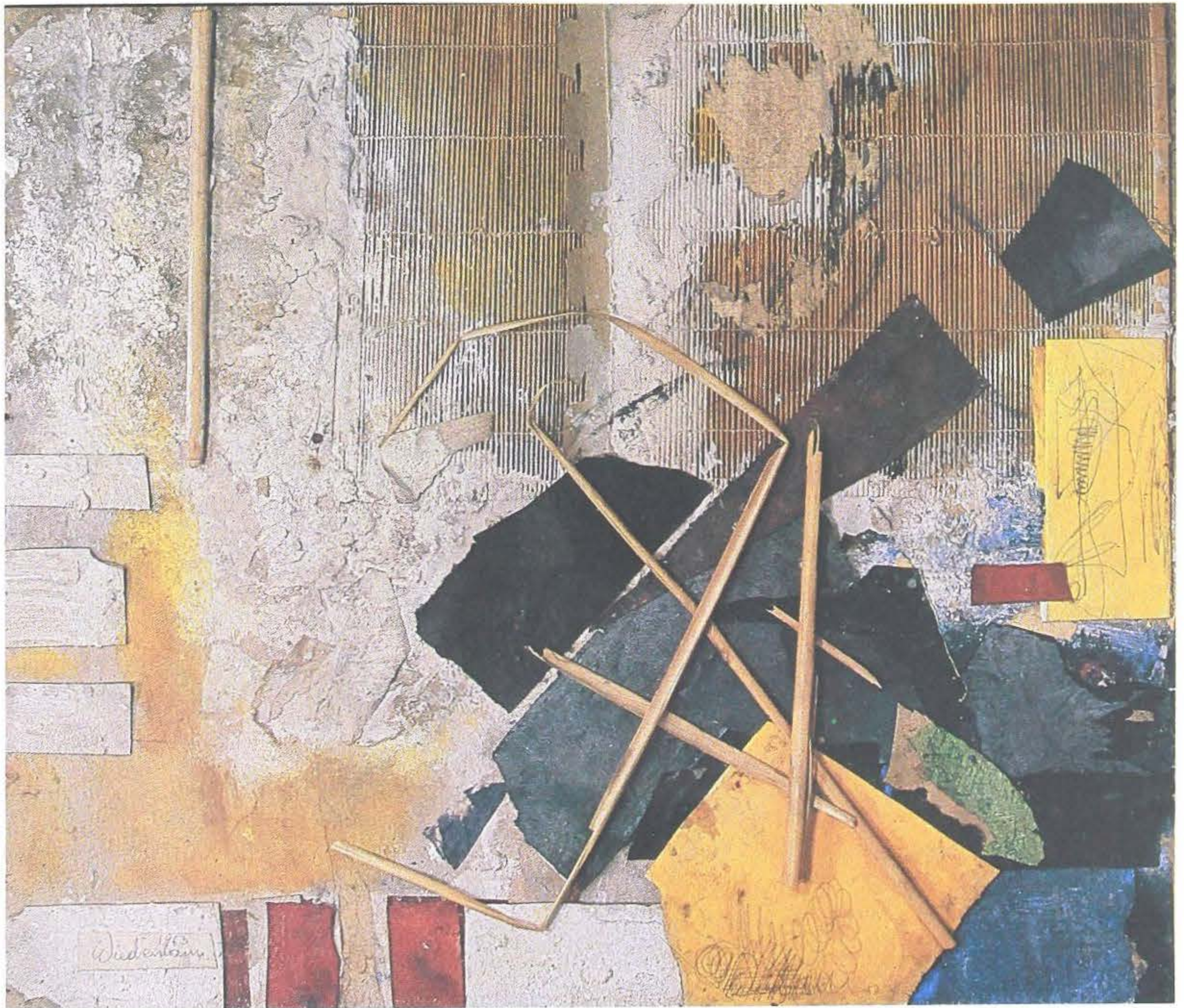


*Negra*, 1950  
Monotipo sobre papel  
45 x 20 cms.



*Manchas negras y rojas  
sobre gris, 1960*  
Óleo sobre tela. 99,5 x 69 cms.

*Palimeo, 1963. Collage. 62,5 x 69,5 cms.*





y popular, la generación emergente amplió de manera sorprendente el reducido y sempiterno margen de los viejos maestros. Wiedemann se retrajo ante este *movimiento de masas* del arte colombiano. Pocos se dieron cuenta de que estaba actuando como el más joven de los maestros, que sacrificaba su solvencia económica y su seguro prestigio al abandonar la figuración, y que el período de las acuarelas luminosas y efusivas no era más que un puente para pasar a otros experimentos.

Tales experimentos fueron los *collages* de 1963. Hombre de vasta cultura, no era necesario explicarle la larga historia de los *collages* en el arte moderno, ni tampoco la tardía relación que podía hallarse entre sus obras y algunos *collages* de Schwitters. Iba hacia las nuevas realizaciones con un empecinamiento casi suicida, probando ahora la resistencia del cuadro a papeles corrugados, a cartones, yeso, hilos, papeles de colores. El *laborare stanca* de Pavese, ese cansancio dramático que proviene de la inseguridad de la creación y de bucear en profundidades cada vez más insondables, lo alcanzó muy de cerca en este período que seguía retaceándole admiradores.

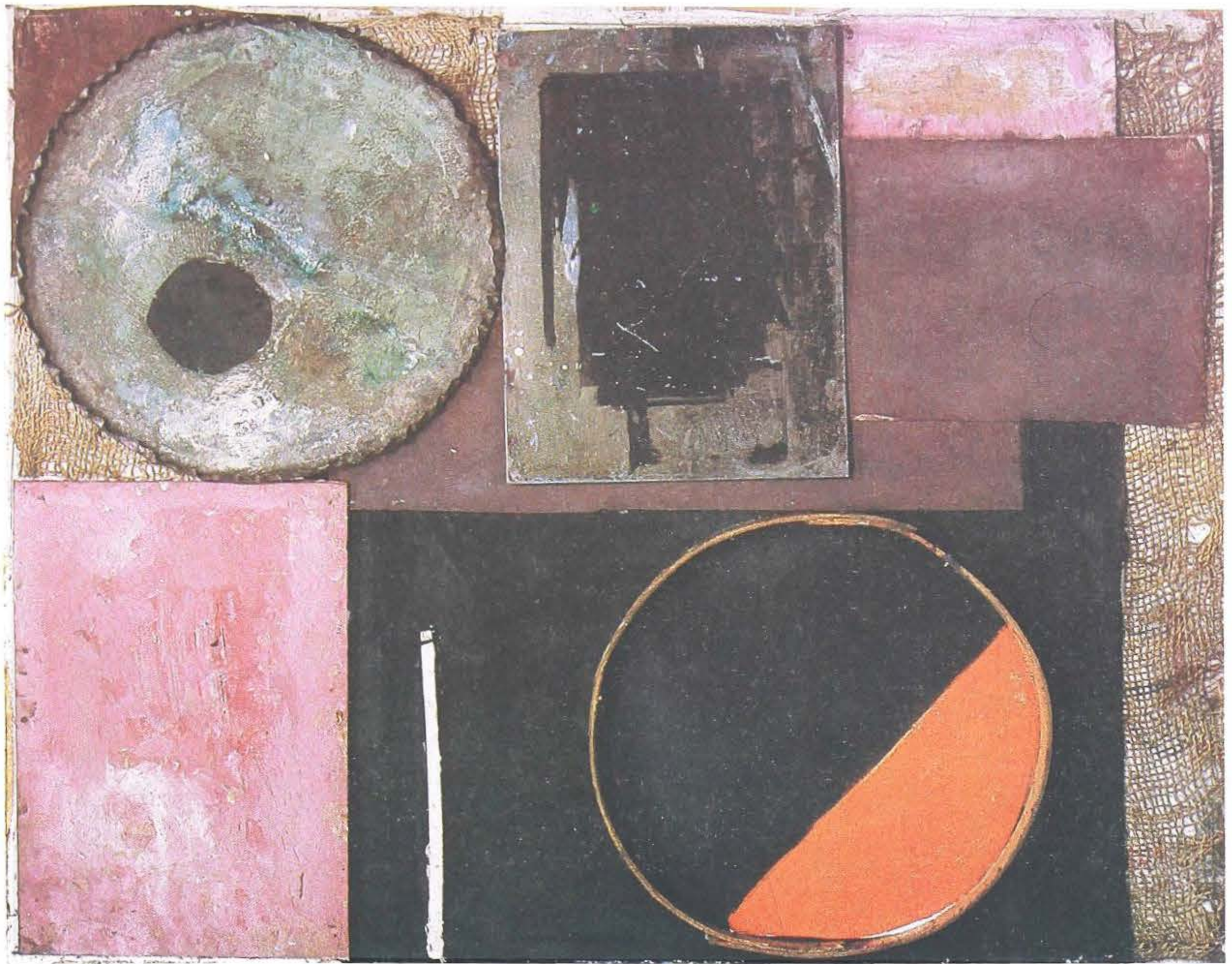
La última época de Wiedemann, antes de su enfermedad, que lo obligó a radicarse en Miami en busca de un clima más favorable y que, finalmente, lo llevó a la muerte, fue para mí una experiencia personal insustituible, que selló de manera definitiva mi respeto por su obra. Los *collages* expuestos en 1963 en la librería Central, bajo el comprensivo auspicio de los Ungar, fueron, como era de esperarse, un fracaso. Wiedemann seguía desilusionando a un público que era capaz, en último extremo, de digerir las acuarelas, pero que se sentía frustrado ante los espesos y arduos objetos colgados en las paredes. Ante el conjunto de *collages*, Wiedemann resolvió, gradualmente, pasar de alguna manera el efecto del *collage* al lienzo, trabajando en grandes óleos que se presentaron en 1974 en el Museo de Arte Moderno. “Los *collages* –escribí entonces en La Nueva Prensa– no sólo representaron para Wiedemann un encuentro feliz con la materia, un rejuvenecimiento de la posibilidad expresiva al abandonar sus rojos y azules expansivos, lisos y dinámicos, para cambiarlos por blancos, ocres espesos y corrugados. Fue algo más importante que este acertado juego manual, que este descenso al limbo atónito de los elementos cotidianos. Lo importante fue que el anejo, o el cartón, o el costal, se recortaban contra el fondo; que la cabuya era una línea precisa; que la precisión casi brutal de los materiales y cosas empleadas daba a la obra una voluntad de forma segura, nítida. Concretar la forma era concretar el espacio. El permanente espacio-atmósfera de Wiedemann, diluido en el cuadro, desapareció [...]. El trabajo de los *collages* en la pintura de Wiedemann ocurrió providencialmente cuando ésta se debatía en la necesidad de traspasar al óleo las efusiones líricas de la acuarela. Encontró la armazón formal que debía sustituir la figura perdida”.

Muchas de mis apreciaciones de la época son traslaciones directas de las largas, difíciles, conversaciones con Wiedemann, encerrados los tres en su amplio estudio, Wiedemann y Cristina, inseparables, y sostenidos por infinitas tazas de té. No era fácil acompañar la soledad del corredor de fondo; no era cómodo participar de una angustia que en la soledad había vuelto a ser existencial y alemana, amenazada por dudas metafísicas. No era entretenido pasar cuadro por cuadro al caballete, espiar su mirada al tiempo autocrítica y autocompasiva, examinando centímetro a centímetro esa rara criatura que debía ser viva y eficiente por todos lados, tapando y destapando fragmentos hasta que se descubría una debilidad o se manifestaba, al con-

trario, su energía visual. “Sobre formas precisas, espacios explícitos y una organización definida –escribí, siempre en La Nueva Prensa–, Wiedemann ha realizado los nuevos óleos que se exponen en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Ya no se trata de una trasposición del *collage* al óleo, sino de un óleo beneficiado por la alegría, la audacia, la voluntad de improvisación, el ánimo festivo y la belicosidad del *collage*. Son los cuadros más jóvenes que Wiedemann ha pintado en muchos años, porque gran parte del concienzudo espíritu experimental, de vacilaciones por exceso de escrúpulos, ha capitulado ante estos recortes limpios y jubilosos. La transformación de la pintura de Wiedemann me parece estupenda. El expresionismo abstracto está siempre cercado por el peligro de amanerarse, de volverse romántico sinónimo de *pompier*.

En esta época peleada, desencantada, la pintura de Wiedemann tuvo un solo compañero de su estatura: Juan Antonio Roda pintando *Los Escoriales*, que se exhibieron en el Museo de Arte Moderno en 1961, y que siguen siendo uno de los más válidos conjuntos de expresionismo abstracto en cualquier parte del mundo que los situemos.

En 1968, el último año de las grandes esperanzas, que terminaron con la derrota del mayo francés y la invasión rusa a Checoslovaquia, la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República realizó una gran retrospectiva de la obra de Wiedemann. Fue simplemente coincidental que, con pocos días de diferencia, la misma biblioteca presentara los trabajos sobre papel de Arshile Gorky, artista armenio-norteamericano con quien la obra de Wiedemann podía tener mayor afinidad, y la de Robert Motherwell, cuyo abierto y audaz carácter sígnico también establece una forma intrincada de codificación visual. Wiedemann murió en 1969, un año después de su exposición. En el recuento Arte Colombiano del siglo XX, organizado por el crítico Germán Rubiano en 1981 en las salas del Centro Colombo-Americano de Bogotá, el *Paisaje del Magdalena*, de 1942, fue una obra importante de reencontrar. De alguna manera, su carácter fuertemente folclórico y descriptivo evidenciaba que nunca un pintor como Wiedemann podía haber insistido en esa demostración pintoresca de la realidad. Pero, al mismo tiempo, aceptaba la órbita recorrida, la materia rugosa, y las empalizadas traían a la memoria los materiales deliberadamente pobres de los *collages* del 63, y la mancha imprevista de la falda roja, la fruición del color, la repentina transparencia de la parte derecha de la choza, avanzaba sobre las futuras abstracciones líricas. Todo estaba ahí en potencia. A pesar de que Santiago Mutis (artículo citado) no tiene ninguna razón al sostener que “desconocemos el lugar que Wiedemann ocupa y seguimos excluyéndolo de la pintura colombiana”.



*Sin título.* Collage. 105.5 x 85.5 cms.