

SOLA

Linda Kohen



SOLA

Linda Kohen

ALONE

Agosto / Setiembre 2012
Museo Nacional de Artes Visuales

a Rafael

Índice / Index

p 9 - texto de Ricardo Ehrlich

p 11 - texto de Oscar Gómez

p 13 - *Linda Kohen o la solidez de un universo inquietante.*
Por Hugo Achugar

p 17 - texto de Enrique Aguerre

p 19 - La Artista

p 21 - *Una mujer frente al espejo.*
Por Jorge Abbondanza

p 25 - Seis opiniones

p 35 - Preguntas y Respuestas

p 47 - La Obra

p 91 - Cronología

p 94 - Créditos

p 9 - Ricardo Ehrlich text

p 11 - Oscar Gómez text

p 13 - *Linda Kohen, or solidity in a disturbing universe.*
By Hugo Achugar

p 17 - Enrique Aguerre text

p 19 - The Artist

p 21 - *A woman at the mirror.*
By Jorge Abbondanza

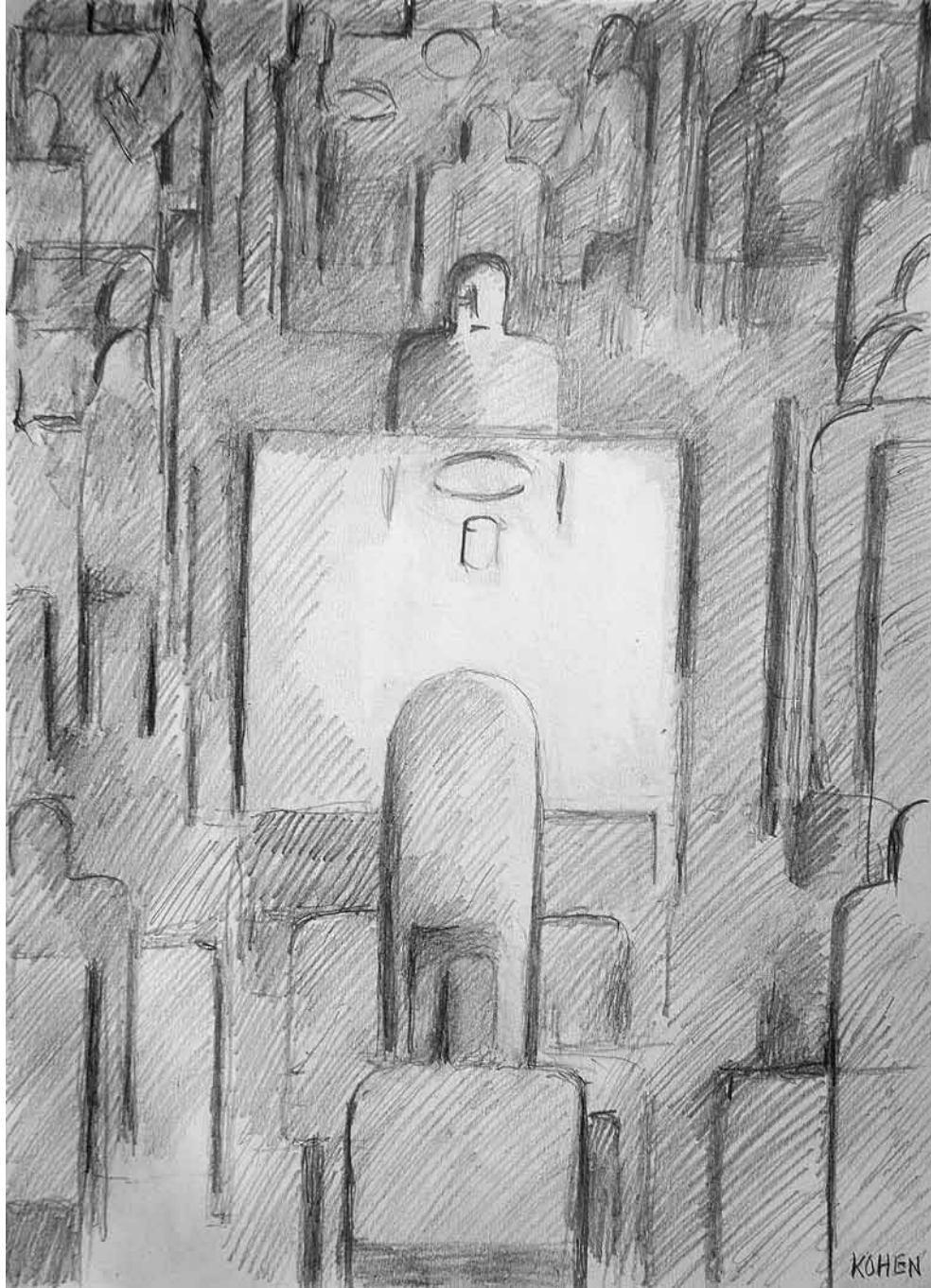
p 30 - Six points of view

p 35 - Questions and Answers

p 47 - Work

p 91 - Timeline

p 94 - Credits



He comido sola (estudio)
lápiz sobre papel
29,7 x 21 cm
2011

Con particular satisfacción compartimos la presentación de la muestra “Sola” de Linda Kohen en el Museo Nacional de Artes Visuales. Artista singular, con su obra y su presencia sigue acompañando el arte y los tiempos de nuestro país. Desde la sencillez de lo cotidiano, a través de la mirada cargada de ternura sobre un parte del cuerpo o por la profundidad del retrato, su obra, en forma sutil y discreta, nos interroga y nos propone recorrer caminos en profundidad. Con una gran delicadeza, cada tela nos invita a una mirada interior, al tiempo que las texturas y los colores parecen despertar todos nuestros sentidos.

Ricardo Ehrlich

Ministro de Educación y Cultura
Minister of Education and Culture

It gives us great pleasure to share in presenting the exhibition “Sola” (Alone) by Linda Kohen at the National Museum of Visual Arts (MNAV). This unique artist, with her work and her presence, continues to accompany Uruguay’s art and its times. She takes the simplicity of everyday things and with a tender perspective on part of the body or with the profundity of a portrait she questions us subtly and discreetly, and tempts us to follow different paths into the depths. Each canvas is a very delicate invitation to look inside ourselves, as the textures and the colors seem to awaken all our senses.

El Museo Nacional de Artes Visuales ve con satisfacción la posibilidad de convocar a los ciudadanos a una exposición de parte de la obra de Linda Kohen.

Esta italiana con formación en ambas márgenes del Río de la Plata, participante del Taller Torres García y alumna de José Gurvich, tiene la capacidad de deslumbrarnos (¿alumbrarnos?) con las imágenes de lo cotidiano. En efecto, el uso de los blancos y de los ocre, los contrastes entre lo rígido y el movimiento e inclusive el tamaño de sus obras hacen que quien recorrió sus muestras en el Centro Cultural Recoleta o en el Museo de Arte de San Pablo o, más recientemente, en los espacios de la Fundación Pablo Atchugarry o aquí en este Museo ingrese en la intimidad de su sensibilidad desde distintos ángulos. La ausencia de sobrecarga deja espacios para la comunicación imprescindible. Allí, Linda Kohen sugiere el silencio y los sonidos, transformando lo circundante, lo que nos rodea, en «las horas de sus días».

Los visitantes del MNAV tienen la oportunidad, el privilegio y el placer de completar la obra de la artista. Esto es, disfrutar de la creación.

Oscar Gómez

Subsecretario del Ministerio de Educación y Cultura
Sub-secretary of the Ministry of Education and Culture

The National Museum of Visual Arts (MNAV) takes great pleasure in inviting the public to an exhibition of work by Linda Kohen.

This artist, who was born in Italy, trained on both sides of the River Plate, studied at the Torres García Workshop and was a student of José Gurvich, has the capacity to dazzle us (or enlighten us?) with her images of daily life. Her use of whites and ochres, her contrasts between rigidity and movement, and even the size of her compositions make those who have seen them at the Centro Cultural Recoleta or the Sao Paulo Museum of Art, or more recently in the spaces of the Pablo Atchugarry Foundation or here in this museum, enter into the intimacy of her sensitiveness from different angles. The absence of any overloading leaves spaces for essential communication. Thus Linda Kohen suggests silence and sounds and transforms her surroundings, and what surrounds us, into “the hours of her days”.

Visitors to the MNAV have the opportunity, or rather the privilege and the pleasure, to complete the artist’s work. In other words, to enjoy the act of creation.



Autorretrato
óleo sobre cartón
50 x 40 cm
2011

Linda Kohen o la solidez de un universo inquietante

Linda Kohen, or solidity in a disturbing universe

Linda Kohen tiene una trayectoria de más de medio siglo y por lo mismo su obra presenta un registro variado y de una amplitud que permite que sus trabajos sean leídos (¿curados?) de múltiples modos. Toda lectura organiza un mundo diferente aun cuando Linda siempre sea Linda, aun cuando su universo siempre tenga las características personales de la artista. *Sola* es un corte o una organización de su producción que nos presenta una visión de la artista que, aun en su singularidad, no deja de recoger las líneas fundamentales: los espacios, las ausencias, las figuras familiares o el entorno íntimo, la perspectiva del escorzo (es decir, el bosquejo, la alusión, lo sugerido). La imagen de la propia tapa del catálogo da cuenta de ese escorzo, de esa apuesta a la alusión, a ese sugerir presencias y ausencias.

Es posible que sea esto lo que, en un primer registro o si se prefiere en una reacción inmediata frente a la obra de Linda Kohen, lo genere la sensación de soledad y ausencia. Los óleos, sus acuarelas, su trabajo plástico dibujan un universo donde la figura humana aparece de modo reiterado –como ocurre en *Una, nessuno, centomilla*– pero también ocurre en otras series de la artista que la figura humana esté ausente. En *Sola* la figura humana reina de un modo más absoluto que en exhibiciones anteriores donde lo que imperaba era la ausencia salvo en series como las de *Un día de un hombre*, *Un día de una mujer*. En esas otras muestras también se trabajaba la figura humana, pero lo que parecía dominar era la ausencia y el vacío. En *Sola* la figura humana aparece pero muchas veces bajo el modo del escorzo o de la sinécdoque –la parte, el fragmento por el todo– apostando a la vez a lo mostrado y a lo oculto: un pie, una mano, una pierna o incluso un par de anteojos. Las camas muchas veces, en otras series, vacías, ahora aparecen parcialmente ocupadas dando cuenta del que falta o de la ausencia. La cama compartida, ahora es el lecho incompleto, falto, testimonio de algo que ya no está a pesar de la figura humana presente.

Sin embargo, las conmovedoras imágenes de estas figuras humanas fragmentadas o solitarias, al igual que las casas, mesas, camas, pasillos o puertas están signadas por la huella de lo vivido, por las trazas o los vestigios de presencias amadas o seres queridos ausentes. Quiero decir, el despojamiento de un pasillo desierto, la inquietante puerta entreabierta, la cama impoluta de *La alcoba* o la silla deshabitada no son espacios de la desolación sino registros de una intimidad sorprendida en el momento en que alguien, un ser humano cualquiera, la propia artista o un ser querido han abandonado momentánea o definitivamente la vida cotidiana.

Las mismas imágenes de la naturaleza –que en otras muestras se han exhibido y en *Sola* se han “silenciado”– son testimonio de un mirar el escenario cotidiano como algo conocido, cercano, reconocible en sus detalles

Linda Kohen’s artistic career has continued now for more than half a century and for that reason alone her compositions have great variety and depth and can be read (or cured?) in many ways. Every reading organizes a different world but Linda is always Linda and her universe always has her own personal characteristics. *Sola* (Alone) is a sample or organized selection of her production that gives us the vision of the artist that, and even though it is singular it still has the basics: the spaces, the absences, the family figures or the private surroundings, the foreshortened perspectives (in other words sketchiness, allusion and suggestion). The picture on the cover of the catalogue also has this foreshortening, this pursuit of allusion, this suggestion of presences and absences.

Perhaps it is this that as a first impression, or we might say an immediate reaction, to Linda Kohen’s work, generates a feeling of loneliness and absence. Her oils, her watercolors, her plastic work, all of it creates a universe where the human figure appears repeatedly –as in *Una, nessuno, centomilla*– but in other series by this artist there are no human figures. In *Sola* the human figure features much more frequently than in previous exhibitions, where the feeling that reigned was absence, except in a series like *Un día de un hombre*, *Un día de una mujer* (A man’s day, a woman’s day). In those other exhibitions there were human figures, but what seemed to dominate was absence and emptiness. In *Sola* the human figure very often appears in a foreshortened or synecdoche way –a part, a fragment standing for the whole– so it is both shown and concealed; we see a foot, a hand, a leg or even a pair of glasses. In other series the beds are empty but here they are shown partially occupied, which hints at something lacking or someone absent. The bed that was shared is now incomplete and testifies to something that is no longer there, even though there is a human figure present.

Nevertheless, the touching images of these fragmented or solitary figures, like the houses, tables, beds, passageways or doors, bear the traces of what happened there, traces or vestiges of beloved presences or absent loved ones. I am talking about the starkness of an empty corridor, the disconcertingly half-open door, the undisturbed bed in *La alcoba* (The bedroom) or the empty chair. These are not desolate spaces but signs of privacy surprised at a moment when someone, any human being, the artist herself or a loved one, left the everyday scene for a moment or forever.

Even the images of nature testify to a view of everyday life as something known, something close, something recognizable in its tiniest details, but also something charged with empathy or familiarity that is

menos visibles pero cargado de una empatía o de una familiaridad tan profunda como para alcanzar el auto reconocimiento, la imagen de sí misma, un modo de autorretratarse o de describirse frente a la mirada del otro. En ese sentido, hay obras o naturaleza o incluso la vorágine de un torbellino cuasi infernal, pueden ser leídas como una muestra de su arte paisajístico, pero también como una alegoría de la familia o del mundo de los amigos; incluso como un modo de representar el grupo, la comunidad.

Insisto en esta manera de leer la obra de Linda Kohen porque necesito explicar (en verdad explicarme) la razón de esta tensión –elegante y amable aunque tensión al fin de cuentas- que genera el universo de la autora: por un lado, la particular de la representación de la figura humana –que a veces tiene rasgos espectrales- y por otro, la indiscutible presencia de nosotros; estos otros nosotros que nos asomamos a sus espacios cerrados o semi abiertos y buscamos las huellas o los testimonios de la familia, la comunidad o la sociedad.

Pero quizás, como a veces ocurre con la mesa puesta y abandonada, con la sábana arrugada de una cama desamparada, la serie de las maletas o con los varios caminos o pasillos, lo que Kohen nos presenta no es la partida, la separación, los signos de lo perdido. La carga del recuerdo que vuelve a espacios como *El peñasco* o a las habitaciones para evocar lo vivido y perdido, lo amado ya desaparecido.

No interesa hablar de texturas o técnicas: hay una apuesta indiscutible a una pintura que rehúye la estridencia y trabaja con una suerte de minimalismo particularmente despojado. Una obra plástica que establece estructuras, espacios áureos, centrados, casi como si se tratara de un catálogo de figuras geométricas y se excluyera deliberadamente el desborde o el exceso de objetos y elementos.

Hay más, cada vez que uno entra en las distintas etapas o series de la autora descubre algo no percibido, no visto. Así, sus obras son invitaciones a la búsqueda pero sobre todo preguntas existenciales permanentes. Algunas de sus obras o de sus autorretratos o de los cuerpos incompletos son, en este sentido, piezas paradigmáticas. Si bien en muchos casos la figura humana preside el espacio, lo hace frente a un camino o a un pasillo que se pierde en aquello sugerido; o mejor, que se constituye en su incompletud.

Sus telas son espacios abiertos, no hay duda. Presentan una imagen del espacio natural o simbólico, es cierto. Hay figuras humanas, no mera ausencia. Y sin embargo: de lo que se trata es de la representación del sentido o sinsentido de la existencia humana. La representación cuasi metafísica del desafío ancestral y permanente de todos nosotros. El desafío de la incertidumbre y la contundencia de la condición humana. De la condición finita y de la soledad en que estamos inmersos.

Por todo lo anterior, Linda Kohen es una pintora o una artista visual pero por sobre todo es una mujer que mira el mundo y su circunstancia y nos hace reflexionar con ella. Lo suyo es a veces terrible, doloroso, pero también irónico aun cuando las obras más irónicas o lúdicas no formen parte de

so profound it borders on self-recognition, the image of oneself, a kind of self-portrait or a way of describing oneself to someone else. There are representations of nature, even the vortex of a quasi-infernal whirlpool, that can be read as examples of landscape painting but also as an allegory of the family or the world of friends, or even as a way of representing a group, a community.

I have to insist on reading Linda Kohen's work in this way because I have to explain (to myself, in fact) the reason for this tension her universe generates; it is elegant and accessible, but in the last analysis it is tense. On the one hand the human figure is there - sometimes with a ghostly aspect- but on the other hand it is undeniable that we are there too. Those other versions of us that seem to loom up in the closed half-open spaces, and we look for signs or traces of the family, of the community or of society.

But perhaps, as sometimes happens with the table that is set and then abandoned, with the wrinkled sheets of an unmade bed, the series with bags or the various paths or passageways, perhaps what Kohen is showing us is not parting, separation or signs of loss. There is a charge of memory in spaces like *El Peñasco* or in the rooms; they evoke what has been lived through before, what has been loved and lost.

It is not fruitful to talk about textures or techniques. It is obvious these paintings are the very opposite of strident flamboyance; they embody a kind of minimalism that is markedly stripped down. What we have is a plastic composition that establishes structures, golden spaces, centered, almost as if this were a catalogue of geometric shapes and any unnecessary objects or elements had been deliberately excluded.

What is more, every time we enter into the artist's different stages or series we discover something previously unperceived, something we had not seen. So her paintings invite us to search, but above all they are permanent existential questions. Some of her compositions or self portraits or incomplete bodies are in this sense paradigm works. While in many of them the human figure presides in space it does so in front of a road or a corridor that is lost in what is suggested, or rather that is constructed in its incompleteness.

Her canvases are open spaces, there is no doubt. They present us with the image of a natural or symbolic space, it is true. There are human figures, not only absence. But what they are about is the representation of the sense or senselessness of the human condition. The quasi-metaphysical representation of the constant age-old challenge we all face, the challenge of the uncertainty and the weight of the human condition. The challenge of the finiteness and aloneness we are immersed in.

All this leads us to conclude that Linda Kohen is a painter, a visual artist, but above all a woman who looks at the world and its circumstances and makes us reflect on it. Her images are sometimes terrible and painful but they are also ironic, even though irony and lucidity are not part of the reading of the work she shows us is *Sola*. The tenderness of everyday

esta lectura de la obra de Linda Kohen que se arma en *So/a*. La ternura de lo cotidiano sin que la solemnidad se entrometa. Las “maletas” o los pasillos participan también de esta doble condición de lo terrible de las separaciones, exilios, huidas, pérdidas, pero también nos dicen de lo salvado, de lo atesorado, de lo entrañable, de lo guardado, de los secretos que todos conservamos y de lo preservado como ofrenda al futuro.

Puede uno encontrar diálogos explícitos e implícitos con otros pintores –Torres García, De Chirico o con algunos de sus queridos amigos brasileños; cada quien verá o descubrirá lo que le plazca. Todos, sin embargo, coincidiremos que la pintura de Linda Kohen tiene su marca, su mundo, su postura frente al mundo. Todos coincidiremos en que su impronta en el arte nacional y contemporáneo es única e ineludible.

Montevideo, Julio, 2012

Hugo Achugar

Director Nacional de Cultura
National Director of Culture

things with no solemnity intruding. The “cases” or the corridors also play a role in this double condition of the poignancy of separations, exile, flight and loss, alongside things that are saved, things treasured, things that surprise us, things tidied away, the secrets we all have and what we preserve as an offering to the future.

We can find explicit and implicit dialogues with other painters like Torres García, De Chirico or some of Kohen’s dear Brazilian friends. Each of us will see and discover what he wants, but all of us will agree that Linda Kohen’s work has its mark, its world, its stance in the world. We will all agree that the impact it makes on Uruguayan and contemporary art is unique and inescapable.

Montevideo, July, 2012

El Museo Nacional de Artes Visuales ha invitado a la artista Linda Kohen a exponer en su sala mayor, destacando de esta manera la calidad de su obra y en un merecido reconocimiento a su extensa trayectoria en las artes visuales de nuestro país.

Esta primera exposición individual en el MNAV, titulada «Sola», refiere a un estado del ser que se corresponde con la pintura metafísica que surge del universo más íntimo de la artista —en inquietantes ámbitos domésticos donde la realidad cotidiana sufre un quiebre para dar lugar al hecho poético—, que Kohen ha practicado desde sus inicios.

Queremos agradecerle especialmente a ella por su compromiso y entusiasmo, a Jorge Abbondanza, su curador, y a su hija Martha Kohen por hacer posible esta muestra tan especial para todos nosotros.

Enrique Aguerre

Director del Museo Nacional de Artes Visuales
Director of the National Museum of Visual Arts

The National Museum of Visual Arts (MNAV) has invited the artist Linda Kohen to exhibit some of her compositions in the museum's great hall, as a tribute to the quality of her work and in recognition of her long career in the visual arts in Uruguay.

The title of this first individual exhibition at the MNAV is Sola (Alone), which refers to a state of being that corresponds to Kohen's metaphysical painting, which comes from her most private universe. She confronts us with disturbing household spaces in which everyday reality is broken through to give us glimpses to poetic imagery; an approach she has practiced from the very beginning.

We would like to offer special thanks to the artist for her commitment and enthusiasm, to her curator Jorge Abbondanza and to her daughter Martha Kohen, for making possible this exhibition which is so special for all of us.

LA ARTISTA

THE ARTIST



Frente al espejo
óleo sobre tela
150 x 120 cm
2012

Una mujer ante el espejo

A woman at the mirror

Jorge Abbondanza

La pintura puede incurrir en la misma contradicción que el teatro o el cine. A veces elige como tema la intimidad, que es un asunto privado, pero al tratarlo lo convierte en un espectáculo público. En algunos casos el resultado tiene un hechizo que deriva de la tensión entre una materia reservada y su exhibición, porque elegir ese tema no ha sido un acto inofensivo como pueden serlo un paisaje rural o una naturaleza muerta, sino un gesto arriesgado que prefiere abrir ese mundo cerrado y que por ello provoca una violencia furtiva, parecida a la que desatan las verdades incómodas, los atrevimientos o el descaro. Lo que diferencia al arte, separándolo de tales desplantes, es la maestría capaz de convertir una incursión audaz en un modelo de alquimia que embellece lo que toca.

Así ocurre con ciertas piezas de Genet o de Orton y también con ciertas películas de Greenaway o de Haneke. Funcionan como mecanismos sublimadores de la crudeza, hasta transformar la indiscreción de sus imágenes en una exploración cargada de magnetismo. Ese imán es el que pueden tener los intrusos al invadir un área vedada, pero solo cuando están revestidos del impulso testimonial que legitima esa profanación. Así también sucede con la pintura de Francis Bacon o de Lucian Freud, al documentar lo que suele estar oculto a las miradas. El ejercicio que permite al ojo del artista internarse en las cosas guardadas para compartirlas bajo la luz que les echa, entornando una puerta habitualmente clausurada y violando así lo que se custodia tras ella, produce la paradoja que consiste en forzar un ámbito reservado para darle estado público.

Hace treinta años, Annie Girardot —que fue una actriz heroica— habló de su timidez y su discreción en la vida real, pero dijo que se volvía impúdica cuando empezaba a actuar. Ese desdoblamiento permitía medir la distancia entre su conducta diaria y su comportamiento artístico, una bisagra que también permite entender la dualidad de otra actriz de naturaleza retraída y fulgurante modalidad escénica (como es Estela Medina) o la de un compositor de vida apocada y música arrebatadora (como fue Johannes Brahms). Ese gozne también gira en el caso de Linda Kohen, confrontando silenciosamente a la mujer con la pintora que se aloja en ella.

La trasposición se nota claramente cuando Linda pinta su espacio doméstico, porque allí —al desprenderse de su semblante social y de las conveniencias que lo rigen— se despoja igualmente de los rasgos que la acompañan en la relación familiar o amical, un abandono que supone dejar de lado la membrana del pudor, la exigencia de fórmulas protocolares, el aire risueño que aconsejan los buenos modales o las formalidades exteriores del trato con el prójimo. Lo que la mueve a partir de entonces es un gesto de entrega cabal que formula casi en secreto, aunque lo emprenda para ser luego exhibido, un acto intermedio entre el sigilo y la osadía, entre la delicada estrate-

Painting can fall into the same contradiction as theatre or cinema. Sometimes it chooses the subject of intimacy, which is a private matter, but the act of portraying it makes it into a public spectacle. In some cases the result casts a spell born of the tension between something that is reserved and the fact that it is shown. This comes about because choosing this kind of subject is not inoffensive as the choice of a rural landscape or a still life, and it is risky because it delves into a closed world and thus provokes furtive violence like we find with uncomfortable truths or with disrespect or insolence. What makes art different and distinguishes it from these kinds of effrontery is a mastery that enables the artist to transform an audacious incursion into an alchemical model that embellishes what it touches.

This is what happens with certain works by Genet or Orton, and also with some films by Greenaway or Haneke. In these cases art functions as a mechanism that sublimates the crudity and even transforms the offensiveness of the images into an exploration charged with magnetism. This magnet is what intruders may possess when they trespass into a forbidden area, but only when they are driven by the impulse to make a testament, which legitimates the profanation. This is also what happens with paintings by Francis Bacon or Lucian Freud insofar as they document what is usually hidden from view. This is the exercise that enables the artist's eye to ferret out hidden things and display them in the light thus created, leaving ajar a door that is usually closed. But it violates what is guarded behind the door and creates a paradox in that a private and reserved space is laid bare for all to see.

Thirty years ago, Annie Girardot —who was a heroic actress— talked about how she was shy and unassuming in real life but became bold when she started acting. This gives an insight into the difference and distance between her everyday conduct and how she behaved as an artist, a duality that also enables us to understand the enigma of other actresses of a retiring nature who shone and flamed on the stage (like Estela Medina), or a composer of captivating music who was a mild person (like Johannes Brahms). This duality also applies to Linda Kohen, with her silent confrontation between the woman in public and the painter inside.

This transposition can be seen clearly when Linda paints her domestic home space because when she detaches herself from her social side and the rules that govern it she also departs from the usual ways of relating to family and friends, and this means going past the curtain of modesty and leaving behind the demands of set behavioral patterns, the pleasant air that good manners require or the outer formality involved in dealings with others. What drives her from that point on is a total commitment that she formulates almost in secret, although it is later revealed. This is an act halfway between stealth and daring, between the delicate strategy of

gia que enmascara sus hábitos personales y la sinceridad frontal que asume al pintarlos. Esa opción la sitúa en la frontera donde se deja caer el ropaje de la compostura para aproximarse a la desnudez de una confesión, pasaje que sería impracticable si no lo asistiera la apasionada dedicación de la pintora a su oficio, el compromiso que solo se alcanza cuando la actividad artística es uno de los ejes de la vida.

De lo contrario Linda no estaría físicamente presente de manera tan obsesiva en su obra, donde su protagonismo es no solo invasor sino además excluyente, empujado por una fuerza que no debe confundirse simplemente con el motor de la tenacidad sino con el intento de identificación, que es un generador más profundo. Esa impresión crece a medida que la secuencia de retratos se prolonga, porque la persistencia permite que la pintora termine apropiándose de esa mujer que se desdobra sobre el soporte de la tela, que es su espejo. Eso provoca el curioso efecto de que Linda redondea su imagen con el cruce entre la autora y el personaje —el individuo ante su doble—, como si el artista y su creación se hubieran separado pero solo para aumentar la seducción del reencuentro.

Únicamente así se entiende que después de aparecer tiesa y de frente en unos autorretratos tradicionales, donde su cuerpo se comporta con la docilidad de los modelos obedientes, se convierta en habitante de un relato más insólito, el que la muestra mirando desde su cabeza cómo marcha (con zapatos o descalza) por un pasillo de la casa, tendida sobre la cama donde ahora duerme sola o sentada en el borde, con las piernas que cuelgan a punto de levantarse («cuando mi mano tantea la sábana ligera», decía Gabriela aludiendo a ese adelanto de la muerte que es el sueño). El espacio privado en que suceden esas cosas y las posturas que adopta dentro de él se convierten, a través de la pintura, en la visión de un clima ya no poblado por ese cuerpo sino por sus emociones, que son un terreno tan plegado como la índole de las imágenes que las entregan.

Hay un método oculto en los trabajos de Linda, que consiste en el manejo de la elipsis. Porque su presencia no se interrumpe ni siquiera cuando desaparece físicamente de la tela. Una cartera caída y entreabierta es la que ella acaba de dejar al volver a casa, una mesa servida pero desierta es la que ella abandonó luego del desayuno o quizá la que han tendido para que ella se siente. En eso Linda opera igual que los poetas, cuando omiten una palabra pero mantienen su huella invisible en medio de la frase. También la presencia de la pintora permanece en esos casos, elíptica y sin embargo indeleble, como referencia de un protagonismo fantasmal que se percibe sin verse.

Ni aun la presencia ajena, aunque irrumpa en escena, puede usurpar ese protagonismo, porque la obra donde pintó a su marido —ya muerto, de espaldas, alejándose— no desaloja a la artista, que se adivina fuera de la superficie como testigo de esa retirada, documentándola como si la mano que empuñó el pincel estuviera a punto de asomar por el borde del bastidor. Esa pieza tiene una notable carga emocional, y a pesar de que en su centro no está el espectro de la autora (ya que ahí dio paso a otro), lo que interviene es el sentimiento de apropiación de los seres, los espacios y los objetos que han sido suyos, negándose a que la priven de ese mundo que se resume en ella y cuya comparecencia se realiza a través de la pintura, una herramienta que le permite moverse libremente en una larga cadena

masking her personal life and the direct frankness with which she paints. This stance is in the borderland where she casts off the clothes of her composure and moves towards the nakedness of a confession, a transformation that would scarcely be feasible if it were not carried out with the passionate dedication of a painter to her work. And that is a level of commitment that is only attained when art is right at the core of a person's life.

If this were not so, Linda would not be so obsessively physically present in her work. Her presence is not just invasive but also excludes, and it has a force that should not be taken just as the driving energy of tenacity but is derived from a much deeper generator of power, the effort to identify. This impression grows as the sequence of portraits extends because this persistence enables the painter to take possession of this woman who emerges on the canvas that is the artist's mirror. This gives rise to a curious effect: Linda fills out her image with this cross between the author and the character —the individual is face to face with his double— as if the artist and her creation had been separated, but only so as to make their reunion more seductive.

Only in this way can we understand that after the rigid postures we find in some traditional self-portraits, in which the figure is depicted in a stance as docile as that of an obedient model, we have someone undertaking a most unprecedented approach like looking down from your head at your own feet walking (with shoes or barefoot) along a corridor at home, or laid out on the bed where she now sleeps alone, or sitting on the edge with her legs showing she is about to get up (“when my hand gauges the light sheet”, said Gabriela, alluding to the foretaste of death which is sleep). The private space where these things take place and the postures she adopts in that space become, through painting, the vision of a place no longer inhabited by the body but peopled with its emotions. This space is as two-sided as the nature of the images we find there.

There is a hidden method in Linda's compositions, which consists in how she manages ellipsis. Because she herself is always present even when she does not appear physically on the canvas. The handbag that has fallen half-open is the bag she has just put down when she got home, the table that is set but with no one there is the table she left after breakfast, or perhaps the one that was set for her to sit at. In this technique, Linda is working like a poet who omits a word but leaves the invisible trace of it in the middle of the sentence. The painter's presence haunts these images, elliptical but nevertheless indelible, as a reference to a ghostly being that is perceived without being seen.

Not even an outside presence, even though it might invade the scene, can usurp this protagonism because the picture in which she painted her husband —already dead, from the back, moving away— does not displace the artist. We divine that she is there although she is not in the visible image, because she is witnessing his withdrawal, documenting it, as if the hand that holds the paintbrush were about to come in over the edge of the picture frame. This composition has a marked emotional charge, and although the artist's specter is not at center stage (it has yielded this place to another) what does appear is the feeling of the appropriation of beings, spaces and objects that have been hers. And her appearance is effected by means of and through the painting, which is a tool that enables her to move freely

de enfoques que, de una forma o de otra, por vía oblicua o directa, siempre remiten al autorretrato.

Por algo es así. Porque a medida que se la conoce, Linda provoca la sensación de que su identidad está incompleta sin su obra. Entre ella y sus trabajos parece funcionar un trasplante que les confiere —igual que a ciertos afectos duraderos— el valor de lo inseparable, una fusión que termina por hacerse reversible y convertir a la artista en una prolongación de esa obra; a tal extremo está grabada en ella la estampa de quien la produjo. Entonces su trabajo adquiere (para ella y para quien lo observe atentamente) el peso de una transferencia, en que una porción inconfundible del autor ya pasó a sus criaturas, como ocurre con las semillas y su germinación, o con los padres y sus hijos. Tal vez por eso (y porque ella lo sabe), Linda sigue pintando infatigablemente, apostando a vigorizar ese tránsito por donde la vida pasa de un lado al otro.

Hay algo que a esta mujer le dicta la intuición y no la técnica ni la familiaridad con su labor, porque pinta esos cuadros autorreferenciales con pinceladas muy leves, cuya escasez de materia asume la transparencia con que su ánimo aborda la faz más íntima. Esa capa tan delgada facilita el acceso del observador a un territorio generalmente escondido que así se vuelve propicio al ingreso, más permeable a las miradas, como si la artista tratara de que nada —ni siquiera el espesor del trazo— interfiera entre el ojo que contempla y el escenario ilustrado. A eso se suma la severidad de una paleta donde el cromatismo se limita a un arco de blancos, grises, azulados y algunos castaños, para que las restricciones tonales también sirvan como vehículo y no como cubierta de la representación. Todo se vuelve traslúcido para que allí no importen las apariciones concretas sino lo que ellas contienen, y que el tenue tejido del color (como una cortina que dejara pasar la luz) es lo que mejor abre paso al interior de las cosas, donde ya no figuran los cuerpos o los objetos sino lo que hay dentro de ellos: la memoria que los resucita, el sentimiento que los enriquece, las ausencias que los sombrean, la disciplina que los ordena.

Así la pintura de Linda, donde el color y la forma ya no manejan un lenguaje visual sino emocional, libera la circulación de las ideas, ese cauce que ella recorre por las rutinas caseras como lo hace un narrador capaz de conferir a ese marco un valor que lo atraviesa, porque sabe promover su circuito personal a la dimensión de los intereses generales, como sucede con incidentes mínimos durante una comida familiar contada por Proust, con el callado padecimiento de un campesino filmado por Olmi, con el agrupamiento de vasijas comunes pintadas por Morandi. Lo insignificante se vuelve trascendente cuando crece desde adentro.

Por eso esta muestra en el Museo Nacional de Artes Visuales no se limita a colgar una serie de pinturas, sino que les añade su contexto, que es una segunda recreación y otra forma de encuentro: la del taller donde Linda trabaja, no solo porque sus objetos y su instrumental juegan un papel junto a la obra que allí se ha realizado, sino además porque permite al público conocer, no ya lo que Linda hace, sino también dónde lo hizo y con qué lo ha hecho. Ese traslado es, asimismo, un modo de que la intimidad —que abastece de tantas otras maneras el universo de la artista— esté presente al lado de ella, para que aporte su atmósfera de cada día y la comparta con los demás.

through a long chain of focuses and in one way or another, obliquely or directly, she always produces a self portrait.

There is a reason for this. As we get to know Linda we realize that she creates the sensation that her identity is not complete without the painting. A kind of transplantation seems to operate between her and her work and it gives her pictures —like some lasting sensations— the value of what is inseparable, a fusion that eventually becomes reversible, and the impression the creator leaves in the work is so strong it makes the artist herself an extension of the composition. Because of this the work acquires (for her and for the viewer who studies it closely) the weight of a transference in which an unmistakable portion of the creator is passed on to the offspring, as happens with seeds that germinate or with parents and their children. Perhaps this is why (and because she knows it) Linda keeps on indefatigably painting to infuse vigor into this transference in which life goes from one side to the other.

She is guided by something like intuition rather than technique or familiarity, and she paints these self-referential pictures with very light brushstrokes and a scant use of material that makes for a transparent effect, as if her spirit were revealing her most private side. The fact that the layer of paint is so thin facilitates the viewer's access to a space that is usually hidden and which it now becomes possible to enter as it is more permeable to the eyes, as if the artist was striving so that nothing —not even the thickness of a line— would interfere between the eye that sees and the image displayed. On top of this there is also the fact that she uses a very subdued palette with a limited chromatic range of whites, grays, blues and some chestnut browns, and these tonal restrictions serve as a vehicle for representation and not as a cover for it. Everything becomes translucent, so it is not concrete appearances that matter but rather what is contained within them, and the tenuous covering of color (like a curtain that lets the light through) is what best opens the way into the interior of things where we do not see bodies or objects but what is inside them. And what we find there are memories that revive them, feelings that enrich them, absent things that overshadow them and discipline that gives them order.

In Linda's work the language that color and shape constitute is no longer visual but emotional, and this makes for the free circulation of ideas. She presents everyday household situations like a narrator who infuses this framework with value and meaning that go right through it, because she knows how to raise her personal concerns to the dimension of general interest. This is what happens when Proust recounts trivial incidents that occur during a family dinner, or with the silent suffering of a peasant filmed by Olmi, or with a grouping of ordinary earthenware pots painted by Morandi. Insignificant things become transcendent when they grow from inside.

For these reasons, in mounting this exhibition the National Museum of Visual Arts (MNAV) did not just hang up a series of paintings, it put them in their context, in her studio. This act of showing the public where Linda worked is a kind of second re-creation, another dimension of getting to know her. This is not just because her objects and the evidence of how she worked play a role alongside the composition itself but also because it enables the viewer to understand not just what she does but also where she did her work and what she used to do it. This contextual aspect is also a way in which her privacy —which nourishes her universe in so many other ways— can be present alongside her and exhibit its normal day-to-day atmosphere for other people to experience.

SEIS OPINIONES

SIX POINTS OF VIEW

Sarah Guerra
2001

El definido acento autobiográfico de las pinturas de Linda Kohen refleja el recorrido de una vida estrechamente ligada a su propio tiempo histórico. El enfoque con que aborda su temática muestra una lúcida percepción de las transformaciones de una sociedad acosada por modelos de relacionamiento que conducen a oscurecer los rasgos de identidad del individuo, acentuando la inevitable soledad de la condición humana. En ese contexto, las pinturas de apariencia sencillas que constituyen la obra de Linda llevan consigo una afirmación de la existencia.

Con afinada sensibilidad femenina, conocedora de las permanentes transformaciones que el rol de la mujer ha tenido en el mundo contemporáneo, presentará su arte en imágenes silenciosas dotadas de acendrada carga emotiva. Toda su obra revela la ascendencia en la pintura metafísica italiana con la que la autora se identifica.

En un mundo a primera vista sosegado, poblado de objetos familiares pintados con paleta de blancos, ocre y pardos, materia pictórica fluida y a menudo leve, la artista hurga en una realidad oculta de la cual los objetos darían indicios que su clarividencia puede iluminar. Posibles certezas emergerán de la búsqueda en los pliegues de la intimidad.

Los objetos cotidianos sugieren situaciones, toman significado dentro de un contexto más amplio que contiene a la artista: valijas que indican imprevistas contingencias de un viaje, corredores como lugares de pasaje, metáforas tranquilas que adquieren carácter dramático dentro del devenir de una historia de vida y vuelven a introducir preguntas inquietantes.

Rafael Squirru
2001

Frente a los excesos de mucho expresionismo «modernista», resulta un remanso de paz recorrer la muestra de Linda Kohen, una artista nacida en Milán, que no en vano pasó por el taller de Torres García, fiel testimonio de sus años en el Uruguay, donde en la actualidad reside.

Pinturas despojadas al máximo con su «cuarto vacío» o apenas movidas por algún color más cálido que contrasta con blancos y con grises como en su *Comedor*, o la solitaria presencia junto a alguno de sus «pasillos».

El todo de la muestra gira en torno a un gran biombo central de varios cuerpos donde el rosado del piso se contrapone a las paredes blancuzcas o donde apenas podemos vislumbrar los comienzos de una escalera. También hay estantes con libros de lomos blancos o algún cortinado del mismo color. Linda Kohen es una fiel representante del lema «menos es más». Un credo que le haría muchísimo bien a quienes acumulan elementos visuales hasta el cansancio agobiado del nervio óptico.

Dice bien la curadora de la muestra Sarah Guerra: «Linda Kohen, representante del mejor arte del Río de la Plata, aporta una visión original y profunda que expresa los más altos valores del espíritu», y la propia artista nos confiesa: «... pinto en series; he pintado las horas de mi días, las calles que recorría, mi persona, mi casa, retratos, gente, la soledad de los hombres, soledad inherente al ser humano. Siento que en el fondo es todo lo mismo, es tratar de expresar el misterio, el gran misterio».

Tan difícil cometido es el que logra Linda Kohen en esta muestra.

Nelson Di Maggio
2003

Son veintisiete obras fechadas entre 1976 y 1995, una síntesis convincente de esas décadas que pone en evidencia una manera de entender el acto de pintar. No necesitó acudir a ningún curador (una profesión local en decadencia imaginativa) ni apoyarse en alguna firma prestigiosa para un texto que potenciara su indiscutible personalidad. La muestra y el catálogo corrieron por su cuenta, con la misma afectuosa sencillez que la caracteriza. Es una lección que podrían aprovechar sus colegas, en general inseguros de la validez de su obra, ansiosos del reconocimiento y/o respaldo ajeno que, como sucedió en varios casos recientes, dejaron un saldo negativo, postergando *sine die* la aceptación y comprensión de una trayectoria.

Linda Kohen, nacida en Italia, uruguaya de adopción, vivió en Buenos Aires y San Pablo hasta su radicación en Montevideo donde estudió al lado de Augusto Torres, José Gurvich y Julio Alpuy, aunque una fuerte impronta de Hilda López contribuiría para conformar un estilo propio. Un estilo fundamentado en una peculiar visión del mundo circundante, hogareño y cercano, teñido de constante y sobria emotividad. No es de extrañar pues que las cinco series elegidas para una antología (nombre que conviene mejor a la exposición que retrospectiva) persiguen un itinerario doméstico y accesible: «Las horas» (1976) son los objetos de la vida diaria; «Soledades» (1980) estudia su propia personalidad, con hallazgos notables en el dibujo; «La valija» (1985) recuerda a Hilda López en una temática orientada hacia lo social que aquí tiene otras connotaciones, más familiares, suavemente doloridas, con fuerza pictórica de una calidad poco frecuente entre los artistas nacionales; «El Peñasco» (1991) recorre los muros y ventanas de su casa en Punta del Este, estructuras geométricas de vibrante cromatismo y «La madre» (1995) encierra un delicado homenaje, tierno y contenido, hacia un ser muy querido.

Es inusual encontrar la sostenida calidad a través de los años y, en especial, apresar tanta dosis de austera emotividad como la que pone en evidencia Linda Kohen en esta hermosa antología donde los objetos comunes (un teléfono, un duchero, un par de lentes, un sobre, una caja de cartón o una valija cerrada o abierta) adquieren, en una sugestiva paleta de ocre, una dimensión poética que hubiera complacido a Bonnard o a Morandi, muy cercanos a su exquisita sensibilidad.

Ángel Kalenberg
2007

Cajas, valijas, camas. A través de estos temas, las pinturas de Kohen nos transmiten una dimensión cualitativa femenina de ese permanente desarraigo. Profunda y angustiada, sus pinturas ejercitan una angustia propia de un expresionismo atemperado por los años transcurridos como integrante del Taller Torres García.

Artista alejada de toda espectacularidad, maneja precisos y deliberadamente limitados recursos plásticos. Su obra se despliega en torno a los espacios vivenciales en los que alternó, los objetos de la vida diaria que la rodearon, los que también la vinculan a su familia. La mayoría de sus cuadros son pintados con austeridad en el uso del color: una paleta baja de ocre, grises, blancos. En la mayor parte de su obra, el color es una tonalidad que recorre la totalidad del cuadro (no se aferra a los objetos porque son una tentación sedentaria). Asimismo, pese a ser hija de la generación informalista que, al privilegiar el mundo de lo biológico, lo orgánico, cubre la superficie de sus lienzos con pinceladas de denso empaste, configurando una suerte de topografías matéricas, Kohen ve la materia en clave abstracta y recurre mínimamente a las texturas. La paleta baja, austera y la falta de textura la emparentan con la pintura de Morandi. Y, al igual que para el boloñés, también para ella «menos es más».

Kohen canta las cosas menudas propias de su intimidad como mundo privado femenino. Muestra los objetos, pero se oculta en tanto sujeto. Los objetos que pinta no son productos industriales (de un acabado pulido y todos inexorablemente iguales), pero tampoco son *ready made*, encontrados al azar. Antes bien, son objetos «biocéntricos o biográficos», aquellos que forman parte de su identidad, de su entorno y, en unos pocos casos, de su privacidad y, como los de Amalia Nieto, están impregnados de afectividad.

De modo que desnudez y esencialidad definen su arte. La artista busca configurar plásticamente formas despojadas de toda contingencia, pues la suya es una pintura mental. Linda Kohen siempre pintó a partir de la memoria para llegar a la configuración de las formas y los objetos representados. A la artista no le preocupa la verosimilitud sino los valores plásticos como el color, la composición y la construcción. Aquí se advierte que, junto a Amalia Nieto —que ha pintado una serie de «Naturalezas muertas mentales»— y Elsa Andrada —que practica una pintura metafísica—, representa la vertiente femenina del Taller de Torres García. Paradójicamente, pinta formas figurativas que se ofrecen a la vista tal y como se ven, acaso porque comulga con la afirmación de Morandi: «Nulla è piú astratto del mondo visibile», nada es más abstracto que el mundo visible, «creo que nada puede ser tan abstracto, más irreal, que aquello que podemos ver». No reproduce la apariencia de la realidad, la evoca.

Es así que la casi totalidad de los objetos de Linda Kohen son abstracciones, pues les sustrae todo lo anecdótico, aquello que no es constitutivo de su forma y los convierte en pura imagen. De haber sido coetáneo, De Chirico los habría definido —tal como lo hiciera para Morandi— como

«la metafísica de los objetos más comunes», pues el artista ve (y nos muestra) lo que a nosotros nos parece muerto «en su aspecto eterno». Sin embargo para Morandi los objetos de sus naturalezas muertas son los protagonistas, mientras que para Kohen se volatilizan.

A lo largo de su extensa trayectoria sobresale su propuesta de invitarnos a recorrer un mundo que luce como íntimo, privado. Los corredores, las puertas —cerradas o entreabiertas—, las ventanas, las escaleras, los placares de las casas que ha habitado; los interiores y los muebles familiares: la cama deshecha, los sofás, la mesa servida sin comensales, valijas con viejas cartas o fotografías familiares, butacas vacías, y cajas, multiplicidad de cajas, esos misteriosos archivadores. En suma, la organización del espacio del hogar. El mundo privativo de la mujer, caracterizado por el intimismo. (Pero los archivadores también pueden presentar huellas enigmáticas del mundo público interfiriendo el espacio del hogar, en especial en las sociedades represivas, donde simbolizan la intrusión en el ámbito de la vida personal pues almacenan la información relativa a las vidas privadas que son vigiladas.)

Ello da pie a que su incursión en la intimidad bien pueda ser confundida con subjetivismo ya que, en algunos cuadros, la artista pareciera mirarse a sí misma mientras está acostada (*De pie* es uno de sus cuadros más notables), come, pinta o trabaja. Sin embargo, ni sus retratos ni sus autorretratos apuntan a una indagación introspectiva psicológica sino que constituyen un pretexto para explorar los valores plásticos. Así, las situaciones que nos expone tienen la marca de la generalidad más absoluta, no son personajes sino situaciones y en esas situaciones no hay una narración sino la posibilidad de respirar una atmósfera en la que viven formas con las cuales cada uno puede identificarse, al desencadenar en cada espectador imágenes (o asociaciones) suscitadas por la presencia quieta de esas figuras reconocibles.

Alfredo Torres
2008

En varias oportunidades, Jorge Páez Vilaró me reprochó la miopía padecida por buena parte de la crítica compatriota respecto a la obra de Linda Kohen, que él admiraba encendidamente. En particular, *La mesa está puesta*. Pablo Thiago Rocca, curador de la muestra, recuerda en el texto del catálogo esa fascinación incondicional, y la suscribe. La imagen ofrece una copa y un plato vacíos pintados en un blanco apenas interferido por las suaves modulaciones del claroscuro. Al compartir la admiración sostiene que dentro del género, un despojado bodegón, la pintura uruguayana de hoy no registra una imagen de igual valor y singularidad. No es un elogio gratuito ni excesivo. Es, sencillamente, un hecho ostensible. Volviendo a verla, su capacidad notable para hablar desde el silencio, su áspera poética, sus leves ecos alusivos siguen conformando una obra mayor, luciendo una saludable lozanía capaz de reafirmar la destreza hacedora de quien la creara a fines de los setenta.

La muestra, una breve antología de cámara, reúne nueve pinturas más, bajo un escueto título: «Linda Kohen por diez». Marcando, en una especie

de arqueología afectiva, una etapa vital y un momento creador. Todas las pinturas pertenecen a su período de exilio, desde 1979, en la ciudad de San Pablo. Su segundo exilio. Había llegado a Uruguay desde su Italia natal escapando a las oscuridades nazi-fascistas. El conjunto constituye, además, una puesta en escena que es, a su manera, una vasta mesa celebrada. Como dice Rocca, para nosotros, los agradecidos comensales. Porque participar en esos sucesos, de esas estaciones profanas, afectivas, es un festín para espíritus golosos. De manera paradójica, un pródigo festín brindado desde la austeridad, desde un cálido despojamiento, desde un distanciamiento con aires brechtianos. Esas instancias de vida entregan, sin didácticas pobretonas, un sentido de vida. Más aun, una prudente ética vital. El tránsito de vivir, el temor ante la muerte no siempre tienen que ver con el gran discurso. Aquí, se desgranar humildes, hermosas ventanas abiertas a significados casi emancipados de lo que se está contemplando. Un autorretrato evoca un padre añorado y una niña desvalida. La alegría y el pesar conviniendo como opuestos complementarios. Unas manos en reposo tributan el homenaje a una artista y amiga enorme, Hilda López. Un bolso dejado de manera displicente esconde fragancias secretas. Un homenaje a Mantegna puede inducir la cercanía de la muerte. Una cama deshecha es el esfuerzo de los reinicios cotidianos. «Parece que la artista no hubiera escogido su tema, sino que los motivos la hubieran buscado hasta encontrarla», dice Rocca. Los temas la encuentran y, borgeanamente, reconstruyen su memoria.

En definitiva, es una gran exposición de pequeños escenarios. Entre tanta exhibición pretenciosa, vapuleadora, con más ínfulas que densidad, este afable remanso es una gozosa reparadora excepción. Confirma que el ejercicio creador puede volver a ocuparse de cosas sencillas. Volver a ser una dulce, melancólica y poderosa emanación de la vida. También, de paso, dar a la pintura su pureza original. Dejarla levantar espejos tibios, acogedores, estableciendo un juego de raras simetrías entre el espacio mágico e inaccesible guarecido por la tela, y el espacio especular que se produce en la intimidad de quien contempla, de quien deja de ser espectador neutral para ser protagonista pleno dejando crecer la historia propia.

Pablo Thiago Rocca 2011

Hay una pintura de Linda Kohen que me obsesiona. Se titula *La mesa está puesta*. No se podría decir que es un bodegón por lo parco, por lo franciscano de sus elementos. Apenas una copa y un plato vacíos. Blanco sobre blanco. Tal circunspección parece ir en contra de un género propicio a las harturas y a los desbordes visuales, a las opulencias gastronómicas. Me atrevería a afirmar que hoy, en nuestro país, nadie sería capaz de pintar un cuadro semejante. Jorge Páez sonreía toda vez que lo veía y recomendaba a Linda que lo mostrase a menudo, para dejar en claro qué clase de pintora es. Resulta una pieza única no solo por la maestría con que los reflejos luminosos han sido captados y hasta se diría que hilvanados en el filo y el pie de la copa, ni por el raro pero convincente escorzo del plato, ni por esa etérea luz que todo lo envuelve, como dispuesta para un banquete celestial. Es único porque la

circunstancia histórica en que fue creado no se repetirá. Y en ello radica, paradójicamente, su constante vigencia.

Fue realizada en la ciudad de San Pablo en 1979. Era el segundo gran exilio de su vida. El primero había sido de jovencita, cuando en Europa el avance de Hitler presagiaba tiempos oscuros para los judíos. (Pocos imaginaban qué tan oscuros llegarían a ser.) El destierro norteco se debió a la dictadura que oprimía a Uruguay, país que la acogió tempranamente y que ella aún quiere como a ningún otro. Las pinturas de esta época remiten a una soledad fragmentada, a un dolor que no puede decir su nombre completo. Casi todas están comprendidas en la serie «De mis soledades».

No es sencillo elegir diez obras entre las muchas que Linda conserva en el taller. El hecho de que todas pertenezcan a este período en particular remite, probablemente, a la pareja intensidad con que fueron concebidas y ejecutadas. Algo de su personalidad, de su calma voz, de sus pausas se vuelca en estos lienzos y cartones. Pero también mucho de su escondida melancolía y de las múltiples pérdidas irreparables que supone una existencia vivida intensamente. En estas obras su cuerpo se deslía por partes, esbozado. Los miembros asoman a su mirada perpleja, como formas que tuvieran vida propia, una que en parte no le pertenece o que pertenece tanto más a los otros, a los familiares y a los desconocidos, a los muertos y a todos aquellos que no pueden comparecer en el horizonte temporal más próximo. Quizás remiten también a su propia muerte. Si se juntaran las partes no conformarían un todo. No serían *ella*. El desgarramiento de la composición cumple un rito necesario.

En una de estas telas, Linda pegó unos versos de Lope de Vega que había arrancado de un libro. Luego cubrió de pintura blanca la página impresa para que no pudiera leerse y dibujó sus propios brazos y manos tomando el libro: un palimpsesto.

*A mis soledades voy, de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo, me bastan mis
pensamientos.*

Con esta operación de ocultamiento, contradice y transgrede las palabras de Lope. Ni siquiera el pensamiento basta. Es el acto de pintar, física y emocionalmente hablando, lo único que puede exorcizar la soledad y el temor que por momentos conlleva. Y eso es lo que durante tanto tiempo Linda Kohen ha venido diciendo de variadas maneras. A veces, con tal convicción, que una bolsa de supermercado, una cama sin tender o una cartera de mano gritan a voces su presencia material. Parece que la artista no hubiera escogido su tema, sino que los motivos la hubieran buscado hasta encontrarla: «Aquí estoy, tóname ahora tal como me ves. Si no lo haces, nadie sabrá que existí». Estas diez pinturas de Linda Kohen testimonian las muchas existencias que, gracias a su talento, jamás se perderán. Para nuestros ojos —agradecidos comensales— la mesa está servida.

Sarah Guerra
2001

Linda Kohen's paintings have a definite autobiographical accent and this reflects the effects of a life closely linked to her own historical time. Her approach to her theme reveals a lucid perception of the transformations taking place in a society besieged by ways of inter-relating that ultimately obscure all signs of individual identity and thus accentuate the inevitable solitude of the human condition. In this context, the apparently simple appearance of Linda's compositions constitutes an affirmation of existence.

With acute female sensitivity she has registered the constant ongoing changes the role of women has undergone in the modern world, and in her art we find silent images loaded with a clean emotional charge.

In all her work we can detect the ascendance of the Italian metaphysical painting she identifies with.

She paints a world that at first glance seems to be tranquil and populated with familiar objects, and she uses a subdued palette of whites, ochres and grayish browns. This pictorial material is fluid and often light, but she delves into a hidden reality that the objects somehow hint that their clairvoyance can illuminate. Possible certainties emerge from the search into the folds of this intimacy.

Everyday objects suggest situations and acquire significance in a wider context that the artist contains: suitcases that indicate the unforeseen contingencies of a journey, corridors like places of passage, tranquil metaphors that take on a dramatic character in the flux of a life story and again raise disturbing questions.

Rafael Squirru
2001

After the excesses of much of "modernist" expressionism, it is an oasis of peace to take a tour around the work of Linda Kohen. This artist lives in Montevideo but she was born in Milan and came to Uruguay as a child, and in her youth she clearly benefited from studying at the Torres García Workshop.

Her paintings are stripped of all non-essentials, like in *Cuarto vacío* (Empty room), or barely enlivened by some warmer color that contrasts with the whites and grays, like in *Comedor* (Dining room) or a solitary presence in some of her *pasillos* (corridors). This exhibition as a whole revolves around a large folding screen in a number of parts, and we see the pink of the floor that contrasts with the whitewashed walls, and we can just about make out the beginnings of a staircase. There are also shelves with books with white spines and some hangings of the same color.

Linda Kohen genuinely lives out the slogan 'less is more', a philosophy that would greatly benefit painters who pile up so many visual images that the

optic nerve gets too tired to take them all in. As Sarah Guerra, the curator of the exhibition, says, "Linda Kohen represents the best of art in the River Plate region. Her vision is deep and original and expresses the highest values of the spirit." And the artist herself explains, "... I paint in series. I have painted the hours of my day, the streets I walk along, my own self, my home, portraits, people, the solitude of men, the loneliness inherent in human beings. I feel that in the last analysis it is all the same, an attempt to express the mystery, the great mystery."

This is a difficult ambition, but in this exhibition Linda Kohen certainly achieves it.

Nelson Di Maggio
2003

This anthology consists of twenty-six compositions dated from 1976 to 1995, and they constitute an impressive synthesis of artistic production in that period as they show an understanding of what painting can be. Linda Kohen did not need a curator's backing or the support of a prestigious firm to provide a text to promote what she was doing in her own inimitable way. The exhibition and the catalogue speak for themselves, with the same unaffected simplicity as the artist. This is a lesson other painters would do well to learn, but usually they are unsure of how valid their work is or anxious for recognition and encouragement, as has happened recently in various cases, so they leave an overall balance that is negative, and acceptance and understanding of what they try to do only comes later.

Linda Kohen was born in Italy, when she was young her family moved to Uruguay, which became her adopted homeland, and she has lived in Buenos Aires and Sao Paulo. In Montevideo she studied alongside Augusto Torres, José Gurvich and Julio Alpuy, and was influenced by Hilda López. She quickly developed her own style, which is based on a most individual vision of the world, which for her is home- and family-centered and tinged with permanence and restrained emotions. It is no surprise that the five series of compositions selected for this anthology (a word that better describes this exhibition than the term 'retrospective') should revolve around accessible domestic themes.

"Las horas" (The hours) (1976) shows everyday objects, "Soledades" (Solitudes) (1980) examines her own personality with remarkably innovative drawing techniques, and "La valija" (The suitcase) (1985) is reminiscent of Hilda López insofar as it leans towards social life, but here we find other connotations that are more centered on the family, and there is a gentle sadness, but it has pictorial force rarely found among other Uruguayan artists. "El Peñasco" (The rock) (1991) shows the walls and windows of her house in Punta del Este as chromatically vibrant geometric structures, and "La madre" (The Mother) (1995) is a delicate, tender and restrained tribute to someone she dearly loves.

It is unusual to find such good quality sustained through the years, and even more so to see such emotional austerity, but that is what Linda Kohen gives

us in this lovely collection. Everyday objects like a telephone, a shower, a pair of glasses, an envelope, a cardboard box, a closed suitcase or an open one, are all shown in a suggestive palette of ochres and they all acquire a poetic dimension that would have pleased Bonnard or Morandi. And that is very close to exquisite sensitivity.

Ángel Kalenberg
2007

Boxes, suitcases, beds. In her paintings, Linda Kohen uses subjects like these to convey a female qualitative dimension that suggests permanent uprooting. Her images speak of profound anguish; they carry the anxiety of expressionism tempered by her years as a member of the Torres García Workshop.

As an artist she shuns anything in the least spectacular; she works with very precise and deliberately limited plastic resources. Her work revolves around ordinary living spaces populated with objects from everyday life that are also linked to her family. Most of her pictures are painted with a severely austere use of color, a subdued palette of ochres, grays and whites. And in most of her work color serves as a tonality infused into the picture as a whole, and she does not anchor her compositions in objects because they are a sedentary temptation. She is the daughter of a rowdy generation that adhered to the biological and organic world and covered the surface of their canvases with dense, loaded brushstrokes and made up a kind of material topography. But Kohen, in contrast, sees what is material in an abstract key and makes absolutely minimal use of textures. Her palette is restrained and austere and the absence of texture is reminiscent of painters like Morandi. And, as with that artist from Bologna, for her “less is more”.

She conveys intimate things from her private feminine world. She shows us objects, but in fact she is hiding in that subject. The objects she paints are not industrial products with a polished finish and all of them inexorably the same, they are not ready made and found by chance. On the contrary, they are bio-centric, biographical objects, things that make up part of her identity, of her surroundings, of her privacy and, like those of Amalia Nieto, they are impregnated with sensitivity.

In this way Linda Kohen focuses on what is bare and essential. She seeks to construct plastic shapes stripped of all contingency because these are mental paintings. She always painted from memory to build up the forms and objects she presents. She is not concerned with exact representation but with plastic values like color, composition and construction. And here we can note that, along with Amalia Nieto—who produced a series of “mental still life” paintings—and Elsa Andrada—who did metaphysical painting—Kohen represents the female side of the Torres García Workshop. But paradoxically she paints figurative forms that are offered to be seen as just that, perhaps because she adheres to what Morandi asserted, “Nulla è più astratto del mondo visibile”, nothing is more abstract than the visible world. “I believe nothing can be more abstract, more unreal, than what we can see.” This is not to reproduce the appearance of reality, it is to invoke it.

So it is that almost all the objects Linda Kohen paints are abstractions because she takes away everything that is incidental, everything that is not an integral part of its form, and what she leaves us with is pure image. If De Chirico had been contemporary with Kohen he would have defined this work—like he did for Morandi—as “the metaphysics of the most ordinary things”, since the artist sees (and shows us) what seems to us to be dead “in its eternal aspect”. There is a difference, however, in that for Morandi objects are the protagonists of his still life paintings while for Kohen they make the image volatile.

In Linda Kohen's long career what stands out is that she invites us into a world that seems intimate and private. The corridors, the doors that are closed or half open, the windows, the staircases, the cupboards in the houses where she lived, the interiors, the family furniture, the unmade bed, the sofas, the table set but with no diners, suitcases with old letters or family photographs, empty chairs, and boxes, many boxes, full of stored-up mystery. In short, she shows us the organization of the home, the private woman's world that is intimate. (But the boxes of past things might bear enigmatic traces of the public world interfering in the home space, especially in repressive societies, where they symbolize intrusion into people's private lives as they hold information about people who are under observation.)

She acknowledges that her incursion into privacy may well be confused with subjectivism as, in some paintings, she seems to be looking at herself when she is lying down (one of her most notable compositions is *De pie* (*Standing*)), or eating or painting or working. However, neither her portraits nor her self portraits indicate an introspective psychological search, quite the contrary, they constitute a pretext to explore plastic values. Therefore the images she shows us smack of the most absolute generality, they are not specific characters but situations, and in these situations there is no narration, just the possibility to breathe in an atmosphere that contains living forms that each of us can identify with as they release in each viewer images (or associations) awakened by the immobile presence of these recognizable figures.

Alfredo Torres
2008

On several occasions Jorge Páez Vilaró complained to me about the shortsightedness of a lot of Uruguayan critics as regards the work of Linda Kohen, which he enthusiastically admired, especially *La mesa está puesta* (*The table is set*). In the catalogue of this exhibition the curator, Pablo Thiago Rocca, reminds us of this unconditional fascination, and he himself subscribes to it. There is the image of a glass and an empty plate painted in white that the soft modulations of chiaroscuro barely interfere with. He shares his admiration with us and maintains that in this genre, stark still life, there is nothing in Uruguayan painting today as good or as individual as this. And such praise is not gratuitous or excessive; it is simply the statement of something that is patently obvious. Seeing Linda Kohen's work again what strikes us is her remarkable ability to speak from silence, her asperous poetics and her light allusive echoes that make up a greater whole. This body of work displays a healthy richness that reaffirms the skillful craftsmanship of the artist that created it at the end of the 1970s.

This exhibition is a brief anthology (with nine other pictures) with the simple title “Linda Kohen times ten”. But in a kind of archaeology of sensibility these pictures mark a vital stage, a creative time; they were all painted around 1979 when she was in exile in Sao Paulo. That was her second exile. She was born in Italy and her first was when the family came to Uruguay to escape persecution by the Nazis and fascists. This group of pictures also constitutes a kind of performance which is in its way a vast banquet laid out on a table, as Rocca says, for us, the grateful fellow diners. Because to take part in this, in these profane seasons of feeling, is a feast for hungry spirits that have a sweet tooth. It is paradoxical for such an appetizing banquet to come from such an austere source, from a warm starkness, from a distancing that smacks of Brecht. These instances of life yield up a sense of life without any wretched didactics. What is more, they embody a prudent life ethic. The passing of life and the fear of death do not always have to be bound up with some great discourse. Here there are humble things, lovely windows open to meanings that are almost emancipated from what is being contemplated. A self portrait evokes a much-missed father and a devastated girl. Joy and pain feature together as complementary opposites. We see hands at rest, an image with which the painter pays tribute to another artist and a great friend, Hilda López. A handbag cast casually aside hides secret fragrances. A tribute to Mantegna may include the nearness of death. An unmade bed is the effort of daily re-commencement. Rocca says, “It seems as if the artist did not choose her themes but that these urges searched until they found her.” The subjects did find her and, in a Borgesean way, reconstructed memory.

This is a great exhibition of small scenes. Among so many pretentious exhibitions with more fanfare than real solid content, this pleasant haven of peace is an enjoyable and refreshing exception. It confirms that the creative impulse can return to a focus on simple things. It can again become a sweet, melancholy and powerful emanation of life. It can also return an original purity to painting. We can find mirrors that are welcoming, established in a game of strange symmetries between the magical and inaccessible space protected by the canvas, and the speculative space that is produced in the privacy of the one who contemplates, of the person who stops being a neutral viewer and becomes a full protagonist who lets his own story develop.

Pablo Thiago Rocca
2011

I am obsessed with one of Linda Kohen’s paintings in particular. It is *La mesa está puesta* (*The table is set*). We cannot call it a still life because it is too sparse, its elements are too austere, Franciscan. Just a glass and some empty plates. White on white. Such a circumspect approach seems to go against the norm in a genre given to abundance and visual overflowing, to gastronomic opulence. I would go so far as to say that today in this country nobody else could produce a painting like this. Jorge Páez laughed every time he saw it and advised Linda to exhibit it from time to time to show very clearly what kind of painter she is. It is a unique work, not just because of the technical mastery involved in how the luminous reflections have been captured (one might even say they simmer on the edge and base of the glass), and not because of the plate’s strange but convincing fore-

shortening, and not for the ethereal light surrounding everything as if for a celestial banquet. It is unique because the situation and time when it was painted will never be repeated. And, paradoxically, it is this sensation that underlies its ongoing and permanent validity.

It was painted in Sao Paulo in 1979. This was during the second great exile in Linda’s life. The first came about when she was a young girl in Europe and the rise of Hitler boded very ill for the Jews (although few imagined just how dark their future there would turn out to be). She came to Uruguay very young and she still loves this country like no other, but when the military dictatorship took over she went into exile again, this time in Brazil. Her paintings from that period evoke fragmented loneliness and pain that cannot speak its full name, and almost all are in a series entitled “Of my solitudes”.

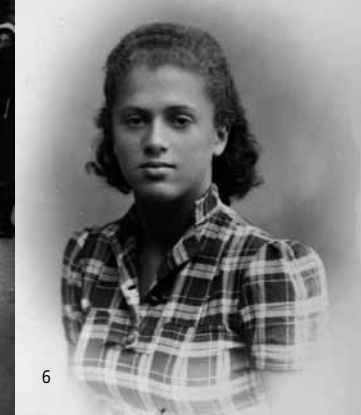
It is no easy task to select just ten compositions from the many Linda has in her studio. The fact that all are from that period probably has to do with the level of intensity with which she conceived and executed them. Something of her personality, of her calm voice and the pauses when she speaks, is displayed on these canvases and surfaces. But there is also a lot of her hidden melancholy and traces of the many irreparable losses she has suffered, signs of how intense her life has been.

In these pictures her body is separated into parts. Her limbs loom up at her perplexed expression like shapes that have a life of their own, as if they do not belong to her or belong more to other people, to her family or to strangers, or to the dead, or to everyone who cannot appear on the nearest temporal horizon. Perhaps they also evoke her own death. If we join up the parts they do not make a whole. They would not constitute *her*. The composition’s stark separation amounts to a necessary rite.

On one of these pictures we find some verses by Lope de Vega that Linda tore from a book and stuck on, and then she covered the printed pages with white paint so the viewer cannot read them, and then drew her own arms and hands holding the book: a palimpsest.

*To my solitude I go, from my solitude I come,
Because to be with myself my thoughts are enough.*

With this procedure of hiding the text she contradicts and transgresses against Lope de Vega’s own words. Not even the thought is enough; emotionally and physically the actual act or process of painting is the only thing that can exorcize the loneliness and fear that sometimes seize her. This is what Linda Kohen has been saying in various ways for a long time. And sometimes she says it with such conviction that even a plastic bag from a supermarket or an unmade bed or a handbag shout out their material presence. It is as if the artist did not consciously choose her subject, as if her inner drives searched around until they found it. “Here I am, take me as you find me now. If you don’t do that, nobody will know I existed.” These ten paintings by Linda Kohen are testimony to her many existences, and thanks to her talent they will never be lost. And for us —her grateful table companions— the table is set.



Preguntas y respuestas

Questions and Answers

Para quien acompaña una exposición de pintura es interesante saber algo sobre el pintor. Hay muchas preguntas que es necesario hacer para ubicar la obra en el tiempo, conocer cómo nació y cuál fue el motivo de su creación. Por eso me he puesto preguntas y las voy a contestar.

¿Desde cuándo me dedico a la pintura?

Desde siempre. En el año 88 fui invitada a una retrospectiva en el Museu de Arte de São Paulo. El título de la muestra fue «1943-1988, 45 años de pintura». Fue un llamado a reflexión: 45 años de pintura, ¡¡una vida!! Y desde entonces han pasado casi 14 años. No tengo más remedio que llegar a una conclusión: me gusta pintar, siempre me ha gustado pintar. Y he pintado contra viento y marea; diría: con obstinación.

¿Cuándo vine a Uruguay?

Empiezo desde el principio. Cuento: Cuando tenía 15 años, mi padre tuvo la inteligencia, la visión de sacar a su familia de Italia —Italia era nuestro país desde generaciones—, y vinimos a América, huyendo de la persecución racial. Primero a Argentina y después de pocos meses a Uruguay, donde nos afincamos y donde nosotros, los hijos —mi hermano y yo— formamos nuestras familias. A mí siempre me había gustado dibujar (mi padre era muy buen pintor), pero al llegar a Uruguay todavía iba al liceo y era mi intención terminarlo y seguir una carrera. No fue posible: los papeles que hubiera necesitado para inscribirme regularmente nunca llegaron de Italia (que estaba en guerra). Entonces me dediqué al profesorado de Inglés, al dibujo y a la pintura. Me fui «metiendo» en la pintura y al tiempo estaba completamente entregada.

¿Quiénes fueron mis maestros?

Empecé a estudiar dibujo con Pierre Fossey en un taller con encanto en una vieja casa de la Plaza Independencia. Aprendí mucho con él, un hombre muy dedicado y que sabía mucho; principalmente me enseñó a dibujar con carbonilla y también a pintar al óleo. Entre mis compañeros, recuerdo a los hermanos Arteaga, Hortensia Herrera y M. Abal, entre muchos otros. Mi segundo maestro fue Eduardo Vernazza. Tengo que decir que Vernazza fue un gran maestro. Con su guía dibujé mucho con carbonilla, muchas veces paisaje, pero especialmente me hizo estudiar a fondo la figura. Estudiábamos la figura humana con mucho esmero; le preocupaba el dibujo de las sombras en caras, manos, en la figura en general. También me enseñaba la técnica de la pintura al óleo. Eso fue hasta que me casé, en 1946, y me mudé con mi marido, Rafael, a Buenos Aires.

For people viewing an exhibition of paintings it is interesting to know something about the painter. There are many questions to ask to locate the work in time, to know how it came about and why it was created. Therefore I have set out some questions and I shall answer them.

How long have I been painting?

All my life. In 88 I was invited to a retrospective at the Sao Paulo Museum of Art. The title was “1943-1988, 45 years of painting”. It was a call to memory, 45 years painting, a whole lifetime!! And that was nearly 14 years ago. There is only one possible conclusion, I like painting, and I have always liked painting. And I have painted through every possible adversity, I would say ‘obstinately’.

When did I come to Uruguay?

I will start at the beginning. When I was 15 my father had the intelligence and the foresight to get the family out of Italy —Italy had been our country for generations— and we came to America to escape racial persecution. First to Argentina and a couple of months later to Uruguay, where we settled down and where later on the children —my brother and I— formed our families. I had always liked drawing (my father was a very good painter), and when we came to Uruguay I was still at secondary school and my plan was to finish highschool and continue to the university. It didn't work because the papers I needed to enroll properly never arrived from Italy (which was at war), so I studied to be an English teacher, and I also drew and painted. I went right into painting and very soon it took me over completely.

Who were my teachers?

I began studying drawing with Pierre Fossey at a charming workshop in an old house in Plaza Independencia. I learned a lot from him; he was very dedicated and he knew a lot. Mainly he taught me to draw with charcoal, and to paint with oils too. I remember many of the other students including the Arteaga brothers, Hortensia Herrera and M. Abal. My second teacher was Eduardo Vernazza. I have to say that Vernazza was a great teacher. Under his guidance I did a lot of charcoal drawing, very often landscapes, but he particularly made me study the human figure. We studied figure drawing very carefully. He was very concerned with shadows on the face, the hands and the figure in general. He also taught me oil painting. This went on until I got married, in 1946, and I moved to Buenos Aires with my husband Rafael.

Buenos Aires

Buenos Aires fue un período muy interesante, muy enriquecedor. De tarde iba al Círculo de Bellas Artes, en la calle Florida, a dibujar, donde había modelos de desnudo. Y todas las mañanas iba al taller de un gran maestro, Horacio Butler, en su hermoso apartamento en la plaza Vicente López.

Las clases eran fascinantes. Las experiencias en armonía y proporciones dentro del espacio; los cuadros pintados del mismo modelo, pero con diferentes gamas de colores; los estudios del cuerpo humano bajo la guía del gran pintor y artista fueron muy importantes. Además, son inolvidables los intervalos a media mañana, con un rico cafecito, en ese ambiente culto y refinado donde, con el cafecito compartido por todo el taller, se hablaba de arte, de libros, de espectáculos, se intercambiaban ideas y proyectos.

El tiempo vivido en Buenos Aires

Nos quedamos dos años en Buenos, hasta 1948. Entretanto, nació mi hija Martha. Volvimos a Uruguay y en el 50 nació mi hijo Roberto. En el 49 me inscribí en el Taller Torres García. Don Joaquín ya no iba al taller. Estaba muy enfermo, murió ese mismo año.

Mis maestros en el Taller Torres García

Quien atendía y dirigía el taller era Alpuy. Gran artista, gran maestro, gran persona, gran amigo. Como maestro era implacable: nada de pintura, primero había que dibujar. Y fue dibujo, dibujo, dibujo... Mucha disciplina y rigor. Y fue bueno, ¡¡¡muy bueno!!! Le estoy muy agradecida.

La atmósfera en el taller —que funcionaba en la calle Rondeau, en el edificio del Ateneo— era muy austera, muy especial; diría que era como religiosa. Había un «estilo» Taller: Fonseca, Montiel, Gurvich, Horacio, Augusto y Alpuy se vestían con sweaters rompeviento, en general oscuros. Desgarbados, caminando un poco encorvados, muy muy serios. En verdad yo me sentía muy intimidada, muy insegura, muy pequeña frente a ellos (me confesaron después compañeras mías que ellas también se sentían así), pero aprendíamos. Y trabajábamos religiosamente.

Cuando Alpuy se fue a Colombia, Augusto se hizo cargo del taller; pero fue por poco tiempo, porque no le gustaba enseñar y le pasó el mando a Gurvich.

Con Gurvich era muy diferente. Las clases eran más libres, más vitales, diría; se sentía esa efervescencia de Gurvich, esa ansia de probar diferentes maneras, diferentes materiales, de jugar y gozar sensualmente el arte. Recuerdo algunas cosas. Un día me mandó al Museo a sacar apuntes de una gran naturaleza muerta del Maestro. Me dijo: «Vas, la estudiás, sacás apuntes y después, en tu taller, armás una naturaleza muerta distinta, pero dentro de ese espíritu, dentro de esas proporciones y... la pintás». Tengo ese cuadro. Nunca me deshice de él.

Buenos Aires

Buenos Aires was a very interesting time, very enriching. In the evenings I went to the Círculo de Bellas Artes in Calle Florida to draw, and there were nude models. And every morning I went to a great teacher's workshop —this was Horacio Butler- at his beautiful apartment in Plaza Vicente López.

The classes were fascinating. Experiments in harmony and proportions in a space, painting pictures of the same model but with different ranges of colors, studies of the human body under the guidance of a great painter and artist. Also the mid morning breaks were unforgettable, with a nice coffee in that cultured, refined atmosphere, everyone in the workshop had coffee, talking about art, books and shows, and sharing our ideas and plans.

My time in Buenos Aires

We stayed in Buenos for two years, until 1948. In the meantime, my daughter Martha was born. We moved back to Uruguay, and in 50 my son Roberto was born. In 49 I joined the Torres García Workshop. Don Joaquín was no longer there, he was very sick and he died that same year.

My teachers at the Torres García Workshop

The man in charge of the workshop was Alpuy. He was a great artist, a great teacher, a great person, a great friend. As a teacher he was relentless: no painting, first we had to draw. And it was draw, draw, draw... A lot of discipline and rigor. And it was good, very very good!!! I am very grateful to him for that.

The atmosphere at the workshop —it was in Calle Rondeau in the Ateneo building— was very austere, very unique, I would even say religious. There was a workshop “style”: Fonseca, Montiel, Gurvich, Horacio, Augusto and Alpuy all wore windcheaters, usually dark ones. They were ungainly, walking a bit hunched over, very very serious. The truth is I felt quite intimidated, very unsure of myself, very small with them around me (some of the other girl students told me later they had felt the same), but we did learn. And we worked religiously.

When Alpuy moved to Colombia, Augusto took charge of the workshop, but only for a short time because he didn't like teaching, and Gurvich became the head. With Gurvich it changed a lot. The classes were freer, more vital, I would say. You felt Gurvich's effervescence, this keenness to try different approaches, different materials, to play and to enjoy art sensually. I remember some things. One day I was sent to the gallery to do some sketches of a great still life by the master. He said, “Go there, study, do sketches, and afterwards in your studio do a different still life but with the same spirit, in those proportions and... paint it.” I still have that picture. I never got rid of it. Another time he suggested I get a small



Sirmione, Lago di Garda. 1930



Paso del Inca
Mendoza, Argentina
1946

Otra vez me sugirió que me consiguiera una tablita de madera y que la pintara de negro. Luego, cuando estuviese seca, que la pintara con esmalte blanco y cuando se secara hiciera un dibujo constructivo y después que lo grabara con un punzón. El efecto que se consiguió fue, realmente, muy interesante.

Otra vez me dio una clase práctica dibujando sobre mi bloc símbolos de esos que él usaba para sus cuadros constructivos, escribiendo además enseñanzas sobre la plástica.

Las clases eran variadas, vivificantes, tanto que lo seguimos a Gurvich a su taller, en su bellísima casa del Cerro (un ambiente lleno de magia), unos cuantos discípulos, para trabajar más días con él. Esas idas al Cerro son inolvidables.

Creo que haber podido participar de esas clases y haber pertenecido al Taller Torres García son de las cosas maravillosas que me regaló la vida.

Hubo períodos en que no pinté

En 1955 se murió mi padre. A los dos meses se murió mi abuela. Los dos habían sido verdaderos pilares en mi vida. Sentía en ellos un amor que me daba fuerza, que me hacía sentir protegida. ¿Habrà sido eso?... Por mucho tiempo no pude pintar, creo que fue por unos cuatro años. Quizás me quería castigar de una manera extraña...

Cuando volví a trabajar fue otra cosa. Antes de entrar al Taller hacía una pintura con mucho color que se acercaba al impresionismo. En la época del Taller había adoptado la paleta de tierras, usando mucho el negro, no había adoptado la paleta de colores puros.

Cuando, después del largo período sin trabajar, volví a pintar fue algo muy diferente. Sin proponérmelo empecé a hacer una pintura distinta. Empecé de nuevo a usar más color.

En ese período salíamos a diario, Eva Olivetti y yo, a pintar cuanto rincón de Montevideo nos resultara interesante. Yo pintaba un paisaje, en un cartón de 0.50 por 0.60 cm y después de dar por terminada la obra hacía pequeños apuntes siempre al óleo (mi hermano querido, Mario, los empezó a llamar «los minis», pues algunos eran muy pequeños). Eran pequeñas obras que salían después de haber estudiado el modelo unas tres horas, y tenían fresca, espontaneidad y tono y, realmente, muchas veces, eran mejores que el cuadro más estudiado. Y empecé a usar el blanco, mucho blanco, tanto que Augusto Torres me dijo un día, riendo: «Algún día a estos cuadros los van a catalogar como tu período blanco».

Mi primera exposición individual

Había expuesto en muestras colectivas en los años 42 y 43, y después en colectivas del Taller Torres García, pero nunca individualmente.

wooden board and paint it black. Then, when it was dry, that I paint on it with white enamel, and when that dried that I should do a constructivist drawing on it and then engrave on it with a needle. The effect I achieved was really very interesting.

Another time he gave me a practical class drawing symbols like he used to use in his constructivist pictures, also writing instructions on the plastic.

The classes were varied and enlivening, so much so that we visited Gurvich at his workshop in his beautiful house in the Cerro (a place full of magic), a few disciples, to work more days with him. I will always remember those trips to the Cerro. I think that being able to take those classes and being in the Torres García Workshop are the most marvelous presents life has given me.

There were times when I didn't paint

My father died in 1955. Two months later my grandmother died. Both of them had been absolute pillars supporting me in my life. I felt a love in them that gave me strength, that made me feel protected. Was that what it was?... For a long time I couldn't paint, I think it was about four years. Maybe in a strange way I wanted to punish myself...

When I started working again it was different. Before returning to the workshop I did a picture with a lot of color that was something close to Impressionism. At that time in the workshop I was using a palette of earthy colors, I was using a lot of black, I didn't have a palette of pure colors.

When I started painting again after a long period without working, it was very different. Without any conscious decision I began to paint differently. I began to use more color again.

In that period we went out every day, Eva Olivetti and I, to paint any corner of Montevideo that seemed interesting. I painted a landscape on a 0.50 by 0.60 cm piece of cardboard and after finishing it I did more small dotted work, always in oils. My dear brother Mario called them "the minis" because some were very small indeed. They were small compositions that came out after I had studied the model for about three hours, and they had freshness, spontaneity and tone, and really very often they were better than my more studied work. And I began to use white, a lot of white, so much in fact that one day Augusto Torres said to me smiling, "Some day these pictures are going to be called your white period".

My first individual exhibition

In 42 and 43 some of my pictures had been shown in joint exhibitions, and after that in Torres García Workshop group exhibitions, but I had never had my own showing. When Julieta Moretti saw my "white" series

Cuando Julieta Moretti vio mi serie «blanca» me invitó a exponer en su prestigiosa galería. Fue en el año 1971.

Desde entonces he expuesto mi trabajo periódicamente, en general cada año y medio, máximo dos años, siempre que tuviera una obra válida, en general nueva, para mostrar.

Explico las distintas fases de mi pintura

Me han preguntado por qué pintaba tal tema o tal otro, por qué había cambios en el tratamiento, diferencia en la textura. Eso es algo que nunca pude saber y no creo que sea importante descubrir. No puedo saber verdaderamente el porqué de la elección de un tema, pero sí sé que cada tema exige un tratamiento diferente.

Lo que creo entender es que el nexo que une mis trabajos, lo que yo pretendo transmitir es la idea del misterio, ese misterio que es parte de la condición humana, que tratamos infructuosamente de penetrar de alguna manera, y con el cual debemos convivir.

Pero en cierto momento hubo un cambio muy evidente

Sí, en cierto momento hubo un cambio importante. Fue el hecho de querer expresar una idea no a través de un solo cuadro, sino a través de una serie de cuadros con diferentes enfoques, y empecé a pintar en series. Fue en el año 1975.

En esa época yo viajaba mucho a Paysandú, donde se había afincado mi hija con su familia (ya los hijos estaban casados, ya habían nacido mis dos nietas mayores) y esas rutas, esos caminos entraron en mí física y metafísicamente.

Fue la serie «Hay varios caminos» que expuse en Montevideo y después en Buenos Aires.

Entre el 76 y el 79 pinté una serie que era la descripción de un día de mi vida. Fue una verdadera necesidad de fijar todo ese mundo mío que yo sentía que iba a desaparecer. Pinté unos 40 cuadros describiendo todo: desde la luz que me despertaba, el desayuno, la toilette, mi trabajo, la compra, la cocina, el llamado telefónico, la visita a mi madre, la cena, la vuelta de Rafael del trabajo, etc. Llamé a esa serie «Las horas», y pienso que la pinté como un homenaje a Morandi, porque esos objetos silenciosos y metafísicos parecían querer acercarse a él, al espíritu de su obra. Sentí, decía, que todo iba a ser distinto... y lo fue... Ya no estaban en casa los hijos y para nosotros empezó una época de inseguridad, angustia, hasta de miedo.

Nos fuimos del Uruguay en el 77 y después de muchas etapas en diferentes partes del mundo, en el 79 nos instalamos en Brasil, en San Pablo, donde pasamos hasta que pudimos volver a nuestro Uruguay en el 85.

she invited me to have an exhibition at her prestigious gallery. That was in 1971. Since then I have shown my work from time to time, usually every year and a half, or two years at the most, but only when I had valid work to show, usually something new.

The different phases of my painting

People ask me why I painted some or other subject, why I changed how I treated it or why I gave it a different texture. This is something I never know and I don't think it's important to find out. I can't really know why I choose a subject, but I do know that every subject demands different treatment.

What I think I understand is that the nexus that unites my compositions, what I'm trying to transmit, is the idea of mystery, this mystery that is part of the human condition, that we try vainly to penetrate in some way and that we just have to live with.

But at a particular time there was a very evident change

Yes, at one point there was a big change. It was brought on by trying to express an idea not in a single picture but in a series of pictures with different focuses, and I began to paint in series. That was in 1975.

At that time I was traveling a lot to Paysandú, where my daughter had settled with her family. By then my children were married and my two oldest grandchildren had been born. And that trip, those roads, entered into me physically and metaphysically.

I did a series, «Hay varios caminos» (There are various roads) and I had showings of it in Montevideo and later on in Buenos Aires.

From 76 to 79 I painted a series that was a description of a day in my life. I really needed to capture and fix my whole world, which I felt was going to disappear. I painted about 40 pictures showing all of it, the light that woke me up in the morning, breakfast, the bathroom, my work, shopping, the kitchen, a telephone call, views of my mother, dinner, Rafael arriving home from work, etc. I called this series «Las horas» (The hours), and I think I did it as a tribute to Morandi, because these silent metaphysical things seemed to want to be like him, like the spirit of his work.

As I said, I felt that everything was going to be different... and it was... The children were no longer at home, and for us there began a period of insecurity, anxiety, even fear.

We left Uruguay in 77 and after many stages in different parts of the world, in 79 we settled in Brazil, in Sao Paulo, and we stayed there until we were able to return to our beloved Uruguay in 85.



Linda trabajando en su taller de San Pablo, 1982

Linda working in her studio in San Pablo, 1982

Foto / Photo: Olney Krüse

Mi vida en San Pablo

Fue una época muy buena para mi pintura. Tenía mi taller, tenía el Museo de Arte a dos cuadras, adonde iba constantemente a estudiar a los maestros. Una gran sensación de libertad: como no teníamos amigos, ni familia, ni vínculos tenía mucho tiempo para mí, mucho tiempo para pintar.

Pero sí me fui haciendo un «ambiente» dentro de museo. Tanto es así que, cuando el director Pietro María Bardi, ese hombre maravilloso que había creado el museo, vio mi trabajo me invitó a participar en una muestra llamada «Italia-Brasil». Aún recuerdo que casi me desmayé cuando me dijo: «Mire que participan muy pocos pintores; por ejemplo: Portinari, Di Cavalcanti...».

En el 81 el profesor Bardi me invitó para una muestra individual; fueron unas 40 obras. En otro momento me hizo participar en el envío brasileño a la Bienal Iberoamericana del Autorretrato, y en el 88 me invitó a una gran retrospectiva. Presenté 101 obras.

Entretanto expuse en galerías en San Pablo y Río (destaco una individual en la Galería Dan en San Pablo y otra en la Galería Bonino de Río). En fin, en Brasil me fue muy bien.

Una anécdota de San Pablo

Hay un episodio que creo que es un deber mencionar. Todavía no había mostrado mi trabajo de los últimos años a nadie, y en verdad me sentía muy sola. Estaba acostumbrada a compartir ideas, proyectos con mis amigas, las pintoras Hilda López y Eva Olivetti. Nos llamábamos en los momentos de duda, e intercambiábamos ideas y críticas. Pero en San Pablo yo estaba sola y me moría de ganas de mostrar mis pinturas a algún pintor amigo. Y he aquí que me encuentro en la calle, a pocas cuadras de mi casa, con Jorge Páez Vilaró. Era la época de la Bienal y Jorge era el comisario del envío uruguayo. Le pido si tendría algún momento para ver mi obra. Me contesta: ¡¡Ahora!!

Me regaló generosamente esa mañana, y su saber, su amistad, su generosidad me infundieron una gran fuerza. Le guardo un profundo agradecimiento y afecto.

Jorge me invitó a exponer en su bellissimo museo de Maldonado, el MAAM (Museo de Arte Americano de Maldonado), cosa que recién efectué en el 84, cuando pudimos volver a Uruguay.

De mi relación con Jorge surgieron cosas muy lindas: amistad con artistas de otros países, principalmente argentinos, y muchas muestras importantes que nacieron en el MAAM, como la del Museo J. B. Castagnino de Rosario, Argentina, la del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la de la Galería Castagnino de Buenos Aires y hasta, últimamente, la del Centro Cultural Borges, también en Buenos Aires.

My life in Sao Paulo

That period was very good for my painting. I had my studio, I had the Museum of Art just two blocks away and I went there all the time to study with the teachers. It was a great feeling of freedom. As we didn't have friends or family or connections I had a lot of time for myself, a lot of time to paint.

I went on with making a "place" in the museum. So much so that when the director Pietro María Bardi, that marvelous man who had created the museum, saw my work he invited me to take part in an exhibition called "Italy-Brazil". I can still remember that I nearly fainted when he said to me, "Very few painters take part, like Portinari, Di Cavalcanti..."

In 81 my teacher Bardi invited me to do an individual showing; there were about 40 pictures. At other times he got me to take part in the Brazilian contribution to the Hispanic American Self Portrait Biennial, and in 88 he invited me to do a big retrospective. I put 101 compositions on show.

In the meantime I had exhibitions at galleries in Sao Paulo and Rio. The outstanding ones were an individual showing at the Galería Dan in Sao Paulo and another at the Galería Bonino de Río. All in all, Brazil was very good for me.

An anecdote about Sao Paulo

There was something that happened that is worth mentioning. It was a time before I had shown my recent work to anyone, and really I felt very alone. I had been used to sharing ideas, sharing plans with my friends, painters Hilda López and Eva Olivetti. We called each other when we had doubts and exchanged ideas and criticism. But in Sao Paulo I was alone and I was dying to show my paintings to some painter friend. And then I ran into Jorge Páez Vilaró in the street, a few blocks from my house. It was at the time of the Biennial and Jorge was in charge of the exhibits from Uruguay. I asked him if he had time to see some of my work and he said, "Now!!"

That morning he generously gave me his knowledge and his friendship, and his generosity infused me with great force. I remember it and I am touched and deeply grateful.

Jorge invited me to put on an exhibition at his beautiful gallery in Maldonado, the MAAM (Maldonado Museum of American Art), and I finally did that in 84, when we were able to come back to Uruguay.

Some very nice things came from my relation with Jorge: friendships with artists from other countries, mainly Argentines, and many important exhibitions that stemmed from the MAAM, like the J. B. Castagnino Museum in Rosario, Argentina, the Museum of Modern Art in Buenos Aires, the Galería Castagnino in Buenos Aires and even, later on, the Borges Cultural Center, also in Buenos Aires.

Las series que siguieron

Si bien no sé, me intriga, me fascina cómo nacen las ideas para una nueva serie. A veces nacen en forma comprensible, como que una brotara directamente de la anterior.

Por ejemplo. Cuando estaba pintando los objetos que formaron parte de la serie «Las horas» (objetos que ya casi formaban parte de mi persona, que estaban casi integrados a mí), en cierto momento miré la tacita de café que estaba sosteniendo, y la mano que estaba sosteniendo la tacita, y pensé que «eso», así como yo lo veía, solo yo lo podía ver. Pensé que la visión que tenía de mi persona era única. Y quise pintarla. Esos cuadros formaron un autorretrato compuesto por diferentes enfoques de mi persona. Fue la serie que denominé «Soledades». Algunas de esas obras fueron expuestas en el Museo de Arte de San Pablo.

A continuación, surgió la serie «Apartamento 141». Fue la continuación, la verdadera hija de «Soledades». Fue otra serie autobiográfica.

Pienso que está bien eso de trabajar sobre uno mismo; al fin, si no nos conocemos demasiado de lo que más conocemos es de nosotros mismos, y desde ahí podemos conocer al «otro» y, finalmente, algo del mundo.

Conocer... ¿hasta qué punto? Queda siempre lo que más inquieta, preocupa, intriga, asusta: el Gran Misterio. Y eso es, como ya dije, lo que me parece haber querido expresar siempre, de diferentes maneras, con mi pintura.

«Apartamento 141»

Era mi casa de San Pablo. Y fui recorriéndola toda en mis cuadros: desde el felpudo de la entrada (cuadro que ahora está en el Museo de Campo Grande, Mato Grosso), la cocina, los armarios, el perchero, el placard de la ropa blanca, mi dormitorio —que pinté de día y de noche—, al taller, todo, todo. La serie «Apartamento 141» fue expuesta en San Pablo, en la Galería Dan, en el año 82.

Y después...

Después pinté una serie que llamé «Homenaje a Kafka», donde afloraron los momentos de angustia, de miedo y de dolor que habíamos vivido. Esa serie fue expuesta en la Galería Bonino de Río.

Le siguió «El hombre en la ciudad» (¡¡San Pablo!!, tráfico, grandes edificios, escaleras mecánicas, etc.), «Encuentros» (hombres enfrentados a otros hombres), «Cajas» (eran cajas misteriosas, muchas veces entreabiertas, sin que se viera qué contenían, si es que contenían algo).

Y, por fin, después de 20 años de estar disfrutando esa maravilla que es la chacra El Peñasco... lo pinté. «El Peñasco» de día, de noche, al atardecer,

The series that came next

I don't know why, but I am intrigued and fascinated by how the ideas for a new series come about. Sometimes they are born in a comprehensible way, like a new bud that grows directly from the previous series.

For example, when I was painting things in the “Las horas” series (things that were already almost part of me, they were almost part of my being) at a particular moment I looked at the cup of coffee I had, and at my hand that was holding the cup, and I thought “this!”, only I can see this the way I see it. I realized the view I had of myself was unique. I wanted to paint it. Those paintings constituted a self portrait made up of different views of myself. I called the series “Solitudes”. Some of those compositions were shown at the Museum of Art in Sao Paulo.

After that came the series “Apartamento 141”. It was a continuation, a true daughter of “Solitudes”. It was another autobiographical series.

I think it is good, this system of working with yourself as a subject. In the end, what we know most about is ourselves, and from that starting point we can know “others” and finally something of the world.

To know... to what extent? There always remain things that make us uneasy, that worry and intrigue and frighten us: the Great Mystery. And like I said, it seems to me that this is what I have always wanted to express, in different way, with my painting.

“Apartamento 141”

That was my home in Sao Paulo. And I went through it all in my pictures, the doormat on the way in (that picture is now in the Campo Grande Museum in Mato Grosso), the kitchen, the cupboards, the clothes rack, the linen cupboard, my bedroom —that one I painted by day and by night—, my studio, everything, everything. The “Apartamento 141” series was shown in Sao Paulo, at the Galería Dan, in 82.

And after that...

After that I painted a series I called “Tribute to Kafka”, where the anxiety and the fear and the pain we had been through came out. That series was exhibited at the Galería Bonino in Rio.

“El hombre en la ciudad” (Man in the city) came next. Sao Paulo!!! Traffic, big buildings, escalators, etc. Then came “Encuentros” (Meetings – men confronting other men), then “Cajas” (Boxes). They were mysterious boxes, very often half open, and you couldn't see what was in them or if there was anything there at all.

And, finally, after 20 years of enjoying this marvelous place, a farmhouse

en el sol, sombrío; las ventanas, el mirador; realmente fue un gran momento para mí, lo disfruté enormemente.

Cada vez que me «meto» en un tema, entra en mí la pasión, la urgencia; muchas veces el goce, otras la desesperación, pero, de cualquier modo, son momentos de verdadera vida.

Mi ritmo de trabajo

Una vez que me «metí», pinto todos los días, todo el día, inclusive de noche. Me pregunto qué hace que algunas obras salgan mejor que otras, salgan «redondas».

Realmente a veces parece que se dan momentos especiales, momentos en que parece —como dice Klee— que una mano desde arriba nos guiara. Hay obras que desde la primera línea sentimos que van a salir, van a ser. Pero no siempre funciona así. A veces hay obras que parecen empacarse, no se les encuentra la vuelta, la solución, pero laburando, trabajándolas mucho se van resolviendo, se les encuentra un camino, y... son.

Creo que hay que ir al taller como cualquier otro trabajador, cualquier obrero a su trabajo.

Y estando en el taller, entre los libros, los materiales, las obras, el perfume de trementina, los pinceles —aunque no se esté pintando—, mirando libros, dibujando o retocando algún detalle, limpiando la paleta, preparando una tela se va creando un clima, uno se pone en un estado de ánimo que le permite recibir «la gracia», esa cosa indescriptible que hace que una obra pueda realmente tener «alma».

Y ¿la casualidad?

Sí, también está la casualidad. En mi caso sucedió con «La valija». De casualidad, en un desván, encontré esa vieja valija de cuero, que contenía antiguas fotos y recuerdos de familia; por mucho tiempo la había ignorado, porque no tenía coraje para abrirla. La pinté cerrada, desde diferentes ángulos y, después, poco a poco, la fui pintando entreabierta, un poco más abierta, entreviéndose los papeles, totalmente abierta vacía, con todos los papeles en el suelo y, al final, cerrada de nuevo.

La muestra con Hilda López, Eva Olivetti y Sofía Sabsay

Destaco esta muestra por la importancia que tuvo para mí, emocionalmente. Jorge Páez nos había invitado a las cuatro para que hiciéramos algo en conjunto. Hilda sugirió el tema: «A Maldonado». Ella eligió el Maldonado histórico; Sofía Sabsay (nuestra compañera argentina) eligió el Maldonado moderno, con sus carteles de neón; Eva, las viejas casonas coloniales, y yo elegí como modelo, de la ciudad de San Carlos, que amo, dos calles

called El Peñasco... I painted it. “El Peñasco” by day, by night, in the evening, in the sun, in shadow. The windows, the mirador (roof terrace). It was a really great time for me, I enjoyed it enormously. Whenever I “get into” a subject I get into a passion, full of urgency. Sometimes I enjoy it, sometimes I am desperate, but either way these are the times when I am really alive.

My work rhythm

When I “get into” it, I paint all day, every day, even at night. I ask myself why some paintings turn out better than others, why they are “rounded”.

Really sometimes it seems to me that there are special times, times when —as Klee says— it seems as if a hand from above is guiding us. There are pictures that, from the very first line, we feel are going to come out, they are going to be. But it doesn’t always work like that. Sometimes there are pictures that are blocked, I can’t find how to do them, I can’t find the solution. But with work, working on them over and over again some of them come out. I find the way to do them, and then they... are.

I think painters have to go to the studio like any other worker, like any other laborer going to his job.

And in the studio, with the books, the materials, the pictures, the smell of turpentine, the brushes —even though you may not be painting— looking at books, drawing and re-touching some detail or other, cleaning the palette, preparing a canvas, all this creates an atmosphere and you get in a state of mind to receive “the grace”, this indescribable thing that means the painting can really have a “soul”.

And what about chance?

Yes, there is also chance. This is what happened to me with “La valija” (The suitcase). By chance, in a loft, I found this old leather suitcase with old photos and family mementoes and stuff in it. For a long time I didn’t look in it, I wasn’t brave enough to open it. I painted it closed, from various angles, and then little by little I started painting it half open, a bit more open each time, going into the papers, then completely open and empty, and then in the end closed again.

The joint exhibition with Hilda López, Eva Olivetti and Sofía Sabsay

I emphasize this exhibition because it was very important for me emotionally. Jorge Páez invited the four of us to do something together. Hilda suggested the subject, “To Maldonado”. She chose historical Maldonado, Sofía Sabsay (our Argentine colleague) chose modern Maldonado with its neon signs, Eva chose the old colonial houses, and I chose as a model the town of San Carlos, which I love, two streets that cross, Calle 25 de

que se cruzan: 25 de Agosto y Juan de Dios Curbelo. Fue maravilloso estar juntas, organizar juntas, armar, colgar juntas. Y nuestras obras armonizaban perfectamente entre sí, se hermanaban. Realmente fue una gran experiencia.

Otros temas

Las series «Los ejecutivos», «El hombre en los elementos» y «El mate». El tema de la muerte lo traté en la serie «La presencia». En «Mi madre» hay retratos y ambientes familiares donde ella siempre aparecía. Pinté esta serie en ocasión de sus 100 años.

Mis pintores preferidos

Todos los pintores tenemos preferidos, como que fueran padrinos, entre los grandes: Torres García destacaba a Velázquez y a Piero de la Francesca. Efectivamente, son muchos los grandes a quienes llevamos en el corazón, pero los dos cuyas temáticas y cuyas pinturas me parecen sublimes son: Ver Meer y Vuillard; diferentes épocas, diferentes estilos pero la misma necesidad de fijar el momento, de dar vida a un instante del quehacer cotidiano que, a través de sus obras, adquiere real grandeza.

Linda Kohen

Montevideo, 2004

Referencia de imágenes

1. Linda con el padre, Guido Olivetti y Mario.
2. La madre, Allegra Colombo.
3. Linda y Mario.
4. La nonna Pina con Roberto Kohen bebe.
5. Linda y su madre.
6. Linda liceal.
7. Montevideo.
8. Casamiento con Rafael.
9. Pintando en Mendoza.
10. Linda con sus hijos.
11. Cuatro generaciones.
12. Linda y Rafael con el nieto Nicolás.
13. La familia Kohen Cohen y Andrés Olivetti.
14. Con las pintoras Eva Olivetti, Sofía Sabsay y Sandra Cohen.
15. El Peñasco.
16. Los cuatro primeros bisnietos. Thomas, Sebastian, Maya y Zoe.
17. Familia Porzecanski Kohen.
18. Linda pintando cuadro “Rafael”, 2012.

Agosto and Calle Juan de Dios Curbelo.

It was wonderful to be together, to organize it together, to set it up and hang the pictures together. And our paintings were in perfect harmony with each other, they became like siblings. It was a really great experience.

Other subjects

The various series “Los ejecutivos” (The executives), “El hombre en los elementos” (The man in the elements) and “El mate”. I dealt with the subject of death in my series “La presencia” (The presence). In “Mi madre” (My mother) there are portraits and family spaces where she always was. I painted that series for her 100th birthday.

My favorite painters

All painters have their favorite painters. It is as if they were our godfathers. Among the greats, Torres García preferred Velázquez and Piero de la Francesca. In fact there are many great painters who have touched me deeply, but the two whose subjects and whose paintings seem to me sublime are Vermeer and Vuillard. They are from different periods and have different styles but they have the same need to capture the moment, to make an everyday life event come alive, and through art acquire real grandeur.

Key to the pictures

1. Linda with her father, Guido Olivetti and Mario.
2. Her mother, Allegra Colombo.
3. Linda and Mario.
4. Grandma Pina with Roberto Kohen as a baby.
5. Linda and her mother.
6. Linda the highschool girl.
7. Montevideo.
8. Marriage to Rafael.
9. Painting in Mendoza.
10. Linda with her children.
11. Four generations.
12. Linda and Rafael with their grandson Nicolás.
13. The Kohen Cohen family and Andrés Olivetti.
14. With the painters Eva Olivetti, Sofía Sabsay and Sandra Cohen.
15. El Peñasco.
16. The first four great-grandchildren, Thomas, Sebastian, Maya and Zoe.
17. The Porzecanski Kohen family.
18. Linda painting “Rafael”, 2012.

LA OBRA

THE WORK

Autorretrato
lápiz sobre papel
62 x 47,5 cm
1943



Pintando

Óleo sobre tela
69,5 x 26,5 cm.

1944

Estudio para Pintando

lápiz sobre papel
60,4 x 21 cm

1944





<

Autorretrato con el padre
Óleo sobre tela
81 x 60 cm.
1985

>

Autorretrato en grupo familiar
Óleo sobre tela
80 x 60 cm.
1984





(detalle)

Uno, nessuno, centomila
Óleo sobre tela
150 x 120 cm.
2012



<

La mano en la falda
Óleo sobre cartón
60 x 50 cm.
2001

>

Homenaje a Mantegna
Óleo sobre tela
81 x 64 cm.
1981



Acostada 1
Óleo sobre tela
60 x 50 cm.
1981





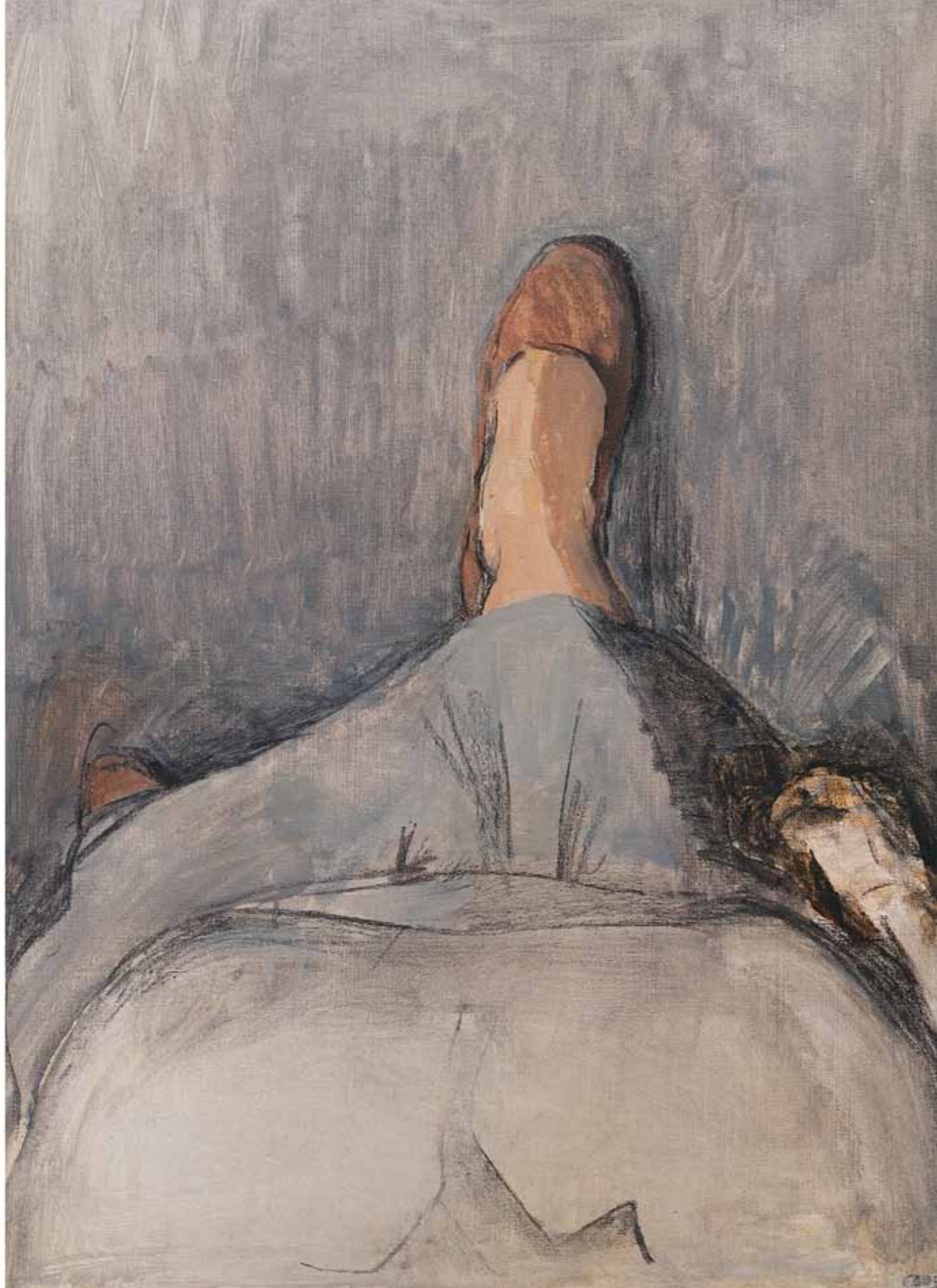
<

Bajando de la cama
Óleo sobre tela
60 x 50 cm.
1981

>

Caminando
Óleo sobre tela
70 x 50 cm.
1981

KOHEN



Subiendo la escalera

Óleo sobre tela

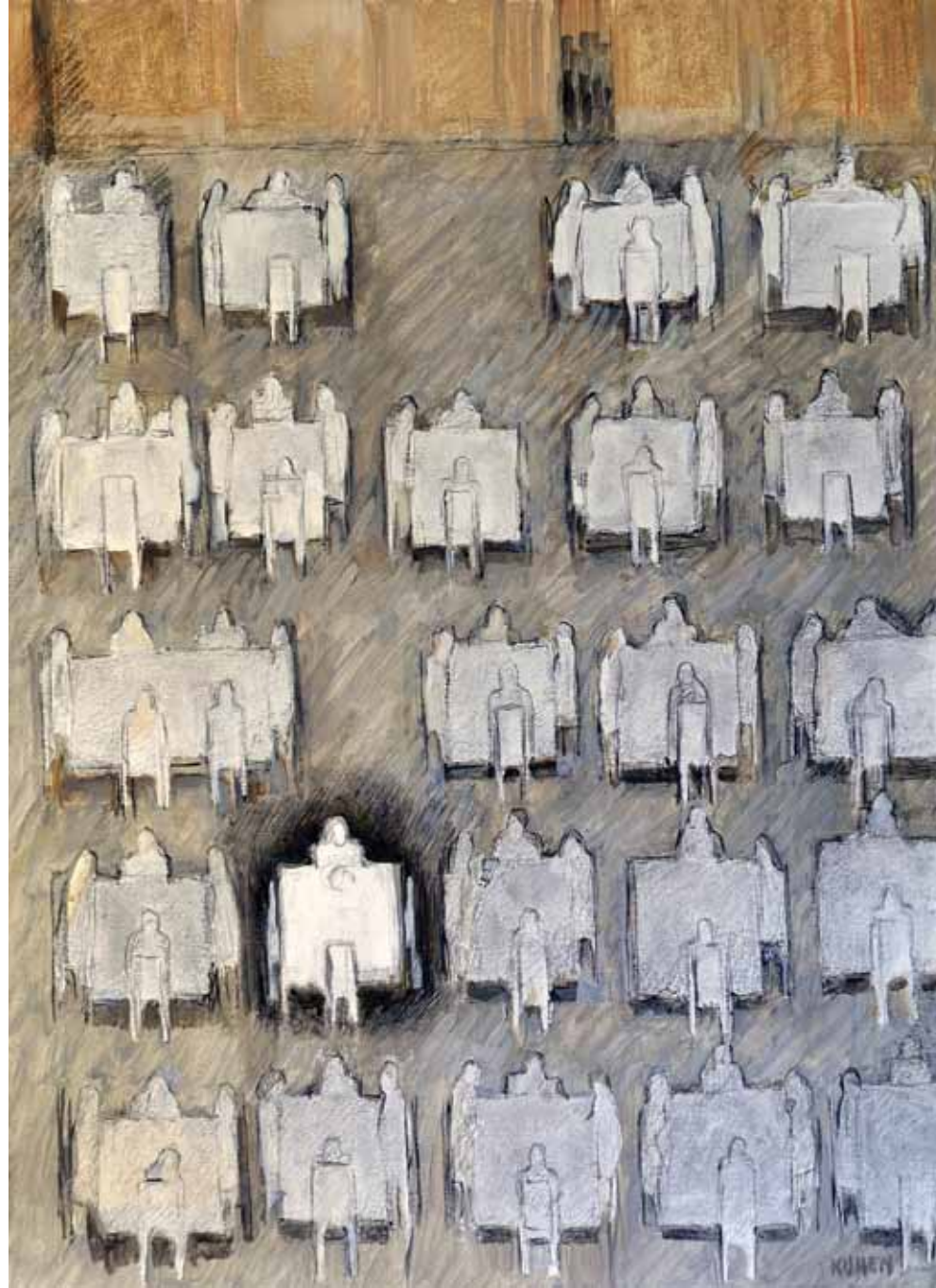
60 x 50 cm.

1981





Cartera abierta 2
Óleo sobre tela
74 x 61 cm.
1984



<

He comido sola
Óleo sobre tela
92 x 73 cm.
2010

>

He viajado sola
Óleo sobre tela
92 x 73 cm.
2010



He dormido sola
Óleo sobre tela
92 x 73 cm.
2010





He dormido sola 2
Óleo sobre tela
170 x 100 cm.
2010

Mesa chiquitita
Óleo sobre tela
70 x 60 cm.
2010







<

(detalle)

Mesa para 4
Óleo sobre tela
100 x 100 cm.
2003

>

Duetto
Óleo sobre tela
92 x 73 cm.
2011

>

(detalle)

La cama marcada

Óleo sobre tela

100 x 100 cm

2003

páginas siguientes:

La cama para 2

Óleo sobre tela

100 x 100 cm

2003

La cama abierta

Óleo sobre tela

100 x 100 cm

2003

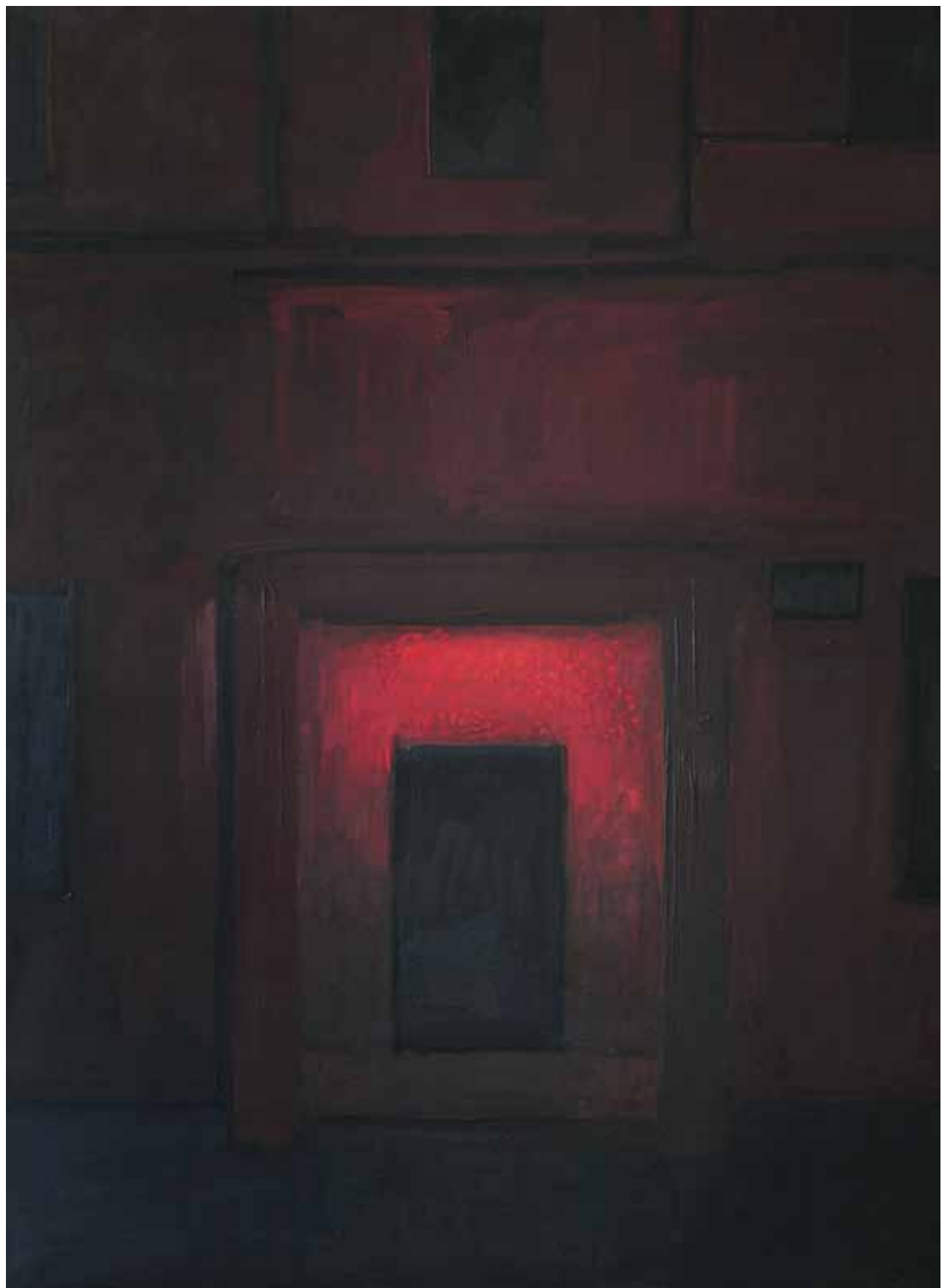






Cuartos, cuartos
Óleo sobre tela
150 x 120 cm
2011



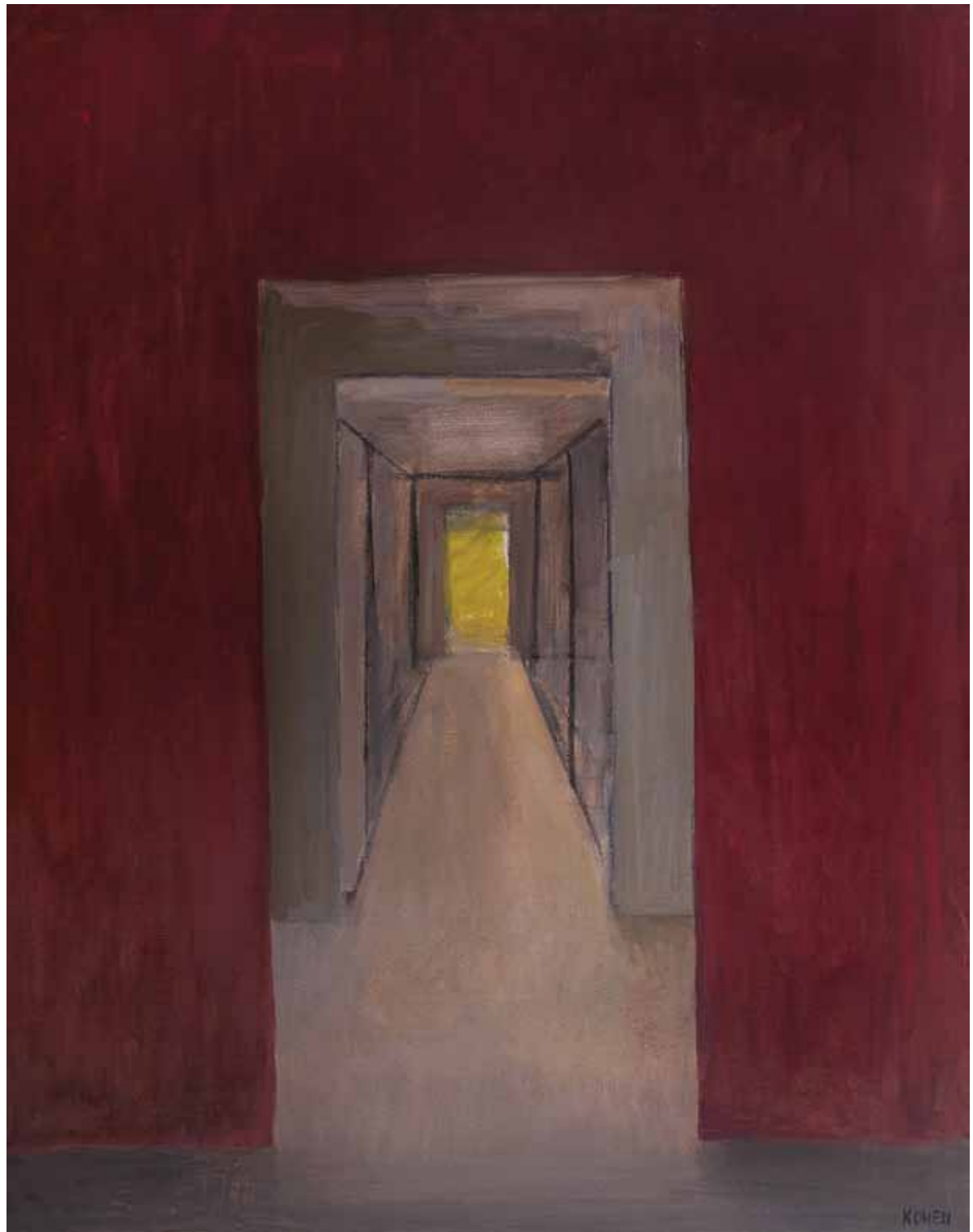


<

El hall iluminado
Óleo sobre tela
80 x 60 cm
1990

>

A Leopardi 2
Óleo sobre tela
92 x 73 cm
2008



La presencia 2
Óleo sobre tela
150 x 120 cm
1994





<

A Rafael
Óleo sobre tela
120 x 100 cm
2012

>

Rafael
Óleo sobre tela
120 x 100 cm
2012



(detalle)

La vorágine
Óleo sobre tela
120 x 100 cm
2012



CRONOLOGÍA

TIMELINE

MUESTRAS INDIVIDUALES / INDIVIDUAL EXHIBITIONS

2012	_Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales, Maldonado, Uruguay
2011	_The Americas Collection Gallery, Miami, Estados Unidos
	_Galería Dan, San Pablo, Brasil
	_Galería Ghelfi, Vicenza, Italia
	_Galería Hoy en el Arte, Buenos Aires, Argentina
	_Galería de Arte MVD del World Trade Center (WTC), Montevideo, Uruguay
	_Las Vertientes, Punta del Este, Maldonado, Uruguay
2010	_Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina
2009	_El Peñasco: «LK en su casa», Maldonado, Uruguay
2008	_Museo Artiguista, Maldonado, Uruguay
	_Palais de Glace, Buenos Aires, Argentina
2007	_Galería Meridiano, Montevideo, Uruguay
	_Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina
2005	_Centro Cultural de España, Montevideo, Uruguay
2004	_Galería Puerta de San Juan, Montevideo, Uruguay
2003	_Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay
2001	_Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, Uruguay
	_Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina
1999	_Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay
1998	_Museo Mazzoni, Maldonado, Uruguay
	_Museo Regional de San Carlos, Maldonado, Uruguay
	_Museo de Arte Americano de Maldonado, Maldonado, Uruguay
	_Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina
1997	_Museo de Arte Americano de Maldonado, Maldonado, Uruguay
	_Nueva Congregación Israelita (NCI), Montevideo, Uruguay
1995	_Sala de Exposiciones OEA, Buenos Aires, Argentina
	_Museo de Arte Americano de Maldonado, Maldonado, Uruguay
1994	_Galería Moretti, Montevideo, Uruguay
	_Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina
	_Museo de Arte Americano de Maldonado, Maldonado, Uruguay
1991	_Galería Álvaro Castagnino, Buenos Aires, Argentina
	_Galería Moretti, Montevideo, Uruguay
	_Museo de Arte Americano de Maldonado, Maldonado, Uruguay
1998	_Museo de Arte de San Pablo Assis Chateaubriand. Retrospectiva, San Pablo, Brasil
	_Federación Wizo del Uruguay, Montevideo, Uruguay
1987	_Casa de la Cultura Alicia Goyena, Montevideo, Uruguay
	_B'nai B'rith Oriental, Montevideo, Uruguay
	_Museo de Arte Americano de Maldonado, Maldonado, Uruguay
1985	_Museo de la OEA, Washington, Estados Unidos
	_Istituto Italiano di Cultura, Montevideo, Uruguay
	_Museo Artiguista, Maldonado, Uruguay
1984	_Galería Bonino, Río de Janeiro, Brasil
	_Museo de Arte Americano de Maldonado, Maldonado, Uruguay
	_Museo de Bellas Artes J. B. Castagnino, Rosario, Argentina
1982	_Galería Dan, San Pablo, Brasil
1981	_Galería Meeting Point, Miami, Estados Unidos
	_Museo de Arte de San Pablo Assis Chateaubriand (MASP), San Pablo, Brasil
1978	_Galería Ática, Buenos Aires, Argentina
1977	_Galería Arte Múltiple, Buenos Aires, Argentina
1976	_Galería Contemporánea, Montevideo, Uruguay
1975	_Galería Trilce, Montevideo, Uruguay
1973	_Galería Moretti, Montevideo, Uruguay
1971	_Galería Moretti, Montevideo, Uruguay

MUESTRAS COLECTIVAS / JOINT EXHIBITIONS

2012	_Galería Jacksonville, Montevideo, Uruguay
	_Museo Gurvich, muestra de alumnos de Gurvich, Montevideo, Uruguay
	_Fundación Unión, «Ludus», Montevideo, Uruguay
	_Espacio Cultural de México, «Imagine», Montevideo, Uruguay
	_Galería MVD del World Trade Center (WTC), «Arte al pasar», Montevideo, Uruguay
2010	_Las Vertientes, Maldonado, Uruguay
2009	_Museo de Arte de San Pablo Assis Chateaubriand (MASP), San Pablo, Brasil.
	_Exposición conmemorativa del 60.º Aniversario del museo: «A natureza das coisas»
2007	_52.º Salón Nacional María Freire, Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Montevideo, Uruguay
2004	_51.º Salón Nacional, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay
2003	_Galería Puerta de San Juan, Montevideo, Uruguay
2002	_50.º Salón Nacional, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay
2001	MNAV 90.º Aniversario, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay
2001	_49.º Salón Nacional, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay
2000	_Nueva Congregación Israelita (NCI), Homenaje a Anna Frank
1998	_Galería Sur, «La naturaleza muerta», Punta del Este, Maldonado, Uruguay
	_Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), «Mujeres», Montevideo, Uruguay
1997	_Embajada de Brasil, Buenos Aires, Argentina
	_Intendencia Municipal de Montevideo, «100 Años del Lycée Français»
	_Montevideo Shopping, Montevideo, Uruguay
	_Artistas del Cono Sur, Colonia, Uruguay
1996	_Murales de Montevideo, Montevideo, Uruguay
	_Galería Sur, Punta del Este, Maldonado, Uruguay
1995	_Paço das Artes, San Pablo, Brasil
	_Art Miami, Miami, Estados Unidos
1994	_Museo Artiguista, Embajada Mujeres de América, Maldonado, Uruguay
1993	_Museo de Arte Americano de Maldonado, Maldonado, Uruguay
	_Cabildo de Montevideo, Muestra de Arte Cristiano, Montevideo, Uruguay
	_Cabildo de Montevideo, «Immagini». Pintores de origen italiano, Montevideo, Uruguay
1992	_Librería Linardi y Risso, Muestra de Arte Cristiano, Montevideo, Uruguay
	_Museo de Arte Americano de Maldonado, «A Maldonado», con Hilda López, Eva Olivetti y Sofía Sabsay, Maldonado, Uruguay
	_Fundación Cepa, La Plata, Argentina
	_OEA, «40 artistas latinoamericanos», Buenos Aires, Argentina
1988	_Comunidad israelita del Uruguay, «40 años del Estado de Israel», Montevideo, Uruguay
	_Galería Sur, Punta del Este, Maldonado, Uruguay
1986	_Centro de Estudios Judaicos, Montevideo, Uruguay
	_35.º Aniversario de Cinemateca Uruguaya, Montevideo, Uruguay
1985	_Intendencia Municipal de Montevideo, «La mujer uruguaya en el arte», Montevideo, Uruguay
	_Galería Tenda, «A figura humana», San Pablo, Brasil
	_Museo da Arte Brasileira, «Artistas plásticos Judeus», San Pablo, Brasil
1983	_Sotheby's, Nueva York, Estados Unidos
1982	_Galería ACA, «4 pintoras», Buenos Aires, Argentina
	_Sotheby's, Nueva York, Estados Unidos
1981	_Museo de Arte de San Pablo Assis Chateaubriand, «Italia-Brasil». San Pablo, Brasil
1978	_Galería Arte Múltiple, Buenos Aires, Argentina
1977	_Workshop International Jewish Women, Montevideo, Uruguay
1976	_Galería Alianza Francesa, «Lo mejor del año», Montevideo, Uruguay
1974	_Taller Torres García, Montevideo, Uruguay

OBRAS EN MUSEOS Y COLECCIONES / WORKS IN GALLERIES AND COLLECTIONS

_Casa de la Cultura de Maldonado, Maldonado, Uruguay
_Cátedra Alicia Goyena, Montevideo, Uruguay
_Estadio Charrúa, Montevideo, Uruguay
_Fundación Ortiz-Gurdián, León, Nicaragua
_Istituto Italiano di Cultura, Montevideo, Uruguay
_Liceo de San Carlos, San Carlos, Maldonado, Uruguay
_Museo de Arte, Campo Grande, Brasil
_Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina
_Museo de Arte de San Pablo, San Pablo, Uruguay
_Museo Gurvich, Montevideo, Uruguay
_Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Montevideo, Uruguay
_Colecciones particulares en Montevideo, Buenos Aires, San Pablo, Río de Janeiro,
París, Madrid, Milán, Vicenza, Miami y Nueva York

rali@netgate.com.uy
www.lindakohen.com

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

RICARDO EHRlich
Ministro

OSCAR GÓMEZ
Subsecretario

PABLO ÁLVAREZ
Director General

HUGO ACHUGAR
Director Nacional de Cultura

ENRIQUE AGUERRE
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

.....
Museo Nacional de Artes Visuales
Tomás Giribaldi 2283 esq. Julio Herrera y Reissig,
Parque Rodó - Montevideo - Uruguay

Tels.: +598 27116054 - 27116124 - 27116127

www.mnav.gub.uy

SOLA
Linda Kohen
3 de Agosto 2012, MNAV

Curaduría
Jorge Abbondanza

Coordinación
Martha Kohen

Traducción de textos al inglés
Richard Manning

Corrección de textos
Graciela Álvez

Montaje
Nicolás Infanzón

Fotografía
Oscar Bonilla

Diseño de catálogo
Land / Santiago Velazco y Gabriel Pica

Logística
Alberto Viera

.....
Agradecimientos

A Jorge Abbondanza, Enrique Aguerre, Ricardo Ehrlich,
Hugo Achugar, Adriana Gallo, Santiago Velazco, Oscar Bonilla,
Cecilia Vignolo, Eduardo Muniz, Zully Lara, Pablo Thiago Rocca,
Sarah Guerra, Nelson Di Maggio, Rafael Squirru, Ángel Kalenberg,
Alfredo Torres, Gisel Oliver, Diana Reches y Rebeca Stavsky.
A mi familia y mis colaboradores por su entusiasmo y apoyo.

.....
Impreso y Encuadernado en Imprimex
Avda. Gral. Flores 4429 - CP 12300.
Tel. (598) 2216 0440 - Fax. (592) 2216 2204
Montevideo, Uruguay
info@imprimex.com.uy

Depósito Legal 000.000 - Comisión del Papel
Edición Amparada al Decreto 218/96



LOLITA

