

Linda Kohen: pintura sin adjetivos

Itinerario vital en verdad ajetreado, el de Linda Olivetti de Kohen, más conocida por su nombre artístico, “Linda Kohen”, por el cual a partir de ahora la designaré: el Milán natal, Montevideo, Buenos Aires, São Paulo, Montevideo nuevamente... Difícil siglo XX, siglo de siglas, siglo de totalitarismos, siglo de persecuciones, siglo de exilios. Contra viento y marea, ella ha sabido construir, sin embargo, un itinerario personal, con la pintura siempre, pintura de raíz autobiográfica, pintura sin adjetivos, pintura con cada vez menos adjetivos, como Norte. Itinerario que ahora se va a mostrar simultáneamente, en Buenos Aires, en Miami, en Montevideo, y en São Paulo, en la Dan Galeria, para la cual escribo estas líneas, y cuya relación con la pintora data de los ya lejanos años ochenta.

Nacida en 1924 en la ciudad italiana con la cual más se identificaba Stendhal –“Arrigo Beyle, milanese”-, Linda Kohen arribó al puerto de Buenos Aires con sus padres, en 1939. De ahí, al año siguiente, saltaron justo enfrente: a Montevideo. Huía la familia de las nuevas leyes raciales, de la persecución antijudía que el régimen fascista de Mussolini, hasta entonces tolerante al respecto, comenzaba a practicar a imitación de los nazis, persecución antijudía italiana que a los lectores de Giorgio Bassani les traerá a la memoria su impresionante ciclo *La novela de Ferrara*, así como la película de Vittorio de Sica inspirada en *El jardín de los Fizzi-Contini*, el más célebre de los libros que lo integran. Paradójicamente, las mismas circunstancias empujarían a las costas del Río de la Plata, también en 1939 –en su caso, a la inversa: primero Montevideo, luego Buenos Aires donde residiría largos años- a la propia Margherita Sarfatti, crítica de arte, fascista de la primera hora, ex-amante de Mussolini, promotora de la pintura del Novecento...

En su patria de adopción la adolescente trasterrada comenzó a estudiar los rudimentos del oficio de la pintura, una pintura que en Milán, y gracias a su padre, tenor y pintor “amateur”, y con el cual visitaba museos e iglesias en pos de la obra de maestros de antaño, había empezado a acariciar como vocación. Su primer maestro fue, en su estudio de la Plaza Independencia, Pierre Fossey, un pintor y dibujante francés afincado en Montevideo por amor. A Fossey lo conocemos los aficionados a los papeles antiguos, por sus simpáticos libros de acuarelas naturalistas sobre Buenos Aires, Punta del Este y la propia capital uruguaya, ciudad esta última cuyo ritmo tan peculiar supo captar, entre un cierto “vedutismo” que tiene la virtud de la precisión, y un mayor desenfado y estilización.

El siguiente maestro de la aprendiz de pintora fue un hijo de inmigrantes italianos, Eduardo Vernazza, otro cronista menor de la vida urbana –el puerto, el candomblé tan caro al gran Pedro Figari- y sobre todo de la teatral, a la cual dedicó media vida, y varios álbumes, todo ello compatible con la crítica de arte en *El Día*, donde salieron la mayoría de sus viñetas teatrales, y en cuya redacción había ingresado en los años treinta, como cronista gráfico de sucesos. Más importante fue para Linda Kohen el siguiente paso, que a ella y a su marido, Rafael Kohen, nacido en Turquía, y con el cual se casó en 1946, los llevó, cruzando el Río de la Plata, al vecino Buenos Aires (1946-1948), y a ella, al estudio, en la Plaza Vicente López, de Horacio Butler, uno de los nombres relevantes de la generación argentina de los veinte, que al igual que otros miembros de la misma había vivido el París de entreguerras. Años de aprendizaje naturalista, con predominancia de retratos y bodegones.

Como tantos pintores uruguayos de varias generaciones, Linda Kohen recibió luego, cuarto y último capítulo de esos años de formación, la decisiva impronta del Taller Torres-García (TTG), donde ingresó en 1949, es decir, el año mismo de la muerte de su fundador, al cual no llegó a tratar –todavía vivía, pero estaba muy enfermo y ya no iba por ahí-, y donde, por decirlo con sus propias palabras, reinaba una atmósfera “muy austera, muy especial [...], como religiosa”. Ahí fueron importantes para ella las enseñanzas de Julio Uruguay Alpuy, que a sus alumnos les exigía un gran dominio del dibujo; de José Gurvich, hijo de inmigrantes lituanos, que siempre reflexionó mucho sobre sus raíces judías, y cuyo taller del Cerro, en las afueras de la capital, ella frecuentó; y de ese pintor secreto y estimable que fue Augusto Torres, hijo mayor del maestro.

Como van a tener ocasión de comprobarlo los espectadores de la exposición que el presente catálogo documenta, uno de los géneros más practicados por Linda Kohen durante los años cincuenta, fue el del bodegón. Género exigente, cuyos rudimentos había aprendido con Butler. En uno de esos bodegones, de 1958, rinde homenaje al propio TTG: entre los objetos representados, un cartel anunciando una muestra del mismo. En otros comparecen botellas, cajas, tarros, floreros...

La propia ciudad de Montevideo es objeto de buena parte de la obra de la Linda Kohen “fifties”. Montevideo, una de las ciudades más hermosas del Nuevo Mundo, contaba ya por aquel entonces con una rica iconografía, dentro de la cual además de ilustradores como Fossey y Vernazza, ocupan un lugar destacado Figari, la *planista* Petrona Viera, una vecina como la argentina Norah Borges – ante su delicioso *Montevideo* (1929) comprobamos que la ciudad le gustaba tanto como a su

hermano-, y naturalmente el propio Torres-García, que aficionaba especialmente el representar las arquitecturas móviles de los paquebotes y cargueros en el puerto. La pintora, en esos sus años de aprendizaje, se aproxima a las calles y plazas de la capital uruguaya, a su tráfico rodado, a sus letreros –por ejemplo, el del Bar Bilz- y neones, a sus quintas de recreo antañonas, a su Teatro Solís, o a su puerto ella también. Lo hace con un lenguaje obviamente deudor del modo torresgarciesco, de esa peculiar escritura que en el caso del maestro nació durante los años diez y veinte, al contacto con la Barcelona vibracionista que compartió con su compatriota Rafael Barradas, y que luego “aplicó” a Nueva York o a París. Pero poco a poco, Linda Kohen fue permitiéndose mayores libertades respecto del modelo TTG, algo que por ejemplo se advierte en esa atmósfera ocre y gris, por algún lado reminiscente del arte de Filippo de Pisis, en que bañan su visión del citado Solís, o ciertas representaciones de edificios anodinos, agujereados por decenas de ventanas: imágenes que anuncian ya el italianismo de etapas más tardías de su trabajo.

Con el paso del tiempo, Linda Kohen prescindió por completo de todo aquello que en su pintura se asemejaba en exceso a la de sus maestros del TTG, y a la del propio Torres-García. Acentuando en cambio una dimensión más de diario y de autobiografía, más de indagar desde la pintura en su propio yo, en su propia subjetividad, en su propia intimidad. En los años setenta, cuando se acercaba a la cincuentena, tomó la decisión de renunciar a otras actividades paralelas –había sido profesora de inglés, y había participado en un programa televisivo dedicado a la moda- centrarse definitivamente en la pintura, y tuvo la valentía de salirse completamente de los senderos trillados, del estereotipo TTG, para acceder a un espacio más abierto. A corto plazo perdió la comodidad que otorga el encuadramiento, pero a la larga conquistó la independencia, la posibilidad de ser ella misma, fuera de escuelas. Un proceso parecido siguió otra alumna judía del TTG, su cuñada Eva Olivetti, en su caso nacida Eva Brager en el Berlín de 1924, y transplantada ella también a Montevideo en el propio año 1939 en que la Segunda Guerra Mundial estalló llevándose por delante lo que Stefan Zweig llamó “el mundo de ayer”. Eva Olivetti, con la cual Linda Kohen coincidió en el TTG, y con la cual salió a menudo a pintar “sur le motif” por las calles de Montevideo y por sus alrededores, terminaría encontrando ella también su propio camino: visiones urbanas esenciales, luminosas, frágiles, como en voz baja, y como habitadas por una extraña inmovilidad.

En el caso de Linda Kohen, los prologómenos de su evolución hacia los planteamientos que hoy, cuarenta años después, siguen siendo los suyos, datan de comienzos de los años setenta, época de

su primera individual (Galería Moretti, Montevideo, 1971), integrada por vistas, de dominante blanca, de Montevideo y de otras ciudades y pueblos uruguayos. De 1974 son, por ejemplo, una serie de preciosos “tableautins” metafísicos en los cuales reduce los edificios a lo mínimo, concediéndoles gran protagonismo a las puertas y ventanas; en el catálogo de su individual de 1975 en la Galería Trilce de Montevideo, aparece un dibujo en que un edificio se convierte en pura trama abstracta blanqui azul, puro sucederse de ventanas. Del año siguiente es el ciclo *Caminos*, evocación encantadoramente elemental de un cierto mundo rural uruguayo, contemplado por ella en sus viajes a Paysandú, donde por aquel entonces vivía su hija. A partir de esas fechas, la pintora va a acostumbrarse a trabajar por series.

Una de las primeras series, importante en ese proceso de diferenciación y crecimiento y maduración definitiva de la pintura de Linda Kohen, fue aquella, titulada *Las horas* (1976-1979), en la cual, viendo amenazada su vida cotidiana por la dictadura militar uruguaya, decidió traducir a pintura el orden de esa vida, el paso de las horas en su casa, un día cualquiera “anterior al 7 de mayo de 1977”, la fecha de su partida. Agarrarse a lo más cotidiano, a lo más cercano, antes de que concluya el tiempo de la serenidad. “Todo ese mundo mío –ha escrito la pintora en un texto de 2001 en el cual con motivo de presentar *El gran biombo*, repasa las distintas etapas de su trabajo- que yo sentía que iba a desaparecer”. Interiores y bodegones, cotidianos, *normales* a más no poder. Bodegones pintados pensando en Giorgio Morandi: “esos objetos silenciosos y metafísicos parecían querer acercarse a él, al espíritu de su obra”. El teléfono, descolgado. La máquina de escribir portátil. Un plato con un pescado. Un despertador y al lado un vaso de agua, con una pastilla. Un libro abierto, y encima unas gafas de lectura. Otro libro, y junto a él una copa de cognac. Varios más, en una estantería. El periódico montevideano *El Día* plegado, junto a la cafetera. Y así sucesivamente. Todo ello representado sobria, escuetamente, en blancos, grises y ocre. Un proyecto hermoso y a la vez terrible –*inseguridad, angustia y hasta miedo* son las palabras que brotan bajo la pluma de la pintora a la hora de evocar las circunstancias en que fue llevado a cabo-, que de repente me trae a la memoria una de las lecturas que más me han impresionado estos últimos meses, entre otras cosas porque la emprendí en Cracovia: los diarios íntimos de otro judío, Viktor Klemperer, en la Dresde de los años nazis, donde van cerrándosele una a una todas las puertas, y donde a partir de un determinado momento la muerte acecha a cada instante. Aunque ella no pasó por momentos tan extremos como aquellos por los que pasó Klemperer, cuando hablo de vida amenazada no estoy hablando por hablar, no estoy utilizando una figura retórica: tras un

tiempo errante (1977-1978) pasado entre los Estados Unidos y Europa, en 1979 Linda Kohen y su marido decidieron afincarse en São Paulo.

En una serie de collages del propio año 1979, Linda Kohen dijo el impacto que le había producido la megalópolis recién descubierta y adoptada como lugar de residencia, los altos rascacielos, las colmenas humanas, las ventanas iluminadas en la noche... Ahí tuvo la suerte de ser apoyada, entre otros, por el gran Pietro Maria Bardi, que en 1981 le organizó una individual en el MASP, del que durante tantos años fue director, y donde la italo-uruguaya, que vivía cerca, y que también había figurado, el año anterior, en la colectiva *Italia-Brasil*, volvería a comparecer en solitario en 1988 en una exposición de carácter retrospectivo; en el prólogo del catálogo, Bardi, nuevamente, subraya la capacidad de la pintora para la búsqueda de la pureza, “procurando reduzir as coisas a um absentéismo de movimento e de som”. En 2009 Linda Kohen participaría en *A natureza das coisas*, una de las muestras conmemorativas del sexagésimo aniversario de tan prestigiosa institución, muestra centrada en el paisaje y en el bodegón en el riquísimo acervo de la pinacoteca, y en la cual, en una panorámica abarcadora de varios siglos, se vieron también obras de Cézanne, Constable, Corot, Max Ernst, León Ferrari, Othon Friesz, Gainsborough, Vincent van Gogh, Guignard, Kokoschka, Fernand Léger, Magnasco, Marquet, Matisse, Monet, Monticelli, Max Pechstein, Picasso, Frans Post, Ruysdael, Carlos Scliar, Soutine, los Taunay, Torres-García, Toulouse-Lautrec, Turner, Utrillo, Vlaminck, Vuillard, Anatol Wladyslaw y Félix Ziem, entre otros, un elenco ciertamente de lujo. P.M. Bardi, como firmaba, fue una de las dos máximas autoridades artísticas del Brasil de la segunda mitad del siglo XX; la otra fue el ex-trotskista Mário Pedrosa. Italia, por cierto, patria natal de (recordar su libro de 1933 *Un fascista al paese dei Soviets*), como de su mujer la genial arquitecta Lina Bo Bardi, autora del edificio del MASP, y como de la propia Linda Kohen. São Paulo, siempre, como crisol de culturas.

Bardi, presentando la primera muestra de Linda Kohen en el MASP, indicaba que la pintora estaba “dedicada quase exclusivamente a temas de vida caseira”, temas que “reduz na simplicidade de um ver ingenuo, porem distinto por uma sensibilidade que parece prevelacer num delicado toque de brancos e cinzas”. Entre los cuadros expuestos, algunos de los de la ya aludida serie *Las horas*, más uno de un caballete sobre el cual reposa un lienzo en blanco, más otros con figuras, entre ellos un retrato de su madre, y varios más pertenecientes al ciclo *Soledades* (1980-1981), puesto bajo la advocación de Lope de Vega y aquellos versos de “A mis soledades voy, / de mis soledades vengo, /

porque para andar conmigo / me bastan mis pensamientos”, y donde se insiste en la línea de afirmación de la propia subjetividad, del propio yo: autorretratos tomados como con cámara subjetiva (Roberto de Espada *dixit*), que presentan la particularidad de no tener por objeto el rostro, sino el cuerpo contemplado con una mirada abarcadora de camión, brazos, manos, piernas, pies, zapatos, y hasta las propias gafas, el cristal a través del cual se mira...

Una exposición importante en la trayectoria de Linda Kohn, fue la que en 1982 celebró en la Dan Galeria de São Paulo, entonces ubicada como ahora en el barrio de Jardins, pero en la Alameda Ministro Rocha Azevedo, perpendicular, precisamente, a Estados Unidos. En el catálogo que Peter Kohn editó para la ocasión, tras un breve texto de la pintora se documentan fotográficamente, en color, veinticinco de los treinta y siete lienzos expuestos. Lienzos que como los de *Las horas*, dicen la propia vivienda, el *Apartamento 141* ocupado por los Kohn durante sus años paulistas: el dormitorio con la lámpara de pantalla, el armario con los platos apilados, el ropero con las sábanas y las toallas limpias, la cocina de gas con una tetera metálica sobre uno de los fuegos, la batidora, la cestilla del pan, la radio, la cafetera (recordar al paso el ciclo de *Cafeteras* con el cual el venezolano Alejandro Otero transitó, a mediados de los años cuarenta, hacia la geometría, hacia su peculiar constructivismo)... Tampoco falta la representación del ámbito que distingue la casa de la pintora, de otras: el bote de trementina, los útiles de pintar, la mesa con el cajón repleto de papeles de distintos formatos, los cuadros en la reserva, alineados, en perfecto orden de revista, un tema, este de los propios cuadros como motivo pintable, que también ha abordado otro superviviente del TTG, como es Sergio de Castro... Algunos de esos lienzos son de atmósfera sombría, por ejemplo el titulado *Ventana*, donde tras el cristal cobran protagonismo el exterior, la noche urbana y sus misterios. En la mayoría de ellos, sin embargo, se abre paso una mayor luminosidad, una mayor blancura, proporcionadas en muchos casos por los propios pretextos elegidos: los platos de loza, las sábanas, las toallas... El modo de representar todas y cada una de estas realidades es extremadamente sintético, escueto, moderno. Extraordinaria la manera, deliberadamente deslavazada, con muchos blancos, de resolver cuadros como *Ropero*, o como *Toallas*. No faltan resonancias a Morandi, un pintor que ella misma, como hemos visto, cita, y que ha sido pertinentemente mencionado también, a propósito de lo suyo, tanto por el crítico argentino Raúl Santana en un texto de 1991 para el catálogo de una individual a la cual haré referencia luego, la de 1991 en Moretti (donde Santana elogia la “casi minimalista economía de medios” de la pintora), como por Roberto de Espada en el mismo catálogo, o más recientemente por el uruguayo Nelson Di

Maggio en un artículo del diario montevideano *La República*. Pero la búsqueda de elementalidad nos aleja del boloñés, para introducirnos en un territorio más seco, el de una cierta figuración “sixties” paralela al “pop art”, y hay que pensar que aquella década vio crecer, en los Estados Unidos, proyectos como el de mi querido Alex Katz en la Costa Este, o el de Wayne Thiebaud –gran bodegonista- en la Oeste. Nada tiene que ver el estilo de Linda Kohen, con los de estos dos maestros norteamericanos, felizmente en activo ambos, de los cuales es coetánea, y sin embargo, creo que hay una comunidad de pensamiento, pues ella también ha llegado a ser ella misma conectando con el río intemporal y universal de la pintura; y ella también ha conseguido hacer una pintura que traduce su visión, personal e intransferible, del mundo.

En 1984 Linda Kohen expuso en la Galeria Bonino de Rio de Janeiro (*Homenagem a Kafka*), mientras al siguiente lo hizo en Washington, en el Museum of Modern Art of Latin America, el museo de la OEA: en ambos casos con Bardi como prologuista del catálogo, que en el primero define su pintura, muy pertinentemente, como de “naturaleza silente”, y no hay que olvidar que Bardi había sido amigo de Morandi, al cual había conseguido, en 1957, el Gran Premio de la Bienal paulista. La inquietante serie *Homenaje a Kafka*: el proceso, grupos de personas conversando, un orador ante una sala vacía, un tipo de gafas oscuras leyendo el periódico en un café, una cartera o un bolso de mano abandonados precipitadamente... Un arte de cierta intencionalidad política, con ecos evidentes de las situaciones de angustia pasadas por ella –y en general por el pueblo uruguayo- durante los años de la dictadura, en una época en que se vivían situaciones similares en el resto de los países del Cono Sur: “los momentos de angustia, de miedo y de dolor que habíamos vivido”. También en 1984, en el catálogo de su muestra en el Museo Municipal Juan B. Castagnino de la ciudad argentina de Rosario, Linda Kohen proporciona estas claves de lectura de su obra, en una suerte de poema escrito todo en minúscula: “mi persona, seres queridas, / algo de mi casa, mis cosas, / o sea, parte de todo aquello / que hace que yo sea yo”. De 1985 es su entrañable *Autorretrato con padre* –el padre, que en el cuadro le da la mano a la hija, había fallecido justo treinta años antes- perteneciente al ciclo –que abarca también el año siguiente- *El hombre en la ciudad*, donde profundiza en su visión de la megalópolis, de la colmena. Arquitecturas en algunos casos con reminiscencias torresgarciescas, ventanas iluminadas, ascensores, escaleras mecánicas, tráfico rodado: todo puro São Paulo... Figuras a veces de una elementalidad que trae a nuestra memoria a ese maravilloso novecentista brasileño convertido en géometra –en géometra nunca frío- que fue Alfredo Volpi.

Otro ciclo bodegonístico importante en la evolución de Linda Kohen es, en los años 1987-1988 –en 1985 el matrimonio había vuelto a Montevideo-, el de las *Cajas*, donde reduce todavía más el campo de visión, centrándose en esos objetos siempre misteriosos. La caja es en sí misma un género, cuando es utilizada como la utiliza otro norteamericano, como microcosmos poético, me refiero naturalmente a Joseph Cornell. Pero Linda Kohen no va por ahí, sino que la caja es para ella un pretexto para un ejercicio de pintura pura, en el cual retoma algunas de sus propias búsquedas de la época del TTG, pues por ejemplo en su producción de 1954 encontramos ya un cuadro titulado *Caja*, de espíritu muy similar a estos de la segunda mitad de los ochenta.

A propósito de ciertos rasgos italianizantes, y más específicamente metafísicos, en la pintura de Linda Kohen, a los cuales he hecho alusión al referirme a su visión del Teatro Solís y a algunas otras de sus pinturas inspiradas en Montevideo, o a sus “tableautins” de comienzo de los años setenta, o a *Las horas*, hay que recordar que ella no ha sido la única persona vinculada al TTG en manifestar interés por los postulados del movimiento fundado a finales de los años diez por Giorgio de Chirico, que tuvo su primera plataforma en la revista *Valori Plastici*, y que irradió sobre un Novecento que por cierto pronto sería enseñado en el Río de la Plata: por la citada Margherita Sarfatti, en su gran muestra novecentista de 1930, en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Tanto Torres-García, como Augusto Torres o Gonzalo Fonseca, se contagian, en algunos momentos de sus respectivas trayectorias, de acentos chiriquireños.

Lo más explícitamente metafísico –y a la vez lo más próximo a la geometría- de la producción toda de Linda Kohen es, en 1991, es decir, justo después de las *Cajas*, el hermoso ciclo *El Peñasco*, expuesto en la Galería Moretti de Montevideo. Ciclo donde la pintora evoca la atmósfera reinante en esa *chacra*, en esa casa roja que se alza no muy lejos de Punta del Este, en un cerro, entre Maldonado y San Carlos. Casa proyectada por el gran arquitecto funcionalista uruguayo Julio Vilamajó, y reformada por otro nombre importante, el exiliado catalán Antonio Bonet Castellana. Casa adquirida por el matrimonio en 1968, reencontrada tras la vuelta al Uruguay democrático, y que bien pudiera ser objeto de alguna novela o saga –de repente pienso, en la propia Latinoamérica, en un texto tan poblado de enigmas como *La última niebla* (1934), de la chilena María Luisa Bombal-, hasta tal punto se advierte la intensidad de la vida vivida en ella, vida en la que un capítulo importante lo ha ocupado el establecimiento agropecuario de Rafael Kohen. Ciclo que remite a



ciertas torres rojas de Giorgio de Chirico, a ciertas cosas del Carlo Carrà post-futurista, o lo más interesante del trabajo, en los años treinta (casas rojas, hombres rojos), de Aligi Sassu, un pintor que terminaría instalándose en Mallorca, en el campo. La gran casona roja de Punta del Este, su arquitectura maciza y elemental sobre la cual juega la luz –pero también son muy interesantes las versiones nocturnas, con ventanas iluminadas-, sus persianas y visillos, la naturaleza tal como se contempla desde el interior, son el punto de partida para sutiles “variaciones sobre un mismo tema”... Ahí muchas veces la pintora retrató a su madre, que en 1996 todavía estaba presente en la conmemoración de su propio centenario –fallecería dos años más tarde-, y que en aquellas sesiones citaba a menudo una frase de Edmondo De Amicis a su propia madre: “se fossi pittore farei tutta la vita il tuo ritratto”. En 2009 –año del fallecimiento de su marido- Linda Kohen enseñó ahí parte de su obra.

Si la roja arquitectura del Peñasco invitaba a la máxima austeridad y concentración, en cambio los cuadros del mismo año 1991 inspirados en San Carlos, son de una apariencia más amable y seductora, algo lógico teniendo en cuenta la policromía de las casitas típicas, por lo general de una planta, en las cuales se ha ido a fijar allá la pintora, casitas que son hermanas de las del Montevideo pintado por Figari o por Norah Borges. Clima idílico, feliz, y a la vez enigmático, de esta serie, en la cual tiene especial protagonismo el cielo, invariablemente azul, y por el cual avanzan escasas nubes, ellas también italianizantes, metafísicas, nubes que prefiguran las que en 1995 ocuparán enteramente la superficie de algunos lienzos. Clima feliz: San Carlos como escenario, como lugar en el que se abre paso una cierta “joie de vivre”, una cierta dulzura de vivir muy para “poemas de la provincia”, todo modesto y entrañable, como sabe serlo a veces, todavía a estas alturas, la provincia latinoamericana, en la cual el pasado se torna presente, en el cual uno tiene la sensación de viajar en el túnel del tiempo...

A lo largo de los años noventa y dos mil, la pintora, nuevamente residente en el Uruguay, ha seguido pintando, con sus característicos ocre, grises y blancos, pasillos, puertas entreabiertas, escaleras, sillones, maletas conteniendo viejas cartas o fotografías familiares, bodegones con mate, camas deshechas –en un ciclo de 2002-2003, al cual en algunos casos se incorporan sábanas reales-, mesas invitando a ser compartidas, autorretratos, escenas protagonizadas por ejecutivos estresados, hombres en el bosque o en el mar... Homenajes, también, entre ellos uno a Hilda López, otra interesante pintora uruguaya de su generación, otra pintora errante –en España frecuentó a

Jorge Oteiza, y también residió un tiempo en Lisboa-, y una amiga cuyo ejemplo, como lo ha subrayado María Luisa Torrens, constituyó una referencia importante para la italo-uruguaya, que recuerda como un momento muy especial de su carrera, una colectiva de cuatro mujeres en el Museo de Arte Americano de Maldonado, en 1992, iniciativa de su fundador, el pintor Jorge Páez Vilaró, en la cual participaron Hilda López, Eva Olivetti, la argentina Soffa Sabsay, y ella misma. Una cierta dimensión tiernamente narrativa está presente en el ciclo de 2008 *Un día en la vida de una mujer*, cuyo título mismo indica su intencionalidad feminista y crítica. Antes, recapitulación y culminación de sus ciclos de bodegones e interiores había sido, en 2000-2001, su ya aludido *Gran biombo*, cuadro-objeto compuesto por catorce paneles u hojas –los biombos en español tienen hojas-, fruto de la contemplación de un interior –con homenaje incluido a Torres-García- desde muchos puntos de vista, y sucesivamente expuesto en 2001 en el Ministerio de Educación y Cultura de Montevideo, y en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires. En 2007 en el Centro Cultural de España en Montevideo, y en 2008, en el Palais de Glace, también en la capital argentina, se vio su *Laberinto*, consecuencia directa del *Gran biombo*: una compleja y borgiana construcción tridimensional enteramente pintada de negro, y que coexistía con algunos cuadros. A lo largo de las dos últimas décadas Buenos Aires ha sido especialmente receptivo al arte de la pintora, cuyo trabajo ha ocupado además, en 1994 el Museo de Arte Moderno, en 1998 el Centro Cultural Recoleta, y nuevamente en 2010, por segunda vez en el Centro Cultural Borges.

Bodegones, cajas, interiores, camas, mesas, calles desiertas, rascacielos con una ventana iluminada... Del silencio en pintura. Una tradición: Vermeer, Chardin, el danés Hammershoi, el belga y simbolista Ferdinand Khnopff... Silencio, en el siglo XX, en Morandi, en Rothko el sublime, en el español Luis Fernández que pintó rosas geométricas. El silencio, ya lo subrayaba, como lo hemos visto, Bardi, es protagonista importante en esta pintura de una uruguaya errante, que necesita aferrarse a espacios ordenados y en calma, contrapunto al siglo de siglas, al siglo horrible del Holocausto y del Gulag, al siglo de las dictaduras latinoamericanas, especialmente sangrientas en el Cono Sur... Siglo vivido por ella en directo: niña y adolescente en la Italia fascista, adulta que en un momento dado tuvo que hacer las maletas y encontrar refugio en el vecino Brasil, como en otros momentos anteriores ciertos intelectuales brasileños habían encontrado refugio en el Río de la Plata.

Pintora para pintores, como en su día lo fueron Morandi, sí, o el “nabi” e intimista Bonnard, también citado por Nelson Di Maggio en su texto antes aludido. Pintora para degustadores de pintura sin etiquetas, sin adjetivos. Le dejaré la palabra final a uno de los colegas y amigos de Linda Kohen, el raro y secreto Guillermo Roux, un figurativo argentino cuya obra ha merecido el análisis entusiasta de mi amigo Jean Clair, y que en una carta a su colega y amiga con motivo de su exposición porteña de 2010, le decía, entre otras cosas, lo siguiente: “es tan verdadero todo, tan honesta y profundamente humano que tu mensaje llega a lo más íntimo”.

JUAN MANUEL BONET