Notas sobre la retratística en la obra de Linda Kohen

Pablo Thiago Rocca
Museo Figari

La extensa trayectoria creativa de Linda Kohen (Milán, 1924) nos proporciona una perspectiva privilegiada para estudiar su evolución como retratista. Por un lado, esta se da en el marco de grandes transformaciones políticas y sociales de un siglo marcado por los exilios, los conflictos y los desplazamientos territoriales. Por otro lado, atraviesa varios movimientos artísticos, acompasándolos en ciertos períodos e interpelándolos en otros, generando por sí misma un estilo con rasgos diferenciales en su retratística. Entre el primer retrato de su madre que se conserva, realizado en Milán en 1939, y el más reciente de su nieto Thomas, en julio de 2024, han transcurrido 85 años, y en ese dilatado arco de tiempo hemos de interpretar la naturaleza de sus mudanzas y de sus constancias estilísticas.

* * *

Antes de avanzar en estas notas, será preciso recordar algunos hitos biográficos de Linda Kohen, en especial en lo que respecta a su periplo geográfico y formativo. Linda Olivetti nace en Milán, en el seno de una familia judía piamontesa, y antes de cumplir los 15 años debe emigrar debido a las leyes racistas decretadas por Mussolini en el preámbulo de la Segunda Guerra Mundial (1939). Instalada con su familia en Montevideo, comienza a tomar clases de pintura con Pierre Fossey (1901-1976) y luego con Eduardo Vernazza (1910-1991), ya que se ve imposibilitada, a falta de papeles, de continuar su formación liceal interrumpida en Italia.

Hacia 1946 contrae matrimonio con Rafael Kohen y se va a vivir a Buenos Aires por dos años, donde prosigue estudios particulares con Horacio Butler (1897-1983) y también asiste al Círculo de Bellas Artes de esa ciudad. De regreso en Montevideo, en 1948, se vincula al Taller Torres García, bajo el magisterio de Augusto Torres (1913-1992), Julio Uruguay Alpuy (1919-2009) y José Gurvich (1927-1974). Poco tiempo después concurre a este taller su

cuñada, la artista Eva Brager (1924-2013), casada con su hermano, Mario Olivetti. En esa etapa comienza a firmar sus cuadros con el apellido Kohen, mientras que su cuñada Eva toma el apellido de su esposo, Olivetti.

En 1955 muere su padre, Guido Olivetti, acontecimiento que afecta a Linda al punto de abandonar por cuatro años toda actividad artística. Este es el único período en el que no produce obras.

A inicios de los años sesenta, la amistad con las artistas Hilda López (1922-1996) y Eva Olivetti se estrecha, y esta relación será importante para el desarrollo artístico de las tres. Juntas visitan exposiciones, intercambian lecturas y opiniones sobre su trabajo. Con Eva, en especial, practican el retrato y realizan frecuentes salidas para pintar *au plein air*.

En 1968, los Kohen compran un viejo casco de estancia en las afueras de Maldonado, El Peñasco, que había sido reformado por el arquitecto Julio Vilamajó (1894-1948) y más tarde adaptado por el catalán Antonio Bonet (1913-1989). Allí recibirán a amigos y a personalidades de la cultura, como la artista argentina Sofía Sabsay (1924-2008).

En el año 1971, con 47 años, Linda realiza su primera exposición individual en la Galería Moretti de Montevideo. La situación política se agrava, las Medidas Prontas de Seguridad habían sido decretadas en 1968, y en junio de 1973 acontece el golpe cívico-militar en Uruguay. A mediados de los años setenta

> los Kohen se encuentran en la disyuntiva de volver a emigrar o no, esta vez por la comprometida situación política del país. La artista siente la necesidad de registrar ese mundo afectivo de la intimidad familiar antes que desaparezca. Comienza una serie de pinturas titulada «Las horas», en las que representa muchos objetos cotidianos de la casa tales como su ropa, su cartera, etc. Finalmente, en mayo de 1977, Rafael y Linda se van del país (Arnaud, 2021: 77).

El matrimonio Kohen, junto con la madre de Linda, se radica en San Pablo, Brasil. Son años fecundos para la pintura de Linda, en los que realiza la serie *Soledades,* también conocida como «los escorzos»: una variante inédita del autorretrato en donde la artista representa algunas partes de su cuerpo, los que abarca la mirada, sin el uso de espejos. Visita regularmente el Museo de Arte de San Pablo

y entabla amistad con su director, Pietro Maria Bardi (1900-1999), que en los años ochenta la invita a exponer individualmente en el museo paulista.

Con el retorno de la democracia la familia vuelve a Uruguay, alternando su residencia entre Montevideo y El Peñasco. Desde esa época, Linda no ha parado de producir obra y de exponer, tanto en el país como en el extranjero, siendo de las últimas exposiciones realizadas la 60.ª Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia y la exposición *Dibujar siempre: la meta es el origen,* una retrospectiva de sus dibujos.[1]

* * *

Aquel tosco retrato a lápiz de su madre, recostada en el sillón y con el brazo sosteniendo la cabeza pensativa, que Linda realizó quinceañera en una hoja de cuaderno, será el inicio de un sendero que se bifurca. En primer lugar, la elección del retrato como género pictórico trascenderá la mera ejercitación técnica, necesaria y exigida por los primeros maestros en Uruguay, Fossey y Vernazza, frecuente también en la Escuela del Sur, pero que en Linda supone un *modus operandi,* ya que concreta —aún sin saberlo— su aspiración a pintar por series.

En segundo lugar, el trabajo del retrato se asienta en el ámbito doméstico y amical, que no abandona salvo en contadas excepciones. Recurrirá a sus seres queridos en calidad de modelos, primero de sus estudios a carbonilla, luego de sus pinturas al óleo y sus ulteriores y escuetos retratos a lápiz, como *Hilda López recostada,* de 1995, y *Retrato de Eva Olivetti,* de 2012.

En los primeros autorretratos de los años cuarenta, apenas integrada a la sociedad montevideana, la apuesta es de afirmación vocacional. Destacan por la autoridad del trazo, la velocidad y precisión de los contornos los retratos de Vernazza (Fig. 1) y de su padre (Fig. 2), no exento el último de cierta severidad en la mirada.

[1] La exposición, curada por Pablo Thiago Rocca, tuvo dos locaciones: el Museo Gurvich y la Sala Carlos Federico Sáez, en el Ministerio de Transporte y Obras Públicas. Tanto para aquella exposición como para estas notas queremos señalar el apoyo de la curadora del acervo de Linda, su hija Martha Kohen. Las obras que se reproducen pertenecen a dicho acervo. Las fotografías fueron realizadas por Pablo Bielli.

Fig. 1. *Eduardo Vernazza.* Carbonilla sobre papel, 62 x 48 cm, 1944

Fig. 2. *Retrato de padre.* Lápiz sobre papel, 52,5 x 34,5 cm, 1945

A diferencia de otros artistas juveniles que a través de estas prácticas de taller intentan alejarse del ambiente hogareño y de sus normas, Linda opta por retratar a sus modelos de vida: el maestro consecuente, el admirado padre que era ingeniero y dibujante, la adorada madre, los abuelos respetados, etcétera.

Observar a los mayores y a los seres queridos con el ojo del artista coloca a la joven en una disposición a dibujar que no es meramente técnica, sino que está atada a lazos afectivos profundos. Es por ello que apunta, junto a un retrato de su madre de 1944, una famosa frase de Edmondo de Amicis, el autor de *Corazón:* «Se fossi pittore farei tutta la vita il tuo ritratto». Setenta y ocho años después de realizar aquel primer dibujo de su madre meditando, Linda llevará adelante una exposición compuesta enteramente por retratos maternos (Fig. 3), titulada, con sencillez, *Mamma.*[2]

> El dibujo y la pintura se tornan un acto devocional que asume la presencia de los seres queridos y, en particular, de los progenitores, como un compromiso de afectividad y de entrega radical. El dibujo pasa a cumplir una función tributaria y de compensación simbólica: viene a saldar una deuda contraída con la vida misma (Rocca, 2024: 16).

[2] Istituto Italiano di Cultura di Montevideo, setiembre-octubre 2017.

Fig. 3. *Madre.* Carbonilla sobre papel, 74 x 56 cm, sin fecha

Fig. 4. *Autorretrato.* Carbonilla sobre papel, 49 x 32 cm, 1945

Pero el trabajo en el círculo de los afectos no supone el abandono hacia una zona de confort, flojedad o falta de determinación en el oficio. La joven se atreve a desafíos técnicos en carbonilla que parecerían insalvables para sus 20 años de edad. Nos referimos, por ejemplo, al autorretrato «nocturno» de 1945 —la fecha puede ser significativa—, en el que una sugerida iluminación lateral promueve un claroscuro de aire dramático, como si su rostro irrumpiera desde las sombras para imponerse en el gesto varonil y desafiante (Fig. 4).

Es un ejemplo raro por infrecuente, entre otros varios autorretratos de la época en los que, por regla general, dulcifica la línea y suaviza con borroneados la textura del rostro. En todos los autorretratos de este período (1943-45) destaca la concentración y la seguridad de su mirada frontal (Fig. 5).

* * *

Fig. 5. *Autorretrato.* Carbonilla sobre papel, 49 x 32 cm, 1945

En Linda Kohen, el expediente del retrato, ya sea en forma de nota, estudio u obra acabada, se da de manera concomitante al ejercicio del autorretrato. Ambas prácticas se sostienen en el tiempo, y si bien su extensa producción gráfica y pictórica abarca también otros géneros y series como las referidas al paisaje, los caminos, los animales, la pandemia, entre otras, se puede afirmar que el retrato y el autorretrato están presentes en períodos clave de su vida, cuando la representación de los seres queridos y la autopercepción se impone como un anclaje ante los sacudones del presente, una clave de acceso a su pasado y a sí misma. En referencia al autorretrato *Frente al espejo* (óleo sobre tela, 150 x 120 cm, 2012), Jorge Abbondanza (1936-2020) afirma:

> Esa impresión [de un protagonismo excluyente] crece a medida que la secuencia de retratos se prolonga, porque la persistencia permite que la pintora termine apropiándose de esa mujer que se desdobla 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 (2012: 22).

* * *

En el género pictórico del retrato intervienen varios factores que determinan su utilidad simbólica y el cumplimiento de sus funciones sociales. En primer lugar, la cuestión del parecido, que depende de la destreza del artista para captar las *particularidades* del sujeto representado. No nos referimos únicamente a la mímesis, a la copia de lo real —independiente de cómo definamos la realidad—, porque el parecido puede obtenerse mediante el tratamiento expresivo del gesto, o puede adentrarse en el apunte psicológico y desdeñar el abordaje realista, fotográfico, del retratado. En este sentido, la caricatura —retrato satírico— suele explorar hasta qué punto puede deformarse un rostro sin perder el parecido con el sujeto retratado. En segundo lugar, podemos analizar lo que Erwin Panofsky (1892-1968) entiende por *ideal*. Existen en todas las épocas[3] una serie de

[3] Panofsky (1998) estudió la relevancia del ideal platónico, especialmente en el Renacimiento, y consideró que el Romanticismo liquida esta noción de Idea. Empleamos aquí el término en un sentido más genérico y abarcativo.

convenciones que constituyen cierto ideal de belleza o, más precisamente, de preeminencia estética respecto a la realidad sensible, fenomenológica, del modelo. Estos constructos ideales permean la consecución del retrato aun y, sobre todo, cuando no surgen de manera consciente. Al respecto se podría decir que inciden menos las peculiaridades de un rostro que, por ejemplo, la proximidad a un canon estético asimilable al rango simbólico que se espera del retratado, trátese de un artista, un obrero, una madre, un aristócrata, una prostituta, etcétera.

Lo que nos conduce al tercer factor que define el género y la función del retratista. Es aquel determinado por la adscripción social y simbólica de la figura retratada, generalmente sugerida en la acción física, los atributos señalados por la indumentaria, los objetos que la rodean y el contexto ambiental en el que se sitúa.

Teniendo en cuenta estos factores, la evolución del retrato en Linda Kohen parte de una preocupación inicial por la cuestión del parecido —en la etapa de su formación académica—, para decantar poco a poco hacia una concepción idealizada y hoy diríamos conceptual del retrato. Pero esta evolución, como ya advertimos, se ha dado dentro de ciertas coordenadas domésticas e intimistas de su labor. Linda trabaja sobre la «materia humana» que mejor conoce: su madre, su padre, su hermano, sus hijos, sus amigas; rara vez se sale del círculo de su mundo próximo y familiar. De hecho, recientemente planteábamos esta curiosa circunstancia en términos de una ontogénesis, pues en sus primeros dibujos montevideanos ya se hallaban como encapsulados todos los temas, series y obsesiones que germinarán en el transcurso de los años, incluidos la serie dedicada a su madre, a la casa, los objetos, retratos y autorretratos en sus diversas variantes y abordajes.

* * *

Existe una forma del retrato, como una especie de subgénero, en el que Linda ha incursionado. Nos referimos al retrato del lector, de la persona que practica el acto de la lectura. En estos retratos el pintor, el dibujante, el escultor o el fotógrafo se inmiscuye en territorios literarios mediante una aproximación a las apariencias, como no podría ser de otra manera, pero intentando —y allí radica el reto— expresar la interioridad del sujeto que lee. Es un juego de doble fantasmagoría, en tanto en cuanto se simula la silenciosa facultad

psíquica del sujeto sumido en un objeto externo —libro, diario, revista—, cuyo contenido nos es vedado. Sí diría que la postura corporal es el médium a través del que se presenta la escritura, la indescifrable escritura leída, esa que jamás escapa a su propia diégesis. Existe en Uruguay un ilustre precedente: *Il primo romanzo* (óleo sobre tela, 60 x 60 cm, 1897), en el que Carlos Federico Sáez (1878-1901) retrata a su hermana leyendo en una experiencia iniciática de gran sugestión y riqueza cromática.

Fig. 6. *Mario Olivetti leyendo.* Lápiz sobre papel, 48 x 31,5 cm, 1944

Linda concentra en la figura de su hermano Mario la del lector tenaz (Fig. 6).

Las posturas del lector pueden variar, pero la tipología está fijada como un atributo inseparable de la persona. Solo se saldrá de esta «designación» con un pequeño y colorido retrato de su cuñada: *Eva leyendo en el jardín* (óleo sobre cartón, 24 x 29,5 cm, 1948), metonímico traspaso de caracteres y actitudes.

Por la misma época, Carmelo de Arzadun (1888-1968), en *Retrato del grabador Leandro Castellanos Balparda* (óleo sobre tela, 1944), se adentra en este subgénero en el que todo es vicario en el ejercicio pictórico, donde no sabemos qué es lo que se lee ni cómo, en verdad, acontece el texto: restamos por fuera del misterio, librados a la pura especulación.[4]

* * *

[4] Es interesante ver dos ejemplos que se encuentran en el extremo de este subgénero, abordados desde disciplinas distintas. El escultor argentino José Fioravanti (1896-1977) prioriza la corporalidad y la sensualidad de la figura femenina sobre la contemplación en *Mujer con libro* (talla directa en tamaño natural, 1936),

Interesa cotejar la actividad retratística de Linda con la de sus amigas cercanas Hilda López y Eva Olivetti porque supone una comunión no solo de índole artística, sino también de género y de sensibilidad de época. Dentro del espacio compartido de la amistad y los intercambios intelectuales surgen notorias diferencias.

Hilda, que trabajó en la abstracción pictórica durante muchos años, realizó a mediados de la década del setenta —en tiempos opresivos de la dictadura cívico-miliar— una serie de retratos de sus amigas y amigos (Sarah Guerra, Mayling Carro, Linda Kohen, Raúl Zaffaroni y Manuel Espínola Gómez) que denominó *Coral*. Pero es en el impactante conjunto de autorretratos del mismo año, 1977, donde mejor se aprecia la diferencia con sus colegas Linda y Eva.

Hilda López mantiene el parecido subrayando la expresividad de la mirada de los retratados —y de ella misma—, a menudo separando la cabeza del tronco en un gesto gráfico de gran violencia simbólica, que incluye salpicaduras, manchas rojas y trazos intempestivos perpendiculares a los cuellos. La crítica de arte Olga Larnaudie (1941) señala que en López:

> El uso del retrato en «Coral» tiene una doble dimensión de crispación y como indica su nombre, de entendimiento. Elige como modelos a los más cercanos. Se trata de rostros tensos de amigos, de la propia artista, resumiendo voces colectivas de un tiempo de dolor y rebeldía contenida (2001: 18).

Dada la dimensión social y política, los retratos de Hilda, en principio, parecerían hallarse alejados del abordaje de Eva Olivetti. La pintura de Eva siempre bordea el ideal y el *ingenuismo,* sin caer en el último gracias a la sobria calidez de la paleta, una composición de equilibrios sutiles y el tratamiento desenfadado de la línea.

Los retratos de Eva representan hombres, mujeres, niñas y niños a los que no se asignan nombres propios (*Retrato de hombre con camisa blanca, Mujer con vestido rojo, Niñas, Mujer con árbol*), como si bastara detenerse en su humana condición de seres sensibles y arropados. La profesora y poeta Tatiana Oroño (1947) ve en estos

mientras que, más cercano en el tiempo, el fotógrafo uruguayo Panta Astiazarán (1948) capta, en distintas regiones del planeta, el hieratismo y el ensimismamiento de los lectores (Exposición *Páginas diarias: lectores de diarios alrededor del mundo*, Montevideo, Centro Cultural España, octubre 2008).

retratos y autorretratos un despliegue coral —como el de López, agregamos nosotros— llamado al mutismo:

> Componen, podría decirse metafóricamente, un coro visual *a bocca chiusa* que sugiere un silencio genérico, impuesto o autoimpuesto. En ellos se elude expresamente la «combinación de mujer y belleza» […] en beneficio de cierta «fiereza» en la ejecución plástica (2024: 30).

Entre la rotunda expresividad de Hilda y el refinado lirismo de Eva, Linda se mueve en un terreno de franca melancolía. Sus retratos y autorretratos se inscriben en un período marcado por el desarraigo, la soledad y las ausencias, por lo que no es posible separarlos de esa visión taciturna de la existencia (Fig. 7).

* * *

El autorretrato forma parte del género del retrato. Extremando las ideas e invirtiendo el sentido, se podría aseverar que todos los retratos participan de una manera traslaticia del autorretrato, pues el artista busca captar la apariencia física y anímica del retratado desde su propio estado psíquico, y este influye y se refleja en el resultado de la representación pictórica.

Fig. 7. *Hilda López recostada.* Lápiz sobre papel, 23 x 30 cm, 1995

Ernst Gombrich (1909-2001) va más lejos aún y pretende constatar —al menos en algunos casos— el parecido directo del retratado con quien ejecuta el retrato, debido a lo que llama «mecanismos de proyección y de identificación». Pone como ejemplo el retrato de Thomas G. Masaryk (1850-1937) realizado por Oscar Kokoschka (1886-1980) y refiere «la intensa identificación con sus propios rasgos» (Gombrich, 1987: 125).

Hay una serie de autorretratos que compone un capítulo denso en la obra de Linda. Aun cuando la elección del motivo estuviera obligada por la «economía» del modelo, los autorretratos de mediados de los años ochenta —segundo exilio y retorno a Uruguay— son conducidos por Linda hacia una indagación más filosófica que puramente formal. Parte hacia una figura ideal de sí misma por medio de la síntesis: abandona casi todos los detalles personales, pero persevera en algunos atributos externos que ayudan a la identificación, como el pelo blanco y enrulado.

En *Autorretrato en grupo* (Fig. 8) parece descubrirse sorprendida entre una masa anónima. Un grupo de personas nos dan la espalda, como si la retratista hubiera registrado a un persona extraña que, en un tumulto de la calle, hubiera volteado al oír su nombre. Desconfianza a lo que pueda surgir desde el exterior al grupo cerrado, compacto, parece indicar la mirada del autorretrato.

En *Autorretrato con el padre,* Linda se pinta de cuerpo entero, frontal, los brazos caídos, pero introduce una suerte de adenda, se coloca a sí misma más pequeña, niña, tomada de la mano de su padre, en un rincón inferior del cuadro. Mediante esta inclusión evocativa, la artista busca anular esa limitante temporal que es inherente al medio pictórico.

En ambos autorretratos se asiste a un desdoblamiento, y aunque todo autorretrato suponga la duplicidad, aquí se refuerza y multiplica. En el primer autorretrato mencionado puede adivinarse la voz de la artista: «No me reconozco» o «soy una extraña entre los míos». En el segundo: «Soy, pero solo soy en tanto he sido junto a otro, hoy ausente».

* * *

Fig. 8. *Autorretrato en grupo.*
Óleo sobre tela, 80 x 60 cm, 1984

> Miro mis piernas como si pertenecieran a otro cuerpo […] / lo enteramente substancial, sin complicado contenido / de sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios: / nada, sino lo puro, lo dulce y espeso de mi propia vida, / nada, sino la forma y el volumen existiendo, / guardando la vida, sin embargo de una manera completa (Neruda, 2003: 50-51).

En la serie *Soledades* —preferimos ese título dado que la artista consigna en él la relevancia del tema, y no el de *Escorzos,* que remite al aspecto técnico—, Linda pinta partes de su propio cuerpo, torso o miembros aislados ejerciendo el rito doméstico de subir una escalera o sostener un libro. La serie puede verse como una extensión de los lejanos estudios anatómicos realizados en el taller de Vernazza, pero adquieren, en el exilio, la forma de un autorretrato trunco, herido por la extrañeza del propio ser.

Fig. 9. *Caminando.* Óleo sobre tela, 70 x 50 cm, 1981

La fragmentación de los escorzos alude a los hábitos de la soledad, pero ese desmembramiento visual implica, al mismo tiempo, desplazamientos sintagmáticos del cuerpo obligado al destierro. El sujeto se somete a una escisión, alienado de sí mismo: los pies, el busto, los brazos, las piernas se ofrecen con cierta perplejidad a la propia mirada. Hay una parte visible y otra que no vemos, que no ve tampoco quien ejecuta el autorretrato, y esa falta de imagen especular transforma el autorretrato en un ejercicio de búsqueda y desencuentro. Hay una mecánica del hábito y de la melancolía, semejante a la que expresa Neruda en el poema «Ritual de mis piernas», de *Residencia en la tierra*. Linda está lejos de su tierra, y esa extranjería impregna su manera de verse y de pensarse en el mundo (Fig. 9).

* * *

En un extremo de esta concepción fragmentaria del propio cuerpo, pero asimilándose en el carácter disolutivo de la figura, se nos presenta el autorretrato multiplicado *Uno, nessuno, centomila* (Fig. 10).[5] También allí asistimos a una dislocación y a la falta de un *locus* definido: una imagen espectral que se replica para diluir al individuo, al indiviso, en formas fantasmales que van perdiendo los sentidos y extremidades. El ser que soy, parece advertirnos Linda, está compuesto por muchos —tal vez, aquellos que no están, que se han ido— y, por tanto, es todos y ninguno. La procesión va por fuera, detrás de ella la siguen sus *yo* ausentes. Al contrario de los autorretratos iniciales, aquellos ejercicios de los años cuarenta, cuando Vernazza la impulsaba a estudiar juegos de luces y ella contestaba con su rostro de mirada intensa y asertiva, aquí, en cambio, ha elegido disolverse en el eco de sus ausencias.

* * *

> He pintado las horas de mis días, las calles que recorría, mi casa, retratos, gente, la soledad de los hombres, soledad inherente al ser humano. Siento que en el fondo todo es lo mismo, es tratar de expresar el misterio, el gran misterio (Kohen citada por Squirru en Bandrymer, 2015: 109-110).

Los personajes de dibujos pertenecientes a la serie pandémica (2019-2021), que permanecen en burbujas aisladas o envueltos en la neblina, así como sus más recientes retratos y autorretratos —década del 2010 a la fecha— han sido pintados con un parejo sentido de contención y de síntesis formal. No hay grandilocuencias en la pintura de Linda. El empleo de capas muy finas de óleo, la paleta que vira hacia colores blanquecinos produce cierta sensación de delicuescencia que se interrumpe de pronto en un oscuro torbellino, o en sombras amenazantes que dejan ver una puerta entreabierta.

Si hemos de acordar en que la invención del retrato, tal como lo conocemos hoy —y para ello debamos remontarnos a los primeros años de nuestra era—,[6] supone la consagración del individuo como

[5] El título remite a la novela homónima de Luigi Pirandello (1867-1936), *Uno, nessuno e centomila*, la última publicada en vida del escritor, en 1927.

[6] Se conoce por los textos de Plinio el Viejo que la pintura retratística se practicaba en la Antigua Grecia, pero los retratos más antiguos que han llegado hasta

Fig. 10. *Uno, nessuno, centomila.* Óleo sobre tela, 150 x 120 cm, 2012

sujeto de exploración analítica —a través de la duplicación de su imagen corporal—, la retratística en las manos y en los ojos de Linda Kohen forma parte de una indagación profunda como pocas se han emprendido en nuestro medio.

No cabe en estas breves notas detenernos en un análisis comparado de los aportes que en este campo han hecho otros artistas, pero

hoy, y que representan la fisonomía del retratado —y no las estilizaciones convencionales de reyes y emperadores—, son los retratos funerarios del distrito de Fayum, antigua provincia romana en Egipto, del siglo I a. C. al III d. C.

sí constatar que la suya es una de las búsquedas más vastas e intensas, es decir, más genuinas. Los retratos de Linda no conforman una galería de personajes célebres, no comparecen en ella los ricos y los poderosos, porque no responde a otro encargo que aquel que nos demanda, según sus propias palabras, el misterio, el gran misterio.

Referencias bibliográficas

Abbondanza, Jorge. *Linda Kohen. Sola.* Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 2012.

Arnaud, Federico. «Cronología de Linda Kohen», en *Linda Kohen. XXV Premio Figari*. Montevideo: Museo Figari, 2021.

Bandrymer, Sonia. *Linda Kohen. Poéticas reveladas del pensamiento*. Montevideo: Galería Latina, 2015.

Gombrich, Ernst Hans. «La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte», en *La imagen y el ojo.* Madrid: Alianza, 1987, pp. 99-127.

Larnaudie, Olga. *Hilda López*. Montevideo: Asociación de Pintores y Escultores del Uruguay, 2001.

Neruda, Pablo. «Ritual de mis piernas», en *Residencia en la tierra I (1925-1932).* Buenos Aires: Debolsillo, [1933] 2003.

Oroño, Tatiana. *Eva Olivetti. Pintar también lo invisible.* Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura; Fundación Gurvich-Museo Gurvich, 2024.

Panofsky, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, [1924] 1998.

Rocca, Pablo Thiago. *Dibujar siempre (La meta es el origen).* Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura; Fundación Gurvich-Museo Gurvich, 2024.