

**TOMASA: UNA EXPERIENCIA EXPOSITIVA EN  
CÓRDOBA (2019).  
DIBUJOS Y PINTURAS DE TOMASA LINARES  
GARZÓN (1895-1968)**

*TOMASA: AN EXPOSITIVE EXPERIENCE IN CÓRDOBA  
(2019). DRAWINGS AND PAINTINGS BY TOMASA LINARES  
GARZÓN (1895-1968)*

**Resumen**

La exposición temporaria “TOMASA. Dibujos y Pinturas de Tomasa Linares Garzón (1895-1968) en la colección Julio Zelarayán” fue realizada en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Córdoba, y permaneció abierta al público del 11 de abril al 31 de mayo de 2019. Este escrito, a partir de la descripción y el análisis de la muestra, propone dar visibilidad a la producción artística de esta artista local poco conocida hasta el momento. A la vez, busca plantear algunas reflexiones presentes en la propuesta curatorial sobre su obra, en relación con su formación en la Academia Provincial de Bellas Artes, la enseñanza y el ejercicio de la pintura de paisaje al aire libre a principios del siglo XX, aspirando a la comprensión de algunas prácticas artísticas y culturales de su tiempo.

**Palabras claves**

paisaje, mujer artista, academia, exposición

**Lic. Ana Luisa Bondone**

*Universidad Nacional de  
Córdoba / Universidad  
Provincial de Córdoba  
Córdoba, Argentina  
anabondone@gmail.com*

**Mgter. Clementina  
Zablosky**

*Universidad Nacional de  
Córdoba  
Córdoba, Argentina  
clementinazablosky@gmail.com*

**Recibido:**  
1/10/2019

**Aceptado:**  
30/03/2020

**Abstract**

The temporary art exhibition “TOMASA. Drawings and Paintings by Tomasa Linares Garzón (1895-1968) in Julio Zelarayan’s collection” was made in the Art Space of the Fundación OSDE, Córdoba, Argentina, and remained open to the public from April 11 to May 31, 2019. This paper, based on the description and analysis of the exhibition, proposes to make visible the artistic production of this little known local artist so far. At the same time, it aims to raise some reflections of the curatorship about her artwork, in relation to her training at the provincial academy of fine arts, teaching and exercising outdoor landscape painting in the early twentieth century. In this sense, the exhibition tried to understand some artistic and cultural practices of her time.

**Key words**

landscape, woman artist, academy, art exhibition

## Acerca de la exposición

La exposición “TOMASA. Dibujos y Pinturas de Tomasa Linares Garzón (1896-1968) en la colección Julio Zelarayán”, que tuvo lugar en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Córdoba, del 11 de abril al 31 de mayo de 2019, se inscribe en el proyecto de investigación “Fragmentos para una Historia de las Artes en Córdoba, Parte 5: Trayectorias de artistas y escuelas”.<sup>1</sup>

Particularmente, la muestra se relaciona con uno de los fragmentos que tiene por objetivos la exploración de la producción pictórica de una mujer artista en el contexto social y cultural de las primeras décadas del siglo XX y el análisis de su pintura paisajística en el marco de la Academia Provincial de Bellas Artes.

La propuesta de la muestra se basó en el trabajo de registro fotográfico y sistematización de toda la obra custodiada en la colección del Dr. Julio Zelarayán, que dio lugar a la elaboración de un inventario. A partir de este material, se realizó una selección de pinturas y dibujos de pequeño formato para la exposición, que se analizará más adelante.

Asimismo, se trabajó en la elaboración de una primera biografía documentada de la artista, de la cual sólo había algunas referencias aportadas por el coleccionista.

La consulta de las actas de nacimiento y bautismo en el Archivo del Arzobispado de Córdoba (AAC) permitió reconstruir fehacientemente los datos personales de Tomasa en relación con sus familiares consanguíneos, aunque no se pudieron corroborar las relaciones políticas:

Tomasa Saturnina Linares Garzón nació en Córdoba el 6 de febrero de 1895.<sup>2</sup> Hija de David Linares, abogado y oriundo de la Rioja y de Tomasa Garzón, cordobesa. Fue bautizada el 13 de febrero de 1895 en la Parroquia Nuestra Señora de la Asunción, Catedral de Córdoba, siendo la cuarta hija de la familia, según el censo de 1895 realizado en la Ciudad de Córdoba. Estudió en el Colegio Nuestra Señora

1 Radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y acreditado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCyT) de la UNC, bajo la dirección del Dr. Marcelo Nusenovich y la Mgter. Clementina Zablosky.

2 Cfr. Archivo del Arzobispado de Córdoba (1896). Libro de bautismo, (59), Folio 161. Córdoba: Catedral Nuestra Señora de la Asunción. “Chata” o “Chatita” era su apodo familiar. Algunas de sus obras aparecen firmadas con su alias.

del Huerto de la Ciudad de Córdoba. (...) En 1932, contrae matrimonio y se dedica a su futura familia. Falleció en Córdoba en 1968 (Bondone y Zablosky, 2019, p. 8).

La pesquisa en el Archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) posibilitó reconstruir, parcialmente, información acerca de su trayectoria dentro de la institución. A partir de la lectura y registro del legajo personal y algunas actas de examen que se conservaron, se pudo conocer el año de ingreso a la escuela y, aproximadamente, el período que permaneció en el establecimiento, algunas materias que realizó y aprobó, algunos nombres de los maestros y compañeras/os que tuvo durante el cursado de sus estudios, entre ellas, una de sus hermanas:

En 1916 ya había ingresado como alumna regular a la Academia Provincial de Bellas Artes donde tuvo la oportunidad de canalizar su vocación artística y, junto con su hermana María Ignacia Linares,<sup>3</sup> cursaba el segundo curso “Superior”.<sup>4</sup> En la Academia Provincial de Bellas Artes se la encuentra cursando hasta 1926, el quinto año. Rindió sus exámenes ante tribunales conformados por los profesores: Emiliano Gómez Clara, Felipe Roig, Ricardo López Cabrera, Carlos Camilloni, Carlos Bazzini Barros, entre otros, quienes en esos años impartían la enseñanza en la Academia. En las Actas de Examen que se conservan en el Archivo Histórico de la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba, la encontramos rindiendo materias como: Perspectiva Oblicua, Dibujo, Croquis, Dibujo decorativo, Naturaleza Muerta en 1923 y 1924; Paisaje, Dibujo, Croquis, Anatomía, Historia del Arte en 1925 y 1926. Algunos de sus contemporáneos de estudio fueron Rosa Farsac; Oscar Meyer; Laura Payer; Pastora Gómez Gómez; Manuel González; Ángela Lanceani, entre otros (Bondone y Zablosky, 2019, p. 8).

Si bien las fuentes escritas no constituyen datos absolutos por sí solas, debido al carácter fragmentario de las mismas y a algunas “lagunas” de documentación encontradas en ciertos años en los archivos consultados, el hallazgo de esta información permitió arribar a la confección

<sup>3</sup> Cfr. Archivo del Arzobispado de Córdoba (1896). Libro de bautismo, (58), Folio 105. Córdoba: Catedral Nuestra Señora de la Asunción.

<sup>4</sup> Cfr. Archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes (15 de diciembre de 1916). Libro de Actas de Exámenes, (1), Folios 4 y 5. Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes.

de la primera biografía de Tomasa. Esta, aunque provisional, constituyó/e un punto de partida para la indagación y ampliación de su vida y de su trayectoria en el arte.

Como plantea Ginzburg (1994), “la documentación histórica es siempre lagunosa, por definición”, ya que, tratándose de las mismas fuentes, la formulación de nuevas preguntas de investigación puede generar nuevas “lagunas”. Asimismo, considera que “los obstáculos puestos a la investigación en forma de lagunas y distorsiones de la documentación, deben llegar a formar parte de la narración” de la historia (p. 30).

En la biografía publicada en el catálogo de la exposición, se advierte la ausencia de registros de la Academia en algunos años, por ejemplo, entre 1917 y 1922. Sin embargo, a partir de los datos fragmentarios encontrados emergen una serie de preguntas y líneas de trabajo posibles a explorar en la investigación: acerca de la producción de su hermana y de las otras artistas mujeres que fueron sus compañeras, de los contenidos de las asignaturas y las metodologías de enseñanza de los maestros, entre otros.

Las pinturas y los dibujos de Tomasa que conforman la muestra fueron abordadas desde la fruición estética de sus motivos artísticos, de su estilo y quehacer pictóricos y gráficos, así como desde su capacidad para hacer presente y vehiculizar significados de la cultura cordobesa de su época y de la trama contemporánea, es decir, como fuentes visuales de contenidos aptas para ser examinadas e interpretadas. Esto quedó expresado en el catálogo de la exhibición: “es un material único susceptible de ser analizado como obra, si entendemos a ésta como un documento material portador de información” (Bondone, 2003, citado por Bondone y Zablosky, 2019, p. 3).

Al presentar por primera vez una exposición monográfica de 64 obras de pequeño formato de Tomasa Saturnina Linares Garzón, se evidencia un interés por reflexionar sobre el lugar de las mujeres en el campo de las artes visuales y de la historia del arte, afín con la problemática de género en la actualidad. Y en ese sentido, un alejamiento de algunos relatos tradicionales del arte local donde la vida y la obra de las mujeres han tenido un espacio reducido.

Al explorar y hacer pública la obra de una mujer artista de las primeras décadas del siglo XX, la exposición intenta una aproximación a su proceso de formación como a sus búsquedas e intereses personales y, a la vez, una comprensión de las prácticas artísticas y culturales de su tiempo. De esta manera, la muestra dialoga con el oficio de la historia del arte y contribuye a la reconstrucción del registro de lo

sensible, ligado a la enseñanza de la pintura y la experiencia estética de hombres y mujeres del pasado cordobés. Un pasado que se vuelve relevante y significativo en el escenario global y contemporáneo de reconocimientos y estudios académicos sobre las diferentes contribuciones de las mujeres a la cultura y el arte (Bondone y Zablosky, 2019, p. 3).

Mediante diversos recursos expositivos, se presentó la producción de esta artista en contexto, señalando las tensiones surgidas en el entramado de las prácticas y la educación artística femenina en Córdoba de ese período. El texto del catálogo introdujo históricamente la cuestión de las mujeres y el arte en el marco de la cultura local:

Las relaciones entre las mujeres, el arte y la belleza en la tradición local del siglo XIX y principios del XX pueden situarse en el contexto de las asociaciones católicas femeninas, de las llamadas “artes menores” y de la enseñanza académica. Las entidades religiosas estaban conformadas por damas pertenecientes a las familias notables de Córdoba, que participaban con su agraciada presencia en festejos patrióticos, civiles, de beneficencia o eventos artísticos, y eventualmente estaban a cargo de la organización de banquetes, bailes, desfiles de moda, conciertos, conferencias y la ornamentación de los recintos y salones donde se realizaban.

En este contexto social y cultural, la educación artística era considerada una actividad adecuada para las señoritas debido a su sensibilidad, entendida entonces como una cualidad “natural” de las mujeres (Bondone y Zablosky, 2019, p. 3).<sup>5</sup>

Esta contextualización se amplió con una nota que hacía referencia a las modalidades de enseñanza artística a domicilio realizada por maestros varones, antes de la creación de la Academia Provincial de Bellas Artes en Córdoba a fines del siglo XIX. Algunos pintores reconocidos del medio dictaron clases de dibujo y pintura en la casa de las señoritas, habilitados por su talento y conducta intachable. Entre ellos, se encuentra el portugués Luis Gonzaga Cony (1797-1885), profesor del “Aula de Dibujo de la Concepción” en el Colegio de Monserrat desde 1857; su discípulo más distinguido, el Dr. Genaro Pérez (1839-1900); el artista italiano Honorio

---

5 Cfr. Nusenovich (2015, pp. 406-409 y 417) y Morra Ferrer, M. (1992). *Córdoba en su pintura del siglo XX* (pp. 33-35), Tomo 1: 1895-1940. Córdoba: El Copista, citados en Bondone y Zablosky (2019, p. 3).

Mossi (1861 -1943), y el pintor catamarqueño Emilio Caraffa (1862- 1935). Estos últimos dieron lecciones a domicilio y luego abrieron sus respectivas academias particulares, convirtiéndose en oficial la de Caraffa.

Allí asistió Tomasa. El texto presentó aspectos de su formación artística en la Academia Provincial de Bellas Artes, en general, y en la enseñanza del paisaje, en particular:

Tomasa Linares Garzón estudió en la Academia de Pintura o Academia Provincial de Bellas Artes entre 1916 y 1926. Su producción artística constituye un testimonio de la enseñanza del arte en Córdoba, ya que la mayor parte de los dibujos y pinturas exhibidos en esta exposición fueron realizados en el ámbito académico.<sup>6</sup> (...) La Academia Provincial de Bellas Artes fue creada en 1896, bajo el gobierno del Dr. José Figueroa Alcorta en la provincia. Por decreto, se oficializa la academia particular de Emilio Caraffa (1862-1935) como “Escuela de Pintura. Copia del natural” destinada a la formación de señoritas.<sup>7</sup> Sin embargo, al año siguiente de su creación, se incorporaron los primeros alumnos varones.<sup>8</sup>

Durante su proceso de formación artística la joven Tomasa recibió lecciones “con una manera inédita de enseñar arte en estas tierras”<sup>9</sup> en las que estaban “incluidas la copia del natural” y las impartidas en la cátedra de “Paisaje”, instituida en 1914. Esta asignatura, entre 1914 y 1923, estuvo a cargo del pintor andaluz Ricardo López Cabrera (1864-1950) y posteriormente, a cargo del artista italiano radicado en Córdoba, Carlos Camilloni (1882-1950). Estos profesores impulsaron la representación de la naturaleza local e incorporaron “la tendencia airelibrista” a la enseñanza.<sup>10</sup>

La exposición “Tomasa” se constituye en el primer avance de la investigación en curso. La curaduría de la muestra, entendida en términos de una mediación entre la obra, el/la artista, la sala de exhibición y el público, consiste, en este caso, en una puesta en escena de pinturas,

6 Las marcas del sello de la institución aparecen impresas en tinta azul sobre el papel de los dibujos.

7 Cfr. Nusenovich (2015, pp. 417-420) y Rodríguez, A. (1992). *Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX*.

8 Cfr. Bondone (2007, p. 129), citado en Bondone y Zablosky (2019, p. 3).

9 Bondone (2017, p. 78), citado en Bondone y Zablosky (2019, p. 4).

10 Bondone (2006), citado en Bondone y Zablosky (2019, p. 4).

dibujos, reproducciones fotográficas y objetos cuya organización y disposición se basa en una interpretación estética, histórica y cultural del arte de Tomasa, situada en los contextos de producción y recepción particulares del pasado como del presente. Lejos de considerar esta propuesta como un relato absoluto, la puesta podría pensarse como una instalación, “un aquí y ahora”, en palabras de Groys,<sup>11</sup> como un espacio “relativo”, “contingente” donde las cosas exhibidas y los complementos estéticos, objetuales, textuales, entran en interacción dentro de esa sala y materializan las relaciones entre investigación, diseño, montaje, difusión, educación, recepción, etc., la perspectiva y las estrategias planteadas en el proyecto curatorial y su ejecución.

En un análisis de los recursos expositivos, se puede considerar como elementos constitutivos de la misma: el título, el guión curatorial, el diseño de montaje y el catálogo, ya mencionado.

## Sobre los recursos expositivos

El título de la muestra “TOMASA. Pinturas y dibujos de Tomasa Linares Garzón en la colección Julio Zelarayán”, además de referir a la artista con su nombre propio, marca una pertenencia. Al nombrar la procedencia de las obras expuestas se pone en valor la actividad del coleccionismo en el campo artístico y su importancia en la conservación, en este caso, de un patrimonio local. “En los últimos años el coleccionismo de artes visuales se ha constituido como una práctica legitimada en instituciones, ámbitos y circuitos dentro y fuera de las esferas del arte” (Bondone, 2013, p. 1).

En este sentido, la muestra se articuló con las exhibiciones sobre coleccionismo local curadas por el Mgter. Tomás Ezequiel Bondone en el marco de los ciclos de la Fundación OSDE, Córdoba (2015 y continúa) y del Museo Superior de Bellas Artes Evita - Palacio Ferreyra (2011-2015).

Si bien algunas de sus obras de pintura religiosa y paisaje habían sido expuestas en las exhibiciones colectivas “Imágenes de colección” en el Museo Tejeda (2018) y “Córdoba en colección” en el Museo Evita (2013), el guión expositivo se planteó en base al objetivo de presentar a Tomasa Linares Garzón en una primera muestra individual como una pintora profesional, formada en la academia (Imagen 1).

---

<sup>11</sup> “Las instalaciones artísticas contemporáneas tienen como meta presentar el escenario, el contexto y la estrategia de esa diferenciación tal y como tiene lugar aquí y ahora” (Groys, 2009).



**Imagen 1.** De acuerdo con el guion expositivo, las vitrinas del primer plano corresponden al núcleo “Formación” y las pinturas de pequeño formato del último plano corresponden al núcleo “Panoramas”.

El guión permitió delimitar conceptualmente tres núcleos temáticos a partir de los cuales se dispuso la selección de las obras expuestas y se organizó una lectura sensible sobre el contenido de la muestra. Estos núcleos fueron: “Universos”, “Panoramas” y “Formación de la artista”.

Dichos núcleos conceptuales se materializaron en distintos dispositivos y modos de exhibir, que se articularon en el espacio y delimitaron diferentes áreas o zonas dentro de la sala de exposición. En la totalidad del conjunto, se propuso un recorrido que sirviera de pauta y guía al visitante para contextualizar la producción de Tomasa. En esta operación, además de las referencias en la sala, cartelas y títulos ploteados (Imagen 2), fue fundamental la disponibilidad de numerosos catálogos cuyos textos e imágenes brindaban al espectador información significativa para la recepción y apreciación de lo que se estaba presentando.



**Imagen 2.** Título ploteado que indicaba las zonas de los núcleos “Panoramas” (en la foto) y “Universos”.

“Universos”: las obras reunidas bajo ese nombre conformaron un grupo de dibujos que abordan los temas de flores, retratos y niños, que se pueden vincular con la disponibilidad de modelos en el círculo íntimo de la artista (Gluzman, 2016, p. 85). Este conjunto de estudios o bocetos de pequeño formato dan cuenta de una sólida formación, por la calidad de la representación y la factura que se aprecia tanto en el dominio de la técnica del sombreado como en el uso de la línea (Imagen 3). Así fueron presentados en el catálogo:

los **universos** (...) surgen a partir de la observación de sus dibujos a lápiz, en los cuales descubrimos una faceta más intimista y que podríamos considerar dentro de los cánones de representación de la figura humana y de la vida cotidiana.

Pequeñas hojas de papel donde queda registrado un universo propio, el mundo que rodea a nuestra artista, lo cotidiano: las flores, los rostros, los niños, los juegos de la infancia.

Los dibujos presentados en esta exposición componen un conjunto de carácter intimista y se pueden considerar como una selección de bocetos, aquellos apuntes extraídos de los cuadernos de Tomasa.

La palabra *boceto* tiene su origen del italiano *bozzetto*. El diccionario lo define como croquis, esbozo, apunte, borrón. Esto nos da la idea, siguiendo también algunas enunciaciones establecidas, de que se refiere a cualquier forma artística que no tenga forma acabada. Otras definiciones, en cambio, consideran el boceto como un estudio más completo, ya que incorpora la mancha, el estudio del clarooscuro, es decir, de las luces y las sombras.

El boceto, en los años en que se formó nuestra artista, era considerado una práctica académica reservada a los dibujos preparatorios o ensayos de aprendizajes para la representación de la realidad, y valorado sólo como antecedente de la obra. La copia del natural era un rasgo de innovación y modernidad en la enseñanza de las bellas artes, ya que ésta se refería a los estudios realizados a partir de la observación del natural, en contraposición a los dibujos basados en calcos o reproducciones de estampas.<sup>12</sup> Es esa característica de borrador la que nos deja ver en sus aciertos y errores, en el gesto, en la espontaneidad del trazo, la forma de mirar las cosas y las convenciones que el dibujante elige para su representación. En este sentido, revelan un carácter introspectivo e intimista que nos acerca a esos pequeños mundos (Bondone y Zablosky, 2019, p. 5).

---

<sup>12</sup>Cfr. Bondone (2007), citado en Bondone y Zablosky (2019, p. 5).



**Imagen 3.** Tomasa Linares Garzón. Dibujo del núcleo “Universos”.

“Panoramas”: en este núcleo fueron reunidas las pinturas al óleo de pequeño formato que se enmarcan en la representación del género paisaje y constituyen la mayor producción de Tomasa (Imagen 4). Con la idea de generar en el público una experiencia de la totalidad de las múltiples vistas abordadas por la pintora y que encuentre en esta área expositiva la diversidad de sus percepciones y formas de

sentir, el conjunto de pequeños paisajes pretendía elaborar una imagen única para convertirla, metafóricamente, en un panorama. Un *ver todo* hecho de fragmentos. Tomasa aborda distintos temas dentro del género del paisaje, la ciudad y lo urbano, el trabajo y lo rural, espacios del jardín y el parque, las sierras. Los dispositivos expositivos de las pinturas, de los que se hablará más adelante, posibilitaron esa configuración.

Los *panoramas* de nuestra artista registran en diferentes claves, aspectos formales y juegos lumínicos de entornos distintos de las sierras, el campo y la ciudad.

Estas obras se inscriben en la tradición pictórica local y nacional del *paisaje*, un género emergente a fines del siglo XIX y principios del XX, que, frente a la pintura religiosa o el retrato, posibilitaba a los artistas incursionar en tratamientos más experimentales y directos de la forma y el color, en la ejecución *au plein air* o al aire libre.<sup>13</sup>

Los panoramas de nuestra artista abordan diferentes temas. Algunos revelan la presencia humana al mostrar espacios antropizados. Esto puede advertirse en el perfil de las construcciones arquitectónicas de una vista de la ciudad de Córdoba o en las huellas de la labor humana marcada en los surcos de la tierra arada. O bien puede verse directamente en la representación de las figuras de los campesinos trabajando en el campo. El concepto del paisaje, sea **“urbano”** o **“rural”**, irrumpe, justamente, en la distancia social y cultural existente entre la mirada laboriosa del trabajador, rural o ciudadano, y la perspectiva contemplativa de la artista.

<sup>13</sup>Cfr. Zablosky (agosto de 2009, p. 195), citado en Bondone y Zablosky (2019, p. 4).

Las imágenes de los senderos bajo la sombra de los árboles, la representación de la fuente, la escalera y las macetas con flores, nos remiten a las áreas y rincones reservados para la naturaleza en los nuevos sitios urbanos, tras los procesos de transformación y modernización de las ciudades que, desde el siglo XVIII, dan lugar a los paisajes del **“jardín”** en el espacio privado, y del **“parque”**, en el público.

Otros panoramas de Tomasa nos muestran las serranías cordobesas. Una temática que se convirtió, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, en un género particular y en un símbolo de la pintura regional en el marco de las búsquedas estéticas y culturales de un modelo nacional argentino. Nuestra artista materializa el **“paisaje serrano”** experimentando múltiples formas de imprimir el color y representar el relieve, los árboles y la vegetación, los cielos y la luz de las diferentes horas del día a partir del método de observación directa del natural aprendido en la Escuela de Pintura (Bondone y Zablosky, 2019, p. 4).



**Imagen 4.** Tomasa Linares Garzón. Una pintura de paisaje del núcleo “Panoramas”.

“Formación”: con una intención eminentemente didáctica, el eje de este núcleo giró en torno a dos temas: la práctica de la pintura al aire libre, *au plein air* y la paleta, un utensilio fundamental en la práctica pictórica. Las obras expuestas fueron acompañadas por otros objetos y soportes que mostraban los modos de pintar de Tomasa, como una manera de invitar al espectador a preguntarse sobre el entramado de las prácticas y la educación artística femenina en Córdoba en el tiempo de nuestra artista.

Como un testimonio elocuente de esas lecciones de paisaje al aire libre del maestro López Cabrera y sus prácticas, una pequeña serie de vistas del Parque Sarmiento revela no sólo los rincones observados del natural por Tomasa sino también a las alumnas, sus compañeras, mientras pintan (Bondone y Zablosky, 2019, p. 5).

El módulo exhibió dos reproducciones de fotografías de Antonio Novello (1886-1964) publicadas en la sección de eventos sociales de *La voz del interior* el 1 de noviembre de 1924, en las cuales quedaron registradas las clases de pintura en el Parque Sarmiento en las que participaron las señoritas alumnas y el maestro italiano radicado en Córdoba, Carlos Camilloni (1882-1950). Junto con las reproducciones en blanco y negro, se expusieron dos paisajes de Tomasa que dan cuenta del entorno arbolado del parque, como tema, y de su técnica.

También se expusieron materiales y herramientas de la práctica de la pintura al aire libre, como los pomos de colores utilizados por Tomasa para armar su paleta. El relato de la muestra abordó las estrategias de trabajo, mediante la descripción de los procedimientos y técnicas pictóricas utilizadas a la hora de componer y ejecutar los pequeños paisajes:

Asimismo, los recursos pictóricos utilizados por Tomasa, en este conjunto de pequeñas pinturas al óleo, dan cuenta de su formación en la Academia Provincial de Bellas Artes. Están contruidos a partir de la pintura *alla prima*, es decir, de primera intención, sin veladuras, sin retoques posteriores. La pintura al aire libre, *plenairismo*, *au plein air* o *airelibrismo* implica un interés por captar la luz, la atmósfera, el momento. La factura que posibilita su ejecución es de manera rápida y directa.

La elaboración pictórica de Tomasa evidencia su sensibilidad, su mirada y estrategias al momento de trabajar. Sus pequeños soportes están pintados con una base cálida (tierra de siena tostada) que deja ver como parte de la obra, la

integra a su pintura. Esto evidencia un signo de modernidad, el inacabado, la mancha. La materia está resuelta con empastes, destaca los toques de luz y deja la sombra con menos espesor. La pincelada es intencionalmente evidente y expresiva. Configura el espacio por pantallas, minimiza el uso de la perspectiva lineal y resalta el protagonismo de los valores. Crea composiciones donde aparece un marcado primer plano en contraste con lo lejano. Su paleta está conformada por colores preparados, desaturados, agrisados. Los matices y la pureza del color responden a las demandas del motivo. Así utiliza una clave media o alta cuando la luz de la mañana ilumina el paisaje que contempla, y arriesga fuertes contrastes, entre cálidos y fríos, oscuros y claros, cuando un atardecer se lo impone. O de lo contrario, cuando elige salir al campo en una tarde soleada su paleta mantiene una clave media (Bondone y Zablosky, 2019, p. 5).

En una nota al pie de este pasaje del catálogo, se aclaró que la pintura al aire libre fue practicada intensamente por los pintores impresionistas franceses y los macchiaioli o manchistas italianos de mediados y fines del XIX, y anteriormente, en la primera mitad del mismo siglo, por los artistas de la escuela de Barbizon, los prerrafaelistas y los pintores románticos. Si bien sus búsquedas son diferentes, compartieron el interés por estudiar y retratar la naturaleza.

## El diseño del montaje



**Imagen 5.** Vista de los tres módulos de la exposición: “Panoramas” sobre el muro de color; “Universos” sobre el muro blanco y “Formación de la Artista” en la isla central.

Con la finalidad de materializar los conceptos constitutivos de cada núcleo temático, el diseño del montaje se valió de recursos expositivos simples para crear un circuito claro y despojado.

El diseño de montaje se enfocó en la delimitación espacial y material de tres módulos que se corresponden con los núcleos temáticos. Se modificó la sala de exposición mediante desplazamientos de paneles, colocación de vitrinas y tratamiento de la superficie de los algunos muros y volúmenes de apoyo con un color. De esta manera, se crearon tres zonas con características particulares: “Universos”, “Panoramas” y “Formación” (Imagen 5).

La característica de pequeño formato de las obras demandó dotar a la sala de una situación acogedora e intimista. Se generó, en consecuencia, un plano continuo en diagonal con los paneles móviles, que avanzaba en la sala y cerraba el espacio al confluir con uno de los muros. Además de la aplicación del color, se focalizaron las luces sobre las obras para predisponer un acercamiento de los espectadores a cada uno de esos pequeños “mundos”, lo que suscitó una penumbra como efecto general.

Desde la concepción de la “puesta en escena”, se aspiró a producir un diálogo entre la sala de exposición y el clima del taller: de la obra construyéndose, en proceso.

La forma de exponer esta selección de pinturas y dibujos fue una clave esencial para interpretarlas.

Para el módulo “Universos”, se conservó el blanco del muro que presenta dos volúmenes salientes cuadrangulares, con la intención de contener la selección de dibujos. Éstos fueron expuestos sin enmarcar, como en tableros de trabajo, para respetar su condición de boceto. Y fueron distribuidos en cada uno de los paneles de acuerdo con su temática de representación: ramilletes de flores, retratos y niños, juegos de infancia.

En el módulo “Panoramas”, la decisión de agrupar bajo un nombre todas las temáticas paisajísticas que pintó Tomasa exigió la utilización de otros recursos, como la unificación de la superficie con un color neutro cálido sobre paneles y muros. Los paisajes se expusieron organizados en tres grupos. Uno, con las obras enmarcadas por la familia y el coleccionista, donde se incluyeron dos trípticos. Otro grupo de trabajos conservados sin marcos y con su soporte y/o *passepourtout* original se presentaron sobre un plano inclinado, a modo de tablero de campaña o emulando la falda donde las alumnas de la Academia sostenían sus pequeños soportes para pintar al aire libre. De esta manera, se conservó el carácter de mancha, de boceto, de apunte del natural, del hacer de la pintura en contraposición con la pintura ya enmarcada, la

obra, los cuadros. Por último, un conjunto de cinco pinturas fueron enmarcadas para exhibirlas como obra, como objeto y documento: así se pueden mirar como pinturas, ver el soporte y apreciar el reverso. Los reversos con marcas, escrituras, sellos y fechas dotan a la obra de un valor único como testimonio.

Los dispositivos utilizados en el núcleo “Formación” con la finalidad de servir como pauta y guía para contextualizar las obras expuestas fueron una base rectangular y dos vitrinas. Una vitrina referida a la “pintura al aire libre” y la otra, a “la paleta”. En el centro de la sala, se instaló una isla o módulo, compuesto por la base y las vitrinas, donde las maneras de pintar de Tomasa dialogan con el contexto histórico-cultural y dan cuenta de las lecciones aprendidas en la Academia Provincial de Bellas Artes. La cátedra de “Paisaje”, primero, estuvo a cargo del pintor andaluz Ricardo López Cabrera (1864-1950) y, posteriormente, a cargo del profesor Camilloni. Como hemos mencionado anteriormente, un conjunto de objetos y fotografías posibilitaron una aproximación a estas prácticas.

La reconstrucción de la paleta de la pintora, con la incorporación de los pomos y la disposición de los colores en sobre el objeto-paleta se hizo a partir de una lista de colores encontrada en el reverso de uno de sus dibujos, como apunte tomado de las clases de la escuela.

La paleta es el utensilio artístico donde el pintor prepara sus colores, una superficie a escala de la mano del artista, quien la sostiene sobre su brazo para distribuir, seleccionar y mezclar sus tonos. La manera académica de organizar la paleta es colocar en los bordes los colores puros del blanco al negro de acuerdo con su valor y usar el centro para las mezclas.

Cuando hablamos de la paleta, nos referimos también a los modos de usar el color, a las elecciones que realiza el pintor para “armar su paleta” y crear sus propios colores.

En el dorso de un dibujo de Tomasa, encontramos parte de una lista de colores que conformaban su paleta: Cadmium claro (un amarillo de cadmio), Cadmium foncé (rojo de cadmio oscuro), Ocre jaune (ocre amarillo), vermilión (bermellón), Carmin, Verde esmeralda, Tierra verde o inglés, Azul cobalto, Azul ultramar, Siena natural y Siena quemada. Este espectro se puede completar incorporando: Blanco de Zinc, Blanco de Cobalto, Amarillo de Cadmio y Tierra Sombra Tostada. Una paleta en la que podemos inferir las nuevas lecciones “impresionistas” que los profesores de la Academia traían como la modernidad europea: la incorporación de la práctica

de la pintura al aire libre, el interés por representar los efectos de la luz y apartar el uso del negro (Bondone, 2009, citado en Bondone y Zablosky, 2019, p. 5).

Los textos de sala sólo dieron cuenta del título de la exhibición y de los núcleos temáticos para presentar y señalar las zonas. También se expusieron las referencias de las medidas y las técnicas de las pinturas y dibujos, y se destinó un soporte para colocar los catálogos a disposición del público. Esta pieza constituyó un medio destinado a interactuar con el montaje, para posibilitar a los receptores un acercamiento conceptual a la obra expuesta y facilitar la comprensión del recorrido.

## El catálogo

Un componente fundamental de la muestra fue el catálogo. Cuando una exposición se desmonta lo que queda como documento es el registro visual y los textos del catálogo, que permite establecer un diálogo entre las imágenes de las obras expuestas y la investigación.

En este caso, se concibió al catálogo como una guía para contextualizar y valorar las obras de Tomasa en relación con las prácticas artísticas y culturales del tiempo en que vivió y se formó como artista, y también como un medio para enriquecer la experiencia expositiva y la recepción. En consecuencia, su estructura comprende: la reproducción de 15 (quince) obras en total, 4 (cuatro) dibujos y 11 (once) pinturas; un listado de obras con su ficha técnica; el texto que incorporó la biografía y algunas referencias de la formación académica, así como una interpretación de su producción pictórica y gráfica; una fotografía de Tomasa Linares Garzón y un facsímil de su firma.

A lo largo de este escrito, se presentaron pasajes del texto del catálogo, cuyas partes pueden ser resumidas de la siguiente manera:

- Una introducción que da cuenta del marco general donde se inscribe la exposición de los paisajes y dibujos de Tomasa y su trama histórica.
- Un relato de su etapa de formación en la Academia Provincial de Bellas Artes en relación con sus maestros y las lecciones aprendidas con la incorporación de la asignatura de paisaje en la institución.

- Una fundamentación de las operaciones conceptuales que guiaron la selección y categorización de las pinturas y dibujos a exhibir en “Universos” y “Panoramas”.
- Un análisis de los paisajes desde la perspectiva de un género y una iconografía emergente en el arte de Córdoba.
- Una explicación de los recursos pictóricos y gráficos utilizados por la pintora para la ejecución de sus pequeños paisajes y bocetos en relación con la enseñanza del dibujo y la práctica de la pintura al aire libre.
- Una presentación de los usos de las herramientas del pintor, específicamente de la “paleta impresionista”, una novedad del arte moderno europeo introducida en Córdoba por los maestros de la academia.
- Una biografía, la primera.
- Una invitación al público, a modo de cierre, a comprender de manera sensible el mundo de Tomasa:

La producción de Tomasa nos presenta un conjunto de la misma esencia compuesto por dos mundos que se tensionan como opuestos y, a la vez, se reúnen como el anverso y el reverso de una sola pieza. Por un lado, sus pinturas/panoramas nos muestran lugares y contextos observados desde un punto de vista distanciado, el horizonte, la lejanía, situándonos fuera del paisaje y del cuadro. Por otro, la mirada de sus dibujos/universos, más afectiva, nos induce a aproximarnos a su mundo más cercano, el de las personas conocidas, de los rostros familiares y de las flores de su jardín.

Ambos lados nos invitan a conocerla. De lejos o cerca, nos convocan a encontrarnos con ella (Bondone y Zablosky, 2019, p. 8).

## Reflexiones finales

“TOMASA” fue la primera exposición individual de Tomasa Linares Garzón.

Tuvo la intención de dar visibilidad a quien consideramos una pintora con sólida formación y actitud profesional. De su amplia y diversa producción se mostró un aspecto central y el de mayor peso, los paisajes de pequeño formato. Otros géneros abordados por la artista como el religioso, la naturaleza muerta y los ejercicios académicos serán motivo de otras exposiciones.

Las exposiciones, según María José Herrera (2011), constituyen un material de estudio relevante para la contextualización de las obras en otro discurso:

En síntesis, estudiar las exposiciones no es sino enfocar a la obra de arte inmersa en un contexto en otro discurso. Un discurso externo, que se suma al del productor y que permite ampliar las consideraciones acerca de la representación, la circulación y la recepción del arte en una época dada (p. 10).

En esta oportunidad, la exposición se presentó como una instancia de investigación/instalación, que permitió articular las obras de Tomasa (algunas), con datos, documentos, “lagunas”, fotografías, objetos, conceptos, relatos de la historia del arte de otros autores, dispositivos y estrategias de exhibición, un color, el catálogo, y configurar “un aquí y ahora”, un fragmento, una pequeña historia del arte local. Al contextualizar la producción de una artista en el pasado y situarla en la escena contemporánea, el discurso de la exposición puso en marcha la circulación de una representación específica y provisional, sujeta a revisiones y ampliaciones futuras, como toda narrativa.

## Bibliografía

Bondone, A. L. (2003). *José Aguilera*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Bondone, A. L. y Zablosky, C. (2019). Catálogo “TOMASA. Dibujos y Pinturas de Tomasa Linares Garzón (1895-1968) en la colección Julio Zelarayán”. Córdoba: Espacio de Arte, Fundación OSDE.

Tomasa: una experiencia expositiva en Córdoba (2019).  
Dibujos y pinturas de Tomasa Linares Garzón (1895-1968).

BONDONE, A. L. Y ZABLOSKY, C. [31-52]

Bondone, T. E. (2006). *La academia y el paisaje en Córdoba. Ver y volver a ver*. Terceras Jornadas de Historia del Arte. Chile: Juan Manuel Martínez Editor.

Bondone, T. E. (2007). *Caraffa*. Córdoba: Museo Emilio Caraffa.

Bondone, T. E. (2013). *Colección José Luis Lorenzo II*. Córdoba: Museo Evita Palacio Ferreyra.

Bondone, T. E. (2017). *Ricardo López Cabrera*. Córdoba: ZET.

Ginzburg, C. (1994). Microhistoria: Dos o tres cosas que sé de ella. *Manuscrits*, (12), 13-42.

Gluzman, G. G. (2016). *Trazos invisibles mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblios.

Groys, B. (2009). La topología del arte contemporáneo (trad. E. Menéndez-Conde). Recuperado de *Art Experience:NYC* [blog]: [http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte\\_175.html](http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html)

Herrera, M. J. (dir.) (2011). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes. Dr. José Figueroa Alcorta-Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones.

Nusenovich, M. (2015). *Arte y experiencia en la segunda mitad del siglo XIX*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Zablosky, C. (2009). Notas para el estudio del paisaje en Córdoba. *Avances. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, (13), 173-196. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

---

**Cómo citar este artículo:**

Bondone, A. L. y Zablosky, C. (2020). Tomasa: una experiencia expositiva en Córdoba (2019). Dibujos y pinturas de Tomasa Linares Garzón (1895-1968). *AVANCES*, (29), 31-52. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28733>