



CURSO 2022-2023

MENCIÓN: Artes Plásticas

TÍTULO: Metáforas y buganvillas: una aproximación al pensamiento femenino y migrante en la pintura matérica

ESTUDIANTE: Glenda Granda Guevara

DIRECTOR/A: Patricia Escario Jover

PALABRAS CLAVE

Pintura matérica, metáfora, pensamiento simbólico, arte, mujer inmigrante, color.

RESUMEN

«Buganvillas y metáforas», es un proyecto artístico de pinturas realizadas en óleo sobre lienzo, que explora la relación que existe entre las Buganvillas y la mujer migrante, desde un sentido simbólico, en un ejercicio de libertad artística por medio del color, las texturas, la forma, y la experiencia estética y emocional, que la integración de estos componentes estimula en el pensamiento y en la mirada de quien lo observa.

Estas obras están inspiradas en lugares que permanecen inmóviles al paso del tiempo, lugares llenos de vida que se graban en nuestra memoria de forma atemporal. Muros viejos y decadentes que vuelven a recuperar la vida, modelada por la vegetación que coloca de forma masificada el color, dejando a un lado la ilusión de las formas tradicionales de la pintura para incorporar en ella fragmentos de ese tapiz que nutren las obras y permiten establecer a partir del pensamiento metafórico un puente entre el proceso creativo, su sentido simbólico, y los significados que le transfiere el espectador.

ÍNDICE

pág/s.

1. Propuesta y Objetivos	4	-	4
2. Referentes	6	-	12
3. Justificación de la propuesta	13	-	16
4. Proceso de Producción	17	-	22
5. Resultados	23	-	24
6. Obras	25	-	27
7. Bibliografía	28	-	29



1. PROPUESTA Y OBJETIVOS

El trabajo de fin de grado aborda el arte desde el diálogo íntimo con los espacios olvidados, aquellos que conservan su propio relato que nos hablan de la vida que un día tuvieron y hoy son solo fragmentos de construcciones viejas y abandonadas, invadidas por la naturaleza por medio de las buganvillas que, agarradas a los muros, han llenado de color y de vida estos rincones, habilitando otras capacidades para suscitar el interés de una experiencia plurisensorial a través de los sentidos. Como afirmó Callizo (2017) en su tesis doctoral *Pintura Matérica y Tridimensionalidad*:

La percepción es un acto que exige la colaboración de todos los órganos sensoriales. Lógicamente, percibimos a través de todos los sentidos, sin embargo, se da un fenómeno conocido con el nombre de sinestesia, por el cual captamos a través de un órgano sensorial sensaciones que son propias de otro sentido. (p.27).

Para la creación de las obras se recuperaron pequeños fragmentos de estos muros que se aplicaron en la superficie del lienzo para, con un de imaginación poética y metafórica, llevar a las obras la riqueza, y la memoria de esos espacios entre colores de pintura acrílica y óleo que evocan a las buganvillas y la similitud que tienen estas plantas con las mujeres, sus trenzas, sus recorridos, su manera de asirse al mundo, en un intento por fortalecer o recordar la íntima relación que tienen ambas con el espacio que habitan. Siguiendo a Merleau-Ponty (1975), “mi cuerpo es el quicio del mundo [...] tengo conciencia del mundo por medio de mi cuerpo” (p.101).

Estos lugares convocan otras formas de percibir el mundo desde la mirada feminista migrante, porque en cierto modo estas plantas simbolizan su propia experiencia de transitar por culturas ajenas a la suya. Ambas fueron traídas a Europa y ambas aprendieron a sobrevivir, a echar raíces y florecer en una tierra que no era de ellas, agarrándose a muros rotos y desgastados como si fueran una alegoría a la vida que intenta prevalecer en las más adversas circunstancias. Desde esta visión, nacen estas obras pictóricas asumiendo como verdad que, como describió Clark “el arte está relacionado con todo nuestro ser: nuestros conocimientos, nuestros recuerdos, nuestras asociaciones. (Clark, 1971 citado en de Barañano, 2016, p.100), y porque, además, la obra artística debe considerarse “al margen de su valor estético y tomarse como “caso privilegiado del fenómeno”, es decir, en su calidad de registro de un acontecimiento “dado a ver” por el pintor” (Luelmo-Jareño, 2018, p.30).

OBJETIVOS

Objetivo General

1. Valorar las analogías posibles entre las buganvillas y el pensamiento femenino y migrante a través de la creación matérica.

Objetivos específicos

1. Experimentar con el color, las formas y los materiales, o tradicionales en una composición matérica y alegórica.
2. Utilizar las técnicas y los conocimientos artísticos adquiridos en el grado de bellas artes para la composición de obras matéricas.
3. Crear tres obras cuyas metáforas y mensaje poético reflejen las similitudes entre las buganvillas y la naturaleza femenina migrante.



2 . REFERENTES

A continuación, se exponen los referentes artísticos que han influido o impactado en la creación de la serie «Buganvillas y metáforas». En ellas se puede percibir la influencia de los diferentes lenguajes pictóricos y los diversos significados atribuidos por Monet, Francés y Barceló a sus representaciones artísticas nacidas desde la libertad creativa, el cambio constante y la perpetua renovación por encima del paso del tiempo.

En nuestro trabajo de investigación podríamos añadir a diferentes artistas de finales del siglo XIX y el siglo XX, que realizaron sus obras a orillas del mediterráneo; artistas como Renoir, Dalí, Sorolla, Picasso y Matisse, todos ellos crearon nuevas formas de representar el mundo a través de conceptos novedosos y con un lenguaje plástico propio, pero para nuestro trabajo tomaremos de este periodo la obra de Claude Monet.

Figura 1.



Claude Monet. *El jardín del artista en Giverny* (1900)

Impresionismo/óleo sobre lienzo, (81.6 x 92.6)

http://data.europeana.eu/item/2063621/FRA_280_007[consulta: 05/0/2023]

De la pintura de Monet tomamos como referencia la temática de su obra, principalmente, su innata libertad creadora, su metodología de trabajo, la utilización del color y sus empastes. Fueron sus paisajes acuáticos “Nenúfares” así como sus “Jardines de Giverny” las obras que han desencadenado un gran interés en nuestro proceso creativo, porque éstas no se basan únicamente en la naturaleza sino en esa esencia emotiva y comunicadora del arte.

Monet logró formular profundas reflexiones sobre la luz como elemento encargado de la vibración del color a través del estudio de la técnica de superposición de pinceladas , el uso de distintas capas de color, y los empastes, dándole con ello mayor importancia de éste que la que pudiera tener el propio dibujo, con una técnica suelta y fluida que abarcaba toda la superficie del lienzo. Con estas maneras, nuestro pintor se libera (y nos libera), de la rigurosa representación figurativa, dando paso a una nueva expresión formal que significó una actitud artística que rompería “con las reglas establecidas hasta entonces [...] apostando por los efectos que la luz tenía sobre los objetos” (Diéguez, 2021, p.26).

Figura 2.



Claude Monet. *Nenúfares*. (1914-1926)

pintura/impressionismo/óleo sobre lienzo, medidas (210 x 602 cm.) *Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York, EE.UU.

Al hablar de referentes que han inspirado esta serie, no podemos dejar de mencionar las aportaciones que realizaron los artistas matéricos, donde los materiales desempeñan un papel decisivo y en muchas ocasiones, es el centro de la obra. Estas obras están comprometidas con nuestra manera de percibir y pensar el arte dando relevancia al método de creación.

Al hablar de pintura matérica, nos referimos a la ruptura de la lisura del soporte donde la materia se ha añadido a la superficie del lienzo creando relieves, que van desde texturas apenas volumétricas o empastes que han sido aplicados con mucha carga matérica, así como la utilización de materiales que no son propios de la pintura clásica como tierra, arena, pigmentos y elementos, “en esta pintura, el campo pictórico se revela en esa alternancia de protuberancias en la superficie, en la riqueza y variedad de las texturas, calidades estas susceptibles de ser sentidas por el tacto: arte háptico” (Osorio Gonçalves, 1994, p.23).

Podemos encontrar un carácter matérico en la obra *Nenúfares* de Monet.

Figura 3.



Fragmento. *Nenúfares*.

Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York, EE.UU.

En ocasiones ocurre que estos empastes u objetos son el centro de la obra, pues todos estos elementos otorgan al espectador la capacidad de despertar otros sentidos aparte del sentido visual, como el táctil, debido a la fisicidad de la obra, “la textura matérica es el aspecto externo de la materia aplicada sobre el soporte, su presencialidad física. Es percibida por la vista, pero especialmente por el tacto” (Callizo, 2013, p.27).

Para nuestro trabajo, nos centraremos en las obras matéricas de Juana Francés y Miguel Barceló.

Figura 4.



Juana Francés en su estudio

Nota. Recuperado de <https://cultura.cervantes.es/palermo/es/del-mediterráneo-al-mundo.--homenaje-a-juana-francés-en-el-xxx-aniversario-de-su-fallecimiento>

Juana Frances, su metodología creativa constituyó una influencia decisiva para mi propia creación. En su trayectoria pictórica podemos apreciar la búsqueda constante de un estilo más personal en su pintura y la versatilidad que mantuvo durante toda su trayectoria artística, experimentando con nuevas técnicas y materiales como la encáustica.

Figura 5.



Juana Francés *El ojo y la cabeza* (1961)

Nota. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra>

Es importante mencionar que, a lo largo de su carrera, la artista se acercó tanto a la abstracción y figuración utilizándolas a ambas de maneras complementarias como vehículo para desarrollar una obra que satisficiera sus intereses. Frances es reconocida como una de las artistas que promovieron el cambio estético de la pintura en España, el MACA (2022), identifica su creación de esta manera:

En la obra de Juana Francés late un arte elemental, innovador en el uso de materias inusuales, orgánicas o encontradas como arena o tierra y escombros de obras. Tras un preludio figurativo en sus años de formación, en su etapa inicial, entre en la abstracción en los años 1956 y 1963, con el informalismo matérico en la que encontramos obras de tonos ocres, negros y blancos, ritmos frenéticos y texturas y relieves. (párr.6).

La obra que nos atañe es, sobre todo, la que realizó en su etapa de abstracción informal, con obras muy matéricas en las que introduce arenas y otros elementos de la zona. En sus obras en la que se puede observar la dinámica del gesto, la acción y la emoción del momento, con ellas intenta transmitir sus inquietudes internas en un lenguaje artístico propio de los artistas del informalismo europeo que compartían una base ideológica fuertemente vinculada al existencialismo. Esta corriente filosófica se modeló por las dos

guerras mundiales con un tono profundamente humano como describe Carrillo (2017), en el siguiente texto:

La angustia que genera la finitud de la existencia humana es la que motiva al hombre a preguntarse por el sentido de la vida. El pensamiento existencialista retoma la cuestión del hombre y su existencia, volviendo a reflexionar sobre la libertad y la historia. (p. 29).

Entre los artistas que más nos ha influenciado, se destaca Miquel Barceló Artigues debido al contenido neoexpresionista de sus obras. En sus creaciones artísticas, Barceló, desvela su afinidad con los códigos del lenguaje del informalismo europeo y del expresionismo abstracto, ampliamente desarrollado por artista como: Joan Miro, Jackson Pollock, Antoni Tapies, el arte de acción y el *art brut*. Barceló fue considerado por Felanitx (1975) como, “uno de los representantes más significativos de la pintura española de los ochenta y su obra se llegó a identificarse con un colectivo de artistas que retoman la práctica de la pintura desde una sensibilidad matérica.

Figura 6.



Miquel Barceló, *El diluvio* (1990)

Nota. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/el-diluvio>

Para nuestro trabajo ha sido de gran interés su método creativo, que se caracteriza por la aplicación de elementos orgánicos en sus grandes lienzos y murales, fuertemente inspirados en la naturaleza y sus viajes. De esta manera lo refleja Nasini (2010), en su obra *Reflexiones en torno al origen de la creación pictórica de Miquel Barceló*, cuando nos dice que:

La obra pictórica de Miquel Barceló parece tener un alto contenido autobiográfico. Barceló está imbuido de un espíritu aventurero, espíritu que se manifiesta en sus reiterados viajes y alternadas estancias en sendos parajes, los cuales le ha valido el calificativo de nómada. (p.108).

Todas sus obras están relacionadas con el paso del tiempo y sus orígenes, en ellas plasma su carácter y energía utilizando materiales densos y voluminosos mediante el uso de empastes que simulan relieves. Generalmente, sus obras han sido creadas en una paleta sombría, aunque, en los últimos años, ha dado un giro significativo, convirtiéndose en una obra más colorista como es la Cúpula de la sala XX del Palacio de Naciones Unidas en Ginebra. Es precisamente esta obra la que se ha convertido en fuente de inspiración para nuestro trabajo por la maestría de composición colorista y matérica, y la fuerza de sus significados.

Figura 7.



Miquel Barceló, Fragmento de la Cúpula de Ginebra

Nota. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/cupula-de-la-sala-xx-de-los-derechos-humanos-de-la-onu>

Estos artistas son referentes claves para la creación de la serie «Buganvillas y metáforas», porque cada uno de ellos ha aportado una visión estética, una hermenéutica de su estar en el mundo, un juego de alegorías y analogías que dan sentido a nuestro método de trabajo y que responden a la necesidad de construir un mensaje artístico en el

que la mujer, migrante y las buganvillas se instalan en espacios nuevos, reconstruyen memorias y ofrecen nuevos relatos sobre los espacios vaciados y olvidados.

En las obras referentes, como en la serie el sentido estético de la composición está íntimamente unido a la experiencia vital del ser humano. En las obras de Barceló como en Francés y en Monet, las emociones y los sentimientos toman protagonismo a través de imágenes aparentemente alejadas en lo formal y, sin embargo, cercanas por el valor estético que imprimen a la forma y a la materia y, lógicamente, por mostrar otras vías para evocar la experiencia y el goce estético mediante la complejidad simbólica, la deconstrucción de las formas tradicionales de la pintura y el desmontaje de las rígidas miradas que frecuentan al arte académico.



3. JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA

A través de esta investigación plástica y de la creación artística, se ha intentado recuperar y hacer visible la memoria que habita en estos espacios. A través de la experiencia visual se ha intentado construir otros relatos de la renovación de la vida y del paso del tiempo intentado uniendo lo que simbolizan estas plantas con la mujer y su presencia en el mundo. En este sentido esta investigación es un ejercicio fenomenológico que

[...] sólo pretende volver a las cosas mismas porque intenta de entrada dar a ver lo que se da –ver lo que eso da. La visibilidad excepcional del cuadro deviene entonces un caso privilegiado del fenómeno y, por tanto, eventualmente, una vía hacia la fenomenalidad en general (Jean-Luc Marion, 2006, p.15).

Para llegar al propósito enunciado, hemos tomado estos espacios como generadores imprescindibles de nuestra manifestación artística, deteniendo la mirada sus muros, las irregularidades, y los desgastes de éstos, y aprovechando esa capa poética que llena estos espacios de vida y que le aporta una lógica interna. Una lógica que alcanza los sentidos y se desarrolla representando la vida detenida, en lugares ensoñados y portadores de una memoria personal que a su vez evocan historias, articuladas en el tiempo. Tartás y Guridi (2013) nos hablan de ese sentido de la investigación artística que consiste en explorar y conectar los significados de imágenes y materias para desarrollar una “cartografía personal” que tiene múltiples lecturas.(p.32)

Lugares, que poco a poco, fueron tomando la forma de un fundamento conceptual y formal en nuestra experiencia creativa, dándole una nueva interpretación en la que se pone de manifiesto la conexión entre los espacios, las buganvillas, los colores y los cambios tonales debido a los rayos de sol que desvelan una fragilidad mutable y cambiante. Todos estos aspectos en la obra tienen como finalidad invitar a la reflexión sobre los vínculos que existe entre el mundo exterior y nuestro mundo interior. En esta línea de ideas, encontramos las palabras de Unamuno (1896), una premisa que justifica nuestra propuesta creativa y nuestro planteamiento reflexivo:

Hay un ambiente exterior, el mundo de los fenómenos sensibles, que nos envuelve y sustenta, y un ambiente interior, nuestra propia conciencia, el mundo de nuestras ideas, imaginaciones, deseos y sentimientos. Nadie puede decir donde acaba el uno y el otro empieza, nadie puede trazar la línea divisoria, nadie puede decir hasta qué punto somos nosotros del mundo externo o es este nuestro. (p. 4).

En nuestro trabajo, las buganvillas son de fundamentalmente importante para el discurso estético pues se nutre de ellas, de una forma u otra, tanto física como metafóricamente. Físicamente porque representan la vida en su diversos colores y formas, y metafóricamente por la similitud que tienen con el mundo femenino, al ser capaces de adaptarse a los cambios, agarrarse fuertemente a la vida pese a las adversidades y continuar floreciendo aun cuando el entorno no sea el más propicio, nutriéndose de cada espacio para construir su propio ecosistema.

Lo que vemos nos lleva a lo que no vemos y a partir de la captación de lo efímero, abre la puerta a lo verdaderamente duradero, que no es otra cosa que la energía siempre renovada existente en la naturaleza y en el pensamiento humano proyectado sobre ella, y como parte de ella, capaz de alumbrarla. (Bayona, 2014, p. 89).

Atendiendo a lo expuesto previamente, no podemos olvidar la procedencia de las Buganvillas, plantas foráneas, originarias de Suramérica, que fueron introducidas en el siglo XVIII por el navegante francés Louis Buganvilla, como un regalo a la primera esposa de Napoleón, Josefina de Beauharnais; aunque en Europa las buganvillas son identificadas como propias de los paisajes de las costas del mediterráneo. Es difícil pensar en el valor visual de estos espacios sin la presencia de las buganvillas, ya que ellas forman parte de la escenografía urbana y de los valores identitarios de estos paisajes, y son desde hace tiempo un elemento fundamental de estos espacios. Solo basta con ver alguna postal o fotografía de las costas de Grecia, España o Italia, es casi impensable imaginar esas postales tan llenas de color sin la presencia sublime de estas plantas, esto es debido a sus atractivos valores estéticos, que sobrepasan sus verdaderos orígenes pero que, además, revelan su natural capacidad de adaptación a otros entornos, habitados, deshabitados, como si las mismas buganvillas construyeran sus propias obras matéricas. Después de ser extraídas, cortadas o despegadas de su ecosistema nativo, tropical y puestas en paredes, muros y techos mediterráneos, pero sin perder su alma migrante, veranera y trinitaria nos ha permitido omitir el origen de estas plantas, que han sabido adaptarse, creando un vínculo estrecho en el espacio habitado. Durrell (1999), en su libro «My family and other animals», nos dice:

La buganvilla que se extendía lujosamente sobre el diminuto balcón delantero estaba colgada, como si fuera un carnaval, con sus flores magenta en forma de linterna. En la oscuridad del seto fucsia mil flores como bailarinas se estremecieron expectantes. (p.21).

Es frecuente ver estas plantas en los paseos junto al mediterráneo, aferradas a construcciones que en ocasiones han sido abandonadas muchos años antes y, sin embargo, siguen floreciendo, fronterizas ante el olvido y aferrándose a la vida. El anecdotario popular asocia la buganvilla con el amor verdadero, con alma gemelas que se separan pero que mantienen un vínculo eterno. Entre esas historias del acervo popular y de los poemarios, la buganvilla se convierte en metáfora sobre la vida de las mujeres del sur, la migrante, aquellas que llegan con color a España y al mediterráneo. Mujeres que llegan por algunas razones, extraídas o despegadas, buscando otras vidas y dando vidas. Mujeres matéricas que convierten el olvido y los fragmentos de las ruinas en nuevos espacios de esperanza, de lucha social y estética, de sobrevivencia en lo adverso, desarraigada de la tierra nativa pero llenas de memoria y belleza como la buganvilla.

Es aquí donde surgen las analogías de la serie «Buganvillas y metáforas», aquí es donde se revela la similitud de las mujeres migrante con las figuras amazónicas y atlánticas de estas plantas. Ambas forman parte del mundo poblado y vaciado, ambas enraizadas y trepando para tomar el sol, para resguardar lo visible y lo mundano, ambas también adaptándose a la tierra sin renunciar a ningún entorno, aunque no sea el más benévolo y aun así, tras largos periodos de sequía, mujer y planta, siguen dando significado a lo que no se ve y también a lo visible. Buganvilla y mujer sur migrante unidas por una naturaleza hembra que arroja y da vida, que arroja los espacios vivos, los espacios físicos y los humanos.

Hemos elegido nombrar la procedencia de las plantas por varios motivos. Por una parte, nos permite remarcar mejor la intensidad del mensaje estético porque en cierto modo todos los seres humanos son migrantes y han tenido que adaptarse a otras tierras y, por otro lado, porque era necesario representar la conexión que existe entre naturaleza y mujer independientemente de los lugares de los que procedan, ambas transformen significativamente el espacio que habitan y el relato de la materia. Por estas razones, damos como ciertas las palabras del poeta que transcribe Andrada (2015), “somos plantas, que confesémoslo o no, nos alzamos de la tierra mediante raíces para poder florecer y fructificar al aire libre” (p. 447).

Todas estas analogías vienen al encuentro alegórico que se desarrollan en la serie buganvillas y metáforas, dándonos oportunidades para construir nuevas formas con

pigmentos que intentan un reconocimiento callado, silente, pero vigorosamente sensible y físico que no busca “limitar la pintura a sensaciones puramente visuales” porque esto nos serviría para” tocar solo la superficie de nuestro espíritu” (de Barañano, 2016, p. 101).

El *leitmotiv* de la serie pictórica es recrear metáforas, unir vidas y espacios para integrarlos en un plano y provocar otras formas de interpretar lo sensible que habita en la mujer y que habita en la planta: “eso” sensible que las une en metáforas. De este modo, las creaciones artísticas de la serie están atadas y, por intermedio de mujeres y plantas, quedan unidas a estos espacios, a la materialidad, en una narrativa artística que intenta proporcionar otra perspectiva estética y emocional mediante el dialogo entre el color y la textura, pero asidas, las obras, como si fueran también trinitarias, a la esperanza de que su complejidad simbólica sea desvelada y completada por quienes la miran. En todo sentido, recurrimos a una hermenéutica de lo estético, que es tan primigenia como sencilla, porque “si contemplamos las obras desde el punto de vista de su pura realidad, sin aferrarnos a ideas preconcebidas, comprobaremos que las obras se presentan de manera tan natural como el resto de las cosas” (Heidegger, 1966, p.2); es decir, obras artísticas como las buganvillas conquistadoras y como las mujeres briosas de otras tierras lejanas.

4. PROCESO DE PRODUCCIÓN

Cada una de las obras han seguido las mismas pautas procesuales, aunque existe una heterogeneidad determinada por el uso de los colores y las formas en todas ellas. Como se ha mencionado a lo largo de toda esta investigación, la obra se ha realizado con la técnica de la pintura matérica; sin embargo, cabe destacar que existen diferentes niveles de este proceso y técnica creativa como explica Callizo (2017), establece tres niveles de ruptura del plano pictórico:

En el primer nivel, la materia pictórica rompe la lisura del soporte. Es aquella en la que la textura física se convierte en uno de los elementos expresivos importantes de la obra. Pintura tridimensional. En este nivel el grado de ruptura del plano es mayor que en la pintura matérica. La herramienta expresiva no es únicamente la textura física provocada por la materia pictórica, sino el volumen en sí mismo Pintura expandida. Este tipo de manifestación pictórica rompe más radicalmente los límites tradicionales de la pintura, invadiendo el espacio circundante. Busca las posibilidades expresivas en la frontera pintura/escultura/instalación. (p. 46)

En lo que respecta a la creación de nuestra obra **nos hemos limitados al primer nivel. Rompiendo la uniformidad del lienzo**, dándole textura al soporte, pero con empastes ligeros sin mucha carga matérica, con el fin de no restarle importancia al color y a la forma de este.

4.1. Limitaciones del proceso

Debo destacar las limitaciones que tuve en la realización de esta serie.

- a) El difícil acceso que tuve a estas construcciones fue uno de los mayores problemas que se presentaron, pero afortunadamente estas limitaciones se superaron debido la masificación de las plantas era tan extensa que se podía percibir la belleza del espacio incluso desde los muros exteriores.
- b) Tuve que reconsiderar la cantidad de restos de los muros en la aplicación de este en el soporte del lienzo, pues al depositarlos tendían a quitarle relevancia al color, por tanto, a medida que se desarrollaba la obra procedí a rascar con la espátula para no dejar tanto relieve.
- c) Otro de los inconvenientes en la creación de las obras fueron los tiempos de secados de las diferentes capas de óleo, pues al ser estas de mucha carga pictórica tenían un proceso lento y había que dejarlas secar casi una semana entre capa y capa.

4.2. Desarrollo de la propuesta

La fase inicial de la obra estuvo centrada en la toma de fotografías de estos espacios, el reconocimiento y exploración de estos lugares, que fueron fuente de inspiración de toda la serie llevándonos a la idea central de este proyecto.

Figura 8.



Entrada de la Finca Torre Ana s XVI.

Figura 9.



Fragmento de un muro del s XIX.

Las primeras ideas fueron hechas en pequeños lienzos, abocetados previos que sirvieron de gran ayuda para la creación de la serie.

Figura 10.



Bocetos.

En la segunda fase de producción de la obra, ya en el lienzo se ha añadido en posición horizontal los elementos y materiales que conforman *el corpus volumétricos* de la obra: pequeños los restos de muro, cal y arcilla con la ayuda de un aglutinante.

Figura 11.



Aplicación de arcilla, cal y piedras.

Teniendo siempre presente no aplicar demasiado, con el fin de no restarle valor a las pinturas acrílicas y al óleo, por este motivo los empastes no fueron tan espesos.

En la tercera fase se introdujo la carga pictórica de acrílico después de constatar que la capa de los restos de los muros y el aglutinante habían secado totalmente. En estas capas se aplicaron los colores en pintura acrílica, nuevamente en horizontal.

Figura 12.



Aplicación de capas de acrílico.

Algunas de estas capas de acrílico se rascaron y arrastraron los restos antes de aplicar el óleo con el fin de no dejar una carga pictórica demasiado espesa, pero como en todo proceso creativo unido al azar y a la experimentación, los tonos de colores se fueron mezclando casi involuntariamente.

Figura 13.



Rascado de capa inferior.

En una cuarta fase, se procedió a la aplicación del óleo, intentando que la pintura fuera espesa, pero no en toda la superficie del lienzo.

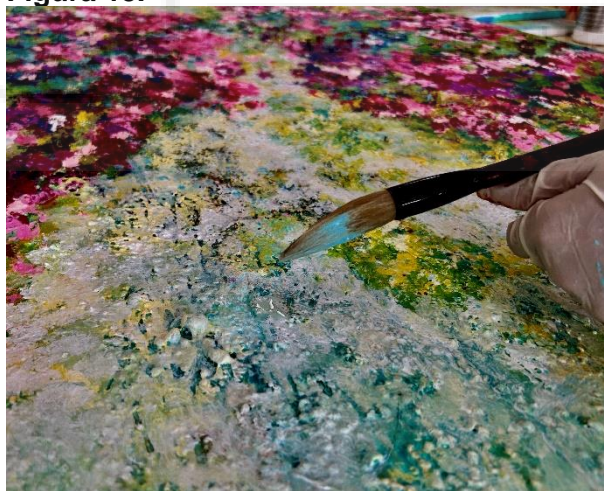
Figura 14.



Aplicación del óleo.

En una quinta fase después de dejar secar las capas de óleo se procedió con una mayor carga de disolvente a modo de *dripping* y en horizontal al esparcir gotas de óleo.

Figura 15.



Dripping.

En una secta fase cuando el óleo y sus correspondientes capas secaron, se pintaron líneas y tachones con pinceles finos, y rotuladores al óleo. Consiguiendo con ello el resultado deseado.

Figura 16.



Dibujo rayas.

Figura 17.



Detalle lienzo.

5. RESULTADOS

Los resultados alcanzados tienen una doble vertiente. Por un lado, se trató de descryptar los mensajes que reposan en el espacio intervenido para descubrir el valor estético que, de forma natural, se ha ido imponiendo en los paseos junto al mediterráneo. La simbiosis entre la naturaleza y las casas abandonadas fue recuperando el espacio no para la habitabilidad, pero si para revisitarlo con una mirada más reflexiva e interpretativa. En este sentido, mi propósito era desvelar lo que nos dicen los objetos más triviales, los mismos que, a simple vista, paradójicamente quizás por su gran visibilidad, las personas miran y no ven.

Por otro lado, el desafío como creadora era trasladar e integrar esta información en tres obras en lienzos de gran formato y convertir esa comunión entre buganvillas y pequeños restos de muros en la idea central. Esto significaba despojar a las buganvillas del olvido y a los muros de las ruinas para presentarlos como elementos y fragmentos artísticos que nos permitieron imaginar, deconstruir y crear sabiendo que podemos resignificar lo existente encadenando metáforas como procedimiento para desvelar una nueva interpretación sobre la realidad.

En este punto, la serie pictórica «Buganvillas y metáforas», tiene su propia voz hermenéutica que emergió desde mi observación del espacio, de sus elementos, y que no es menos cierta por ser simbólica porque convierte la significación libre en método para el estudio artístico y para explorar las propiedades fenoménicas de los objetos y sus espacios. En otras palabras, con las pinceladas pastosas de acrílico y de óleo y con la utilización de espátulas y pinceles intenté alejarme de lo figurativo y acercarme a lo matérico para reconocer el «sentido de verdad» de nuestro imaginario por una esencialidad ontológica: la tiene.

Conviene revelar que entre mis motivaciones para realizar esta serie pictórica estaba repensar y empoderar el rol de las mujeres migrantes que, como en mi caso, han tenido que adaptarse y echar raíces en una tierra que no era la suya. En este sentido, y seguramente inspirada en ese matiz autobiográfico de Barceló, estas obras relatan mis experiencias personales, trasladan significados desde mi interioridad a la exterioridad valiéndome del arte y de las alegorías que son posibles a través del discurso informalista y abstraccionistas y de la improvisación y aleatoriedad que es propia del arte de acción y de la metodología de los artistas matéricos.

Finalmente, no fue mi propósito hacer un ejercicio de lo “bello” sino hacer una composición sensible, creativa e innovadora inspirada en la realidad estética y social que percibo para dar una nueva lectura a los fragmentos que evocan la vida que estuvo antes y la vida que está ahora.

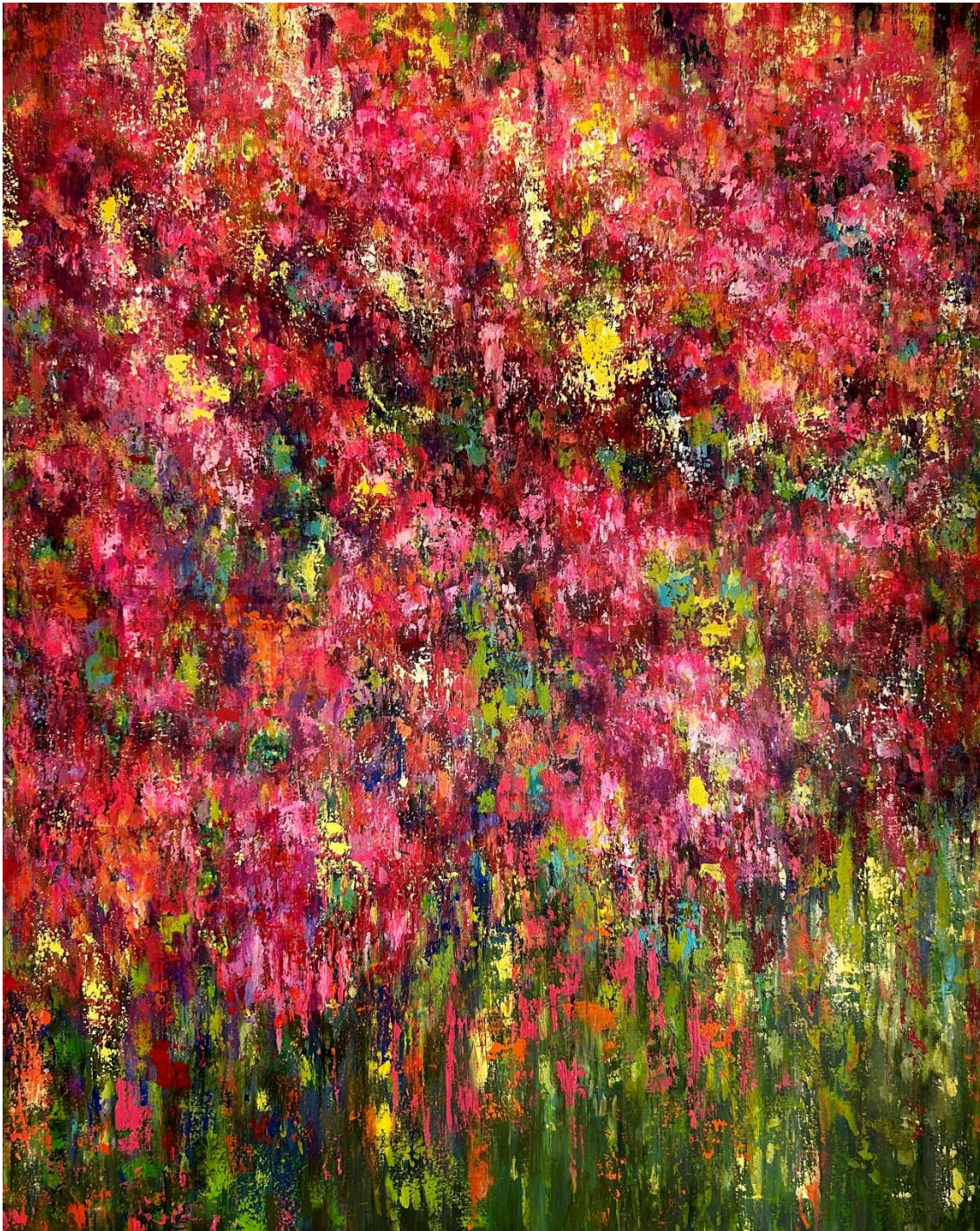
Respecto al primer objetivo específico: Se experimento con la utilización del color y los materiales en una obra matérica y alegórica, trabajando con total libertad el proceso creativo, por medio de diversos materiales, generando un lenguaje propio donde lo poético de estos espacios representan un papel fundamental en la realización de esta serie.

En relación con el segundo objetivo específico las composiciones de las obras se desarrollaron teniendo en cuenta la pintura matérica, pero rompiendo solo la lisura del lienzo sin mucha carga matérica, con empastes en la superficie del soporte, utilizando diferentes materiales. Así mismo, utilicé técnicas como: *dripping*, *action painting*, *tachismos*. De este modo apliqué los conocimientos de composición armónica de los pigmentos y los colores aprendidos en la facultad de Bellas artes.

En respuesta al tercer objetivo específico, se realizó un ejercicio de analogías entre las buganvillas y las mujeres migrantes el cual se trasladó a tres obras pictóricas que conforman la serie. Las cuales se pueden ver en el apartado de Anexos.

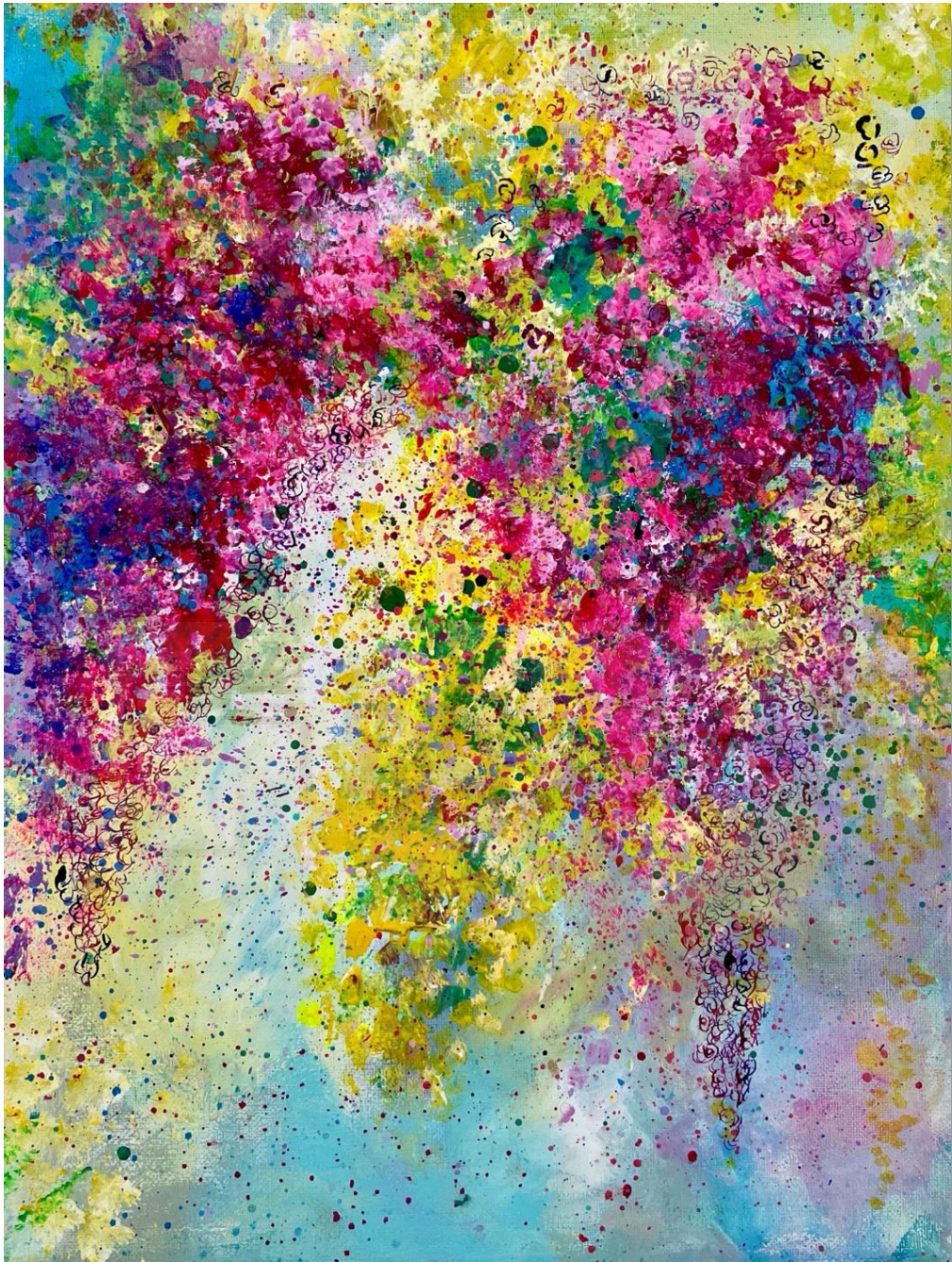
6. OBRAS

Buganvilla nº 1



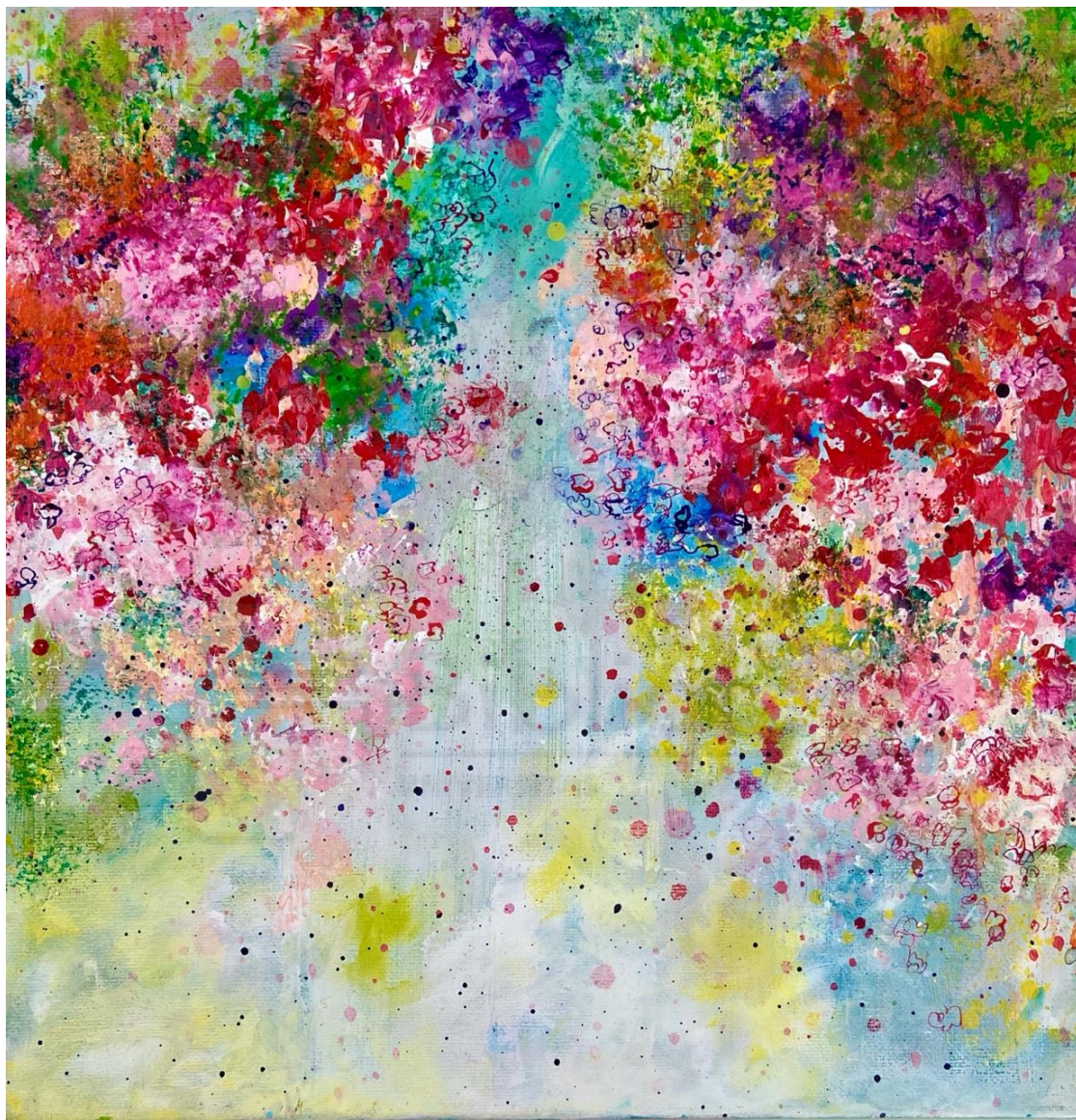
Glenda Granda: *Buganvilla nº 1* (2023), Pintura/ técnica mixta/arena, acrílico, y óleo sobre lienzo. 161 x 130 cm.

Buganvilla nº 2



Glenda Granda: *Buganvilla nº 2* (2023), Pintura/ técnica mixta/arena, acrílico, y óleo sobre lienzo. 160 x 100 cm.

Buganvilla nº 3



Glenda Granda: *Buganvilla nº 3* (2023), Pintura/ técnica mixta/arena, acrílico, y óleo sobre lienzo.
140 x 114 cm.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Andrada, M. (2015). Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz. (Tesis doctoral, Universidad Miguel Hernández). <http://dspace.umh.es/bitstream/11000/1874/1/TD%20Andrada%20P%C3%A1ez%2C%20Mar%C3%ADa%20Carolina.pdf>
- Bayona, A. (2014). *Antología de relatos y líneas. Experimentación e investigación en el campo de la ilustración*. (Trabajo Fin de Grado, Universidad de Zaragoza). <https://zagan.unizar.es/record/15441>
- Callizo, C. (2013). *Pintura matérica y tridimensional. Evolución y situación actual. Reflexiones teórico-prácticas*. (Tesis doctoral, Universidad de Murcia). <http://hdl.handle.net/10201/35305>
- Carrillo, Ronald.(2017) El sentido filosófico de la vida en el pensamiento existencialista: Una lectura desde Ellacuría. <https://doi.org/10.5377/typ.v0i32.6390>
- Clark, K. (1971). *Landscape into art*. Seix Barral.
- de Barañano, K. (2016). *Criterios sobre la Historia del Arte*. Kailas
- de Barañano, K. (2005). *Urdaibai en el arte: La alquimia del paisaje*. Ed. Bilbao Bizkaia Kutxa.
- de Bougainville, L. (1771). *Voyage autour du monde*. Saillanr & Nyon.
- Diéguez, J. (2021). Ruptura con el sistema artístico-institucional. En *Muy Arte, Monet la luz del instante* (22, pp.26-33). Zinet Media Group.
- Durrell, Gerald. (1999) *My Family And Other Animals*. Burlington Books.
- Felanitx, Mallorca. (1957) *ESBALUARD MUSEU*. Miquel Barceló. <https://www.esbaluard.org/coleccion/artistas/miquel-barcelo/>
- Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. (2010). *Monet y la abstracción*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Heidegger, M. (2010). El origen de la obra de arte. En Martin Heidegger, *Caminos de bosque*. (Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte). Alianza.
- Holzwarth, H., y Taschen, L. (2011). *Arte Moderno. Una historia desde el impresionismo hasta nuestros días*. Taschen.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma.
- Luca de Tena, C., y Pascual, J. (2013). *Sorolla. El color del mar*. Fundación Museo Sorolla-Palacios y Museos.
- Luelmo-Jareño, J. (2018). Desvelar lo visible. Merleau-Ponty y el aprendizaje por la pintura. *Arte, Individuo y Sociedad*, 1(30), 29-41. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.55396>
- Marion, Jean-Luc. (2008) *Siendo dado. Ensayo para una fenomenología de la donación*, editorial Síntesis.

- Maquet, J. (1986). *La Experiencia Estética: La mirada de un antropólogo sobre el arte*. (Trad. Javier García Bresó). Celeste.
- Nasini, Belén. (2010) Reflexiones en torno al origen de la creación pictórica de Miquel Barceló. <https://doi.org/10.15366/bp2010.5.009>
- Ponty, M.M. (1975) Fenomenología de la percepción. PENINSULA, ESPAÑA.
- Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA). (15 de marzo de 2022). *Juana Francés. Antología íntima (1957-1985)*. <https://maca-alicante.es/juana-frances-en-el-museo-carmen-thyssen-malaga/>
- Museo Sorolla. (6 de julio de 2018). *Sorolla. Un jardín para pintar*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/dam/jcr:79a1cc2f-aec1-4fa7-bf49-2c40f0ee6dba/dossier-de-prensa.pdf>
- Osório Gonçalves, M. (1994). El arte matérico hoy. Materias de carga y materiales encontrados. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). <https://eprints.ucm.es/id/eprint/1725/>
- Pearlman, B. (Productor). (2019). *Olafur Eliasson: The Design of Art*. (Serie *Abstract*. Temporada 2, capítulo 1). [Archivo de video]. Netflix.
- Tartás, C., y Guridi, R. (2013). Cartografías de la memoria: Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 21, 226-235. <https://oa.upm.es/23211/>
- Unamuno, M. (2017). *Civilización y cultura*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz91b1>
- Zinet Media Group. (2023). Monet la luz del instante. *Muy Arte*, 2, (194) <https://suscripciones.zinetmedia.es/producto/monet-muy-arte-ed-coleccionista-digital-no-2/>