

CATALÀ
CASTELLANO
ENGLISH

Fina Miralles

Soc totes les que he sigut

Finà Miralles
Soc totes les que he sigut



A totes les persones que al llarg de la vida m'han ajudat a ser més humana amb amistat i alegria, en especial a la mare que em va donar la vida.

Fina Miralles

05

Fina Miralles. Sobre el potencial polític en la bellesa i la poètica de la imatge

Teresa Grandas

17

Fina-arbre, Fina-pedra, Fina-terra

Maite Garbayo-Maeztu

25

Ser-ne part (contra una pedagogia de l'exterioritat)

Tamara Díaz Bringas

35

Historicisme i impugnació en l'obra de Fina Miralles

Valentín Roma

39

Obres

109

Textos en castellano

134

English texts

160

Selecció de referències

162

Llista d'obres de l'exposició



Fina Miralles. Sobre el potencial polític en la bellesa i la poètica de la imatge

Teresa Grandas

En un pla seqüència, la càmera segueix els passos de Fina Miralles per la ciutat. Camina portant unes sabates amb la sola d'escuma retallada de manera que forma el nom de pila a la sabata esquerra i el cognom a la dreta; amarades de tinta, cada pas deixa l'empremta del nom de l'artista, mentre recita el text següent: «A la ciutat se'ns presenten diàfans els trets característics de la nostra societat capitalista. El poder, en el sentit de la propietat, està profundament arrelat en la nostra forma de vida, la nostra conducta, la nostra organització i les nostres lleis. No només legalitzem els nostres béns personals per adquirir poder, casa, automòbil, terres, objectes; sinó també les persones que es troben sota la nostra protecció: la meva dona, el meu fill; donant el nom per reafirmar que són nostres, que són propietat nostra i estan sota el nostre poder. A partir d'aquí, les sabates que presento amb el meu nom a la sola, com un tampó d'oficina, i l'acció d'imprimir el meu nom per tot arreu on passo, no fa sinó posar en evidència aquest sentit possessiu i el poder, extralimitant les coses fins al ridícul, l'increïble, dient que el lloc per on passo també és meu. És meu.»¹ Un tràveling que Miralles havia planificat fotografiant cadascun dels llocs per on havia de passar el seu recorregut urbà a Barcelona: els habitatges, els monuments i els espais que configuren el paisatge urbà, un paisatge artificial creat per l'home.

La pel·lícula només recull el moviment compassat d'uns peus que trepitgen amb força sobre la vorera i l'asfalt, per deixar-hi ben marcada la seva signatura repetida a cada pas. Amb aquest gest, l'artista al·ludeix a l'apropiació que exerceix sobre allò que fins aleshores era un espai compartit, l'espai públic. Cal tenir present, però, que també hi transfereix la marca de la seva autoria: filma el seu caminar i al mateix temps signa la seva obra. El 1968 On Kawara va decidir traçar en el mapa de la Ciutat de Mèxic, on es trobava, el recorregut exacte que havia fet aquell dia. A partir d'aquell moment, i durant onze anys consecutius, va dibuixar amb tot detall, minuciosament, els llocs on havia estat cada dia. *I Went*

¹ La cita és una traducció de la veu en off de Fina Miralles, en castellà, al vídeo de l'acció *Petjades* (1976).

desplaça l'obra a l'espai del que és comú, un espai relacional que es configura a partir del gest individual. El 1973 el Grup de Treball realitzava *Recorreguts*, on es reproduïa l'itinerari de 113 persones entre els dies 28 i 31 d'octubre a Barcelona, amb motiu de la detenció de 113 membres de l'Assemblea de Catalunya: tres maneres diferents de mesurar el recorregut sobre el mapa de la ciutat. A la sessió *Contracampo 70²* van vincular *Recorreguts* amb *Petjades*, que va ser l'aportació de Fina Miralles a la pel·lícula *A la ciutat* (1976-1977). Es tracta d'un film col·lectiu impulsat per Eugeni Bonet i José Miguel Gómez, que deixava oberta a la iniciativa de cada participant la seva col·laboració sobre aquest tema. Més de vint artistes i cineastes es van sumar a la proposta.

On i en quin lloc va quedar l'obra d'art? Són diverses les experiències que, des de finals dels anys seixanta, desvien el centre d'interès de l'obra respecte a allò que tradicionalment s'havia considerat com l'espai de l'art. Des de llocs geogràfics i conceptuais molt divergents es replanteja el sentit, la funció i la materialització del fet artístic. L'art perd l'objectualitat i desplaça el sentit de l'objecte cap al que es va anomenar la desmaterialització de l'art. L'art com a procés, com a experiència, però també com a registre o crònica. Un desplaçament de l'objecte cap a la performance i l'àmbit experiencial, que qüestiona la precisió, la delimitació del concepte tradicional de l'obra d'art. Si les experiències de què parlavem connotaven l'espai, el camp epistemològic s'expandeix i obre un potencial insospitat fins aleshores. L'espai del fet artístic, la condició d'autor, la condició mateixa de l'obra, però també el lloc de l'espectador, queden radicalment travessats per aquesta manera de fer, per un art altre.

Les accions de Fina Miralles durant els primers anys de la seva pràctica estan fortament imbuïdes de la necessitat de ruptura amb l'obra tradicional. Havia estudiat a la facultat de Belles Arts a Barcelona, però l'experiència li va fer qüestionar els valors academicistes, convencionals i anacrònics apresos; un punt de partida per rebutjar els suports i mitjans que havien regit fins aleshores els llenguatges artístics. Però no es tracta d'un rebuig purament formal. Hi ha una disruptió conscient i voluntària que plana damunt la seva obra des de bon començament. *Natura morta* (1972) és un bodegó en què es mostren els elements que constitueixen un paisatge, però que es presenten com un repertori, un catàleg dels ingredients que conformen l'espai de la natura. En una taula s'hi han col·locat pots d'aigua i d'algues, així com grapatets de pedres o fulles identificats pel seu nom: l'artista «dibuixa» un bodegó alhora que hi ha implícita una negació de l'acte de pintar, del gest de la mà amb el pinzell.

En el primer dels seus quaderns de treball, Fina Miralles parteix del que ella mateixa defineix com una «ideologia artística revolucionària [...] on no es

pretén canviar el món [...] però sí es pretén canviar l'encasellament de l'art, la comercialització, l'estatus social al qual va dirigit (al no vendre's, ja no va dirigit a la classe adinerada que pot adquirir-lo)».³ La finalitat és el procés de creació de l'obra, el seu desplegament, l'acció. Però, un cop enlllestida, comença el procés de «destrucció», ja que l'obra desapareix i només perdura en el registre fotogràfic o en vídeo. L'objecte acabat i definitiu ja no és l'objectiu del treball artístic. Per tant, l'obra és un procés obert com a concepte i formalització, a partir d'una proposta sovint ben delimitada i definida per l'artista. Precisament pel seu caràcter inacabat –o, més ben dit, antiacabat– l'obra ha deixat de perseguir un resultat final; es desmaterialitza. Ha deixat de ser susceptible d'esdevenir mercaderia. El procés obert n'afecta la condició d'immaterialitat i la converteix també en un projecte obert assequible i accessible a tothom. L'«obra» no es compra ni es ven. L'obra es «fa», es performativitza. Una apostia ideològica que aparta l'art de la societat burgesa en què s'havia sustentat. Una apostia de transformació del sistema de producció de l'art que l'allunya dels mitjans, suports, llenguatges i fonsaments que en «manipulaven» el desenvolupament: «[...] que l'art no sigui com fins ara un producte que es dona a la societat, sinó que sigui la societat la portadora del producte».⁴

L'exposició *Soc totes les que he sigut* és una proposta estructural que mostra una part important del treball de Fina Miralles. Aquests últims anys, diverses aproximacions a la seva obra l'han abordat com a part de la seva biografia i del seu procés vital, vinculant-ne el desenvolupament personal amb les experiències artístiques. La mateixa Miralles ha avalat el relat de la seva evolució creativa des de mitjans dels anys vuitanta com un procés de creixement individual i de construcció de la seva pròpia subjectivitat: «No és una professió, ni una vocació, ni una devoció. És una manera de viure.» Efectivament, d'aleshores ençà, a partir de viatges i experiències personals, es produeix un gir cap a la introspecció, cap a una recerca interior, que reconstrueix la subjecte-artista. Ara bé, tot i aquest enfocament radicalment diferent, en aquest abans i després s'hi perceben fils conductors subjacents que ens permeten desdibuir aquest apparent antagonisme posicional que traça el recorregut de la seva obra. Cal subratllar que, sota epígrafs que constrenyen l'obra a etiquetes restrictives, hi ha una trama d'inquietuds i interessos que configuren la riquesa cartogràfica del seu treball. Les categories *preconceptual*, *conceptual*, *postconceptual*, o termes com *la pintura*, i fins i tot, més endavant, *el magicisme*, però també *la natura*, *el feminism*, *el vessant sociològic o polític*, delimiten, però sobretot limiten, l'abast de moltes d'aquestes obres. Per posar-ne un exemple, la importància de la relació amb la natura és un dels aspectes més destacables del seu treball, però quan es distingeixen aquestes

² La sessió es va fer del 3 al 6 de març de 2010. L'equip de recerca estava integrat per Julianne Debeusscher, Tamara Díaz Bringas, Fernanda Nogueira i Linda Valdés, participants de la segona sessió del Programa d'Estudis Independents del MACBA (2008-2009).

³ Fina Miralles: Quadern de treball, núm. 1, p. 22.

⁴ Ibíd, s.n.

obres (*Dona-arbre*, *El cos cobert de palla*, etc.) de les que aparentment comporten una major crítica social (tal com *Emmascrats* o *Standard*), s'obvia el caràcter desnaturalitzador i subversiu de les primeres i se les despulla d'un potencial polític que sí que tenen.

Naturaleses naturals, naturaleses artificials (1973) és un repertori descontextualitzat d'elements naturals que es presenta amb aquests mateixos elements en la seva condició artificial; d'aquesta manera, s'estableix una relació dialèctica entre les dues qualitats partint d'un mateix origen. D'altres artistes havien experimentat amb la descontextualització (el 1968, Sigmar Polke traslladava munts de pataxes a la galeria d'art a *Kartoffeln*; o el 1969, Robert Smithson desplaçava miralls entre les roques d'una muntanya a *Mirror Displacement [Vertical on Rocky Bank]*, per posar-ne un parell d'exemples), però Fina Miralles fa un pas més enllà i juga amb la contraposició d'unes categories que la nostra societat, cada vegada més industrialitzada, tendeix a hibridar i subvertir.

En aquest sentit, les sèries *Translacions* (1973) o *Relacions* (1974-1975) canviaran l'ordre de les coses, ja que permuten la realitat i hibriden l'espai del que està establert. En *El retorn* (2012), el cos de l'artista que se submergeix a l'aigua es relaciona una altra vegada amb un dels elements naturals. Anteriorment, a *Imatges del zoo* (1974), evoca les denominades exposicions etnogràfiques o zoos humans que les grans exposicions universals de segle XIX presentaven per mostrar el repertori de varietats de tribus o aborígens provinents de terres llunyanes i que les grans metròpolis explotaven colonialment. D'altra banda, els zoòlògics, concebuts com a llocs per mostrar-hi animals salvatges, exhibeixen la supremacia humana sobre les espècies. Aquí Miralles torna a subvertir l'ordre establert i en capgira les categories habituals: les feres i els animals exòtics es presenten en fotografies, mentre que les gàbies estan ocupades per animals de l'entorn domèstic i per la mateixa artista. És un exhibicionisme que transmuta la presentació de l'obra i en subverteix una altra vegada el sentit, la qüestió de l'autor i el registre de l'espectador, en una mena d'alquímia dels elements del món de l'art i, per què no, de la vida, que esclata quan se la desposseeix dels valors en què s'havia sustentat. La perdurabilitat, el valor o sentit de l'obra queden desplaçats, i també els valors del que és «natural», el que és «normal» i el que és «artificial». Què engabiem i per a què? Quan es pot dir que alguna cosa/algú és susceptible de ser engabiat i exhibit? Aquests treballs plantegen una crítica de la noció d'autoritat i de poder. El joc amb les imatges, pel fet de dislocar-les, genera rebuig.

Els treballs entorn de l'arbre parteixen del *Costumari català*.⁵ La referencialitat als costums i usos ancestrals, a l'anomenat folklore que compila el *Costumari*,

no és sinó un recurs que Miralles fa servir per mostrar «problemes que avui es presenten a la nostra societat i la nostra cultura. Des de sempre, el poble s'ha vist bloquejat i castrat per la força i el poder, sigui el que sigui; aquest ha intentat per tots els mitjans negar la capacitat de pensar, decidir i governar el poble per ell mateix. Per tot això creiem important, i en un cert aspecte necessari, l'estudi, la divulgació i la sortida al carrer del folklore com a element d'expressió social i artística».⁶ Organitzat en tres eixos –l'arbre i l'home, l'arbre amb personalitat humana, i l'arbre i els elements naturals–, es tracta d'un conjunt d'accions que l'artista fotografia i que confereixen a l'arbre diverses qualitats i atribucions. Una vegada més, trasllada el subjecte a un ens natural, desplaça la construcció de subjectivitat a l'entorn, fora de l'individu, complementant-lo i atribuint-li la qualitat de subjecte polític. A la sèrie *Relacions. Relació del cos amb elements naturals* (1975) ofereix el seu cos a la sorra, a l'herba, al mar o a la palla, entre altres elements, en un procés de cobertura que arriba a ser total. Aquí també s'estableix una hibridació cos-element que recorda processos com *Self-Burial* de Keith Arnatt (1969), *Drifts* (1970) de Vito Acconci o els treballs d'Ana Mendieta, com *Feathers on a Woman* (1972) o *Flowers on Body* (1973). La silueta perdura o desapareix, segons l'element natural utilitzat, en una relació que fon els elements en un nou aliatge.

Les *Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes* (1975) s'endinsen en una sèrie d'accions que ocupen la nostra vida quotidiana interactuant amb diverses matèries, i esdevenen un repertori d'actes diaris seleccionats per Miralles. Quins actes denotem en el nostre dia a dia? Quines són les accions quotidianes que connotaríem? Pensem en *Novel·la* (1965) de Joan Brossa, un recorregut per la vida d'una persona a través dels diferents documents oficials que ens «visibilitzen» però que difícilment parlen de nosaltres, les dades dels quals l'autor deixa sense completar. Respirar, mirar, menjar, passejar o fumar, ¿són una manera de parlar de les nostres vides? Aquest component incomplet o inacabat també hi és a *Translacions*, que no pretén oferir una obra tancada, sinó mostrar com opera un element natural sense ser transformat, fora de context, i testimoniar el canvi que experimenta. D'aquests projectes en l'entorn natural, Miralles en durà a terme una variació de descontextualització consistent a desplaçar terra, herba, palla, un arbre i pedres en un entorn domèstic, i tornarà a confrontar el món natural amb l'artificial. Aquest desplaçament s'assembla en certa mesura a l'operació de la pintura de paisatge que trasllada la natura a la tela, i que aquí es trasllada literalment a una taula, unes cadires, un escriptori, un llit i un armari. Es pregunta què implica la pertinença a alguna cosa, com es capgira l'ordre d'allò que ve donat i on és el límit del que està establert. Són gestos que qüestionen què governa la mirada, com percebem les coses i com les ordenem.

5 *Costumari català: usos i costums de bon pagès sobre boscos i arbedes* (1920), és un document publicat per la Mancomunitat que accredita la relació arbre-dona. El *Costumari català* de Joan Amades, publicat el 1952, en recull una part important.

6 Agustí Hurtado Giner: «De les idees a la vida», *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: Ajuntament de Sabadell i Museu d'Art de Sabadell, 2001, p. 59-60 [cat. exp.], que indica com a referència que es troba adjunt al Quadern de treball, núm. 1, també a la p. 22. Tanmateix, no he pogut trobar la cita utilitzada.

Quins són els paràmetres d'autonomia i de pertinença, a què estan subjectes i com es disloquen aquests valors.

L'operació que comporta *Petjades* quan es marca l'espai caminat s'amplia a *Standard* (1976). A través de l'educació, dels estereotips socials i culturals, se'ns designa com a individus, se'ns assenyala: l'exercici d'una mare vestint la filla es converteix en una maniobra connotada amb cadascun dels atributs que li assigna. Aquest recorregut s'interromp seqüencialment amb imatges familiars o extrems dels mitjans de comunicació que tracen un itinerari complementari a través de tot el que s'espera d'aquesta nena: valors, comportaments, actituds, ideologia i creences. La primera comunió, el casament, la maternitat i la formació d'una família; qualitats com la bellesa, l'elegància o convertir-se en objecte de desig; però també atributs com la submissió, l'acatament a l'autoritat en l'àmbit de la família, de l'educació i en la societat, són codis que construeixen una identitat social, que esquia la subjectivitat individual. Em deia Miralles que «vestir el cos és vestir la ment».⁷ Convindria refutar la consideració d'aquesta obra únicament com a feminista. Sense perdre la perspectiva de gènere, la lectura que se'n pot fer és molt més complexa i rica. Miralles descriu *Standard* com «[...] una acció que evidencia els valors tradicionals donats a la dona "standard", inculcats des de la infantesa pels pares, els mestres, els marits, les lleis, l'església, la societat, etc. A la dona no la deixen ser mestressa de la seva vida, ser ella mateixa; primer és la filla de..., després la dona de... i després, la mare de...»⁸ Quan va presentar aquesta obra per primera vegada a la Galeria G l'octubre del 1976, Fina Miralles es va asseure en una cadira de rodes, s'hi va lligar pels turmells i els canells, i es va tapar la boca amb una mantellina. En aquesta posició es va col·locar davant d'una projecció d'imatges, a la qual s'afegien un programa de televisió en un petit monitor i una emissió de ràdio que evocaven la sobrecàrrega ideològica dels mitjans de comunicació de l'època: programes com el consultori d'Elena Francis, que es va emetre des del 1947 fins al 1984 i que, amb els seus consells a les oients sobre temes sentimentals i familiars, exercia un adoctrinament conservador i tradicional.

Sense el component sexual tan explícit de les *Dorines* de Carol Rama (anys quaranta), lligades amb corretges al llit o en cadires de rodes, la figura alienada per una suposada malaltia mental es presenta aquí alienada per una malaltia social. La núvia embarassada de Renate Bertlmann a *Schwangere Braut im Rollstuhl* (1978) sembla moure's espasmòdicament lligada a una cadira de rodes, com les vaques boges a què al·ludeix Rama («io sono la mucca pazza»). El vel de núvia de Bertlmann es transforma aquí en la mantellina que es posaven les dones durant el franquisme per tapar-se el cap quan anaven a missa. L'església catòlica

exigia que es cobrissin els cabells en senyal de submissió, modèstia i reverència; però no ho exigia als homes. La mantellina a la boca emmordassa i emmudeix la dona, que ha d'assistir a la construcció del personatge de la nena i a la construcció del seu propi personatge, incapacitada per moure's, impossibilitada per respondre críticament a allò que li és donat. La immobilitat induïda a través de l'educació, la religió, també culturalment, socialment i políticament, l'obliga a veure quina és la seva naturalesa, o la que s'espera que sigui: la seva altra naturalesa artificial. Hi ha una translació de la subjectivitat que es construeix en el recorregut de les imatges. La coerció a què se la sotmet a través d'un exosquelet, l'apèndix que la immobilitza, no és només la cadira de rodes. Cada imatge li trepitja la pròpia subjectivitat i queda impressa en la seva construcció biopolítica. Ser espectador del que ets, ser espectador del que s'espera que siguis, del que et fan, del que volen que siguis, en una immobilitat autoinfligida i forçada que causa disruptió sobre l'expectativa, la regulació, la normativització i la normalització. Què és la normalitat? En el cas de la dona, ¿la feminitat, la maternitat, la família, la submissió a l'home, la vida domèstica, la bellesa, la docilitat? És el retrat del titella, amb uns fils moguts per mans alienes. La pintura de la dona convertida en objecte, «dona-objecte-burgesa, dona-criada-burgesa, dona-treballadora- obrera».⁹

La cosificació reapareix a *Emmascarats* (1978), en què Miralles tapa la cara d'una dona amb una mantellina que li cobreix totalment el cap; amb unes corretges que li lliguen el rostre; amb l'ús tergiversat d'una mitja, ja que passa dels peus al cap; amb un passamuntanyes; amb una caputxa com les que feien servir els terroristes per no ser reconeguts quan apareixien en públic. En el seu quadern de treball, també hi anota la possibilitat d'emprar un vel de núvia i una corona, com en el cas de Bertlmann, o un encaputxat religiós, entre d'altres.¹⁰ La màscara encobreix, tapa, oculta, esborra, desdibuixa. D'una manera semblant a l'acció de dissoldre el rostre, són retrats sense entitat, sense subjectivitat. Les màscares són un recurs molt freqüent en el treball de diverses artistes en aquells anys. En tenim exemples a *Schuhmaske* (1976), en què Birgit Jürgenssen dibuixa una cara que ens mira a través d'unes corretges; a *Isolamento* (1972), en què Renate Eisenegger es cobreix la boca i els ulls amb cotó fluix i després s'encinta el rostre sencer. També Françoise Janicot a *Encoconnage* (1972) i Annegret Soltau a *Selbst* (1975) utilitzen aquest recurs; mentre que Elaine Shemilt s'emmascara nua a *Constraint* (1976) i Margot Pilz ho fa vestida a *Sekundenskulpturen* (1977/1978).

Emmascarats dissol la identitat, dibuixa el no-ser, esborra la imatge i la pròpia condició de l'ésser humà, de la mateixa manera que dissol les convencions artístiques del retrat. I, com havia esquivat el bodegó i la noció mateixa de pintura, l'artista dissoldrà el pigment en l'aigua per pintar sense la mà, com veurem més

7 Conversa entre Fina Miralles i Teresa Grandas, Cadaqués, 25 de setembre de 2018.

8 Fina Miralles: *Testament vital*. Sabadell: Edicions de Gràfic Set, 2008, p. 17. També disponible a la web de Fina Miralles (apartat «Publicacions»).

9 Fina Miralles: Quadern de treball, núm. 1, p. 33.

10 Ibid., p. 42.

endavant. El context social, polític, educatiu i religiós torna a ser objecte d'interès a *Matances* (1976-1977), que Miralles descriu com «fotocomposicions, textos, objectes i esquemes sobre paper. El tema principal és la manipulació feta per l'home sobre els animals i a ell mateix, el poder i l'exercici del poder.»¹¹ «Composicions i fotomuntatges damunt d'un suport, dirigides al tema de la mort física (aparent) i al de la mort psicològica produïda per la manipulació, el poder, etc., en animals i persones. Aquest treball ha estat elaborat a finals de 1975, però la seva realització no s'ha concretat fins a 1976 i 1977.»¹² Aquesta obra es compon de diverses peces. Una és un vídeo sobre la matança del porc en què s'insereixen fotografies en blanc i negre del recorregut escolar de la seva infància i fragments d'imatges domèstiques d'un gos tancat en un pis. La matança del porc era un dels costums més arrelats en les zones rurals de Catalunya, una tradició ancestral, segons Joan Amades, que conjuga el ritu sacrificial amb l'abastiment domèstic.¹³ Una altra peça seria el múltiple *Diviértase matando*, amb les siluetes que s'utilitzen en pràctiques de tir i que sovint apareixen a les cassetes de fira per practicar la punteria, totes amb una diana al pit; en aquest cas, es combina l'aspecte lúdic i la relació amb la mort imposta, el joc i la tragèdia, presents en l'imaginari des de l'antiguitat. Els jocs del circ romà recorden al sacrifici per causar plaer en els espectadors, que gaudien i es divertien en una mena de pornografia de la violència.

També a *Matances*, concretament en el tríptic *Tres esquemes de mort artificial*, que Miralles va presentar a la Biennal de París el 1977, hi ha tres seqüències interrelacionades. A la primera part del tríptic s'hi veu una imatge d'*Els afusellaments del 3 de maig*, la pintura de Goya que rememora l'execució de patriotes i ciutadans després dels aixecaments a Madrid contra l'ocupació francesa (1808); a sota, un fris de creus, de Crist a la creu i de la gran creu del Valle de los Caídos. Al centre hi apareix, en primer terme, la figura de l'home acabat d'ajusticiar del quadre de Goya en paisatges i entorns diversos. Finalment, la tercera part del tríptic està formada per la fotografia de Fina Miralles el dia de la primera comunió, vestida —com era costum— de petita núvia, amb els fusellers de la pintura apuntant cap a ella. Davant del tríptic s'hi retalla la silueta del mort dibuixada a terra, tal com se sol fer en les investigacions policials d'un crim.¹⁴ Mitjançant les metà-

¹¹ *Testament vital*, op. cit., p. 17.

¹² Arxiu del Museu d'Art de Sabadell.

¹³ Amades la recull el 1952 en la compilació sobre el *Costumari català*, en el volum v, dedicat a la tardor.

¹⁴ En el seu quadern de treball Miralles hi havia anotat una altra composició d'imatges diferents: a la primera part, la fotografia d'un suïcidi i la foto de la tomba de Gabriel Ferrater, l'escriptor i poeta que es va suïcidar (27 d'abril de 1972) després d'haver-ho anunciat. A la segona part, la fotografia d'una execució i la tomba de Txiki, el militant d'ETA que va ser executat per afusellament el 27 de setembre de 1975, poc abans de la mort del dictador. I, finalment, la tercera part formada per una fotografia d'un accident i una altra de la tomba de la mare de l'artista. Al quadern hi indica la presència del perfil d'un cadàver a terra, amb rastres de sang; i també hi esmenta el vídeo. Però, tal com hem vist, la formalització final va ser diferent. Quadern de treball, núm. 1, p. 37.

fores subjacents en cadascun dels elements que formen part de *Matances*, el potencial simbòlic que sorgeix de la relació iconogràfica rizomàtica es reforça amb les fotocomposicions.

El conjunt de les fotocomposicions de *Matances* mereix que ens aturem en el repertori conceptual i iconogràfic que comprenen. *Continuem respirant* o *Sístole-diàstole* apel·len a allò que evidencia la vida, però Miralles també ironitza sobre què és estar viu: *Veure-hi no és estar viu*; a *Ferits*, la ferida és un estat transicional entre la vida i la mort; i a *Abandonats* mostra la imatge del gos sol en un pis. N'és destacable la ironia: *Entre baionetes* combina imatges d'un casament al costat d'imatges d'infermeres fent la salutació feixista i del Papa assegut a la cadira gestatòria; o apareix la diana —com la punteria precisa en l'acte de matar i en el joc— que es mostra a *Dar en el blanco* o *Fer forat*, on pot ser les dues coses, en un límit difús entre plaer i destrucció, amb un clar component sexual. En algunes *Matances* hi afloren conceptes artificials del nostre imaginari social com la justícia i la família, que haurien de ser espais socials de protecció, però que revelen el seu costat més fosc i les contradiccions sobre les quals se sustenen: els valors de protecció i submissió, la incomunicació, la por i la impunitat, el sotmetiment (*Abaixar el cap*), l'obediència imposta (*Debo ser obediente*), la imposició religiosa (*Ciris*). S'explica la mort a *Mort*, i també queda simbolitzada amb la pell d'un animal (*Gat mesquer, Pèl i ploma*) i la presència d'anims morts, molts d'atropellats en les cunetes de les carreteres, per denunciar una altra forma de brutalitat en la qual el progrés, el que és artificial, anula el que és natural. A *Esquela per a un lleopard* l'animal apareix mort en vida, tancat en una gàbia com en els zoòlògics, allunyat del seu hàbitat natural, encara que també molts d'aquests animals se sacrificaven per obtenir-ne pells de luxe o eren caçats per plaer. S'escenifica la mort sense morir en el cas de la dona lligada nua a un llit. L'executor i l'executat en un mateix pla es poden arribar a confondre en el replec ambigu de les estratègies de poder i els seus símbols, com el triangle.

Precisament *El triangle com a simbologia de poder i mort* (1976) és una acció que incideix en les diverses lectures que s'atribueixen a una imatge segons la manera en què es presenta a l'espectador, servint-se del triangle com a simbologia de poder, manipulació i mort. El triangle pot simbolitzar la deïtat, una religió, la masculinitat, la victòria o el franquisme, és a dir, aspectes socials, polítics o religiosos. Els signes són manipulats per un prestidigitador, un personatge que hibrida el joc i la màgia amb el poder i la mort. En aquesta mateixa línia trobem l'obra que Miralles va presentar al pavelló espanyol de la Biennal de Venècia de 1978, *Mediterrani t'estim*, al voltant del tema «De la natura a l'art i de l'art a la natura». La seva intervenció s'exposava al costat de treballs de Nacho Criado, José María Iturrealde i Pilar Palomer, amb fotografies de ponts dels enginyers Martínez Calzón i Fernández Ordóñez. Santiago Amón va qualificar la instal·lació de l'artista de «metàfora, més literària que plàstica, entorn de l'amenaça de

mort que pesa (sense remei o recurs) sobre el mar Mediterrani».¹⁵ L'espai estava cobert per una tela de mosquitera com les de les tendes de campanya, que segons Miralles representava l'úter de la nostra cultura,¹⁶ i el paviment era ple de sorra; al mig hi havia una llosa que feia de làpida, amb la inscripció: «Vola gavina / estigues alerta / que l'home ja és aquí», davant d'una pell de guineu amb el forat causat per un tret.

Amb aquest conjunt d'obres, Fina Miralles planteja un recorregut per aquells aspectes de la naturalesa natural de l'home i aquells que la seva naturalesa artifical construeix, que denoten el seu costat més salvatge i destructiu. Reflexiona novament sobre la condició del que és natural i artificial; en una proposta que, per descomptat, implica una crítica social i política, una resposta a les condicions que la societat imposa a les dones, però també als homes; a tothom més enllà del gènere. L'eix es vertebra sobre la natura i l'artifici com a elements constitutius dels éssers i de les coses, però també de l'art. De fet, el replantejament del que és artístic, dels valors que sustenten l'art i d'allò que li dona sentit, i la revisió dels rols dels agents que hi intervenen, continua latent i emergeix en les obres que farà més endavant.

A partir del 1979 Miralles torna a la pintura, un llenguatge del qual ja havia alterat els fonaments temps enrere: amb el bodegó a *Natura morta* o el retrat a *Emmascarat*, en què la imatge fotogràfica oculta el rostre. Potser és un llenguatge que no ha abandonat del tot. Les sèries *Paisatge* i *Doble horitzó* són pintures de paisatge que treballa com a muntatges a partir d'una tela i un bastidor. El quadre no és el suport per a la pintura. Tela i bastidor estan concebuts com un entramat complex: plecs, girs, absències, obertures i buits. L'artista parla d'aquests treballs com de construccions: «Separant els dos elements del quadre, bastidor i tela, i utilitzant-los com elements d'expressió i construcció, vaig fer unes estructures que, conjuntament amb els elements naturals, no reproduïen paisatges, sinó que eren paisatges per si mateixos».»¹⁷ Forada i deforma la tela, incorpora la paret com a element de l'obra, pinta el bastidor, en alguns casos fins i tot els elements del quadre no se sotmeten a la pintura, i el quadre mateix esdevé un objecte pla. Jordi Pablo afirmava que el retorn al suport clàssic del bastidor i la tela prové de l'interès continuat de Miralles per comprendre el tòpic del paisatge en la pintura.¹⁸ Les *Relacions* i les *Translació*s estan en aquesta línia de treball. També «pinta» paisatge afegint a la tela un munt de terra, una branca de farigola o una pedra. Una altra forma de pintura serà la immersió de la tela o el paper en aigua amb anilines de color, deixant que la capillaritat n'impregni progressivament el suport. Curiosament s'ha atribuït a aquests treballs un sentit de despossessió de l'aura

manufacturada; la mateixa artista destaca que la seva mà no hi intervé, al contrari del que passarà en els dibujos dels seus quaderns de viatge de mitjans dels vuitanta i en les pintures que farà a partir d'aleshores: «Després de tants anys negant la mirada, la mà i el sentiment, aquest estiu del 1983 tornava a dibuxar amb la mà el que veien els meus ulls».»¹⁹ Al 1984, després d'un viatge per Llatinoamèrica, inicia una pràctica de l'art «oberta als sentiments i a les emocions, així com al llenguatge simbòlic i el pensament màgic».»²⁰ La seva pròpia necessitat de creïxer i d'entendre la vida, i d'entendre's ella mateixa, sembla allunyar-la de tot el que és anterior a aquest moment en què comença una via de coneixement interior que n'impregna l'actitud vital i l'activitat com a persona-artista. Fina Miralles parla d'absència d'emoció i de neutralitat en aquestes obres, si bé ens interpelan amb tanta força que és impossible defugir l'emoció, la sensualitat i el compromís polític que transmeten. Fins a un cert punt aquesta observació podria sorprendre, si no fos perquè està molt determinada per un canvi vital (diria que radical) que li fa entendre la seva obra d'una manera molt diferent a partir d'aleshores. Més enllà, però, de consideracions introspectives i magicistes, cal remarcar la coherència i troncalitat que travessen la seva obra.

Tal com anunciam en començar aquest text, aquest projecte pretén revisar una part de la producció de Miralles sense basar-se en els principis taxonomicistes que la historiografia de l'art li ha atribuït, i que s'han destacat des de bona part de les lectures d'aquests últims anys; una revisió a partir de la qual es puguin generar nous relats i interpretacions que enriqueixin el treball ja de per si ric, complex i bellíssim de l'artista. Per aquest motiu la publicació també s'ha pensat com un espai per plantejar-hi altres discursos crítics. La tria dels autors no és una dada irrelevante i s'origina en propostes formulades ja fa temps que es mantenen vigents.

A finals del 2007 la revista *Papers d'Art* de Girona va publicar un número especial, titulat *Vivid Radical Memory*, entorn de l'art conceptual. Valentín Roma hi va col·laborar amb un article sobre el context històric i estètic del Grup de Treball, on formulava una idea fonamental com a punt de partida per revisar l'anomenat art conceptual, especialment emmarcat en les pràctiques desplegades a la Catalunya dels setanta: «Si analitzem les successives revisions que s'han realitzat de l'art conceptual espanyol en els últims quinze anys podem apreciar diversos aspectes paradoxals que es repeteixen de manera simptomàtica i que, d'alguna manera, dibuixen un determinat "model" estereotipat d'interpretació enfront de la manera d'enquadrar aquestes mateixes pràctiques artístiques en el discurs històric.»²¹ En el seu diagnòstic es refereix a la museïficació de l'art con-

¹⁵ «La Bienal y la ciudad de Venecia», *El País* (13 de juliol de 1978).

¹⁶ Conversa entre Fina Miralles i Teresa Grandas, Cadaqués, 11 de juliol de 2019.

¹⁷ *Testament vital*, op. cit., p. 20.

¹⁸ *Paisatge*. Barcelona: Fundació Joan Miró, Barcelona, gener del 1979 [cat. exp.].

¹⁹ *Testament vital*, op. cit., p. 23.

²⁰ Conversa entre Fina Miralles i Teresa Grandas, Cadaqués, 12 de març de 2020.

²¹ Valentín Roma: «Algunes "desconsideracions" a propòsit del Grup de Treball i el seu context historico-estètic», *Papers d'Art*, núm. 93 (2n semestre de 2007), p. 92.

ceptual com una «revisitació [...] aïllada i poc complexa» en la qual l'autor considera que hi rau un dels problemes principals: «La reconstrucció d'aquestes mateixes activitats com a confrontació amb els contextos que les van aixoplugar, és a dir, la seva representació com a fenomen confrontatiu amb un temps i amb unes condicions socials, econòmiques, polítiques, ideològiques... i no tant com una "arqueologia" o unes formes o estils artístics.»²²

L'article derivava en consideracions sobre el Grup de Treball que no cal tratar ara, però l'encertava en centrar el debat cap a les formes d'aproximació a l'art conceptual. Al mateix número, Jesús Carrillo es referia a les propostes «reïficadores i neutralitzadores de la història de l'art»²³ en relació amb la historiografia de l'art conceptual a Espanya. Poc temps després de l'aparició d'aquell número de *Papers d'Art*, es va organitzar el taller «On va ser (o es va perdre) el que és polític», un seminari que formava part del cicle *L'art després dels feminismes* en el marc del PEI, el Programa d'Estudis Independents del MACBA, amb una sessió titulada «Entre conceptualismes i feminismes: el cas de Fina Miralles», en la qual van participar Assumpta Bassas, Jesús Carrillo i Pilar Parcerisas. El taller estava dirigit per un equip de participants de la segona edició del PEI format per Julianne Debeusscher, Tamara Díaz Bringas, Fernanda Nogueira i Linda Valdés. La sessió es va plantejar com un qüestionament d'algunes pràctiques historicistes i crítiques que havien advocat per la neutralització del conflicte i l'homogeneïtzació de les diferències i l'havien desposseït del vessant polític. Tot i el temps que ha passat des de la publicació de *Papers d'Art* i des del seminari del PEI, algunes de les qüestions que s'hi van formular continuen ben vigents. D'aquí la invitació a Valentín Roma, Tamara Díaz Bringas i Maite Garbayo-Maeztu, que ha investigat el treball de Fina Miralles aquests últims temps.

Els autors han respost generosament a aquesta invitació, i esperem que aquest projecte ens permeti accedir als àmbits cap on apunta actualment el treball de Fina Miralles. *Soc totes les que he sigut* vol evitar els espais de confort, els biaixos epistemològics, i fins i tot les aproximacions que legitimin un discurs basat en una innocuitat que creiem que és aliena a la seva obra. La idea és entendre els mecanismes d'interrelació del seu treball, i analitzar què proposa avui en dia. Es tracta, doncs, d'obrir nous espais interpretatius.

Fina-arbre, Fina-pedra, Fina-terra

Maite Garbayo-Maeztu

La dificultat de tenir un cos

Sempre he pensat que una violència latent, una mena de dolor, travessa els cossos que Fina Miralles posa en escena. Es tracta d'una violència que el cos repeteix contínuament sobre si mateix, com si mirés de recosir un estrip o reparar un buit que hi ha quedat dins. Una violència que cita altres violències, potser exercides sobre el propi cos, o potser transmeses en una xarxa històrica que viatja de cos a cos. Si bé el trauma seria inexistent si no hi hagués un segon esdeveniment que el desencadena, sempre hi queda una mena de rastre, com una ombra, que es fa present quan apareix la imatge del cos de l'artista.

Aquesta violència es torna més explícita en el període comprès entre 1975 i 1977, amb treballs com *Matances*, *Standard* o *Emmascarats*, que posen de manifest una clara voluntat de fer visibles els estralls de la dictadura franquista sobre el cos social en general i sobre el seu propi cos (com a cos femení) en particular. Però el dolor, i una certa assumpció del poder que té la performance per mitigar-lo, ja hi era en la sèrie *Relacions. Relacions del cos amb elements naturals* (1974-1975), que tot i haver-se llegit sovint com a exemples locals de land art, es presten a lectures més complexes que tenen en compte algunes particularitats contextials, com la condició de dona artista de Fina Miralles o l'adscripció d'aquestes accions als últims anys de la dictadura franquista.

En algunes d'aquestes accions l'artista es comença a cobrir el cos amb matèries diverses (pedres, sorra o terra) i el va ocultant a poc a poc fins a fer-lo desaparèixer del tot sota un túmul que en certifica la presència. La quietud del cos és una qüestió clau per entendre aquesta sèrie, que estableix relacions amb la natura basades no en l'explotació i l'extractivisme, sinó en la trobada, la intersubjectivitat i l'afectació mútua. La quietud seria allò que apaivaga el cos i l'acull. D'altra banda, quedar-se quieta és un gest característic de les accions de Miralles que ha perdurat al llarg dels anys i que l'artista interpreta com una manera de parar, d'interrompre l'engranatge productivista en què estem immer-

²² Ibíd.

²³ Jesús Carrillo: «Conceptual Art Historiography in Spain», *Papers d'Art*, núm. 93 (2n semestre de 2007), p. 46.

sos, de deixar de fer i accedir així a un estat de consciència diferent que sorgeix pel fet de ser-hi, en la trobada amb una mateixa i amb la natura:

Les meves accions són molt quietes, tant les d'abans com les d'ara, jo no salto ni ballo. No és el fer, és la inacció, cal ser-hi, cal formar-ne part: quiets, ser-hi, adonar-nos de les coses, respirar... Quan dorms i quan t'estàs quieta, reps la il·luminació.¹

Enfront de l'acció, la quietud convoca altres maneres de fer, altres maneres d'ocupar l'espai i de disposar el cos d'un mateix per a la trobada amb l'altre. Quedar-se quiet implica renunciar a l'acte productiu i immediat que ens projecta cap al món. És un gest que ens deixa oberts i ens col·loca en una posició receptiva i vulnerable, davant l'imperatiu de l'acció com a gest invasiu que ens impulsa a avançar cap als altres.

Mentre es cobreix de sorra, de terra o de pedres, l'artista s'està quieta. En aquestes accions hi ha una clara voluntat de tapar el propi cos, d'esborrar-lo, de fer-lo desaparèixer per amagar-lo, per sostreure'l de la mirada de l'altre. El cos de la Fina és un cos que s'oculta, que coneix la violència a la qual s'exposa un cos femení quan apareix i és vist. És un cos que se sap vulnerable i que, quan desapareix, itera sobre si mateix altres violències i cita altres cossos que van desaparèixer i d'altres que desapareixeran.

Aquestes imatges convoquen una relació problemàtica de l'artista amb el cos femení que es pot rastrejar en altres treballs duts a terme en els anys setanta (com *Standard* i *Emmascarats*) i fins i tot en alguns projectes que no es van arribar a materialitzar mai però que van quedar recollits en els seus quaderns. El cos femení hi apareix sovint com un cos obert i vulnerable, com en la imatge de la «dona oberta de cames»² que Miralles col·loca en un esbós per a les *Matances* al costat d'imatges del poder masculí i invasiu (un policia, un home pixant, etc.). El cos femení com un cos molest, sempre amenaçat, sempre susceptible de ser violat, sotmès. O també, entre els esbossos per a les *Matances*, la referència a la imatge d'una dona amb una diana en el sexe. La diana, com la creu (omnipresents en les *Matances*), com a metàfora del càstig, com una cosa que et marca, que et senyala, que t'identifica (en aquest cas, com a dona).³

La dificultat de tenir un cos, la no acceptació del propi cos. La necessitat de tapar-lo, d'amagar-lo, de doblegar-lo, de deixar-lo anar. La violència, que s'itera incessantment sobre una mateixa i que s'acabarà convertint en un element literal en obres com *El penjat* (1975), *Lligada a l'arbre* (1975), *Standard* (1976), *Matances* (1976-1977) o *Emmascarats* (1976), deixa entreveure una mena de dol no resolt. Un dol ancorat en la problemàtica relació amb el propi cos, com a representació d'un cos femení col·lectiu. Sens dubte, després de gairebé quaranta anys de nacionalcatolicisme, qualsevol lectura del cos femení estava travessada per les diverses violències que s'havien encarregat insistentment de donar-li forma. Com ha explicat Raquel Osborne:

El cos de les dones va ser considerat en el franquisme, amb l'ajuda de la ideologia catòlica, un element contaminat i pecaminós, i un àmbit, per tant, sobre el qual calia actuar contínuament. El cos femení, molt sexualitzat, serà sotmès a força de negar-ne paradojalment la sexualitat, tant per la via de la repressió directa –vexacions, humiliacions, violència sexual– com a través dels tribunals militars i ordinaris, que castigaran les transgressions i determinaran que el cos de la dona és un objecte jurídic que pertany a l'Estat o a l'home, mai a ella mateixa.⁴

Aquesta negació de la sexualitat femenina (aquí identificada amb la sexualització que el règim fal·locètric imposa a les dones) és precisament la que s'escenifica una vegada i una altra: quan el cos es tapa, quan s'oculta, quan es tanca, quan es lliga, quan la diana apunta i marca el sexe, etc. Seria simplista afirmar que l'artista intenta prendre el control sobre el propi cos per arrabassar-lo a l'Estat i a l'home. I, encara que aquesta és potser una de les lectures possibles, penso que hi ha alguna cosa més, alguna cosa que situa Miralles més enllà del mandat de la feminitat, en una posició de dissidència davant del model de dona heteropatriarcal (de dona «standard», diria ella, parafrasejant el títol de la seva performance més coneguda). Una posició que confirmen les opcions vitals de l'artista, que des de ben aviat va eludir el destí de dona burgesa per al qual se l'havia format: conèixer un home, casar-se, tenir fills i dedicar-se a les tasques domèstiques. En comptes d'això, Fina Miralles va triar ser artista i no dependre mai de cap home. Una posició de dissidència enfront de la feminitat «standard» present en els seus treballs i que ella mateixa corroborava: «Hi ha alguna cosa de com em sentia jo com a dona, perquè jo no em sentia dona. Gairebé m'he sentit mare (sense ser-ho) abans que dona. [...] M'ha costat molt acceptar aquest cos.»⁵

¹ Fina Miralles, comunicació personal, 2019. Paradoxalment aquesta quietud també ha tingut un corretat en la vida quotidiana de l'artista, ja que des de finals dels anys noranta pateix una malaltia que li ha reduït la mobilitat. Miralles explica que el fet d'haver-se vist obligada a parar, a estar-se quieta, ha implicat per a ella un aprenentatge enorme i una obertura a altres formes de coneixement i de consciència.

² Fina Miralles: Quadern de treball, núm. 1, Arxiu Museu d'Art de Sabadell (MAS), p. 41.

³ Conversa entre Fina Miralles i Maite Garbayo-Maeztu, Cadaqués, 2012.

⁴ Raquel Osborne (ed.): *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad, 1930-1980*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012, p. 20.

⁵ Conversa entre Fina Miralles i Maite Garbayo-Maeztu, Empúries, 2019.

Es tracta d'un qüestionament identitari fonamentat en la praxi vital més que no pas en la reflexió teòrica, ja que –segons m'ha explicat la Fina– en aquella època no tenia gaire contacte ni amb el moviment feminist organitzat ni amb les lectures feministes que abordaven aquests temes. Amb tot, el qüestionament de la categoria *dona* ja s'havia iniciat en l'àmbit teòric (*Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir es va traduir al castellà a l'Argentina el 1962, i al català el 1968; i als anys setanta era una lectura habitual en cercles feministes de l'Estat espanyol) i, en un context molt proper al de l'artista, M. Aurèlia Capmany i la fotògrafa Colita van publicar el 1977 el fotolibre *Antifémina*, que problematitzava la identitat femenina com a idealització masculina en què no hi cabien la gran majoria de les dones:

La nostra tesi per fer el llibre va ser que el noranta per cent de les dones no tenen vint-i-un anys, ni fan un metre seixanta-cinc d'alçada, ni son maridables. És a dir, que no responen a l'estereotip femení que ha prefabricat el mascle l'últim terç del segle xx. Abominem de la paraula *feminitat*.⁶

Maria Rosón assenyala que el llibre s'avança a molts dels debats que es van produir a partir dels anys vuitanta, i relaciona la pregunta que es fan Capmany i Colita («la dona de pagès, la dona de les fàbriques, les dones gitanes, són en realitat dones?») amb la famosa afirmació de Monique Wittig: «Les lesbianes no som dones» (1980).⁷ De la mateixa manera que Wittig desvelava que l'heterosexualitat no és una opció sexual individual sinó un règim polític, la pregunta de Capmany i Colita entranyava una concepció de la feminitat també com a règim polític, inseparable d'un constructe aliè a les dones individuals i fonamentat en la repetició d'un model de feminitat burgès, catòlic, masclista i heteronormatiu: l'implantat pel nacionalcatolicisme.

La quietud com una trobada

Remenant l'arxiu de l'artista al Museu d'Art de Sabadell, hi vaig trobar una imatge que no tenia data i que estava catalogada com a fotografia personal. S'hi veu la Fina quieta, molt quieta, mig estirada en un forat entre les roques. El rostre plàcid i els ulls tancats. Absent però present. Plàcidament adormida, potser morta.

⁶ Citat en Concha Calvo: *«Antifémina», Fotos y libros. España 1905-1977*. Madrid: MNCARS, 2014, p. 235. La cita correspon a una entrevista de J. Fabre a Colita i M. Aurèlia Capmany: «La Nova Cançó ya es historia en fotos», a *Tele/eXprés*, Barcelona, 5 de setembre de 1978.

⁷ María Rosón: «Colita en contexto: fotografía y feminismo durante la transición española», *Arte y políticas de identidad*, vol. 16 (2017), p. 63.

Aquests últims mesos he parlat diverses vegades amb la Fina per aproxiar-nos a la funció que exerceix aquesta quietud que em commou i m'interpel·la tant; aquesta quietud que d'una banda itera i rememora, i de l'altra interromp i transforma, apaivaga i calma el dolor del cos: «No pots viure si abans no treus tot el que hi ha en aquest pou fosc. Jo volia passar per la consciència, volia saber. La consciència és fer-ho veure, treure-ho d'aquesta aigua profunda, negra i fosca.»

La quietud, doncs, com allò que dona accés a una altra consciència. Com un lloc fugisser, oblic, que acull i aixopluga el que ha desaparegut. La quietud com l'estat en què es transforma el dol, com a record, transmissió, interrupció, com a porta oberta a tot allò que s'ha omès.

André Lepecki, a *Exhaurir la dansa*, entén la immobilitat dels cossos com una crítica, des de l'àmbit escènic, a la «participació en l'economia general de la mobilitat que configura, sosté i reproduceix les formacions ideològiques de la modernitat capitalista recent».⁸ Una concepció de la quietud que coincideix parcialment amb l'affirmació de la Fina sobre quedar-se quieta com una manera de parar, d'interrompre l'exigència d'acció i productivitat constant amb què vivim. Per a ella, a més, la quietud és el gest que et porta a un altre lloc on el cos entra en connexió amb el que s'ha esborrat, amb el que s'ha descartat, amb tot allò que es manté ocult i que, quan retorna, agita i trastoca els límits del que és possible.

L'antropòloga C. Nadia Seremetakis (que Lepecki cita per parlar de l'acte immòbil), concep la quietud com una suspensió del flux de la història que té el poder d'interpel·lar-la, d'interrogar-la. «La quietud és el moment en què tot allò que està sepultat, rebutjat i oblidat emergeix a la superfície de la consciència social com un oxigen vital. És el moment en què surt de la pols històrica».⁹

El que està sepultat, rebutjat i oblidat és el que torna quan s'interromp el flux, és allò que té el poder de desviar la repetició per permetre l'accés a altres formes de consciència i de coneixement descartades del relat de la cultura i de la història. Per a Fina, quan el cos es queda quiet, comença un viatge cap endins, cap a una mena de no-lloc on el subjecte «es reconnecta amb un tot, amb tots els éssers de l'Univers».¹⁰ La quietud apareix com un lloc receptiu, on el cos es troba amb altres cossos; com un lloc de transmissió i transitivitat on alguna cosa passa, emergeix, es torça, es transforma.

Paulina E. Varas explica que a Santiago de Xile, el 1978, en una jornada de dejuni i protesta que es va fer per pressionar el govern perquè entregués els cossos dels desapareguts que havien trobat morts als forns de Lonquén, l'artista

⁸ André Lepecki: *Exhaurir la dansa. Performance i política del moviment*. Barcelona: Universidad de Alcalá de Henares, Mercat de les Flors, Centro Coreográfico Gallego, 2009, p. 37.

⁹ C. Nadia Seremetakis (ed.): *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 12.

¹⁰ Conversa telefònica entre Fina Miralles i Maite Garbayo-Maeztu, 2019.

Luz Donoso es va estirar a terra i s'hi va quedar quieta.¹¹ Hi ha una fotografia on es veu Donoso ajaguda, amb un vestit de flors i sabates de taló. El seu cos, quiet, s'entregava per fer aparèixer els cossos de Lonquén, aquells cossos que la dictadura havia llançat en una fossa comuna per no haver de restituïr-los a les famílies perquè poguessin ser plorats i enterrats. Situant el seu cos com a cadàver, com un cos mort, Donoso s'abandonava a la quietud com un lloc de suspensió del present, com un lloc de trobada amb els desapareguts, en un gest empàtic i de solapament en el qual l'artista reconeixia la vulnerabilitat del seu propi cos, de qualsevol cos. El seu cos, present, mitigava el trauma generat per la falta dels cossos absents. La seva quietud calmava i acompañava el cos mort pel fet d'encarnar-lo, acollir-lo, fer-li un lloc dins del propi cos.¹²

Un any abans, a la Galeria G de Barcelona, Fina Miralles s'havia estirat a terra de bocaterrosa sense moure's mentre algú li dibuixava la silueta del cos. La seva postura era idèntica a la del cadàver del quadre de Goya *Els afusellaments del 3 de maig* (1814), que apareixia reproduït en el tríptic *Tres esquemes de mort artificial* (1977), penjat davant seu a la paret. Miralles s'hi estava molt quieta. Es feia la morta per intercanviar el seu cos viu per un cos mort, i situava la seva mort com una conseqüència directa de la violència de la dictadura. A *Tres esquemes de mort artificial* s'hi podien veure imatges que al·ludien a les diverses violències del franquisme i del nacionalcatolicisme, com la creu del Valle de los Caídos o la imatge de Txiki lligat de peus i mans uns moments abans de ser afusellat.¹³ També hi havia una foto de la Fina nena, vestida de primera comunió, mentre l'apuntaven les armes d'un escamot d'afusellament. Una altra vegada la mateixa violència, exercida sobre el propi cos com a cos femení, apareixia en la imatge de la nena vestida de blanc com «una núvia, com una verge a punt per ser lliurada en matrimoni».¹⁴ Davant seu, el cos present de l'artista, estirat a terra i immòbil, feia aparèixer la mort i escenificava una ruptura del silenci, una suspensió del flux del present que torçava i desviava la cadena de repetició, transmissió i fixació del trauma. Miralles prestava el seu cos per portar el dol d'altres cossos. Era l'any 1977 i l'eufòria derivada de la mort del dictador anava acompanyada de l'esperança del canvi que havia de portar la democràcia. Era un breu lapse de temps en què s'obria la possibilitat de parlar, però que seria clausurat ben aviat a favor de la reconciliació nacional exigida per la Transició.

¹¹ Paulina E. Varas: *Luz Donoso. El arte y la acción en el presente*. Santiago de Xile: Ocho Libros SpA, p. 162.

¹² Maite Garbayo-Maeztu: «To Dress Up in the Other's Skin: Presence, Absence and Intersubjectivity», *Performance Research*, vol. 24, núm. 7 («On Disappearance», 2019).

¹³ Txiki (Juan Paredes Manot), militant d'ETA politicomilitar, va ser brutalment torturat per les autoritats franquistes i afusellat el 27 de setembre de 1975.

¹⁴ Conversa entre Fina Miralles i Maite Garbayo-Maeztu, Cadaqués, 2012.

Fer-se arbre, fer-se pedra, fer-se terra

En general, les accions en les quals el cos de Fina Miralles apareix en relació/transformació amb la natura (*Dona-arbre* [1973], *Relacions. Relació del cos amb elements naturals* [1974-1975]), són anteriors a la mort de Franco, que va suposar la fi de la dictadura com a règim polític.¹⁵ En canvi, altres accions on he identificat una presència més explícita de la violència vinculada a un component de crítica social i política (com les *Matances*, sèrie a la qual pertany *Tres esquemes de mort artificial*) són posteriors a aquesta data i pertanyen, doncs, a aquest parèntesi temporal de ruptura del silenci al qual acabo de referir-me.

En el cas de la Fina, la forma en què el dolor es fa visible a través del treball artístic està relacionada amb un context històric i cultural concret, i no segueix una seqüència cronològica que acabi en una reparació. Més aviat la violència, com a seqüela del trauma, forada el present una vegada i una altra, subratllant la impossibilitat d'una reparació completa d'allò que la performance actualitza. Per això, l'aparició del seu cos es produueix en la tensió entre l'exposició directa i l'ocultació/transformació mediata per la trobada amb la natura, en l'alternança entre fer visible la violència que s'exerceix sobre el propi cos (*Emmascarats, Standard*), o posar-se fora de perill i renunciar a la feminitat, ja sigui transformant-se en una forma natural (*Dona-arbre, El cos cobert de palla*), o bé fent desaparèixer el cos i mimetitzar-lo amb la natura (*El cos cobert de pedres, Terra*).

Griselda Pollock fa una anàlisi complexa i brillant de l'escultura de Bernini *Apol·lo i Dafne* (1622-1625).¹⁶ Dafne sembla condemnada a haver de triar entre dos fats: la violació o la mort, tots dos emmarcats en una lògica fal·locèntrica. En el mite d'Ovidi, per fugir d'Apol·lo, la nimfa demana ajuda al seu pare, que la salva de la violació convertint-la en un llorer que queda en mans d'Apol·lo com un símbol de la victòria del cos masculí sobre el femení. Pollock intenta buscar «un altre fat per a Dafne», i vira aquesta lectura de violació i mort cap a una altra de transformació i reparació. A més d'indagar en l'existència de metamorfosis vegetals associades a ritus arcaics, l'autora recupera un mite ancestral anterior a Ovidi en el qual Dafne, com Diana i altres caçadores mítiques, és definida per la seva misogàmia (odi al matrimoni) i funciona com una figura de resistència a l'heterosexualitat patriarcal (i probablement, també, com un subjecte de desig lèsbic). En aquesta versió, Dafne crida la seva mare perquè la salvi, i Gea, la terra, obre una esquerda en el seu cos matern per on Dafne s'esmuny, mentre un llorer creix en el mateix lloc per marcar l'espai umbilical.

¹⁵ Específico que la mort de Franco va suposar la fi de la dictadura com a «règim polític», perquè com a règim de control de les subjectivitats i dels cossos la dictadura no es va acabar el 1975, sinó que es va prolongar durant la Transició.

¹⁶ Griselda Pollock: *After-affects/After-images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester: Manchester University Press, 2013, p. 47-73.

Segons Pollock, el mite ovidià erradica la Dafne antiga, plena de connotacions associades a la vida, la mort i la regeneració, per assimilar-la a un simbolisme patriarcal relacionat amb el fet amorós.

Veig *Dona-arbre* (1973) arrelada a la terra, lliurada a una metamorfosi que converteix el cos femení en una altra cosa, allunyada de la concepció sexualitzada del femení-per-a-un-altre, que en els treballs de Fina Miralles he identificat com el femení traumàtic. A *Dona-arbre*, el cos de l'artista apareix per primera vegada en escena, i ja hi apareix per quedar-se quiet, per mirar de posar-se fora de perill mentre s'esmuny per aquesta esquerda, buscant recer dins de la terra. Veig el cos de la Fina fent-se pedra, fent-se terra, fent-se sorra, i penso que són imatges ambigües, intents d'actualitzar l'inenarrable que van més enllà del binomi mort-vida i on concorren violència i quietud, desaparició i restitució de la presència, trossos de mort i trossos de vida.

Sempre he pensat que les accions de la Fina formen part d'un contínuum en el qual es transmet i s'actualitza un saber sobre el cos; que es poden llegir com gestos de dissidència enfront de les representacions estetitzades i estèticament naturalitzades del cos femení com a cos violat o violentat. Per escriure sobre l'obra d'algunes dones artistes cal tenir en compte, com diu Pollock, «la intersecció dels traumes de gènere acumulats per l'«existència femenina» amb els traumes excepcionals dels esdeveniments històrics extrems o personalment contingents». ¹⁷ Cal no perdre de vista que, com hem vist actualitzat en el treball de Fina Miralles, hi ha un component en el fet d'haver d'existir en femení que resulta en si mateix violent i traumàtic.

Ser-ne part (contra una pedagogia de l'exterioritat)

Tamara Díaz Bringas

La «relació d'exterioritat amb la “natura”» constitueix «la condició per a l'apropiació/explotació que es troba a la base del paradigma occidental del creixement sense límit», és a dir, del desenvolupament.¹

Rita Segato

Interdependència vol dir canvi de model.²

Fina Miralles

Ens acostem a Fina Miralles en el context del taller d'investigació «Perillositat social. Minories desitjoses, llenguatges i pràctiques a les dècades del 1970 i 1980 a l'Estat espanyol», amb participants del Programa d'Estudis Independents (PEI) del MACBA (2008-2009).³ Després de les primeres visites al Museu d'Art de Sabadell, al qual Miralles va donar íntegrament el seu arxiu l'any 1999, i de converses amb l'artista, ens va semblar urgent abordar-ne el treball des del mateix arxiu, tenint en compte els contextos que n'han condicionat les lectures. L'acostament des del PEI a un conjunt de pràctiques dels setanta i vuitanta tenia a veure amb un intent d'interpel·lar les tensions entre historiografies dominants i alternatives des de perspectives feministes i queer. En el nostre grup de recerca ens preguntàvem sobre l'expulsió de la política –o, si més no, d'una politicitat feminista– en certs relats del conceptualisme.⁴ Ens semblava

¹ Rita Segato, «Ejes argumentales de la perspectiva de la Colonialidad del Poder», *Revista Casa de las Américas*, núm. 272 (juliol-setembre de 2013), p. 32.

² Text manuscrit, Cadaqués, desembre del 2010, a Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fertils*. Sabadell: Fundació Ars, 2018, vol. I, p. 114.

³ Taller d'investigació dirigit per Paul B. Preciado i Xavier Antich (gener de 2008 – març de 2010).

⁴ En el context del taller vam organitzar el seminari *On va ser (o es va perdre) el que és polític*, que incloïa la jornada «Entre conceptualismes i feminismes: el cas de Fina Miralles», MACBA, 26 de gener de 2009 (organitzat per Sonia Abián, Mariana Bacelar, Julianne Debeusscher, Tamara Díaz Bringas, Augusta Espinosa, Ania González, Fernanda Nogueira, Florencia Terzano, Linda Valdés, María Velázquez i Alicia Viana).

¹⁷ Ibíd., p. 70.

simptomàtic, per exemple, que el moment que s'acostuma a identificar com una dissolució del moviment conceptual a l'Estat espanyol coincideix amb l'emergència de pràctiques que, de manera més explícita, tractaven qüestions feministes: *Standard* (1976) i *Matances* (1976-1977), de Fina Miralles; *Discriminació de la dona* (1977) i *Ordre públic* (1978) d'Eulàlia Grau; *Fin i Boy Meets Girl* (1978) d'Eugènia Balcells, entre d'altres.

Pensar el treball de Fina Miralles i les seves lectures com un camp on es troben múltiples forces ens va portar, més endavant, a fer una mena d'assaig visual en què obríem interrogants –sobre les relacions entre espai públic, arquitectura i poder o sobre els processos de producció de subjectivitat– entorn de la dècada del final del franquisme i el començament de la Transició, i sobretot entorn del present. *Contracampo 70, con Fina Miralles* interrogava, a més, els precaris límits entre obra i document, la condició inestable de l'arxiu, les pràctiques que intervenen en la seva configuració i les maneres en què es fa públic.⁵ En certa mesura, ens interessava mostrar la contingència de l'arxiu (i del nostre propi treball) com una manera d'imaginar altres pràctiques crítiques.

Uns anys després, i també en un projecte col·lectiu, vam centrar l'atenció en *Matances. Poder i subjectivitat. Una lectura visual a l'arxiu Fina Miralles*,⁶ on partíem d'aquesta sèrie del 1977 (que constitueix, en si mateixa, una mena d'arxiu de la seva obra dels setanta) com a frontissa entre una idea de poder sobirà –el poder de donar mort– i un poder que es materialitza en el control de la vida: «sí que es fabriquen les persones», afirma Miralles al vídeo. El mateix any en què Michel Foucault publica el text «Dret de mort i poder sobre la vida» (1976), on s'esmenta per primera vegada la noció de biopoder, Fina Miralles està treballant en les obres *Standard* i *Matances*, que revisen les tecnologies de producció i normalització del cos i la subjectivitat, o les maneres en què el poder entra en els cossos.

Abordar la feina de Fina Miralles des de l'arxiu –des de la seva contingència i historicitat– ha estat per a mi un intent de veure la seva pràctica *en relació*, eludint les operacions que separen obra i document, obres majors i menors, dins i fora d'un determinat camp. *FM_el archivo y la caja de zapatos* és el nom amb què acostumava a designar una investigació inacabada en què vaig començar reunint còpies de quaderns de Fina Miralles, apunts, processos de treball, així com textos crítics o exposicions per on han circulat les seves sèries *Translaciones*

5 *Contracampo 70, con Fina Miralles* (2009), realitzat per Juliane Debeusscher, Tamara Díaz Bringas, Emma Herbin, Fernanda Nogueira i Linda Valdés. Vídeo disponible per a visionat íntegre a Hamaca: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=1079>.

6 *Matances. Poder i subjectivitat. Una lectura visual a l'arxiu Fina Miralles* (2012-2013), guió i realització: Maia Creus, Tamara Díaz Bringas, Inés Martins, amb la col·laboració de Victoria Sacco; edició: Adrián Melis; producció: Fundació Ars i Museu d'Art de Sabadell, Ajuntament de Sabadell, amb la col·laboració d'ESDI.

i *Relacions* des del 1973 i fins avui.⁷ En certa mesura, pretenia interrogar les «condicions de veritat» de l'arxiu mateix, les forces que el van establint i transformant, com les pràctiques d'exposició, crítica, investigació o col·lecció. Al llarg d'aquest text m'agradaria seguir (o suggerir) un cert corrent que connecta poètiques, idees, lectures del treball de Fina Miralles, a través d'aquestes dues sèries i en particular de dues de les seves obres més reproduïdes: *Dona-arbre* (1973) i *El cos cobert de palla* (1975). I també m'agradaria posar-hi en relació altres peces de Miralles, suggerir vincles intermitents o intuïcions que es van connectant.

Dona-arbre. La imatge apareix per primera vegada en la mostra *Translaciones*, organitzada per l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions el gener del 1974. Al catàleg s'hi publica un text de la mateixa Miralles, en què enumera les translacions que ha dut a terme en un marc natural fins aleshores: «1. Deixada anar de cargols (1-XI-1973), Parc de la Ciutadella; 2. Flotació d'herba en el mar (II-XI-1973), Premià de Mar; 3. Translació d'arena de la platja a un camp de conreu (18-XI-1973), Sant Martí d'Empúries.»⁸ Curiosament, el text signat el gener del 1974 no menciona la quarta d'aquestes translacions, que havia tingut lloc el novembre del 1973 a Sant Llorenç del Munt. Tot i així, la fotografia de l'acció es podia veure emmarcada a la paret, al capçal del llit de la instal·lació *Llit-arbre* (1973). I de seguida va tornar a aparèixer en el cartell que anuncia la segona presentació de *Translaciones*, a la Sala Tres de l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, de febrer a març del 1974.

Aquella imatge va encapçalar també l'article que Alexandre Cirici va dedicar a «Les recerques de Josefina Miralles» en un número de març del 1974 de la revista *Serra d'Or*.⁹ En aquell text, el crític que amb més atenció i lucidesa va acompañar el treball de Miralles des de la seva participació en la Primera Mostra d'Art Actual de l'Hospitalet (1972) i durant tota la dècada, exposava algunes línies que han marcat altres lectures de la seva feina d'aleshores ençà, com la «dialèctica natural-artificial». La imatge que obria el text de Cirici és la mateixa que havia aparegut en les dues mostres de *Translaciones*: apaïsada, amb el cos de l'artista dins d'un context on també es veuen arbres i muntanyes. Després d'aquestes aparicions, la versió més contextualitzada de la *Dona-arbre* va deixar de circular i, en endavant, es veurà més aviat en fotografies de format vertical on el cos apareix en primer pla.

Suggereixo qüestionar els desplaçaments d'una imatge, les operacions crítiques que impliquen, els contextos de lectura dels quals són testimonis. Preguntar,

7 Una presentació d'aquest projecte va tenir lloc a Nauestruch, l'Estruch, Sabadell, juny del 2011, amb el llarg títol: «Plan B, un acercamiento al proceso de investigación *FM_el archivo y la caja de zapatos*, de Tamara Díaz Bringas, en torno al archivo Fina Miralles, centrándonos en las primeras acciones de la artista realizadas en Sabadell, así como en sus posibles “translaciones” y “relaciones” en el presente (ha de quedar claro que no se trata de una exposición de Fina Miralles, exactamente)».

8 *Josefina Miralles. Translaciones*. Barcelona: Associació del Personal de la Caixa de Pensions, 1974, p. 6.

9 Alexandre Cirici, «Les recerques de Josefina Miralles», *Serra d'Or*, núm. 174 (15 de març de 1974), p. 43-45.

per exemple, per què es repeteixen només tres o quatre imatges d'un fons que n'inclou una mica més d'una dotzena.¹⁰ També proposo aturar-nos en les maneres en què s'ha descrit una mateixa acció. «Personatge plantada fent d'arbre», es llegeix en un quadern de treball de Miralles.¹¹ «Josefina Miralles, enterrada en part», deia la llegenda de *Serra d'Or* el 1974. En aquell moment la imatge encara no havia cristal·litzat en un nom. El 1987 una exposició col·lectiva comissariada per Marta Pol es va titular *Dona arbre*: l'arbre s'hi associava a un principi femení de nodriment i protecció.¹²

El 1992 l'exposició *Idees i actituds: entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980* del Centre d'Art Santa Mònica incloïa una seqüència d'imatges de la *Dona-arbre* en què es destacava el cos de l'artista amb un enquadrament vertical, però en preses diferents. Aquesta exposició va ser clau per a la circulació posterior d'aquesta i altres obres de Miralles. Les fotografies de la Generalitat de Catalunya per a la mostra van passar a integrar els fons d'aquesta institució i després es van dipositar a la Col·lecció MACBA. A més, la lectura de l'obra de Miralles articulada en aquesta mostra de l'olímpic 1992 es va reiterar en altres projectes de la comissària Pilar Parcerisas, com en la seva contribució al catàleg *Fina Miralles. De les idees a la vida* (2001) o en el llibre *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980* (2007). En l'enfocament de Parcerisas, que ha tingut força pes en el relat dominant de l'art conceptual a Catalunya, el treball de Fina Miralles se situa de manera inconsistent –i a parer meu, problemàtica– com a contrapès d'un art de caire polític.

En l'exposició *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España* (2005) també hi apareix la *Dona-arbre*, i en el catàleg la imatge encapçala el text de la comissària Victoria Combalía, que hi ressenya la peça en els termes següents: «Es plantava a la terra com un arbre (no sabem si coneixia una obra gairebé idèntica de Keith Arnatt del 1969, *Self-Burial*, és a dir, "Autoenterrament").»¹³ El 2001 *Dona-arbre* prologava també el text de la investigadora Assumpta Bassas en el catàleg de la mostra de Fina Miralles al Museu d'Art de Sabadell. Per a aquesta lectura, *Dona-arbre* tenia un interès especial en la mesura que, segons l'autora, «associa cos femení i naturalesa». ¹⁴ Si Parcerisas havia llegit l'arbre com a símbol masculí i la dona-arbre com un assaig metafòric de canvi de sexe, Bassas, en canvi, entén l'arbre com

a «símbol femení pel fet que sorgeix de la terra mare i ell mateix produeix fruits». ¹⁵ Una altra lectura feminista és la que va proposar el projecte internacional *re.act. feminism: a performing archive* (2011-2014), on s'inclouen diverses obres de Fina Miralles i entre les quals la *Dona-arbre* s'entén com «una nova i poderosa reinterpretació de la imatge estereotípica de la dona com a mare terra, mare dona, en relació amb les forces tel·lúriques enfront d'una societat intensament patriarcal». ¹⁶

De la imatge apaïsada a la imatge vertical –com qui diu del paisatge al retrat–, el desplaçament en les lectures de la *Dona-arbre* fins avui es pot seguir a la pàgina web del MACBA corresponent a aquesta obra, on diu: «Si bé les primeres accions eren un clar exemple de land art, en aquest cas l'artista, amb la incorporació del seu cos, apuntava cap al body art...»¹⁷ Era la primera vegada que el cos de Fina Miralles apareixia en una de les seves obres i probablement aquesta presència va resultar determinant en l'elecció dels formats en què ha circulat la *Dona-arbre*. No ha estat fins fa poc, arran de la difusió de la mostra *Aquí eran los ojos los que hablaban*, que la imatge apaïsada ha tornat a circular, tot i que l'edició de la *Dona-arbre* que es va fer per ser distribuïda en aquesta mateixa exposició reproduïa una altra vegada la fotografia vertical.¹⁸

El cos cobert de palla. Realitzada a Sabadell el març del 1975, dins la sèrie *Relacions*, aquesta obra ha tingut en part un recorregut semblant a *Dona-arbre*, com el fet de presentar-se en el marc de les mostres entorn de pràctiques conceptuales *Idees i actituds* (1992) i *El arte sucede* (2005). La seqüència de quatre fotografies produïdes per a la primera d'aquestes exposicions es va incorporar a la Col·lecció MACBA.¹⁹ Curiosament, la imatge que falta en aquesta seqüència, que mostra el cos de l'artista abans del progressiu revestiment amb palla, és la que destaca l'arxiu en línia de *re.act.feminism*, que esmenta la identificació del cos de l'artista amb els elements naturals amb els quals es fusiona.²⁰ I el 2001 *El cos cobert de palla* va

¹⁵ Pilar Parcerisas: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: AKAL, 2007, p. 80, i Assumpta Bassas, op. cit., p. 97.

¹⁶ Projecte comissariat per Bettina Knaup i Beatrice E. Stammer. Arxiu online disponible a: <http://www.reactfeminism.org/archive.php?l=lb>.

¹⁷ Disponible a: <https://www.macba.cat/ca/translaccions-dona-arbre-documentacio-de-laccio-realitzada-el-novembre-de-1973-a-sant-llorenç-de-munt-espanya-0503>.

¹⁸ *Aquí eran los ojos los que hablaban*, exposició de Fina Miralles i Rita Ponce de León, comissariada per Juan Canela, Fundació Cerezales, Lleó, 2019.

¹⁹ En una entrevista que vam fer a Pilar Parcerisas per al seminari *On va ser (o es va perdre) el que és polític* (2009), la comissària explicava aquest passatge que ens sembla eloquent sobre les operacions de tall, classificació i valoració que posen en pràctica la crítica i la historiografia de l'art: «Més endavant vaig fer una exposició, *Idees i actituds*, el gener del 1992, i aquesta vegada sí que amb Fina Miralles vam començar a mirar tots els negatius fotogràfics, tot el material que ella tenia, perquè era un material que tenia completament oblidat. Vam treure d'una caixa de sabates els negatius fotogràfics d'on vaig extreure, d'acord amb ella, la seqüència d'aquestes obres que podeu veure al MACBA, és a dir, la seqüència de la palla la vaig determinar jo.» Vídeo disponible a: <https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/activitats/va-ser-o-es-va-perdre-que-es-politic>.

²⁰ Disponible a: <http://www.reactfeminism.org/entry>.

¹⁰ L'arxiu de Fina Miralles al Museu d'Art de Sabadell registra de la *Dona-arbre*: 1 transparència en color, 2 negatius en color, 12 negatius en b/n, 19 positius d'època i 3 positius sobre cartró ploma (MAS, núm. reg. 10.608).

¹¹ Fina Miralles: Quadern de treball, núm. 1, p. 24.

¹² Marta Pol: *Dona arbre*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 1987.

¹³ Victoria Combalía: «El arte conceptual español en el contexto internacional», *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Donostia-San Sebastián: Koldo Michelena Kulturunea, 2005, p. 31.

¹⁴ Assumpta Bassas: «Fina Miralles: natura, cultura i cos femení», *Fina Miralles: De les idees a la vida*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2001, p. 94.

ser la imatge triada per a la coberta del catàleg de l'exposició *De les idees a la vida* (2001), retrospectiva de Fina Miralles al Museu d'Art de Sabadell.

Les lectures més polititzades d'aquesta obra tenen a veure amb la seva aparició al cartell de la mostra *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* (1976).²¹ Al costat de la imatge del «recobriment amb palla» de Fina Miralles, s'hi podia veure el «recobriment amb herbes» d'un personatge del ball de diables de la Patum de Berga, agafat d'un dels volums del *Costumari català* de Joan Amades. El fet de convocar aquesta obra del reconegut folklorista català s'ha interpretat com un intent de connectar l'art contemporani amb la cultura popular i de distanciar-se d'un art burgès i elitista,²² així com un retrobament amb la identitat nacional.²³ Aquesta última interpretació ha estat destacada també per Maite Garbayo-Maeztu a la seva investigació *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, on la referència al *Costumari català* s'inscriu en un context de reivindicacions de la llengua i les tradicions locals en llocs com el País Basc i Catalunya com a resposta al totalitarisme del nacionalisme espanyol.²⁴ La lectura de Garbayo-Maeztu, d'altra banda, posa en relació les accions de Fina Miralles de cobrir-se el cos de pedres, sorra o terra, amb la forma de túmuls i les idees d'enterrament i mort: «El cos enterrat», escriu la investigadora, «porta al present altres enterraments, fa aparèixer els milers de cossos desapareguts i enterrats en fosses i cunetes.»²⁵

Alhora que fem lloc per a aquesta (necessària) lectura política de la pràctica de Fina Miralles, m'agradaria ressaltar una política de la vida que persisteix en la seva obra. A la mateixa sèrie de *Relacions del cos amb elements naturals* s'hi pot advertir, en diverses accions, un component de gaudi sensual i lúdic: «Rebolcar-se per la sorra», «Relació del cos amb el mar i la sorra», «Relació del cos amb l'aigua de mar», «Relació del cos amb la pluja». Així mateix, en les accions que l'artista denomena *Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes* hi apareixen accions habituals com caminar, menjar, fumar, beure o mirar el sol, juntament amb la insistència en una relació tàctil amb les coeses: «tocar roba», «tocar la gàbia de l'ocell», «tocar carn», «tocar fusta», «tocar herba», «tocar terra». Un impuls comú reverbera entre aquestes accions del març del 1975 i una pintura del 1996, *Les orenetes ja són aquí (la carícia de l'aire)*, i entre aquestes obres i la sèrie de fotoaccions que Miralles va dur a terme l'estiu de 2012 a Cadaqués: «Esborrar el rastre», «Dibuixar la sorra», «Acariciar la pedra», «Acariciar l'olivera», «Acariciar el cos».²⁶

²¹ *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques*. Exposició de Josep Domènech, Josefina Miralles, Jordi Pablo (del 6 al 20 de febrer de 1976), organitzada per l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions.

²² Pilar Parcerisas: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, op. cit., p. 448, i *El arte sucede*, op. cit., p. 99.

²³ Pilar Parcerisas: «De la naturalesa a la naturalesa», *Fina Miralles. De les idees a la vida*, op. cit., p. 37.

²⁴ Maite Garbayo-Maeztu: *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016, p. 70-83.

²⁵ Ibíd., p. 78.

²⁶ *La unió dels Oceans*, Galería PM 8, Vigo, 2013 (fotoaccions).

*He tingut la sort de néixer d'uns pares manuals, jo tot ho tocava. La mare em deia: «Fina, tens un ullot a cada dit.»*²⁷

«Em miro les mans», escrivia l'artista el 2011, «amb les taques de la vellesa a la pell, els dits deformats pel reumatisme i me les estimo tal com són, plenes de força i de tendresa, de la carícia al cop de puny sobre la taula.»²⁸ Unes fotografies entranyables de les seves mans acompanyen aquest text a la revista *Corpologia*. Les mans tenen una presència especial en les seves accions, en les primerenques i en les més recents. *La mà se m'emporta les idees*, diu el títol d'una petita pintura de Miralles del 1986. Uns quants anys abans, cap al 1983, el fet de triar la pintura tenia a veure amb el disig de fer alguna cosa manual: «[...] tornava a dibuixar amb la mà el que veia amb els ulls», escriu.²⁹ El 1983, una exposició de Fina Miralles va ser molt criticada en un context que debatia les transformacions de pràctiques conceptuais en un nou escenari cultural i polític.³⁰ És curiós que l'aproximació de l'artista al mitjà pictòric s'hagi interpretat inconsistentment en relació amb la pintura nord-americana o la transavantguarda, tot i que en aquella època Miralles ja devia mirar cap al Sud.³¹

*L'home no viu amb la naturalesa, és de la naturalesa, és la naturalesa, és igual de natural, és la mateixa cosa.*³²

A finals del 1983 Fina Miralles va començar un viatge a Sud-amèrica que va durar cinc mesos i va significar un canvi radical en la seva vida i en la seva pràctica artística, un desplaçament que ella mateixa ha explicat en molts dels seus textos i entrevistes, i que ha dibuixat en algunes de les seves obres. M'endinso en els aprenentatges d'aquesta experiència. L'escolto potser perquè ressona en mi, una exiliada cubana, una immigrant sudaca; o perquè em connecta amb pràctiques que puc reconèixer en la cultura afrocaribènya o indígena mesoamericana.

²⁷ Text manuscrit, Cadaqués, octubre del 1994, a Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fertils*, op. cit., vol. I, p. 99.

²⁸ Fina Miralles, «Després de seixanta anys de vida», *Corpologia*, núm. I, maig de 2011, p. 6.

²⁹ Fina Miralles: *Testament vital*. Sabadell: Edicions de Gràfic Set, 2008, p. 23. També disponible a la web de Fina Miralles (apartat «Publicacions»).

³⁰ *A l'Espai*, Galeria Joan Prats, Barcelona, gener del 1983.

³¹ Per exemple: «A partir del 1979 va començar a veure aquesta via com una cosa gastada i poc rendible, però no es va passar a la pintura d'un dia a l'altre. [...] Està en la línia americana d'artistes més lligats al color i al suport...» (Victoria Combalía, «Las telas reforzadas por alambre de la artista catalana Fina Miralles», *El País*, 5 de febrer de 1983); «[...] una dècada clau que s'obre amb la seva participació en la Primera Mostra d'Art Actual de l'Hospitalet (desembre del 1972) i que es tanca amb l'exposició de pintura a la Galeria Joan Prats l'any 1983 [...]»; «Per una banda, connectava amb la pintura nord-americana del moment, però també amb la nova transavantguarda que s'acostava [...]» (Pilar Parcerisas, «De la naturalesa a la naturalesa», op. cit., p. 30 i p. 47).

³² «Quadern de viatge, dibuix i escriptura, Cadaqués-Barcelona, agost de 1984», a Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fertils*, op. cit., vol. I, p. 65.

És una cosa que té a veure amb certa espiritualitat i amb un saber que s'aprèn de la vida. Des d'aquest lloc em trobo avui amb la Fina. Reconec que quan m'hi vaig acostar el 2008, mentre investigava des dels feminismes, les seves pintures i dibuixos no em van interessar gaire. Amb el temps –i segurament amb aquests desplaçaments que produeixen certes relacions, obres, lectures o bé experiències de fragilitat– em trobo en una altra sintonia amb aquests treballs, que prefereixo veure a través dels seus vincles intermitents amb obres de moments i llenguatges diversos, en un trajecte no lineal.³³

*La naturalesa no és únicament un paisatge verd. Naturalesa és Vida, nosaltres, el nostre cos és Vida, és Naturalesa.*³⁴

Torno als dibuixos de Fina Miralles a través de *Paraules fèrtils*, l'esplèndida edició en quatre volums de la investigadora Maia Creus que aplega escrits i obres de l'artista del 1972 al 2017. M'aturo en algunes imatges del 1984, com *Dibuixos de Sud-amèrica*, on una mateixa silueta sembla donar vida a una muntanya-arbre-humà, o *Titicaca*, amb traços que copsen les vibracions més que no pas l'aparença del llac. Em torno a aturar en tres senzills dibuixos de les *Suites de París* (1987-1988) on s'hi entreveu una cadira a la vora del camí i la resta són solcs d'un paisatge en moviment. I fins i tot en una altra peça, *Regne vegetal* (1991), saba de línies ondulades i verds diversos. Miralles no pinta formes sinó forces.

*I és que miro les coses / i tenen cara i cos.*³⁵

Si el paisatge de Fina Miralles és la vibració vital, quan dibuixa figures estan animades. *L'arbre de les 3 branques. Quin dels 3 camins?* (Serrallonga, 1985), *L'arbero degli sguardi* (París, 1987), *L'arbre de les mil cares* (París, 1988), tenen atributs animals o humans. Hi ha un pòsit d'animisme en la pràctica de Miralles. Ella mateixa ho formulava en un quadern que ens llegia –a Linda Valdés i a mi– fa uns mesos a Cadaqués: «El pensamiento de Fina Miralles para Occidente se alinea con los presocráticos, para Oriente con el taoísmo, para Oceanía, África y América con el animismo.»³⁶

³³ En lectures de l'obra de Fina Miralles, s'hi traspua sovint un cert teòric, com si hi hagués un re-corregut que condueix a un final predeterminat. Per exemple, en l'exposició retrospectiva *De les idees a la vida*, la pintura apareix –en el text del comissari Agustí Hurtado i en la pròpia estructura de l'exposició: *La pintura* (1996-1983), *Cap a la pintura* (1983-1979), *Des de la pintura* (1978-1972)– com un destí al qual s'orienta com a fi últim tot el treball de l'artista.

³⁴ Text manuscrit, «In vitro 1996, núm. 1», Sabadell, 1996, a Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. III, p. 92.

³⁵ Text manuscrit, «Caen, Normandia, finals del 1987 – començaments del 1989», a Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. II, p. 48.

³⁶ Fina Miralles: «Naturaleza humana, 2018», text manuscrit: *Proposta exposició MACBA per a Teresa Grandas*.

Més enllà de l'animisme, els antropòlegs Tània Stolze Lima i Eduardo Viveiros de Castro han proposat el concepte de perspectivisme amerindi. En un passatge de les seves *Metafísicas caníbales*, Viveiros de Castro suggerix un contrapunt entre l'epistemologia objectivista de la modernitat occidental, per a la qual coneixer és objectivar, i el xamanisme amerindi per al qual coneixer és personificar, adoptar el punt de vista d'allò que cal coneixer. Si l'ideal del coneixement occidental implica l'«objectivació», per al perspectivisme amerindi cal «personificar» per saber.³⁷ Tot i arriscar-me a forçar una relació improbable, em pregunto quines altres lectures ens podria habilitar el perspectivisme per pensar una acció com *Dona-arbre*.

[...] tot s'interrelaciona, tot forma part de tot si t'uneixes a la vida com un ésser viu.³⁸

«Jo no era un ésser social, era un ésser viu»,³⁹ ens deia Fina Miralles en una conversa del 2012, parlant del seu projecte *Imatges del zoo* (1974), on durant tres dies, a la Sala Vinçon de Barcelona, ella mateixa hi havia aparegut tancada en una gàbia, al costat de quatre gàbies més on hi havia, respectivament, una grana, un gat, un be i un gos. El cos femení engabiat convoca lectures sobre la condició de la dona en un context de restricció de llibertats i control biopolític. En una sala plena de fotografies d'animals al zoològic, Miralles decideix ficar-se ella mateixa en una gàbia, abandonar l'exterioritat de qui observa per situar-se al lloc de l'animal, o també de l'humà racialitzat, esclavitzat, que ha estat objecte d'«exposicions colonials». Decideix qüestionar la colonialitat –i el zoològic com una de les seves manifestacions abjectes– des de la condició de vivent.

Cosmocentrisme en lloc d'antropocentrisme, el pensament de Fina Miralles ressona amb la visió que tenen les cultures i els pobles indígenes, com la que condensa aquest fragment, extret de la Primera Cimera de Dones Indígenes d'Amèrica: «La visión cósmica de la vida es estar conectado con el entorno [...] todo [...] en el entorno tiene vida, [y] adquiere un valor SAGRADO [...] La espiritualidad nace de esta visión y concepción en la que todos los seres [...] [de] la Madre Naturaleza tienen vida y se interrelacionan.»⁴⁰

*Quin gran desconeixement de la natura i de la vida quan únicament se la mira des del pensament racionalista que no permet acostar-s'hi o contaminar-se'n.*⁴¹

³⁷ Eduardo Viveiros de Castro: *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010, p. 40-44.

³⁸ Text manuscrit, Cadaqués, agost de 2012, a Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. III, p. 121. *Matances. Poder i subjectivitat*, 2012-2013 (vídeo).

³⁹ ⁴⁰ «Memoria de la Primera Cumbre de Mujeres Indígenas de América», citada a Sylvia Marcos: «La espiritualidad de las mujeres indígenas mesoamericanas: descolonizando las creencias religiosas», *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014, p. 155.

⁴¹ Text manuscrit, Cadaqués, febrer del 2011, a Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. I, p. 154.

Potser podem rellegir la *Dona-arbre* arrelada a la terra, o la Fina Miralles de la sèrie *Relacions* que es vol fonder amb la sorra, el mar o l'herba, com intuïcions d'un cos que se sap naturalesa i no una realitat exterior. O la que als anys vuitanta escriu: «[...] yo abrazo un árbol, beso una piedra, acaricio la brisa de la tarde, me sumerjo en el agua del río, porque los amo, y entonces soy árbol, piedra, viento, río y amor.»⁴² O també la que el 2012 se submergeix en un riu a l'acció titulada *El baptisme*, i que sembla afegir connotacions espirituals a aquest capbussar-se a l'aigua que ja havia experimentat en accions dels setanta.⁴³

La idea de ser part de la natura posa en tensió l'exterioritat de la mirada colonial/moderna que mesura, jutja, classifica. La d'un subjecte en relació desarrelada amb una natura reduïda a cosa. La que veu la natura com un recurs per a l'acumulació de riquesa i no com una riquesa en si. Aquesta pedagogia de l'exterioritat contra la qual ens prevé l'antropòloga Rita Segato: «Hem d'atribuir a l'exterioritat colonial/moderna de la racionalitat científica, exterioritat administradora, exterioritat expurgadora de l'altre i de la diferència –ja apuntada per Aníbal Quijano i per Walter Mignolo en els seus textos– aquest caràcter porno-gràfic de la mirada colonitzadora. Sens dubte, per a tot aquest grup d'autors, la colonial/modernitat no és sinó una pedagogia de l'exterioritat.»⁴⁴

En un text del 1975, Fina Miralles es distancia de moviments com el land art, argumentant que, en el seu cas, «[...] els materials són presos com a elements d'estudi i no com a mitjà estètic». ⁴⁵ Aquesta precisió sembla assenyalar un desig de relació no instrumental amb la natura. O un vincle que no passi pel model extractivista de l'ordre patrimonial i patriarcal que denunciava la mateixa artista a *Petjades* (1976): «A la ciutat se'ns presenten diàfans els trets característics de la nostra societat capitalista. El poder, en el sentit de la propietat, està profundament arrelat en la nostra forma de vida, la nostra conducta, la nostra organització i les nostres lleis», li sentíem dir mentre els seus passos deixaven el seu nom estampat a l'asfalt.⁴⁶

La pràctica artística i vital de Fina Miralles ens convida a ser part, a abraçar el món des de l'experiència de vivent, contra una pedagogia de l'exterioritat.

⁴² Text manuscrit, «Transcripcions, 1982-1985», a Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. iv, p. 27.

⁴³ *El baptisme*, Festival la Muga Caula, 2012 (fotoacció).

⁴⁴ Rita Segato, «Ejes argumentales de la perspectiva de la colonialidad del poder», op. cit., p. 30.

⁴⁵ Fina Miralles: *Materials naturals, materials artificials*. Barcelona: Alternes, 1975.

⁴⁶ La cita és una transcripció de la veu en off de Fina Miralles al vídeo de l'acció *Petjades* (1976).

Historicisme i impugnació en l'obra de Fina Miralles

Valentín Roma

Durant les dues últimes dècades, la majoria d'operacions crítiques que es van dur a terme contra els relats hegemònics de l'art espanyol van arribar investides d'un cert caràcter impugnatori: la pretensió de rescatar aquelles produccions situades al marge de les tendències imperants; de redefinir, mitjançant nous codis expositius i patrimonials, les genealogies estètiques des dels cinquanta fins a l'actualitat.

En aquesta mateixa direcció, i igualment durant els últims vint anys, s'han erigit espais de significació per a nombrosos artistes i col·lectius que van desplegar la seva activitat des de l'antagonisme polític, considerant que s'hi podien albirar paradigmes o línies arqueològiques de treball sobre l'esfera pública, una dissidència no només vinculada a contextos dictatorials o de falta de llibertats, sinó també a la posterior mercantilització i apologia individualista.

Obviament, aquests dispositius de relectura no van ser homogenis, de manera que, un cop superat l'ímpetu de la reinvenció institucional pròpia d'alguns museus a Espanya a principis del segle XXI, queda pendent inventariar quin panorama van deixar les temptatives anteriors, esbrinar si els seus mecanismes i les seves contrapartides encara tenen vigència.

La historització i museïficació del conjunt de pràctiques que, especialment en l'àmbit de Catalunya, es qualifiquen de conceptualismes ha estat un ariet per eixampliar la narració artística catalana, rellegint de manera contracanònica el període de la resistència antifranquista, l'obertura als nous llenguatges de l'època i les seves connexions amb els corrents internacionals, així com el paper de certes figures totèmiques.

Ara bé, vist en perspectiva, podríem dir que, fonamentalment a partir del camp teòric, es va teixir una mena de cens nominal que ha generat fractures notòries en la comprensió de molts artistes, que ocupaven un lloc propi en els discursos que pretenien habilitar-los, però que no disposaven de les mateixes estratègies d'anàlisi per a les seves produccions posteriors.

Des d'una tessitura diferent, els relats historicistes menys actualitzats de l'art català –que, d'altra banda, són els que van tenir més predicament en el nostre context, sobretot des dels anys noranta– van apuntalar una idea, avui obsoleta, segons la qual hi ha un itinerari curricular que engloba la labelització historiogràfica, la ratificació per via expositiva i, com a punt culminant, una patrimonialització que ho vertebra tot.

Per descomptat, els efectes eren previsibles: un cop enllestit el cicle complet d'accés a les narracions històriques locals, al museu i a les seves col·leccions, bona part d'aquestes trajectòries van quedar encapsulades en una periodització asfixiant i en un ball de nomenclatures, a l'espera de nous «rescats», o bé en el tranquil recer de l'homenatge «necromuseogràfic», si és que podem fer servir aquesta paraula.

Perquè aquest tic que fonamenta qualsevol valor de canvi sobre una visió heroica del que és «pioner», que sostreu qualsevol possibilitat de connexió entre disciplines, entre metodologies compartides i subvertides des de diversos flancs, dins d'un mateix esperit d'època, va tenir com a conseqüència immediata l'autocontemplació més anacrònica. O, dit d'una altra manera: quan les gramàtiques curatorials, teòriques o ideològiques han canviat, l'edifici de la rehabilitació ha caigut a plom; és a dir, tenim un mapa perfecte de «referents», però sense tenir-ne cap ús discursiu; la cartografia està clarament delimitada, encara que molt poques vegades se'n sotmet els protagonistes a problematitzacions o s'assaja amb les seves pràctiques; podríem dir que se'ls ha instal·lat en una zona sacramental o, a l'inrevés, en un espai de reivindicació genèrica.

El museu acostuma a ser dipositari de les angoixes prèvies, per anomenar-los d'alguna manera; s'hi aboca la sospita d'omissió, la responsabilitat pels successius «oblits» i la competència d'impartir justícia historiogràfica. No serveix de res considerar que certs formats expositius exerceixen una funció terriblement episòdica; o que els artistes, sense una regeneració dels filtres que n'investiguen la trajectòria, queden en uns llumbs hermenèutics; o que, en segregar-les del seu dialeg amb períodes i contextos diversos, amb mirades renovades i no procedents de l'ortodòxia, nombroses pràctiques que van ser i són significatives queden relegades a l'autoconsum i a una especificitat incompatible.

La incògnita continua sent què passarà quan la reparació deixa de suscitar titulars apocalíptics i ja no generi aïrats articles d'opinió; què passarà quan s'hagin de buscar uns altres ancoratges des d'on puguem examinar la nostra producció artística de finals del segle xx.

I és que, en el fons, potser ens trobem en aquell moment gramscià segons el qual ni el vell ha desaparegut del tot ni el nou ha consumat la seva irrupció, una idea que, portada al terreny teòric sobre l'art dels setanta, podria significar que ni aquell model que s'havia de descavalcar conserva cap mena de potència –més aviat n'accepta «diplomàticament» la refutació– ni allò que semblava anar contra l'hegemonia se salva del perill de ser, ara, un ens canònic.

La trajectòria de Fina Miralles o, més ben dit, algunes de les lectures més insistes sobre la seva obra, posen en evidència diverses d'aquestes qüestions. Per exemple, s'observa una absència total de conflicte en l'ús de la categoria «feminista» per entendre els seus treballs des d'uns discursos teòrics determinats, que han acomodat el projecte polític de l'artista dins d'una mena de tesaurus o de comportament rígid amb el qual el tipifiquen. Així doncs, sense una dimensió històricament dissident, transformats en ratificacions abstractes d'alguns conceptes el desplegament dels quals implica posar en crisi –i fins i tot desmantellar– formes estructurals d'exclusió, els projectes de Fina Miralles són desposseïts del seu caràcter antagonista i reclosos en epítets estilístics uniformes i sense angles d'inflexió.

De la mateixa manera, la discriminació d'una sèrie d'«etapes» basades en ordres naturalitzats i irreals –un període conceptual i un altre de postconceptual, un desencís poètic, una proximitat al pòvera italià, una redescoberta del cos...– són paràmetres avui anquilosats que segregen epistemològicament l'obra de Fina Miralles i l'abandonen a una cadena de terminologies acadèmiques, que no serveixen per explorar-ne l'abast i, sobretot, que estan desactualitzades des d'un punt de vista ideològic.

També la seqüència dona-mare-vida-natura, que s'ha fet servir tant en l'hermenèutica de l'artista, suposa una simplificació –certament retrògrada– del seu projecte d'eixamplament de l'esfera pública, una manera de perpetuar, a través del pintoresquisme més condescendent, aquell reduït espai de segregació que els relats heteropatriarcals van destinjar a les «dones artistes», un terme paternalista que les exclou de l'esfera pública.

Un altre aspecte sorprenent són les constants apel·lacions a ressorts formals, lingüístics o merament expressius a l'hora de llegir l'obra de Fina Miralles, cosa que ha propiciat la percepció que la seva trajectòria no té cap ideologia de gènere. D'aquesta manera, mentre la historiografia conservadora catalana s'abonava al discurs heroic dels «lluitadors fundacionals» –homes, en gran majoria– de l'art combatiu contra el franquisme i els convertia a tots en una mena de mites primigenis de la discrepància, a d'altres artistes com Fina Miralles, que operaven des d'uns altres paràmetres, se'ls van assignar comeses històriques de rang secundari, per dir-ho d'alguna manera; és a dir, se'ls va situar dins d'un enclavament poètic i innocu políticament parlant, una posició extemporània, irracionalista o de «fragilització» entorn de conceptes tel·lúrics –els cicles naturals, la fertilitat, les apologies de la matèria, etc.– sense tenir en compte de quina manera les seves propostes s'inscrivien en un temps específic, quines confrontacions establien amb altres pràctiques coetànies i, sovint, enormement literals o pamphletàries.

El treball de Fina Miralles debat amb aquells projectes, sabers i experiències que, avui en dia i a partir del feminismisme dels setanta i vuitanta, estan desencaixant els marcs del pensament identitari. Per aquest motiu, el fet de rebutjar

l'eventualitat ideològica dels valors en els quals es funda tot binomi normatiu, suposa donar per bo un dels eixos que sostenen l'edifici de la interpretació revisionista: que hi ha unes intencions «veritables» en el treball de l'art enfront d'unes lectures «circumstancials»; que hi ha un horitzó inequívoc en les pràctiques dels artistes, que «no es correspon» amb algunes pautes d'anàlisi «desautoritzades»; que certes claus hermenèutiques són, a més d'«incorrectes», generacionals i, per això mateix, «fragmentàries», com si la història fos efectivament real i aliena a qui la diagnostica, com si no fos una invenció orientada al sotmetiment i a la seva correcció des de les reimaginacions comunitàries.

En definitiva, la major part dels relats que han cartografiat les propostes de Fina Miralles, sobretot els que van enarborar el rescat de la seva trajectòria a través d'unes teories dogmàtiques i ara reaccionàries, persisteix a acceptar que el museu «garantirà» aquestes posicions consensuals on, per fi, una zona de l'historicisme tradicionalista trobarà el ressò que potser li falta més enllà dels seus nínxols de consum.

Per tant, exposar avui Fina Miralles és una oportunitat per investigar com i fins on són contingents les abstraccions teòriques que, des del museu i des de qualsevol instància lectora, esdevenen dispositius d'interpretació del treball d'un artista. Exposar en aquests moments les seves propostes convida, potser, a historitzar els axiomes sota els quals van ser narrades; és a dir, els supòsits conscients i inconscients que cada vocabulari històric i ideològic va utilitzar a través de les seves obres, del format de l'exposició i de nosaltres com a espectadors modulats per aquestes mateixes pautes polítiques i historicistes, potser per emancipar-nos-en o per posar-les en tensió.

No hi ha lectures inequívokes, repeteix el mantra subjectivista quan s'acosta al terreny de l'art; la realitat és la realitat, replica el positivisme historiogràfic. Però la veritat és que en nom d'aquesta «última i definitiva legibilitat» s'han perpetrat o es perpetren embargaments del sentit, consensos que en coloñitzen la interpretació i amputen el desacord crític, mentre es clama per l'omissió museogràfica i per la impugnació lleu.

És més urgent desmantellar certs corpus que escampen estereotips i utilitzzen nombroses pràctiques de confrontació per il·lustrar els seus propis principis endogàmics que no pas les exposicions que canonitzen i tipifiquen artistes tan poc tipificables com Fina Miralles. Tan necessàries són les propostes museogràfiques que porten l'art cap al més ençà dels usos ideològics, com el fet que aquesta mateixa producció artística sigui explorada des de la divergència, des d'uns règims crítics que l'eixamplen i no naturalitzin totes aquelles disconformitats que encara ens poden oferir.



Mar de hierba, 1973



Natura morta, 1972

Naturaleses naturals, naturaleses artificials, 1973
La Sala Vinçon, Barcelona





*Translació. La duna.
Sant Martí d'Empúries, 1973*



*Translaciōns. Herba flotant al mar.
Premià de Mar, 1973*



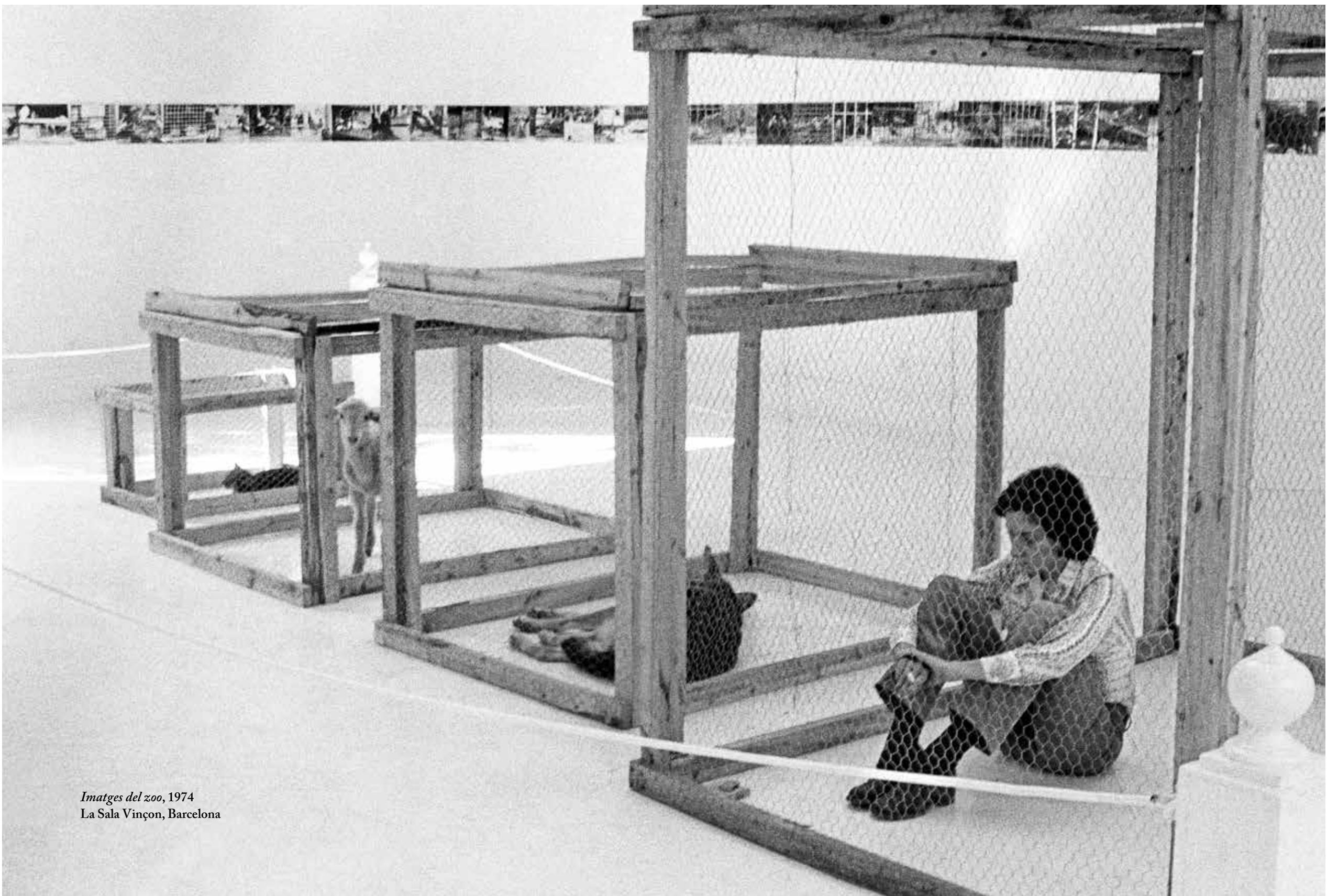
48



*Translacions. Dona-arbre, 1973
(detall)*



49



Imatges del zoo, 1974
La Sala Vinçon, Barcelona



Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de palla, 1975



54



55



Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de terra, 1975



58



59

*Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos sobre l'herba, 1975
(detall)*



Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes, 1975 (detall)

*Rentar-se les mans
Rentar-se la cara
Rentar-se les dents
Fer una infusió*

*Menjar
Menjar
Pendre una infusió
Fer un cigarret*



*Fumar
Tocar la carn
Tocar la gàbia de l'ocell
Tocar terra*

*Tocar fusta i pedra
Mirar el sol
Tocar pedra
Mirar*



*L'arbre. L'arbre i altres elements naturals.
Fruits de pedra, 1975*

64



*L'arbre. L'arbre i l'home.
A dalt de l'arbre, 1975*

65

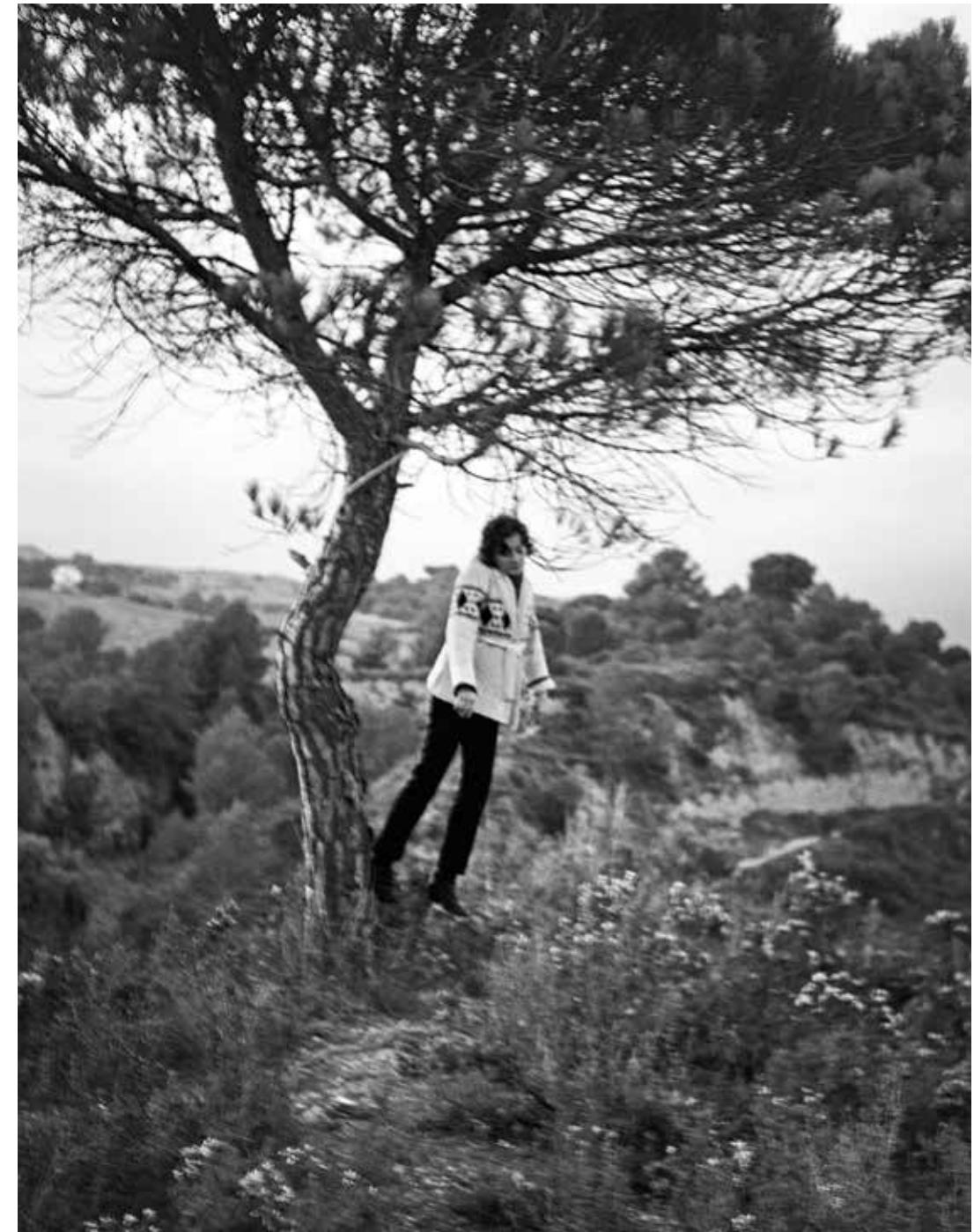


*L'arbre. L'arbre i l'home.
Paraules a l'arbre, 1975*



*L'arbre. L'arbre i l'home.
Lligada a l'arbre, 1975*

68



*L'arbre. L'arbre i l'home.
El penjat, 1975*

69



Sabates tampó, 1976



Petjades, 1976



Emmascarats, 1976

Standard, 1976
Galeria G, Barcelona





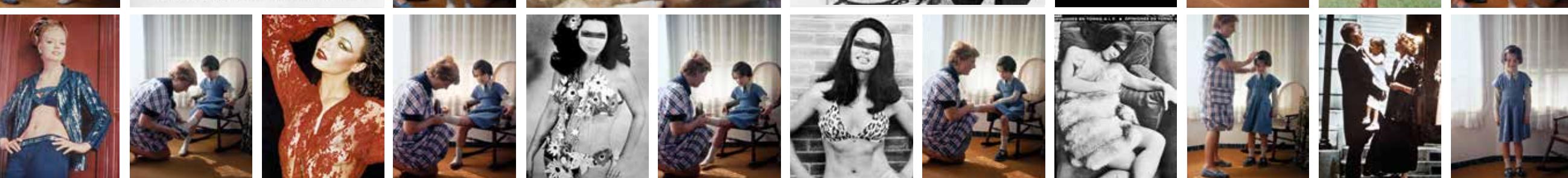
VOI VI PREPARATE AL
"LIBRO E MOSCHETTO"
LE VOTRE SORELLE DEVO NO
PREPARARSI ALLA "SINGER"

E la macchina che economia alle donne
consente un mestiere remunerativo speciale.
E consente ad ogni donna la totale libertà possibile
e la più grande di crescere e di progredire,
senza il controllo e di rimaner.
La SINGER è fabbricata in numerosi tipi avven-
tati e di Lusso, e costoso, e prezzo e ad allettante.

VENETE A CRENTO ED A CONTARTE

SINGER

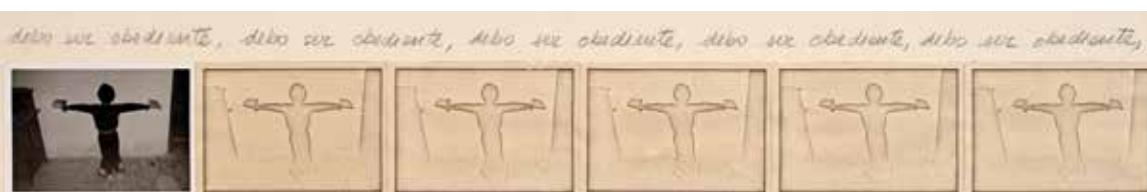
LA MACCHINA PER CUCIRE





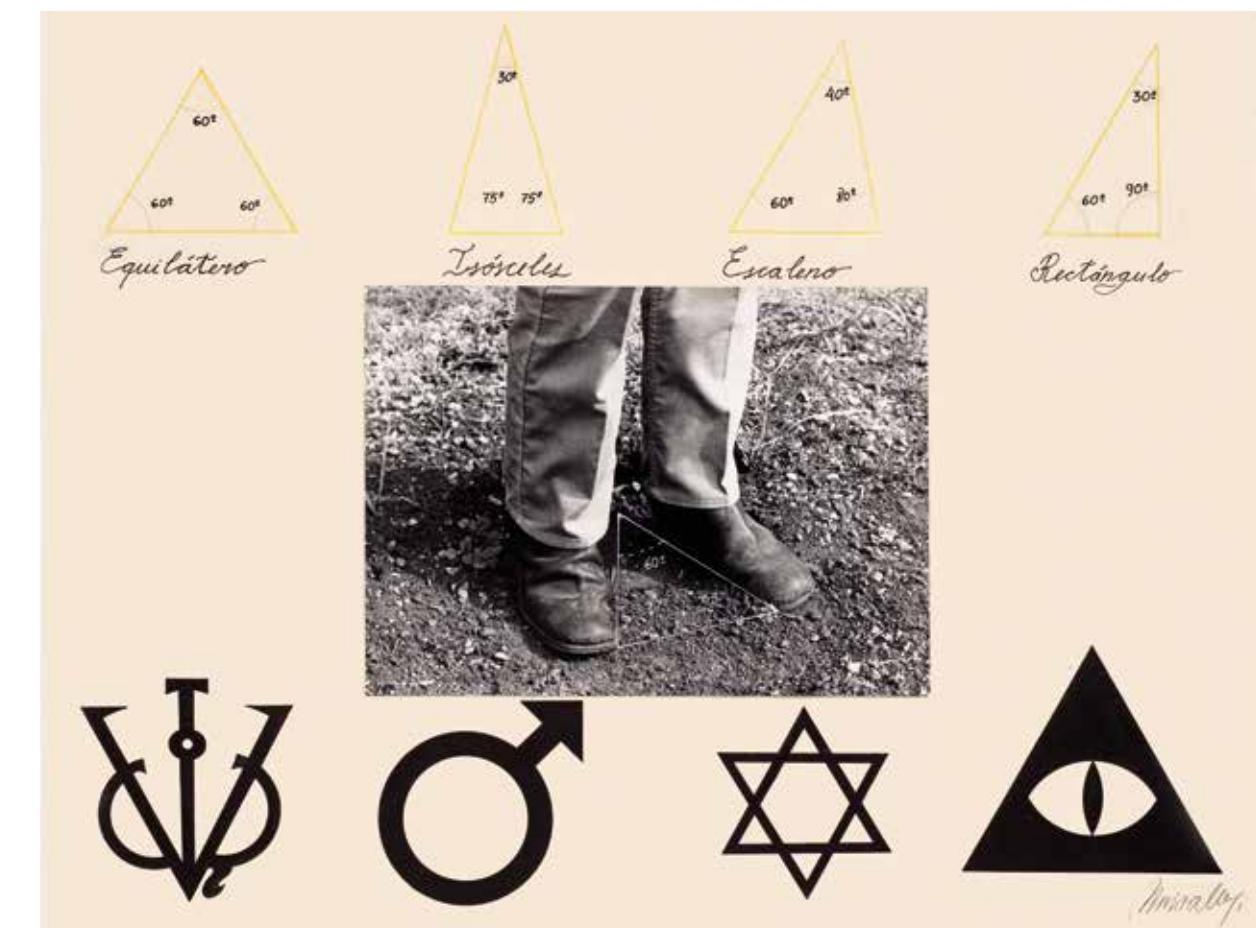
Mosquitos

Matances. España, 1977



A hand-drawn illustration of a face with three thought bubbles containing the text "debo ser obediente" repeated multiple times. The face has two black circular eyes and a simple line for a mouth. The thought bubbles are roughly drawn ovals. The first bubble is at the top, the second is on the right side, and the third is on the left side. The text inside the bubbles is written in a cursive script.

Matances. Debo ser obediente, 1977

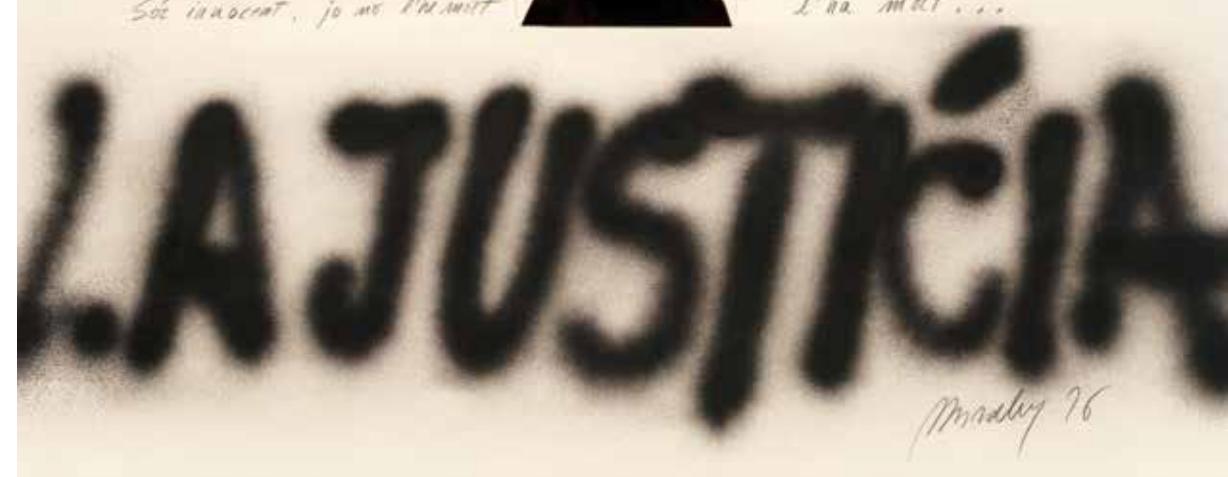


Matances. Triangles, 1976

VEURE-HI NOÉS ESTAR VIU

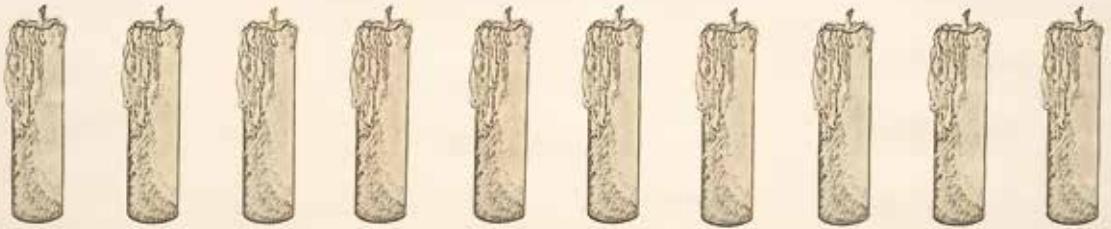


Bordoy 76



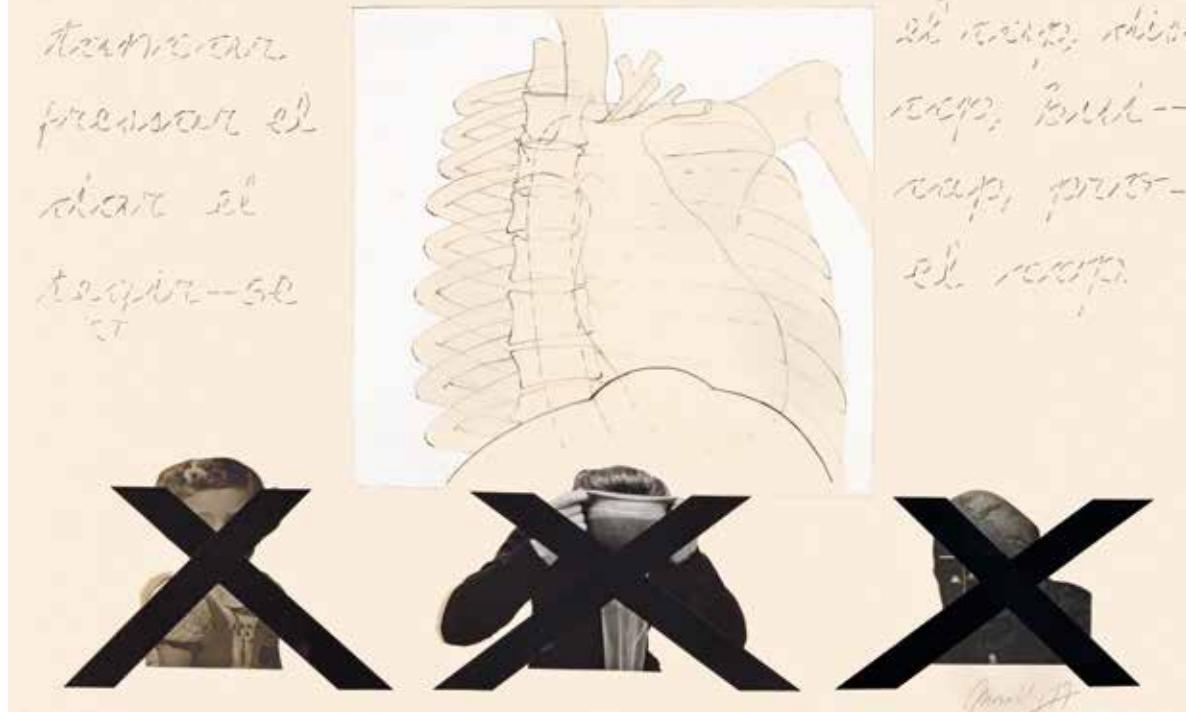
Matances. *Veure-hi no és estar viu*, 1976

Matances. *La justícia*, 1976



Matances. Ciris, 1977

I SEMPRE, abaixar el cap, tapar-se
el cap, amagar el cap, raynar-se el cap
troncar
frenar el
carr el
tapar-se
et



Matances. Abaixar el cap, 1977



"FER FORAT"

Marià J.



Matances. Fer forat, 1977

Matances. Abandonat, 1977



Alta clau de cercle triangular

grau Muntanya grana Punt d'or



ENTRE BAIONETES

Mirallif

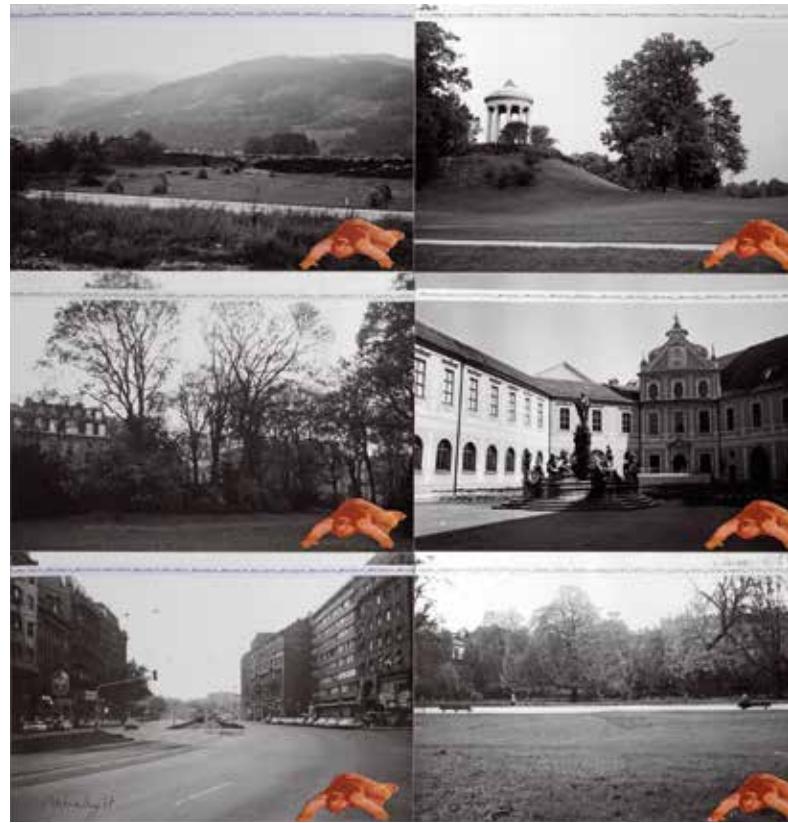
Matances. Entre baionetes, 1977



(PER L'IMPUNITAT DE LA)



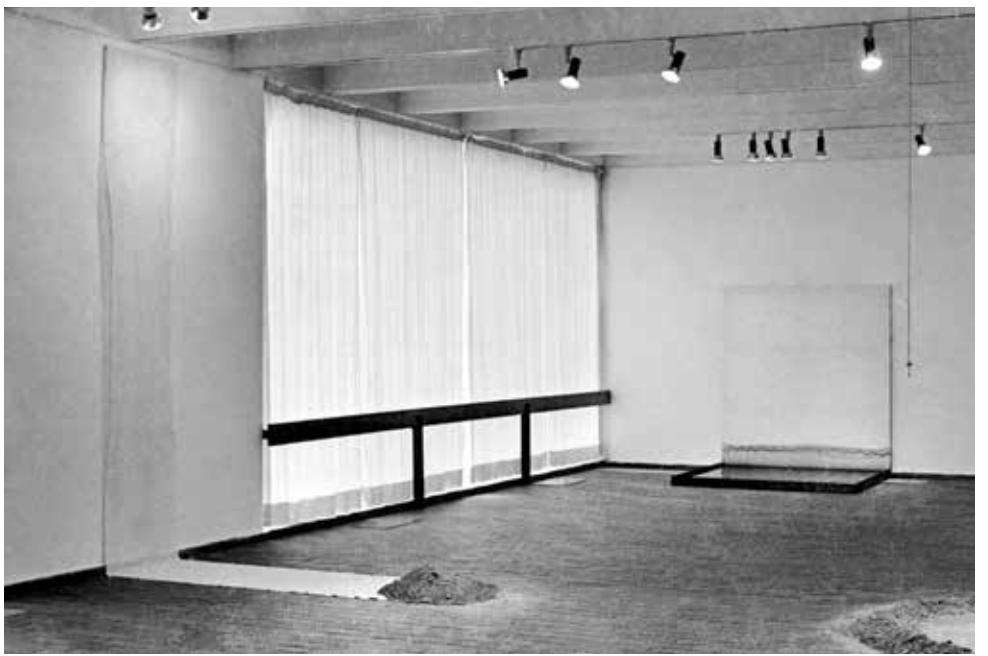
Matances. Per la impunitat de la por, 1977



Matances. Tres esquemes de mort artificial, 1977

Paisatge. Mar, Fundació Joan Miró, 1979 >





Vista de l'exposició *Paisatge*,
Fundació Joan Miró, 1979

Paisatge. Munt de terra, 1979
Museu d'Art de Sabadell





Paisatge. Pedres, 1979

96



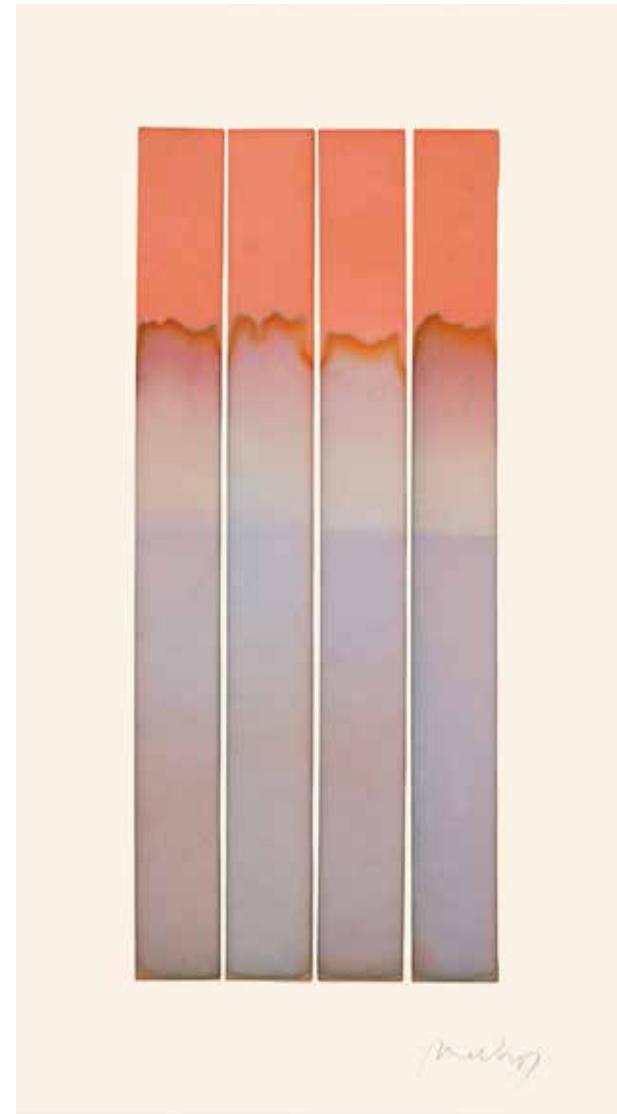
Paisatge. Farigola, 1979

97



Fragments, 1980

98



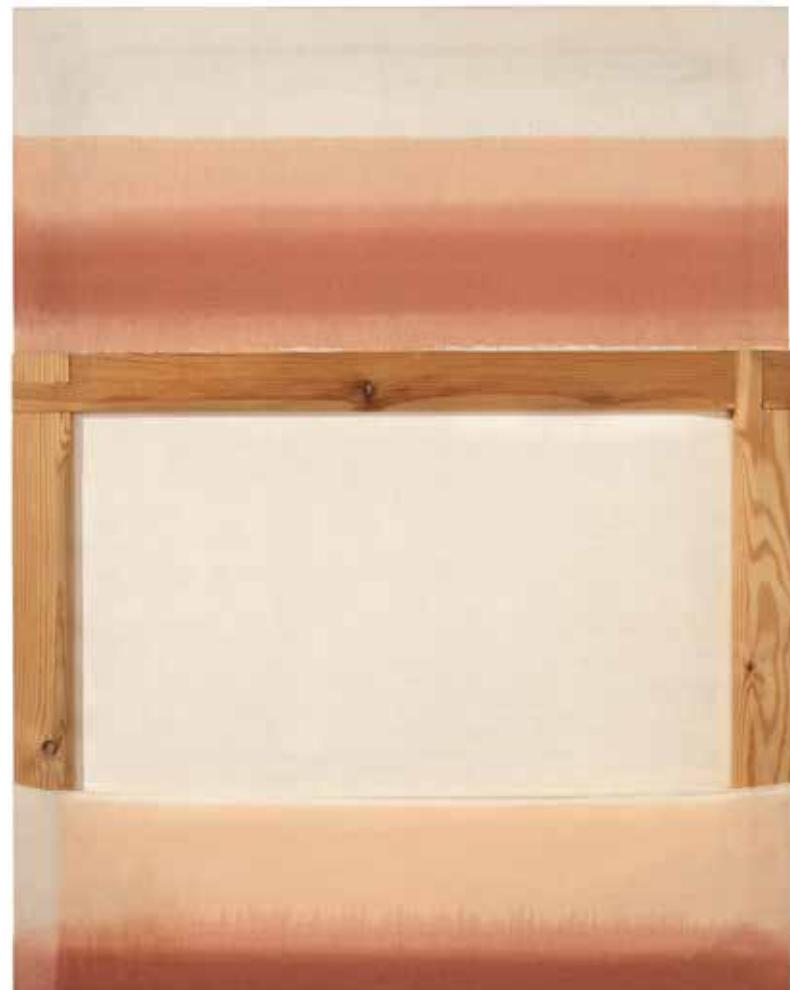
Fragments, 1980

99



Doble horitzó, 1979

100



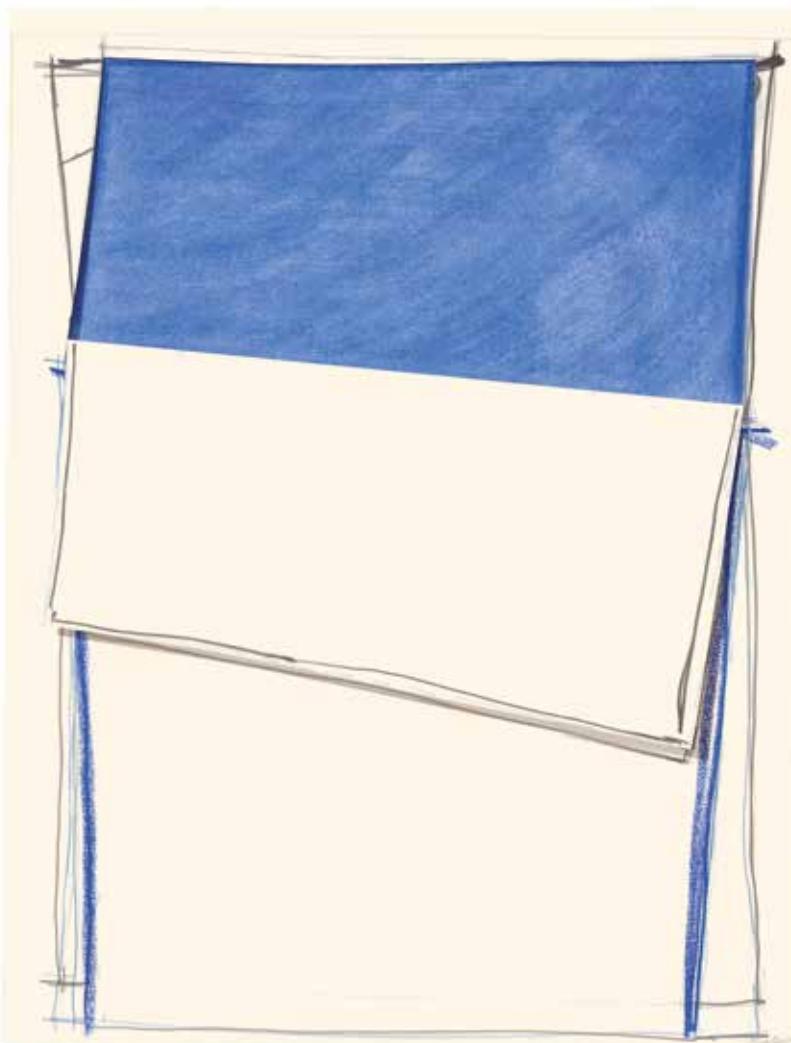
Doble horitzó, 1981

101



Doble horitzó, 1981

Doble horitzó, 1981



Estructuras, 1981

104



Estructuras, 1981

105



El rastro de la sirena, 2014



Soy todas las que he sido

El retorn, 2012
La Muga Caula, les Escaules

Fina Miralles. Sobre el potencial político en la belleza y la poética de la imagen

Teresa Grandas

En un plano secuencia, la cámara sigue los pasos de Fina Miralles por la ciudad. Camina portando unos zapatos cuya suela de espuma está recortada, formando el nombre de pila en el zapato izquierdo y el apellido en el derecho; embebidos de tinta, cada paso deja la impronta del nombre de la artista, mientras recita el siguiente texto: «En la ciudad se nos presentan diáfanos los rasgos característicos de nuestra sociedad capitalista. El poder, en el sentido de la propiedad, está profundamente arraigado en nuestra forma de vida, nuestra conducta, nuestra organización y nuestras leyes. No únicamente legalizamos nuestros bienes personales para adquirir poder, casa, automóvil, tierras, objetos; sino también a las personas que están bajo nuestra protección: mi mujer, mi hijo; dando el nombre para reafirmar que son nuestros, de nuestra propiedad y que están bajo nuestro poder. A partir de aquí, los zapatos que presento con mi nombre en la suela, como un tampón de oficina, y la acción de imprimir mi nombre por todos los lugares por donde paso, no es más que poner en evidencia ese sentido posesivo, y el poder, extra-limitando las cosas hasta lo ridículo, lo increíble, diciendo que el lugar por el que yo paso es también mío. Es mío.»¹ Un travelling que Miralles había planificado fotografiando cada uno de los lugares por los que planeaba su travesía urbana por Barcelona: las viviendas, los monumentos y los espacios que configuran el paisaje urbano, un paisaje artificial creado por el hombre.

El film solo recoge el movimiento acompañado de una andadura que aprieta los pies fuertemente sobre la acera y el asfalto, para dejar bien marcada su firma repetida a cada paso. Con ese gesto, la artista alude a la apropiación que ejerce sobre lo que hasta ese momento era un espacio compartido, el espacio público. Sin embargo, no olvidemos que también transfiere su marca de

autoría, filma su caminar, al tiempo que firma su obra. En 1968 On Kawara decidió trazar en el mapa de la Ciudad de México, donde se hallaba, el recorrido exacto que había realizado ese día. A partir de aquel momento, y durante once años consecutivos, dibujó detallada y minuciosamente los lugares en los que había estado cada día. *I Went* desplaza la obra al espacio de lo común, un espacio relacional que se configura a partir del gesto individual. En 1973, el Grup de Treball realizaba *Recorreguts*, reproduciendo el itinerario efectuado por 113 personas entre los días 28 y 31 de octubre en Barcelona en referencia a la detención de 113 miembros de la Asamblea de Catalunya: tres formas diferentes de medir el recorrido sobre el mapa de la ciudad. En la sesión *Contracampo 70*² se referían a este proyecto en relación con *Petjades*, la obra que comentábamos al inicio y que consistió en la participación de Fina Miralles en el film *En la ciudad* (1976-1977). Se trata de un film colectivo impulsado por Eugeni Bonet y José Miguel Gómez, que dejaba abiertas las posibles aportaciones a los participantes. A la propuesta se sumaron más de veinte artistas y cineastas.

¿Dónde y en qué lugar quedó la obra de arte? Son diversas las experiencias que desde finales de los años sesenta desvían el centro de interés de la obra respecto a lo que tradicionalmente se había considerado como el espacio del arte. Desde lugares geográficos y conceptuales muy dispares se replantea el sentido, la función y la materialización de lo artístico. El arte pierde su objetualidad y desplaza el sentido del objeto hacia lo que se dio en llamar la desmaterialización del arte. Arte como proceso, como experiencia, pero también como registro o crónica. Un desplazamiento del objeto a lo performativo y lo experiencial, que cuestiona la precisión, lo delimitado del concepto tradicional de la obra de arte. Si las experiencias de las que hablábamos connotaban el espacio, el campo epistemológico se expande y abre un potencial insospechado hasta el momento. El espacio de lo artístico, la condición de autor, la condición misma de la obra, pero también el lugar del espectador, quedan radicalmente atravesados por esta forma de hacer, por un arte otro.

Las acciones de Fina Miralles en los primeros años de su trabajo están fuertemente imbuidas de la necesidad de ruptura con la obra tradicional. Había estudiado en la facultad de Bellas Artes en Barcelona, pero la experiencia suscitó una clara repulsión de los valores academicistas, convencionales y anacrónicos aprendidos. Un punto de partida de rechazo del soporte y los medios que hasta entonces habían regido los lenguajes artísticos. Sin embargo, no es un rechazo puramente formal. Hay una disruptión consciente y voluntaria que planea desde sus primeras obras. *Natura morta* (1972) es un bodegón o naturaleza muerta en el que muestra los elementos que constituyen un paisaje, pero presentados como un repertorio, un catálogo de los ingredientes que conforman el espacio de lo natural. En una mesa se colocan tarros de agua y de algas, así como cúmulos de piedras u hojas identificados por su nombre: «dibuja» un bodegón al tiempo que hay implícita una negación del acto de pintar, de la utilización misma del gesto de la mano con el pincel.

En el primero de sus cuadernos de trabajo, Fina Miralles parte de lo que ella misma define como una «ideología artística revolucionaria con la que no se pretende cambiar el mundo [...] pero sí se pretende cambiar el encasillamiento del arte en el estatus social al que va dirigido (a la clase adinerada que puede adquirirlo)». La finalidad es el proceso de creación de la obra, su desarrollo, la acción. Pero una vez concluido, comienza el proceso de «destrucción», ya que la obra desaparece y solo perdura el registro fotográfico o en vídeo. El objeto finalizado y definitivo ya no es el objetivo del trabajo artístico. Por lo tanto, la obra es un proceso abierto como concepto y formalización, a partir de una propuesta a menudo bien delimitada y definida por la artista. Precisamente por su propio carácter inacabado, o mejor antiacabado, la obra ha dejado de perseguir un resultado final; se desmaterializa. Ha dejado de ser susceptible de ser mercancía. El proceso abierto afecta a su condición de inmaterialidad y la convierte también en un proyecto abierto asequible y accesible para todos. La «obra» no se compra ni se vende. La obra se «hace», se performativiza. Una apuesta

ideológica que aparta al arte de la sociedad burguesa sobre la que se había sustentado hasta entonces. Una apuesta de transformación del sistema de producción del arte que lo aleja de los medios, soportes, lenguajes y fundamentos que «manipulaban» su desarrollo: «[...] que el arte no sea como hasta ahora un producto que se da a la sociedad, sino que sea la sociedad misma la portadora de este producto».⁴

La exposición *Soy todas las que he sido* es una propuesta estructural que muestra una parte importante del trabajo de Fina Miralles. En los últimos años diversas aproximaciones a su obra la han abordado como parte de su biografía y de su proceso vital, vinculando su desarrollo personal a sus experiencias artísticas. La propia Miralles ha sustentado el relato de su evolución creativa desde mediados de los años ochenta como un proceso de crecimiento individual, la construcción de su propia subjetividad: «No es una profesión, ni una vocación, ni una devoción. Es una manera de vivir.» Efectivamente, desde entonces, a partir de viajes y experiencias personales, hay un giro hacia la introspección, hacia una búsqueda interior, que reconstruye a la sujeto-artista. Sin embargo, a pesar de un enfoque radicalmente diferente, en ese antes y después subyacen hilos conductores que nos permiten desdibujar ese aparente antagonismo posicional que recorre su obra. Es relevante subrayar que, bajo epígrafes que construyen la obra a etiquetas restrictivas, subyace una trama de inquietudes e intereses que configuran la riqueza cartográfica de su trabajo. Las categorías *preconceptual*, *conceptual*, *posconceptual*, o términos como *la pintura*, incluso *lo mágico* ya más recientemente, pero también *la naturaleza*, *el feminismo*, *lo sociológico* o *lo político*, delimitan, pero sobre todo limitan, el alcance de muchas de esas obras. Por poner un ejemplo, la importancia de la relación con la naturaleza es uno de los aspectos más destacables de su trabajo, pero al distinguir estas obras (*Dona-arbre*, *El cos cobert de palla*, etc.) de las que aparentemente comparten una mayor crítica social (tal como *Emmascarats* o *Standard*), se obvia el carácter desnaturalizador y subversivo de las primeras y se las despoja de un potencial político que sí tienen.

Naturaleses naturals, naturaleses artificials (1973) es un repertorio descontextualizado de elementos naturales que se presentan con esos mismos elementos en su condición artificial. De este modo, se establece una relación dialéctica entre ambas cualidades partiendo de un mismo origen. Otros artistas habían experimentado con la descontextualización (en 1968 Sigmar Polke traslada montones de patatas a la galería de arte en *Kartoffeln*; o Robert Smithson desplaza espejos entre las rocas de una montaña en *Mirror Displacement [Vertical on Rocky Bank]* en 1969, por poner un par de ejemplos), pero Fina Miralles va un paso más allá y juega con la contraposición de unas categorías que nuestra sociedad, cada vez más industrializada, tiende a hibridar y a subvertir.

En este sentido, las series *Translaciōns* (1973) y *Relacions* (1974-1975) cambiarán el orden de las cosas, ya que permutan la realidad e hibridan el espacio de lo establecido. En *El retorn* (2012) el cuerpo de la artista que se sumerge en el agua de nuevo se relaciona con uno de los elementos naturales. Anteriormente, en *Imatges del zoo* (1974), evoca las llamadas exposiciones etnográficas o zoos humanos que las grandes exposiciones universales del siglo XIX presentaban para mostrar el repertorio de variedades de tribus o aborigenes procedentes de las lejanas tierras que las grandes metrópolis explotaban colonialmente. Asimismo, los zoológicos, concebidos como lugares para mostrar animales salvajes, exhiben la supremacía humana sobre las especies. Ahí Miralles subvierte de nuevo el orden establecido y lo contrapone a lo esperado: las fieras y animales exóticos se presentan en fotografías, pero las jaulas están ocupadas por animales del entorno doméstico y por la propia artista. Es un exhibicionismo que transmuta la presentación de la obra y subvierte nuevamente su sentido, así como la cuestión del autor y el registro del espectador, en una suerte de alquimia de los elementos del mundo del arte y, por qué no, de la vida, que restalla al desposeerles de los valores en los que se habían sustentado. La perdurabilidad, el valor o sentido de la obra quedan desplazados, y también los valores de lo «natural», lo «normal» y lo «artificial». ¿Qué enjaulamos y para qué? ¿Cuándo es

algo/alguien susceptible de ser enjaulado y exhibido? Estos trabajos plantean una fuerte crítica a la noción de autoridad y de poder. El juego con las imágenes, su dislocación, genera rechazo.

Los trabajos sobre el árbol parten del *Costumari català*.⁵ La referencialidad a las costumbres y usos ancestrales, al llamado folklore que compila el *Costumari*, no es más que un recurso que Miralles emplea para mostrar «problemas que hoy se presentan en nuestra sociedad y en nuestra cultura. Desde siempre el pueblo se ha visto bloqueado y castrado por la fuerza y el poder, sea cual sea este, que ha intentado por todos los medios negar la capacidad del pueblo para pensar, decidir y gobernar por sí mismo. Por todo ello creemos importantes, y en cierto aspecto necesarios, el estudio, la divulgación y la salida a la calle del folklore como elemento de expresión social y artística».⁶ Organizado en tres ejes, el árbol y el hombre, el árbol con personalidad humana, y el árbol y los elementos naturales, se trata de un conjunto de acciones que la artista fotografía en las que confiere al árbol diversas cualidades y atribuciones. Una vez más, traslada el sujeto a un ente natural, desplaza la construcción de subjetividad al entorno, fuera del individuo, complementándolo y atribuyéndole la cualidad de sujeto político. En la serie *Relacions.Relaciō del cos amb elements naturals* (1975) ofrece su cuerpo a la arena, a la hierba, al mar o a la paja, entre otros elementos, en un proceso de cobertura que llega a ser total. Nuevamente se establece una hibridación cuerpo-elemento que recuerda procesos como *Self-Burial* de Keith Arnatt (1969), *Drifts* (1970) de Vito Acconci o los trabajos de Ana Mendieta como *Feathers on a Woman* (1972) o *Flowers on Body* (1973). La silueta perdura o desaparece, según el elemento natural empleado, en una relación que funde los elementos en una aleación nueva.

Les *Relacions. Relaciō del cos amb elements naturals en accions quotidianes* (1975) escudriñan diferentes acciones que ocupan nuestra vida cotidiana al interactuar con diversas materias, convirtiéndose en un repertorio de actos diarios seleccionados por Miralles. ¿Qué actos denotamos en nuestro día a día? ¿Cuáles son las acciones cotidianas que connotaríamos? Pensemos en *Novella* (1965) de

Joan Brossa, un recorrido por la vida de una persona a través de los diferentes documentos oficiales que nos «visibilizan» pero que difícilmente hablan de nosotros, y cuyos datos el autor deja sin completar. ¿Serían respirar, mirar, comer, pasear o fumar una forma de hablar de nuestras vidas? Ese componente incompleto o inacabado está muy presente también en *Translaciōns*, que no pretende ofrecer una obra cerrada, sino mostrar cómo opera un elemento natural sin ser transformado, fuera de su contexto, y testimoniar el cambio que sufre. Sobre estos proyectos en el entorno natural realizará una variación de descontextualización al desplazar tierra, hierba, paja, un árbol y piedras a un entorno doméstico, confrontando de nuevo lo natural y lo artificial. Este desplazamiento se asemeja en cierto modo a la operación de la pintura de paisaje que traslada la naturaleza a la tela, y aquí se traslada literalmente a una mesa, unas sillas, un escritorio, una cama y un armario. Hay un cuestionamiento sobre qué implica la pertenencia a algo, cómo se trastoca el orden de lo dado y dónde está el límite de lo establecido. Son gestos que cuestionan qué gobierna la mirada y cómo percibimos y ordenamos las cosas. Cuáles son los parámetros de autonomía y de pertenencia, a qué están sujetos y cómo se dislocan esos valores.

La operación que conlleva *Petjades* al marcar el espacio de lo andado se amplía en *Standard* (1976). A través de la educación, de los estereotipos sociales y culturales se nos designa como individuos, se nos señala: el ejercicio de una madre vistiendo a su hija se convierte en una maniobra connotada por cada uno de los atributos que le confiere. Ese recorrido está interrumpido secuencialmente por imágenes familiares o extraídas de los medios de comunicación que trazan un itinerario complementario a través de todo lo que se espera de esa niña: valores, comportamientos, actitudes, ideología y creencias. La primera comunión, la boda, la maternidad y la formación de una familia; cualidades como la belleza, la elegancia o convertirse en objeto de deseo; pero también atributos como el sometimiento, el acatamiento de la autoridad en el ámbito de la familia, de la educación y en la sociedad, son códigos que construyen una identi-

dad social, que esquiva la subjetividad individual. Me decía Miralles que «vestir el cuerpo es vestir la mente».⁷ Convendría refutar la consideración de esta obra únicamente como feminista. Sin perder la perspectiva de género, creo que la lectura es mucho más compleja y rica. Miralles describe *Standard* como «[...] una acción que evidencia los valores tradicionales dados a la mujer “estándar”, inculcados desde la infancia por los padres, los maestros, los maridos, las leyes, la Iglesia, la sociedad, etc. A la mujer no la dejan ser dueña de su vida, ser ella misma; primero es la hija de..., después la mujer de... y después la madre de...».⁸ Cuando presentó esta obra por primera vez en la Galería G en octubre de 1976, Fina Miralles se sentó en una silla de ruedas, a la que quedó sujetada por pies y manos, y se cubrió la boca con una mantilla. Quedaba así frente a la proyección de imágenes, a la que se añadían un programa de televisión en un pequeño monitor y una emisión de radio que evocaban la sobrecarga ideológica que aún mantenían los medios de comunicación: programas como el consultorio de Elena Francis, que se emitió desde 1947 hasta 1984, espacio radiofónico en el que las oyentes recibían consejo sentimental y familiar ejerciendo un adoctrinamiento conservador y tradicional.

Sin el componente sexual tan explícito de las *Dorinas* de Carol Rama (años cuarenta), atadas con correas en camas o sillas de ruedas, la figura alienada por una supuesta enfermedad mental se presenta aquí alienada por una enfermedad social. La novia embarazada de Renate Bertlmann en *Schwangere Braut im Rollstuhl* (1978) parece moverse espasmódicamente atada a una silla de ruedas, como las vacas locas a las que alude Rama («Io sono la mucca pazza»). El velo de novia de Bertlmann se convierte aquí en la mantilla que utilizaban las mujeres durante los años del franquismo para cubrirse al asistir a misa. La iglesia católica exigía que se cubrieran los cabellos en señal de sumisión, modestia y reverencia; no así los hombres. La mantilla en la boca amordaza y enmudece a la mujer, que debe asistir a la construcción del personaje de la niña y a la construcción de su propio personaje, incapacitada para moverse,

imposibilitada para responder críticamente a lo que le es dado. La inmovilidad inducida a través de la educación, la religión, también cultural, social y políticamente, le obliga a ver cuál es su naturaleza, o la que se espera que sea: su otra naturaleza artificial. Hay una traslación de la subjetividad que se construye en el recorrido de las imágenes. El constreñimiento al que se la somete a través de un exoesqueleto, el apéndice que la inmoviliza, no es solo la silla de ruedas. Cada imagen pisotea su subjetividad y queda impresa en su construcción biopolítica. Ser espectador de lo que eres, ser espectador de lo que se espera que seas, de lo que te hacen, de lo que quieren que seas, en una inmovilidad autoinfligida y forzada que causa disrupción sobre la expectativa, la regulación, la normativización y la normalización. ¿Qué es lo normal? En el caso de la mujer, ¿la feminidad, la maternidad, la familia, el sometimiento al hombre, la vida doméstica, la belleza, la docilidad? Es el retrato de la marioneta cuyos hilos se mueven ajenos a ella. La pintura de la mujer convertida en objeto, «mujer-objeto-burguesa, mujer-criada-burguesa, mujer-trabajadora-obra».⁹

La cosificación reaparece en *Emmascarats* (1978), en la que Miralles tapa el rostro de una mujer con una mantilla que le cubre totalmente la cabeza; con unas correas que atan el rostro; con una media que tergiversa su uso, pues de los pies pasa al rostro; con un pasamontañas; con una capucha como las que empleaban los terroristas para no ser reconocidos en sus apariciones públicas. En su cuaderno de trabajo anota también la posibilidad de usar un velo de novia y una corona, como en el caso de Bertlmann, o un encapuchado religioso, entre otras.¹⁰ La máscara encubre, cubre, oculta, borra, desdibuja. De un modo similar a la acción de disolución del rostro, son retratos sin entidad, sin subjetividad. Las máscaras son un recurso muy frecuente en el trabajo de varias artistas en estos años. Tenemos ejemplos de ello en *Schuhmaske* (1976), donde Birgit Jürgenssen dibuja un rostro que nos mira a través de las correas; en Renate Eisenegger, quien se cubre boca y ojos con algodón y luego encinta todo el rostro en *Isolamento* (1972). También Françoise Janicot en *Encouonnage* (1972) y Annegret Soltau en *Selbst* (1975)

recurren a ello; mientras que Elaine Shemilt se enmascara desnuda en *Constraint* (1976) y Margot Pilz lo hace vestida en *Sekundenskulpturen* (1977/1978).

Emmascarats disuelve la identidad, dibuja el no ser, borra la imagen y la propia condición de ser humano, del mismo modo en que disuelve las convenciones artísticas del retrato. Y así como había esquivado el bodegón y la noción misma de pintura, la artista disolverá el pigmento en el agua para pintar sin la mano, según veremos más adelante. El contexto social, político, educativo y religioso vuelve a ser objeto de interés en *Matances* (1976-1977), que Fina describe como «Fotocomposiciones, textos, objetos y esquemas sobre papel. El tema principal es la manipulación llevada a cabo por el hombre sobre los animales y en él mismo, el poder y el ejercicio del poder.»¹¹ «Composiciones y fotomontajes sobre un soporte, referidos al tema de la muerte física (aparente) y al de la muerte psicológica producida por la manipulación, el poder, etc., en animales y personas. Este trabajo fue elaborado a finales de 1975 pero su realización no se concretó hasta 1976 y 1977.»¹² Esta obra se compone de varias piezas. Una es un vídeo sobre la matanza del cerdo en el que inserta fotografías en blanco y negro del recorrido escolar de su infancia y fragmentos de imágenes domésticas de un perro encerrado en un piso. La matanza del cerdo era una de las costumbres más arraigadas en las zonas rurales de Cataluña, una tradición ancestral, según Joan Amades, que conjuga el rito sacrificial con el abastecimiento doméstico.¹³ Otra pieza sería el múltiple *Diviértase matando*, con las siluetas que se utilizan en prácticas de tiro y que a menudo aparecen en las casetas de feria para practicar la puntería, todas ellas con una diana en el pecho; combina aquí el aspecto lúdico y la relación con la muerte impuesta, el juego y lo trágico, presentes en el imaginario desde la antigüedad. Los juegos del circo romano recurrían al sacrificio para causar placer en los espectadores, quienes disfrutaban y se divertían en una suerte de pornografía de la violencia.

También en *Matances*, concretamente en el tríptico *Tres esquemas de mort artificial*, que Miralles presentó en la Bienal de París de 1977, hay tres secuencias interrelacionadas. En la primera parte del

tríptico aparece una imagen de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, la pintura de Goya que rememora la ejecución de patriotas y ciudadanos tras los levantamientos en Madrid contra la ocupación francesa (1808); debajo, un friso de cruces, de Cristo en la cruz y de la gran cruz del Valle de los Caídos. En el centro aparece en primer término la figura del recién ajusticiado del cuadro de Goya en diferentes paisajes y entornos. Por último, la tercera parte del tríptico está formada por la fotografía de Fina Miralles el día de su primera comunión, vestida al uso de pequeña novia, con los fusileros de la pintura apuntándola. Delante del tríptico se recorta la silueta del muerto dibujada en el suelo, tal como se acostumbra en la práctica de investigación policial de crímenes.¹⁴ Mediante las metáforas que subyacen en cada uno de los elementos que forman parte de *Matances*, el potencial simbólico que surge de la relación iconográfica rizomática aparece reforzado con las fotocomposiciones.

Finalmente, el conjunto de fotocomposiciones de *Matances* merece que nos detengamos en el repertorio conceptual e iconográfico que abarcan. *Continuem respirant* o *Sístole-diástole* apelan a aquello que evidencia la vida, pero Miralles también ironiza sobre qué es estar vivo: *Veure-hi no és estar viu*; en *Ferits* la herida es un estado transicional entre la vida y la muerte; y en *Abandonats* muestra la imagen del perro solo en un piso. Es destacable la ironía: *Entre baionetes* presenta fotografías de una boda junto a imágenes de enfermeras haciendo el saludo fascista y al Papa portado en su silla gestatoria; o aparece la diana –como la puntería certa en el acto de matar y en el juego– que se muestra en *Dar en el blanco* o *Fer forat*, donde puede ser ambas cosas, en un frágil límite entre placer y destrucción, con un claro componente sexual. En algunas *Matances* aparecen conceptos artificiales de nuestro imaginario social como la justicia y la familia, que deberían ser espacios sociales de protección pero que revelan su lado más oscuro y las contradicciones sobre las que se sustentan: los valores de protección y sumisión, la incomunicación, el miedo y la impunidad, el sometimiento (*Abaixar el cap*), la obediencia impuesta (*Debo ser obediente*), la imposición religiosa (*Ciris*). Se explicita la muerte en

Mort, que también queda simbolizada con la piel de un animal (*Gat mesquer*, *Pel i ploma*) y la presencia de animales muertos, muchos atropellados en las cunetas de las carreteras, para relatar otra forma de brutalidad en la que el progreso, lo artificial, anula lo natural. En *Esquela per a un lleopard* el animal aparece muerto en vida, encerrado en una jaula como en los zoológicos, alejado de su hábitat natural, aunque también muchos de estos animales eran sacrificados para obtener lujosas pieles o eran cazados por placer. Se escenifica la muerte sin morir en el caso de la mujer atada desnuda a una cama. El ejecutor y el ejecutado en un mismo plano pueden llegar a confundirse en el pliegue ambiguo de las estrategias del poder y sus símbolos, como el triángulo.

Precisamente *El triangle com a simbologia de poder i mort* (1976) es una acción que incide en las diferentes lecturas que se atribuyen a una imagen según se presente al espectador, valiéndose del triángulo como simbología de poder, manipulación y muerte. El triángulo puede simbolizar la deidad, una religión, lo masculino, la victoria o el franquismo, es decir, aspectos sociales, políticos o religiosos. Los signos son manejados por un personaje presiditidor que hibrida lo lúdico y mágico con el poder y la muerte. En esta misma línea encontramos la obra que presentó en el pabellón español de la Bienal de Venecia de 1978, *Mediterrani t'estim*, alrededor del tema «De la naturaleza al arte y del arte a la naturaleza». La intervención de Fina Miralles se presentó junto a trabajos de Nacho Criado, José María Iturrealde y Pilar Palomer, con fotografías de puentes de los ingenieros Martínez Calzón y Fernández Ordóñez. Santiago Amón calificó su instalación de «metáfora, más literaria que plástica, en torno a la amenaza de muerte que pesa (y ya no hay remedio o recurso) sobre el mar Mediterráneo».¹⁵ El espacio estaba cubierto por una tela de mosquitera como las de las tiendas de campaña, que según Miralles representaba el útero de nuestra cultura,¹⁶ y el suelo estaba lleno de arena sobre la cual reposaba una losa a modo de lápida con la inscripción: «Vuela gaviota / estate alerta / que ya está aquí el hombre», ante una piel de zorro con el agujero causado por un tiro.

Con este conjunto de obras Fina Miralles plantea un recorrido por aquellos aspectos de la naturaleza natural del hombre y aquellos que su naturaleza artificial construye, que denotan su lado más salvaje y destructivo. Nuevamente reflexiona sobre la condición de lo natural y el artificio, en una propuesta que, por supuesto, conlleva una crítica social y política, una respuesta a las condiciones que la sociedad impone a las mujeres, pero también a los hombres, a todos, más allá de su género. El eje se vertebría sobre lo natural y lo artificial de los seres y de las cosas, pero también del arte. De hecho, el replanteamiento de lo que es artístico, de los valores que sustentan al arte y lo que configura su sentido, la revisión de los roles de los agentes que intervienen, continúa latente en su trabajo y emerge en las obras que realizará posteriormente.

A partir de 1979 regresa a la pintura, un lenguaje cuyos fundamentos ya había alterado anteriormente: el bodegón en *Natura morta* o el retrato en *Emmascarats*, donde la imagen fotográfica oculta el rostro. Quizás es un lenguaje que no ha abandonado. *Paisatge* y *Doble horitzó* son pinturas de paisaje que Miralles trabaja como montajes a partir de una tela y un bastidor. El cuadro no es el soporte para la pintura. Tela y bastidor están concebidas a modo de entresijo: pliegues, giros, ausencias, aperturas y vacíos. La artista habla de estos trabajos como de construcciones: «Separando los dos elementos del cuadro, bastidor y tela, y utilizándolos como elementos de expresión y construcción, hice unas estructuras que, conjuntamente con los elementos naturales, no reproducían paisajes, sino que eran paisajes por sí mismas».¹⁷ Horada y deforma la tela, incorpora la pared como elemento de la obra, pinta el bastidor, incluso en ocasiones los elementos del cuadro no se someten a la pintura, y el propio cuadro se convierte en objeto plano. Jordi Pablo diría que el retorno al soporte clásico del bastidor y la tela proviene del interés continuado de Miralles por comprender el tópico del paisaje en la pintura.¹⁸ *Relacions* y *Translacions* están en esa línea de trabajo. También «pinta» paisaje añadiendo a la tela un montón de tierra, una rama de tomillo o una piedra. Otra forma de pintura será la inmersión de la tela o el papel en agua con anilinas de color, deján-

do que la capilaridad impregne progresivamente el soporte. Curiosamente se ha atribuido a estos trabajos un sentido de desposesión del aura manufacturada; incluso destaca Miralles que su mano no interviene, al contrario de lo que sucederá en los dibujos de sus cuadernos de viaje desde mediados de los ochenta en adelante y en las pinturas que realizará a partir de entonces: «Después de tantos años negando la mirada, la mano y el sentimiento, en verano de 1983 volvía a dibujar con la mano lo que veían mis ojos».¹⁹ En 1984, tras un viaje a Latinoamérica, inicia una práctica del arte «abierta a los sentimientos y a las emociones, así como al lenguaje simbólico y al pensamiento mágico».²⁰ Su propia necesidad de crecer y de entender la vida, y a sí misma, parece alejarla de todo lo anterior a ese momento en que empieza una vía de conocimiento interior que impregna su actitud vital y su actividad como persona-artista. Fina Miralles habla de ausencia de emoción y de neutralidad en estas obras, si bien nos interpelan de tal modo que es imposible esquivar la emoción, la sensualidad y el compromiso político que transmiten. En cierto modo podría sorprender esta observación, si no fuese porque viene muy determinada por un cambio vital (diría que radical) que le hace entender de una forma muy distinta su obra a partir de entonces. Pero más allá de consideraciones introspectivas y magicistas, es relevante enfatizar la coherencia y troncalidad que atraviesan su obra.

Tal como anunciábamos al principio de este texto, este proyecto pretende revisar una parte de la producción de Miralles sin atender a los principios taxonomicistas que la historiografía del arte le ha atribuido, y que buena parte de las lecturas de estos últimos años ha enfatizado; una revisión a partir de la cual se puedan generar nuevos relatos e interpretaciones que enriquezcan el ya de por sí rico, complejo y bellísimo trabajo de la artista. De ahí que la publicación también se haya pensado como un espacio para plantear otros discursos críticos. La elección de los autores no es baladí, y tiene su origen en propuestas formuladas hace ya tiempo y que mantienen su vigencia.

A finales de 2007 la revista *Papers d'Art* de Girona publicó un número especial, titulado *Vivid*

Radical Memory, en torno al arte conceptual. Valentín Roma colaboró con un artículo sobre el contexto histórico y estético del Grup de Treball en el que formulaba una idea fundamental como punto de partida para revisar el llamado arte conceptual, especialmente enmarcado en las prácticas desarrolladas en la Cataluña de los setenta: «Si analizamos las sucesivas revisiones que se han realizado del arte conceptual español en los últimos quince años podemos apreciar diversos aspectos paradigmáticos que se repiten de manera sintomática y que, de algún modo, dibujan un determinado «modelo» estereotipado de interpretación frente a la manera de encuadrar estas mismas prácticas artísticas en el discurso histórico.»²¹ En su diagnóstico se refiere a la museificación del arte conceptual como una «revisitación [...] aislada y poco compleja» en la que el autor considera que reside uno de los mayores problemas: «La reconstrucción de esas mismas actividades en cuanto confrontación con los contextos que las abrigaron, es decir, su representación como fenómeno confrontativo con un tiempo y unas condiciones sociales, económicas, políticas, ideológicas... y no tanto como una «arqueología» o unas formas o estilos artísticos.»²²

El artículo derivaba en consideraciones acerca del Grup de Treball que no corresponde tratar aquí, pero atinaba al centrar el debate hacia los modos de aproximación a lo conceptual. En el mismo número, Jesús Carrillo se refería a las propuestas «reificadoras y neutralizadoras de la historia del arte»²³ en relación con la historiografía del arte conceptual en España. Poco tiempo después de la aparición de aquel número de *Papers d'Art* tenía lugar el taller «Dónde estuvo (o se extravió) lo político», un seminario que formaba parte del ciclo *El arte después de los feminismos* en el marco del PEI, Programa de Estudios Independientes del MACBA, con una sesión titulada «Entre conceptualismos y feminismos: el caso de Fina Miralles», en el que participaron Assumpta Bassas, Jesús Carrillo y Pilar Parcerisas. El taller estaba dirigido por un equipo de participantes de la segunda edición del PEI, formado por Julianne Debeusscher, Tamara Díaz Bringas, Fernanda Nogueira y Linda Valdés. Ese taller se planteó como un cuestiona-

miento de algunas prácticas historicistas y críticas que habían abogado por la neutralización del conflicto y la homogeneización de las diferencias y lo habían despojado de lo político. A pesar del tiempo transcurrido desde que se publicó *Papers d'Art* y desde que tuvo lugar el seminario del PEI, algunas de las cuestiones que se formularon allí siguen vigentes. De ahí la invitación a Valentín Roma, Tamara Díaz Bringas y Maite Garbayo-Maeztu, quien ya más recientemente se ha ocupado del trabajo de Fina Miralles.

La invitación ha sido generosamente respondida por los autores, y esperamos que este proyecto nos permita acceder a los ámbitos a los que apunta el trabajo de Fina Miralles hoy. *Soy todas las que he sido* quiere evitar los espacios de confort, los sesgos epistemológicos, e incluso las aproximaciones que legitimen un discurso basado en una inocuidad que creemos ajena a su obra. La idea es entender los mecanismos de interpellación de su trabajo y analizar qué propone en la actualidad. Se trata pues de abrir nuevos espacios interpretativos.

¹ La cita es una transcripción de la voz en off de Fina Miralles en el video de la acción *Petjades* (1976).

² La sesión se realizó del 3 al 6 de marzo de 2010. El equipo de investigación estaba formado, Julianne Debeusscher, Tamara Díaz Bringas, Fernanda Nogueira y Linda Valdés, participantes de la segunda edición del Programa de Estudios Independientes del MACBA (2008-2009).

³ Fina Miralles: Cuaderno de trabajo, núm. 1, p. 22.

⁴ Ibíd., s.n.

⁵ *Costumari català: usos i costums de bon pagès sobre boscos i arbredes*, 1920, es un documento publicado por la Mancomunidad que acredita la relación árbol-mujer. Una parte importante se compiló en el *Costumari català* de Joan Amades publicado en 1952.

⁶ Agustí Hurtado Giner: «De les idees a la vida», *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: Ajuntament de Sabadell y Museu d'Art de Sabadell, 2001, pp. 59-60 [cat. exp.], que indica como referencia que se encuentra adjunto al Cuaderno de trabajo, núm. 1, también en la p. 22. Sin embargo, no se ha podido encontrar la cita utilizada.

⁷ Conversación entre Fina Miralles y Teresa Grandas, Cadaqués, 25 de septiembre de 2018.

⁸ Fina Miralles: *Testament vital*. Sabadell: Edicions de Gràfic Set, 2008, p. 17. También disponible en la web de Fina Miralles (sección «Publicaciones»).

- ⁹ Fina Miralles: Cuaderno de trabajo, núm. 1, p. 33.
- ¹⁰ Ibíd., p. 42.
- ¹¹ *Testament vital*, op. cit., p. 17.
- ¹² Archivo del Museu d'Art de Sabadell.
- ¹³ La recoge en 1952 cuando publica su compilación sobre el *Costumari català*, en el volumen v, dedicado al otoño.
- ¹⁴ En su cuaderno de trabajo, Miralles había anotado otra composición de imágenes diferentes: en la primera parte, la fotografía de un suicidio y la foto de la tumba de Gabriel Ferrater, el escritor y poeta que se suicidó tras haberlo anunciado (27 de abril de 1972). En la segunda parte, la fotografía de una ejecución y la tumba de Txiki, el militante de ETA que fue ejecutado por fusilamiento el 27 de septiembre de 1975, poco antes de la muerte del dictador. Y, por último, la tercera parte formada por una fotografía de un accidente y otra de la tumba de la madre de la artista. En el libro también indica la presencia del perfil de un cadáver en el suelo, con rastros de sangre; y también menciona el vídeo. Sin embargo, tal como hemos visto, la formalización final sería distinta. Cuaderno de trabajo, núm. 1, p. 37.
- ¹⁵ «La Bienal y la ciudad de Venecia», *El País* (13 de julio de 1978).
- ¹⁶ Conversación entre Fina Miralles y Teresa Grandas, Cadaqués, 11 de julio de 2019.
- ¹⁷ *Testament vital*, op. cit., p. 20.
- ¹⁸ *Paisatge*. Barcelona: Fundació Miró, enero de 1979 [cat. exp.].
- ¹⁹ *Testament vital*, op. cit., p. 23.
- ²⁰ Conversación entre Fina Miralles y Teresa Grandas, Cadaqués, 12 de marzo de 2020.

- ²¹ Valentín Roma: «Algunas «desconsideraciones» a propósito del Grup de treball i el seu context historicoestético», *Papers d'Art*, núm. 93 (2.º semestre de 2007), p. 92.
- ²² Ibíd.
- ²³ Jesús Carrillo: «Conceptual Art Historiography in Spain», *Papers d'Art*, núm. 93 (2.º semestre de 2007), p. 46.

Fina-árbol, Fina-piedra, Fina-tierra

Maite Garbayo-Maeztu

La dificultad de tener un cuerpo

Siempre he pensado que una violencia latente, una especie de dolor, atraviesa los cuerpos que Fina Miralles pone en escena. Se trata de una violencia que el cuerpo repite sin cesar sobre sí mismo, como si intentase tejer un agujero abierto o reparar un hueco que ha quedado dentro. Una violencia que cita otras violencias, quizás ejercidas sobre el propio cuerpo, o tal vez transmitidas en una red histórica que viaja de cuerpo a cuerpo. Si bien el trauma sería inexistente sin que llegue un segundo acontecimiento que lo desencadene, hay algo de él que parece estar siempre presente, como una sombra, cuando la imagen de su cuerpo aparece.

Esta violencia se torna más explícita en el período comprendido entre 1975 y 1977, con trabajos como *Matances*, *Standard* o *Emmascarats*, en los que existe una clara voluntad de hacer visibles los estragos de la dictadura franquista sobre el cuerpo social en general y sobre su propio cuerpo (en cuanto cuerpo femenino) en particular. Pero el dolor, y cierta asunción del poder que tiene la performance para apaciguarlo, estaba ya presente en la serie *Relacions. Relació del cos amb elements naturals* (1974-1975). A pesar de que han sido frecuentemente leídas como ejemplos locales de land art, se prestan a lecturas más complejas que tengan en cuenta ciertas particularidades contextuales, como la condición de mujer artista de Fina Miralles o la adscripción de estas acciones a los últimos años de la dictadura franquista.

En varias de estas acciones la artista comienza a cubrir su cuerpo con distintas materias (piedras, arena o tierra), ocultándolo poco a poco hasta hacerlo desaparecer por completo bajo un túmulo que certifica su presencia. La quietud de su cuerpo como una cuestión clave para entender esta serie; relaciones con la naturaleza basadas no en la explotación y el extractivismo, sino en el encuentro, la intersubjetividad y la afectación mutua. La quietud sería aquello que apacigua el cuerpo y lo acoge. Por

otra parte, quedarse quieta es un gesto característico de las acciones de Miralles que ha perdurado a lo largo de los años y que la artista interpreta como una forma de parar, de interrumpir el engranaje productivista en el que estamos inmersos, para dejar de hacer y acceder así a un estado de conciencia diferente que surge en el estar, en el encuentro con una misma y con la naturaleza:

Mis acciones son muy quietas, tanto las de antes como las de ahora, yo no salto ni bailo. No es el hacer, es la inacción, hay que estar, hay que formar parte: quietos, estar, darnos cuenta de las cosas, respirar... Cuando duermes y cuando estás quieta, recibes la iluminación.¹

Frente a la acción, la quietud convoca otros modos de hacer, otras formas de ocupar el espacio y de disponer el propio cuerpo para el encuentro con el otro. Quedarse quieto implica renunciar al acto productivo e inmediato que nos proyecta hacia el mundo. Es un gesto que nos deja abiertos y nos coloca en una posición receptiva y vulnerable, frente al imperativo de la acción como gesto invasivo que nos impulsa a avanzar hacia los otros.

Mientras se cubre de arena, tierra o piedras la artista permanece quieta. Hay en estas acciones una clara voluntad de tapar el propio cuerpo, de borrarlo, de hacerlo desaparecer para esconderlo, para sustraerlo de la mirada del otro. El cuerpo de Fina es un cuerpo que se oculta, que conoce la violencia a la que se expone un cuerpo femenino al aparecer y ser visto. Es un cuerpo que se sabe vulnerable y que al desaparecer itera sobre sí mismo otras violencias y cita otros cuerpos que desaparecieron y otros que desaparecerán.

Estas imágenes convocan una relación problemática de la artista con el cuerpo femenino que puede rastrearse en otros trabajos realizados durante los años setenta (como *Standard* y *Emmascarats*) e incluso en algunos proyectos que nunca llegaron a materializarse pero que quedaron recogidos en sus cuadernos de trabajo. Frecuentemente el cuerpo femenino aparece como un cuerpo abierto y vulnerable, como en la imagen de la «dona oberta de cames»² que Miralles coloca en un boceto para las

Matances, junto a imágenes del poder masculino e invasivo (un policía, un hombre meando, etc.). El cuerpo femenino como un cuerpo molesto, siempre amenazado, siempre susceptible de ser violado, sometido. O también, entre los bocetos para las *Matances*, la referencia a la imagen de una mujer con una diana en el sexo. La diana, como la cruz (omnipresentes en las *Matances*), como metáfora del castigo, como aquello que te marca, que te señala, que te identifica (en este caso, como mujer).³

La dificultad de tener un cuerpo, la no aceptación del propio cuerpo. La necesidad de taparlo, de esconderlo, de doblegarlo, de dejarlo ir. La violencia, que se itera sin cesar sobre una misma y que acabará convirtiéndose en un elemento literal en obras como *El penjat* (1975), *Lligada a l'arbre* (1975), *Standard* (1976), *Matances* (1976-1977) o *Emmascarat* (1976), deja entrever una suerte de duelo irresuelto. Un duelo anclado en la problemática relación con el propio cuerpo, como representación de un cuerpo femenino colectivo. Sin duda, tras casi cuarenta años de nacionalcatolicismo, cualquier lectura del cuerpo femenino estaba atravesada por las distintas violencias que se habían encargado insistentemente de darle forma. Como ha explicado Raquel Osborne:

El cuerpo de las mujeres fue considerado en el franquismo, con la ayuda de la ideología católica, un elemento contaminado y pecaminoso, y un ámbito, por tanto, sobre el que actuar continuamente. El cuerpo femenino, muy sexualizado, será sometido a base de negar paradójicamente su sexualidad, tanto por la vía de la represión directa –vejaciones, humillaciones, violencia sexual– como a través de los tribunales militares y ordinarios, que castigarán las transgresiones y determinarán que el cuerpo de la mujer es un objeto jurídico que pertenece al Estado o al varón, nunca a ella misma.⁴

Es precisamente esta negación de la sexualidad femenina (aquí identificada con la sexualización que el régimen falocéntrico impone a las mujeres) la que se escenifica una y otra vez: cuando el cuerpo se tapa, cuando se oculta, cuando se encierra, cuando se ata, cuando la diana apunta y marca el sexo, etc. Sería simplista decir únicamente que la

artista intenta tomar el control sobre su propio cuerpo para arrebatárselo al Estado y al varón. Y, aunque quizás sea posible esta lectura, pienso que hay algo más, algo que sitúa a Miralles más allá del mandato de la feminidad, en una posición de disidencia frente al modelo de mujer heteropatriarcal (de mujer «standard», diría ella, parafraseando el título de su performance más conocida). Una posición que confirman las elecciones vitales de la artista, que ya desde aquel momento burlaron el destino para el que había sido formada como mujer burguesa: conocer a un hombre, casarse, tener hijos y dedicarse a labores domésticas. En lugar de eso, Fina Miralles escogió ser artista y no depender nunca de ningún hombre. Una posición de disidencia frente a la feminidad «standard» que está presente en sus trabajos y que ella misma corrobora: «Hay algo de cómo yo me sentía como mujer, porque yo no me sentía mujer. Casi que me he sentido madre (sin serlo) antes que mujer. [...] Me ha costado mucho aceptar este cuerpo.»⁵

Se trata de un cuestionamiento identitario fundado en la praxis vital más que en la reflexión teórica, pues, según me ha contado Fina, en aquella época no tuvo demasiado contacto ni con el movimiento feminista organizado ni con lecturas feministas que abordasen estas cuestiones. Sin embargo, el cuestionamiento de la categoría *mujer* ya se había iniciado a nivel teórico (*El segundo sexo* de Simone de Beauvoir se tradujo al castellano en Argentina en 1962 y en los años setenta su lectura era común en círculos feministas en el Estado español), y en un contexto muy cercano al de la artista, M. Aurèlia Capmany y la fotógrafa Colita publicaron en 1977 el fotolibro *Antifémina*, que problematizaba la identidad femenina como idealización masculina en la que no cabían la gran mayoría de las mujeres:

Nuestra tesis para hacer el libro fue que el noventa por ciento de las mujeres no tienen veintiún años, ni miden metro sesenta y cinco, ni son casaderas. Es decir, que no responden al estereotipo femenino que ha prefabricado el macho en el último tercio del siglo xx. Abominamos de la palabra *feminidad*.⁶

María Rosón señala que el libro antecede a muchos de los debates que se desarrollarán a partir de los años ochenta⁷ y relaciona la siguiente pregunta que se plantean Capmany y Colita: «La mujer del campo, la mujer de las fábricas, las mujeres gitanas ¿son en realidad mujeres?», con la famosa afirmación de Monique Wittig: «Las lesbianas no somos mujeres» (1980). Del mismo modo en que Wittig desvelaba que la heterosexualidad no es una opción sexual individual sino un régimen político, en la pregunta de Capmany y Colita estaba implícita una concepción de la feminidad también como régimen político, inseparable de un constructo ajeno a las mujeres individuales y fundado en la repetición de un modelo de feminidad burgués, católico, machista y heteronormativo; el implantado por el nacionalcatolicismo.

La quietud como un encuentro

Rebuscando en el archivo de la artista en el Museu d'Art de Sabadell encontré una imagen que no tenía fecha y que estaba catalogada como fotografía personal. En ella Fina aparecía quieta, muy quieta, con el cuerpo recostado en un hueco entre las rocas. El rostro plácido y los ojos cerrados. Ausente pero presente. Dormida y apacible, quizás muerta.

En los últimos meses he hablado varias veces con Fina para aproximarnos a la función que cumple esa quietud que tanto me conmueve e interpela; esa quietud que por una parte itera y rememora, y por otra interrumpe y transforma, apacigua y calma el dolor del cuerpo: «No puedes vivir si no sacas antes todo lo que está en ese pozo oscuro. Yo quería pasar por la conciencia, quería saber. La conciencia es hacerlo ver, sacarlo de esta agua profunda, negra y oscura.»

La quietud, entonces, como aquello que da acceso a otra conciencia. Como ese lugar huyente, obílico, que acoge en sí lo desaparecido. La quietud como estado en el que se transforma el duelo, como recuerdo, transmisión, interrupción, como puerta abierta a todo lo omitido.

André Lepecki, en *Agotar la danza*, entiende la inmovilidad de los cuerpos como una crítica, desde el ámbito escénico, a la «participación en la economía general de la movilidad que nutre, sustenta y reproduce las formaciones ideológicas de la modernidad capi-

talista tardía».⁸ Una concepción de la quietud que coincide parcialmente con la afirmación de Fina sobre quedarse quieta como una forma de parar, de interrumpir la exigencia de acción y productividad constante en que vivimos. Para ella, además, la quietud es el gesto que te lleva a otro lugar en el que el cuerpo entra en conexión con lo borrado, con lo descartado, con todo aquello que permanece oculto y que al retornar agita y trastoca los límites de lo posible.

La antropóloga C. Nadia Seremetakis (a quien Lepecki cita para hablar del acto inmóvil), concibe la quietud como una suspensión del flujo de la historia que tiene el poder de interpelarla, de interrogarla. «La quietud es el momento en que lo sepultado, lo desecharo y lo olvidado emerge a la superficie de la conciencia social como un oxígeno vital. Es el momento en que salen del polvo histórico».⁹

Lo enterrado, lo desecharo y lo olvidado es lo que torna cuando se interrumpe el flujo, es aquello que tiene el poder de desviar la repetición para dar acceso a otras formas de conciencia y de conocimiento descartadas del relato de la cultura y de la historia. Para Fina Miralles, cuando su cuerpo se queda quieto, inicia un viaje hacia adentro, hacia una especie de no-lugar donde el sujeto «se reconecta con un todo, con todos los seres del Universo».¹⁰ La quietud aparece como un lugar receptivo, en el que mi cuerpo se encuentra con otros cuerpos; como un lugar de transmisión y transitividad donde algo sucede, emerge, se tuerce, se transforma.

Paulina E. Varas cuenta cómo en Santiago de Chile, en 1978, en una jornada de ayuno y protesta que se hizo para presionar al gobierno para que entregara los cuerpos de los desaparecidos que habían sido encontrados muertos en los hornos de Lonquén, la artista Luz Donoso se tumbó en el suelo y se quedó quieta.¹¹ Existe una fotografía que muestra a Donoso acostada, con un vestido de flores y zapatos de tacón. Su cuerpo, al quedarse quieto, se entregaba para hacer aparecer los cuerpos de Lonquén, esos cuerpos que la dictadura arrojó a una fosa común para evitar que fueran restituídos a sus familias y pudieran ser llorados y sepultados. Al situar su cuerpo como cadáver, como cuerpo muerto, Donoso se dejaba ir a la quietud como lugar de suspensión del presente, como lugar de encuentro con los des-

parecidos, en un gesto empático y de solapamiento en el que la artista reconocía la vulnerabilidad de su propio cuerpo, de cualquier cuerpo. Su cuerpo, presente, venía a apaciguar el trauma generado por la falta de los cuerpos ausentes. Su quietud calmaba y acompañaba el cuerpo muerto al encarnarlo, al acogerlo, al darle un lugar dentro del propio cuerpo.¹²

Un año antes Fina Miralles se había tumbado boca abajo en el suelo de la Galería G de Barcelona y se había quedado quieta mientras alguien dibujaba la silueta de su cuerpo. Su pose era idéntica a la del cadáver del cuadro de Goya *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814), que aparecía reproducido en el tríptico *Tres esquemes de mort artificial* (1977), colgado frente a ella en la pared. Miralles se quedaba muy quieta. Se hacía la muerta para intercambiar su cuerpo vivo por un cuerpo muerto, situando su muerte como consecuencia directa de la violencia de la dictadura. En *Tres esquemes de mort artificial* podían verse imágenes que aludían a las distintas violencias del franquismo y del nacionalcatolicismo, como la cruz del Valle de los Caídos o la imagen de Txiki atado de pies y manos momentos antes de ser fusilado.¹³ También había una foto de Fina niña, vestida de primera comunión, mientras la apuntaban las armas de un pelotón de fusilamiento. De nuevo la misma violencia, ejercida sobre el propio cuerpo en cuanto cuerpo femenino, aparecía en la imagen de la niña vestida de blanco como «una novia, como una virgen lista para ser entregada en matrimonio». Frente a ella, el cuerpo presente de Fina Miralles, tumbado en el suelo y quieto, hacía aparecer la muerte y esencificaba una ruptura del silencio, una suspensión del flujo del presente que torcía y desviaba la cadena de repetición, transmisión y fijación del trauma. Fina prestaba su cuerpo para traer el duelo de otros cuerpos. Era el año 1977 y la euforia derivada de la muerte del dictador iba acompañada por la esperanza del cambio que traería la democracia. Un breve lapso de tiempo en el que se hizo posible hablar, pero que sería prontamente clausurado en pos de la reconciliación nacional exigida por la Transición.

Hacerse árbol, hacerse piedra, hacerse tierra
En general, las acciones en las que el cuerpo de
Fina Miralles aparece en relación/transformación

con la naturaleza (*Dona-arbre* [1973], *Relacions. Relació del cos amb elements naturals* [1974-1975]) son anteriores a 1975 y por tanto anteriores a la muerte de Franco, que supuso el fin de la dictadura como régimen político,¹⁵ mientras que otras acciones en las que he identificado una presencia más explícita de la violencia en relación con un componente de crítica social y política (como las *Matances*, serie a la que pertenece *Tres esquemes de mort artificial*) son posteriores a esta fecha y pertenecen por tanto a este paréntesis temporal de ruptura del silencio al que acabo de referirme.

La forma en que el dolor se hace visible a través del trabajo artístico está relacionada en Fina con un contexto histórico y cultural concreto, y no sigue una secuencia cronológica que concluya en la reparación. Más bien la violencia, como secuela del trauma, agujerea el presente una y otra vez, subrayando la imposibilidad de que exista una reparación completa de aquello que la performance viene a actualizar. Por eso, la aparición de su cuerpo ocurre en la tensión entre su exposición directa y su ocultación/transformación mediada por el encuentro con la naturaleza. En la alternancia entre hacer visible la violencia que se ejerce sobre su propio cuerpo (*Emmascarats, Standard*), o ponerse a salvo renunciando a su feminidad, bien transformándose en una forma natural (*Dona-arbre, El cos cobert de palla*), bien haciendo desaparecer su cuerpo mimetizándose con la naturaleza (*El cos cobert de pedres, Terra*).

Griselda Pollock realiza un complejo y brillante análisis de la escultura de Bernini *Apolo y Dafne* (1622-1625).¹⁶ Dafne parece condenada a tener que elegir entre dos destinos: la violación o la muerte, ambos enmarcados en una lógica falocéntrica. En el mito de Ovidio, para huir de Apolo, la ninfa pide ayuda a su padre, quien la salva de la violación convirtiéndola en un laurel que queda en manos de Apolo como un símbolo de la victoria del cuerpo masculino sobre el femenino. Pollock intenta buscar «otro destino para Dafne», virando esta lectura de violación y muerte hacia una de transformación y reparación. Además de indagar en la existencia de metamorfosis vegetales asociadas a ritos arcaicos, la autora recupera un mito ancestral an-

terior a Ovidio en el que Dafne, al igual que Diana y otras cazadoras míticas, es definida por su misogamia (odio al matrimonio) y funciona como una figura de resistencia a la heterosexualidad patriarcal (y probablemente, también, como un sujeto de deseo lesbico). En esa versión, Dafne llama a su madre para que la salve, y Gea, la tierra, abre una brecha en su cuerpo materno por la que Dafne desaparece, mientras un laurel crece en el mismo lugar para marcar el espacio umbilical. Según Pollock, el mito ovidiano erradica a la Dafne antigua, plagada de connotaciones asociadas a la vida, la muerte y la regeneración, para asimilarla a un simbolismo patriarcal relacionado con lo amoroso.

Veo a *Dona-arbre* sumida en la tierra, entregada a una metamorfosis que convierte el cuerpo femenino en otra cosa, alejada de la concepción sexualizada de lo femenino-para-otro, que en los trabajos de Fina Miralles he identificado como lo femenino traumático. En *Dona-arbre*, por primera vez, el cuerpo de la artista aparece en escena, y aparece ya para quedarse quieto, para intentar ponerse a salvo al dejarse ir por esa grieta, buscando cobijo dentro de la tierra. Veo el cuerpo de Fina haciéndose piedra, haciéndose tierra, haciéndose arena, y pienso que son imágenes ambiguas, intentos de actualizar lo inenarrable que van más allá del binomio muerte-vida y donde concurren violencia y quietud, desaparición y restitución de la presencia, trozos de la muerte y trozos de la vida.

Siempre he pensado que las acciones de Fina forman parte de un continuum en el que un saber sobre el cuerpo se transmite y se actualiza. Que pueden leerse como gestos de disidencia frente a las representaciones estetizadas y estéticamente naturalizadas del cuerpo femenino como cuerpo violado o violentado. Para escribir sobre la obra de algunas mujeres artistas hay que tener en cuenta, como dice Pollock, «la intersección de los traumas de género acumulados por la “existencia femenina” con los traumas de los sucesos históricos extremos o personalmente contingentes».¹⁷ No hay que perder de vista que, como hemos visto actualizado en el trabajo de Fina Miralles, hay algo de tener que existir en lo femenino que resulta en sí mismo violento y traumático.

¹ Fina Miralles, comunicación personal, 2019. Paradójicamente esta quietud ha tenido también un correlato en la vida cotidiana de la artista, ya que desde finales de los años noventa padece una enfermedad que ha reducido su movilidad. Miralles siempre dice que el haberse visto obligada a parar, a estar quieta, ha implicado para ella un enorme aprendizaje y una apertura a otras formas de conocimiento y de conciencia.

² Anotación que aparece en el Cuaderno de trabajo, núm. 1 de Fina Miralles, p. 41.

³ Conversación entre Fina Miralles y Maite Garbayo-Maeztu, Cadaqués, 2012.

⁴ Raquel Osborne (ed.): *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad, 1930-1980*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012, p. 20.

⁵ Conversación entre Fina Miralles y Maite Garbayo-Maeztu, Empúries, 2019.

⁶ Citado en Concha Calvo: «Antifemina», *Fotos y libros. España 1905-1977*. Madrid: MNCARS, 2014, p. 235. La cita corresponde a una entrevista de J. Fabre a Colita y M. Aurèlia Capmany: «La Nova Cançó ya es historia en fotos», en *Tele/eXprés*, Barcelona, 5 de septiembre de 1978.

⁷ María Rosón: «Colita en contexto: fotografía y feminismo durante la transición española», *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 16 (2017), p. 63.

⁸ André Lepecki: *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* [trad. Antonio Fernández Lera]. Barcelona: Universidad de Alcalá de Henares, Mercat de les Flors, Centro Coreográfico Gallego, 2009, p. 38.

⁹ C. Nadia Seremetakis (ed.): *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 12.

¹⁰ Conversación telefónica entre Fina Miralles y Maite Garbayo-Maeztu, 2019.

¹¹ Paulina E. Varas: *Luz Donoso. El arte y la acción en el presente*. Santiago de Chile: Ocho Libros SpA, p. 162.

¹² Maite Garbayo-Maeztu: «To Dress Up in the Other's Skin: Presence, Absence and Intersubjectivity», *Performance Research*, vol. 24, núm. 7 («On Disappearance»), 2019.

¹³ Txiki (Juan Paredes Manot), militante de ETA político-militar, fue brutalmente torturado por las autoridades franquistas y fusilado el 27 de septiembre de 1975.

¹⁴ Conversación entre Fina Miralles y Maite Garbayo-Maeztu, Cadaqués, 2012.

¹⁵ Específico que la muerte de Franco supuso el fin de la dictadura como «régimen político» porque como régimen de control de las subjetividades y los cuerpos la dictadura no cesó en 1975, sino que se prolongó durante la Transición.

¹⁶ Griselda Pollock: *After-affects/After-images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester: Manchester University Press, 2013, pp. 47-73.

¹⁷ Ibíd., p. 70.

Ser parte (contra una pedagogía de la exterioridad)

Tamara Díaz Bringas

La «relación de exterioridad con la “naturaleza”, constituye «la condición para la apropiación/explotación que está en la base del paradigma occidental del crecimiento sin límite», es decir, del desarrollo.¹

Rita Segato

Interdependencia quiere decir cambio de modelo.²
Fina Miralles

Nos acercamos a Fina Miralles en el contexto del taller de investigación «Peligrosidad social. Minorías deseantes, lenguajes y prácticas en los 70-80 en el Estado español», con participantes del Programa de Estudios Independientes del MACBA (2008-2009).³ Luego de las primeras visitas al Museu d'Art de Sabadell, al que Miralles donó íntegramente su archivo en el año 1999, y de conversaciones con la artista, nos pareció urgente abordar su trabajo desde el propio archivo, atendiendo a los contextos que han condicionado sus lecturas. El acercamiento desde el PEI a un conjunto de prácticas de los setenta y ochenta tenía que ver con un intento de interpelar las tensiones entre historiografías dominantes y alternativas desde perspectivas feministas y queer. En nuestro grupo de investigación nos preguntamos por el desalojo de lo político –o al menos de una politicidad feminista– en ciertos relatos del conceptualismo.⁴ Nos parecía sintomático, por ejemplo, que el momento que se suele identificar como de disolución del movimiento conceptual en el Estado español coincida con la emergencia de prácticas que de manera más explícita trataban cuestiones feministas: *Standard* (1976) y *Matances* (1976-1977), de Fina Miralles; *Discriminació de la dona* (1977) y *Orden público* (1978) de Eulàlia Grau; *Fin y Boy Meets Girl* (1978) de Eugènia Balcells, entre otras.

Pensar el trabajo de Fina Miralles y sus lecturas como un campo donde se cruzan múltiples

fuerzas nos llevó más tarde a realizar una suerte de ensayo visual en el que abríamos interrogantes –sobre las relaciones entre espacio público, arquitectura y poder o sobre los procesos de producción de subjetividad– en torno a la década del final del franquismo y los inicios de la Transición, pero sobre todo en torno al presente. *Contracampo 70, con Fina Miralles* interrogaba además los precarios límites entre obra y documento, la condición inestable del archivo, las prácticas que intervienen en la configuración de este y las maneras en que se hace público.⁵ De algún modo, nos interesaba mostrar la contingencia del archivo (y de nuestro propio trabajo) como un modo de imaginar otras prácticas críticas.

Unos años después, y también en un proyecto colectivo, trabajamos *Matances. Poder i subjectivitat. Una lectura visual a l'arxiu Fina Miralles*,⁶ en el que partíamos de esa serie de 1977 (en sí misma una suerte de archivo de su obra de los setenta) como bisagra entre una idea de poder soberano –el poder de dar muerte– y un poder que se materializa en el control de la vida: «sí que se fabrican las personas», diría Miralles en el vídeo. En el mismo año en el que Michel Foucault publica el texto «Derecho de muerte y poder sobre la vida» (1976), donde menciona por primera vez la noción de biopoder, Fina Miralles está trabajando en *Standard* y *Matances*, obras que revisan las tecnologías de producción y normalización del cuerpo y la subjetividad, o los modos en que el poder entra en los cuerpos.

Abordar el trabajo de Fina Miralles desde el archivo –desde su contingencia e historicidad–, ha sido para mí un intento de ver su práctica *en relación*, eludiendo las operaciones que separan obra y documento, obras mayores y menores, dentro y fuera de un determinado campo. *FM_el archivo y la caja de zapatos* es el nombre que solía darle a una investigación inacabada en la que comencé reuniendo copias de cuadernos de Fina Miralles, apuntes, procesos de trabajo, así como textos críticos o exposiciones en las que han circulado sus series *Translaciones* y *Relacions* desde 1973 hasta hoy.⁷ De algún modo, buscaba interrogar las «condiciones de verdad» del archivo mismo, las fuerzas que lo van estableciendo y transformando,

como las prácticas de exposición, crítica, investigación o colección. A continuación, me gustaría seguir (o sugerir) cierta corriente que conecta poéticas, ideas, lecturas del trabajo de Fina Miralles, a través de esas dos series y en particular de dos de sus obras más reproducidas: *Dona-arbre* (1973) y *El cos cobert de palla* (1975). Y me gustaría además poner en relación, desde y hacia ellas, otros trabajos de Miralles, sugerir vínculos intermitentes o intuiciones que se van conectando.

Dona-arbre. La imagen aparece por primera vez en la muestra *Translaciones*, organizada por la Asociació del Personal de la Caixa de Pensions en enero de 1974. En el catálogo se publica un texto de la propia Miralles en el que enumera las translaciones realizadas en el marco natural hasta esa fecha: «1. Deixada anar de cargols (suelta de caracoles, 1-XI-1973), Parc de la Ciutadella; 2. Flotació d'herba en el mar (flotación de hierba en el mar, 11-XI-1973), Premià de Mar; 3. Translació d'arena de la platja a un camp de conreu (acarreo de arena a tierra del interior, 18-XI-1973), Sant Martí d'Empúries».⁸ Curiosamente, el texto firmado en enero de 1974 no menciona la cuarta de esas translaciones que había tenido lugar en noviembre de 1973 en Sant Llorenç del Munt. Aun así, la fotografía de la acción aparecía enmarcada en la pared, en el cabezal de la cama de la instalación *Llit-arbre* (1973). Y enseguida aparecería en el cartel que anunciaba la segunda presentación de *Translaciones*, en la Sala Tres de la Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, de febrero a marzo de 1974.

Aquella imagen encabezó también el artículo que Alexandre Cirici dedicó a «Les recerques de Josefina Miralles» en un número de marzo de 1974 de la revista *Serra d'Or*.⁹ El crítico que con mayor atención y lucidez acompañó el trabajo de Miralles desde su participación en la Primera Mostra d'Art Actual de l'Hospitalet (1972) y durante toda la década, exponía en ese texto algunas líneas que han marcado otras lecturas de su trabajo desde entonces, como la «dialéctica natural-artificial». La imagen que abría el texto de Cirici es la misma que había aparecido en las dos muestras de *Translaciones*: en formato apaisado, con el cuerpo de la artista

como parte de un contexto más amplio en el que se pueden ver árboles y montañas. Después de esas apariciones, la versión más contextualizada de la *Dona-arbre* dejaría de circular y en adelante se verá más bien en fotografías de formato vertical en las que el cuerpo está en primer plano.

Sugiero cuestionar los desplazamientos de una imagen, las operaciones críticas que implican, los contextos de lectura de los que dan cuenta. Preguntar, por ejemplo, por qué se repiten apenas tres o cuatro imágenes de un fondo que incluye un poco más de una docena.¹⁰ Propongo detenernos también en los modos en los que ha sido descrita una misma acción. «Persona plantada haciendo de árbol», se lee en un cuaderno de trabajo de Fina.¹¹ «Josefina Miralles, enterrada en parte», decía la leyenda de *Serra d'Or* en 1974. Entonces la imagen no había cristalizado en un nombre. Para 1987, una exposición colectiva comisariada por Marta Pol se tituló *Dona arbre* y en ella el árbol se asocia a un principio femenino de nutrición y protección.¹²

En 1992 la exposición *Idees i actituds: entorn de l'art conceptual a Catalunya* del Centre d'Art Santa Mònica incluía una secuencia de imágenes de la *Dona-arbre* con el cuerpo de la artista en un encuadre vertical, si bien en tomas distintas. Esta exposición fue clave para la circulación posterior de esta y otras obras de Miralles. Las fotografías producidas para la muestra por la Generalitat de Cataluña pasaron a integrar los fondos de esa institución y luego se depositaron en la Colección MACBA. Además, la lectura del trabajo de Miralles articulada en esa muestra del olímpico 1992 se reiteraría en otros proyectos de la comisaria Pilar Parcerisas, como en su contribución al catálogo *Fina Miralles. De les idees a la vida* (2001) o en el libro *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980* (2007). En el enfoque de Parcerisas, que ha tenido bastante peso en el relato dominante del arte conceptual en Cataluña, el trabajo de Fina Miralles se sitúa de manera insistente –y en mi opinión problemática– como contrapeso a un arte de corte político.

En la exposición *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980* (2005),

aparecía también la *Dona-arbre*, y en el catálogo la imagen encabeza el texto de la comisaria Victoria Combalía, quien allí reseña la pieza de este modo: «Se plantaba en la tierra como un árbol (no sabemos si conocía una obra casi idéntica de Keith Arnatt de 1969, *Self-Burial*, es decir, “Autoentierro”).»¹³ En 2001 *Dona-arbre* prologaba también el texto de la investigadora Assumpta Bassas en el catálogo de la exposición de Fina Miralles en el Museu d'Art de Sabadell. Para esa lectura, *Dona-arbre* tenía especial interés en la medida en que, según la autora, «asocia cuerpo femenino y naturaleza». ¹⁴ Si Parcerisas había leído el árbol como símbolo masculino y *Dona-arbre* como un ensayo metafórico de cambio de sexo, Bassas, en cambio, entiende el árbol como «símbolo femenino en tanto surge de la tierra madre y él mismo produce frutos». ¹⁵ Otra lectura feminista es la que propuso el proyecto internacional *re.act.feminism: a performing archive* (2011-2014), en el que se incluyen varias obras de Fina Miralles, y entre las que *Dona-arbre* se entiende como «una nueva y poderosa reinterpretación de la imagen estereotípica de la mujer como madre tierra, madre mujer, en relación con las fuerzas telúricas frente a una sociedad intensamente patriarcal». ¹⁶

De la imagen apaisada a la erguida, como quien dice del paisaje al retrato, el desplazamiento en las lecturas de la *Dona-arbre* se puede seguir hasta hoy en la entrada de esa obra en la página web del MACBA, en la que se lee: «Si bien las primeras acciones constituyan un claro ejemplo de land art, en este caso la artista, con la incorporación de su cuerpo, apuntaba hacia el body art...»¹⁷ Era la primera vez que el cuerpo de Fina Miralles aparecía en una de sus obras y probablemente esa presencia resultó determinante en la elección de los formatos en que ha circulado *Dona-arbre*. No ha sido hasta recientemente, a raíz de la difusión de la muestra *Aquí eran los ojos los que hablaban*, cuando la imagen apaisada ha vuelto a circular, si bien la edición de la *Dona-arbre* para ser distribuida en esa misma exposición reprodujo de nuevo la fotografía vertical.¹⁸

El cos cobert de palla. Realizada en Sabadell en marzo de 1975, dentro de la serie *Relacions*, esta obra ha tenido un recorrido en parte similar a *Dona-arbre*, incluida su presentación en las muestras en torno

a prácticas conceptuales *Idees i actituds* (1992) y *El arte sucede* (2005). La secuencia de cuatro fotografías producidas para la primera de esas exposiciones entró también en la Colección MACBA.¹⁹ Curiosamente, la imagen que falta en esa secuencia, la que muestra el cuerpo de la artista previo al progresivo revestimiento con paja, es la que destaca el archivo online de *re.act.feminism*, mencionando la identificación del cuerpo de la artista con los elementos naturales con los que se fusiona.²⁰ Y en 2001 *El cos cobert de palla* sería la imagen elegida para la cubierta del catálogo de la exposición *De les idees a la vida* (2001), retrospectiva de Fina Miralles en el Museu d'Art de Sabadell.

Las lecturas más politizadas de esa obra tienen que ver con su aparición en el cartel de la muestra *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* (1976).²¹ Junto a la imagen del «recubrimiento con paja» de Fina Miralles, se situaba el «recubrimiento con hierbas» de un personaje del baile de diablos en la Patum de Berga,²² tomado de uno de los volúmenes del *Costumari català* de Joan Amades. El hecho de convocar esa obra del reconocido folclorista catalán se ha leído como un intento de conectar el arte contemporáneo con la cultura popular y de tomar distancia de un arte burgués y elitista,²³ así como un reencuentro con la identidad nacional.²⁴ Esta última interpretación ha sido destacada también por Maite Garbayo-Maeztu en su investigación *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, donde la referencia al *Costumari català* se inscribe en un contexto de reivindicaciones de la lengua y tradiciones locales en lugares como País Vasco y Cataluña como respuesta al totalitarismo del nacionalismo español.²⁵ La lectura de Garbayo-Maeztu pone en relación, por otra parte, las acciones de Fina Miralles al cubrirse el cuerpo de piedras, arena o tierra, con la forma de túmulos y las ideas de enterramiento y muerte: «El cuerpo enterrado», escribe la investigadora, «trae al presente otros enterramientos, hace aparecer los miles de cuerpos desaparecidos y sepultados en fosas y cunetas.»²⁶

*Al tiempo que hacemos lugar a esa (necesaria) lectura política de la práctica de Fina Miralles, me gustaría resaltar una política de la vida que persiste en su trabajo. En la misma serie de *Relacions. Relació**

del cos amb elements naturals es posible advertir en varias acciones un componente de disfrute sensual y lúdico: «Revolcarse en la arena», «Relación del cuerpo con el mar y la arena», «Relación del cuerpo con el agua de mar», «Relación del cuerpo con la lluvia». Asimismo, en las que Fina llama *Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes* aparecen acciones habituales como caminar, comer, fumar, beber o mirar el sol, junto a la insistencia en una relación táctil con las cosas: «tocar ropa», «tocar la jaula del pájaro», «tocar carne», «tocar madera», «tocar hierba», «tocar tierra». Un impulso común reverbera entre esas acciones de marzo de 1975 y una pintura de 1996, *Les oreñetes ja són aquí (la carícia de l'aire)*, y entre esas obras y la serie de fotoacciones realizadas por Miralles en el verano de 2012 en Cadaqués: «Borrar el rastro», «Dibujar la arena», «Acariciar la piedra», «Acariciar la olivera», «Acariciar el cuerpo».²⁷

He tingut la sort de néixer d'uns pares manuals, jo tot ho tocava. La mare em deia: «Fina, tens un ullot a cada dit.»²⁸

«Me miro las manos», escribía Fina en 2011, «con las manchas de vejez en la piel, los dedos deformados por el reumatismo, y las quiero tal como son, llenas de fuerza y de ternura, de la caricia al manotazo sobre la mesa». ²⁹ Entrañas fotografías de sus manos acompañan ese texto en la revista *Corología*. Las manos tienen una presencia especial en sus acciones tempranas y en las más recientes. *La mà se m'emporta les idees*, dice el título de una pequeña pintura de Miralles de 1986. Pocos años antes, hacia 1983, la elección de la pintura habría tenido que ver también con el deseo de hacer algo manual: «Volvía a dibujar con la mano lo que veían mis ojos», escribe.³⁰ En 1983, una exposición de Fina Miralles fue muy criticada en un contexto que debatía las transformaciones de prácticas conceptuales en un nuevo escenario cultural y político.³¹ Resulta curioso que el acercamiento de la artista al medio pictórico se haya interpretado inconsistentemente en relación con la pintura norteamericana o a la transvanguardia, aunque tal vez ya para entonces Miralles estuviese mirando al Sur.³²

*L'home no viu amb la naturalesa, és de la naturalesa, és la naturalesa, és igual de natural, és la mateixa cosa.*³³

A fines de 1983 Miralles inició un viaje a Sudamérica que duró cinco meses y significó un cambio radical en su vida y en su práctica artística, un desplazamiento que ha sido narrado por ella misma en muchos de sus textos y entrevistas, y que ha dibujado en algunas de sus obras. Atiendo a los aprendizajes de esa experiencia. La escucho tal vez porque resuena en mí, una exiliada cubana, una inmigrante sudaca; o porque me conecta con prácticas que puedo reconocer en la cultura afrocubana o en la indígena mesoamericana. Es algo que tiene que ver con cierta espiritualidad y un saber de lo vivo. Desde ese lugar me encuentro hoy con Fina. Reconozco que cuando me acerqué a ella en 2008, mientras investigaba desde los feminismos sus acciones de los setenta, no me interesaron especialmente sus pinturas y dibujos. Con el tiempo –y seguramente con esos desplazamientos que producen ciertas relaciones, obras, lecturas o bien experiencias de fragilidad– me encuentro en otra sintonía con esos trabajos, que prefiero ver a través de sus vínculos intermitentes con obras de distintos momentos y lenguajes, en un trayecto no lineal.³⁴

*La naturalesa no és únicament un paisatge verd. Naturalesa és Vida, nosaltres, el nostre cos és Vida, és Naturalesa.*³⁵

Vuelvo a los dibujos de Fina Miralles a través de *Paraules fertils*, la espléndida edición de la investigadora Maia Creus que compila cuatro volúmenes con escritos y obras de la artista de 1972 a 2017. Me detengo en algunas imágenes de 1984 como *Dibuixos de Sud-amèrica*, donde una misma silueta parece dar vida a un monte-árbol-humano, o *Titicaca*, con trazos que captan las vibraciones más que la apariencia del lago. Me quedo en tres sencillos dibujos de las *Suites de París* (1987-1988) donde se bosqueja una silla al borde del camino y lo demás son estelas de un paisaje en movimiento. Y aun en otra pieza, *Regne vegetal* (1991), savia de líneas onduladas y verdes diversos. Fina no pinta formas sino fuerzas.

Si el paisaje de Fina Miralles es la vibración vital, cuando dibuja figuras están animadas. *L'arbre de les 3 branques. Quin dels tres camins?* (Serrallonga, 1985), *L'albero degli sguardi* (París, 1987), *L'arbre de les mil cares* (París, 1988), tienen atributos animales o humanos. Hay algo de animismo en la práctica de Fina Miralles. Ella misma lo formulaba en un cuaderno que nos leía —a Linda Valdés y a mí— hace unos meses en Cadaqués: «El pensamiento de Fina Miralles para Occidente se alinea con los presocráticos, para Oriente con el taoísmo, para Oceanía, África y América con el animismo.»³⁷

En una vuelta de tuerca del animismo, los antropólogos Tânia Stolze Lima y Eduardo Viveiros de Castro han propuesto el concepto de perspectivismo amerindio. En un pasaje de sus *Metafísicas caníbales*, Viveiros de Castro sugiere un contrapunto entre la epistemología objetivista de la modernidad occidental, para la que conocer es objetivar, y el chamanismo amerindio para el que conocer es personificar, tomar el punto de vista de lo que es preciso conocer. Si el ideal de conocimiento occidental implica la «objetivación», para el perspectivismo amerindio es necesario «personificar» para saber.³⁸ A riesgo de forzar una relación improbable, me pregunto qué otras lecturas nos habilitaría el perspectivismo para pensar una acción como *Dona-arbre*.

... tot s'interrelaciona, tot forma part de tot si t'uneixes a la vida com un ésser viu.³⁹

«Yo no era un ser social, era un ser vivo»,⁴⁰ nos decía Fina Miralles en una conversación de 2012, a propósito de su trabajo *Imatges del zoo* (1974), en el que durante tres días en la Sala Vinçon de Barcelona, ella misma aparecía en una de las cinco jaulas que encerraban también a una rana, un gato, un cordero y un perro. El cuerpo femenino enjaulado convoca lecturas sobre la condición de la mujer en un contexto de restricción de libertades y control biopolítico. En una sala llena de fotografías de animales en el zoológico, Miralles elige ponerse a sí misma en una jaula, abandonar la exterioridad de quien observa para situarse en el

lugar del animal, o también del humano racializado, esclavizado, que ha sido objeto de «exposiciones coloniales». Elige cuestionar la colonialidad —y el zoológico como una de sus manifestaciones abyectas— desde la condición de viviente.

Cosmocentrismo en lugar de antropocentrismo, el pensamiento de Fina Miralles resuena con la visión que tienen las culturas y pueblos indígenas, como la que condensa este pasaje, tomado de la Primera Cumbre de Mujeres Indígenas de América: «La visión cósmica de la vida es estar conectado con el entorno [...] todo [...] en el entorno tiene vida, [y] adquiere un valor SAGRADO [...] La espiritualidad nace de esta visión y concepción en la que todos los seres [...] [de] la Madre Naturaleza tienen vida y se interrelacionan.»⁴¹

*Quin gran desconeixement de la natura i de la vida quan únicament se la mira des del pensament racionalista que no permet acostar-s'hi o contaminar-se'n.*⁴²

Tal vez podamos releer la *Dona-arbre* arraigada en la tierra, o la Fina Miralles de la serie *Relacions* que se quiere fundir con la arena, el mar o la hierba, como intuiciones de un cuerpo que se sabe naturaleza y no algo exterior a ella. O en la que en los años ochenta escribe: «[...] yo abrazo un árbol, beso una piedra, acaricio la brisa de la tarde, me sumerjo en el agua del río, porque los amo, y entonces soy árbol, piedra, viento, río y amor.»⁴³ O también la que en 2012 se sumerge en un río en la acción que llama *El baptisme*, y que parece añadir connotaciones espirituales a ese zambullirse en el agua que ya había experimentado en acciones de los setenta.⁴⁴

La idea de ser parte de la naturaleza pone en tensión la exterioridad de la mirada colonial/moderna que mide, juzga, clasifica. La de un sujeto en relación desarraigada con una naturaleza reducida a cosa. La que ve a la naturaleza como un recurso para la acumulación de riqueza y no como riqueza en sí. Esa pedagogía de la exterioridad de la que nos previene la antropóloga Rita Segato: «Debemos atribuir a la exterioridad colonial/moderna de la racionalidad científica, exterioridad ad-

ministradora, exterioridad expurgadora del otro y de la diferencia —ya apuntada por Aníbal Quijano y por Walter Mignolo en sus textos— ese carácter pornográfico de la mirada colonizadora. Sin duda, para todo este grupo de autores la colonial/modernidad no es otra cosa que una pedagogía de la exterioridad.»⁴⁵

En un texto de 1975, Fina Miralles tomaba distancia de movimientos como el land art, argumentando que en su caso «los materiales se toman como elementos de estudio y no como medio estético».«⁴⁶ Esa precisión parece estar señalando un deseo de relación no instrumental con la naturaleza. O un vínculo que no pase por el modelo extractivista del orden patrimonial, patriarcal que denunciaba la propia Miralles en *Petjades* (1976): «En la ciudad se nos presentan diáfanos los rasgos característicos de nuestra sociedad capitalista. El poder, en el sentido de la propiedad, está profundamente arraigado en nuestra forma de vida, nuestra conducta, nuestra organización y nuestras leyes», le escuchamos decir mientras sus pasos dejaban su nombre estampado en el asfalto.⁴⁷

A ser parte, a abrazar el mundo desde la experiencia de viviente, contra una pedagogía de la exterioridad, nos invita la práctica artística y vital de Fina Miralles.

visionado íntegro en Hamaca: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=1079>.

⁶ *Matances. Poder i subjectivitat. Una lectura visual a l'arxiu Fina Miralles (2012-2013)*, guion y realización: Maia Creus, Tamara Díaz Bringas, Inés Martins, con la colaboración de Victoria Sacco; edición: Adrián Melis; producción: Fundació Ars y Museu d'Art de Sabadell, Ajuntament de Sabadell, con la colaboración de ESDI.

⁷ Una presentación de ese proyecto tuvo lugar en Nauestruch, l'Estruch, Sabadell, junio de 2011, con el largo título: «Plan B, un acercamiento al proceso de investigación *FM _el archivo y la caja de zapatos*», de Tamara Díaz Bringas, en torno al archivo Fina Miralles, centrándonos en las primeras acciones de la artista realizadas en Sabadell, así como en sus posibles “transacciones” y “relaciones” en el presente (ha de quedar claro que no se trata de una exposición de Fina Miralles, exactamente)».

⁸ *Josefina Miralles. Translacions*. Barcelona: Associació del Personal de la Caixa de Pensions, 1974, p. 6.

⁹ Alexandre Cirici, «Les recerques de Josefina Miralles», *Serra d'Or*, núm. 174 (15 de marzo de 1974), pp. 43-45.

¹⁰ El archivo de Fina Miralles en el Museu d'Art de Sabadell registra de la *Dona-arbre*: 1 transparencia en color, 2 negativos en color, 12 negativos en b/n, 19 positivos de época y 3 positivos sobre cartón pluma (MAS, núm. reg. 10.608).

¹¹ Fina Miralles: Cuaderno de trabajo, núm. 1, p. 24.

¹² Marta Pol: *Dona arbre*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 1987.

¹³ Victoria Combalía: «El arte conceptual español en el contexto internacional», *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Donostia-San Sebastián: Koldo Michelena Kulturunea, 2005, p. 31.

¹⁴ Assumpta Bassas: «Fina Miralles: natura, cultura i cos femení», *Fina Miralles: De les idees a la vida*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2001, p. 94.

¹⁵ Pilar Parcerisas: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: AKAL, 2007, p. 80, y Assumpta Bassas, op. cit., p. 97.

¹⁶ Proyecto comisariado por Bettina Knaup y Beatrice E. Stammer. Archivo online disponible en: <http://www.reactfeminism.org/archive.php?l=lb>.

¹⁷ Disponible en: <https://www.macba.cat/es/translacions-dona-arbre-documentacio-de-laccio-realitzada-el-novembre-de-1973-a-sant-llorenç-de-munt-espanya-0503>.

¹⁸ *Aquí eran los ojos los que hablaban*, exposición de Fina Miralles y Rita Ponce de León, comisariada por Juan Canela, Fundación Cerezales, León, 2019.

¹⁹ En una entrevista que hicimos a Pilar Parcerisas para el seminario *Donde estuve (o se extravió) lo político* (2009), la comisaria relataba este pasaje que nos resultaba elocuente de las operacio-

- nes de corte, clasificación y valoración que ponen en práctica la crítica y la historiografía del arte: «Más tarde realicé una exposición, *Idees i actituds*, en enero de 1992, y ahí sí que con Fina Miralles empecé a mirar todos los negativos fotográficos, todo el material que ella tenía, porque era un material que tenía totalmente olvidado. Sacamos de una caja de zapatos esos negativos fotográficos de los que extraje de acuerdo con ella la secuencia de esas obras que hoy podéis ver en el MACBA, es decir la secuencia de la paja la determiné yo.» Vídeo disponible en: <https://www.macba.cat/exposiciones-actividades/actividades/donde-estuvo-o-extravio-politico>.
- ²⁰ Disponible en: <http://www.reactfeminism.org/entry>.
- ²¹ *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques*. Exposición de Josep Domènech, Josefina Miralles, Jordi Pablo (del 6 al 20 de febrero de 1976), organizada por la Asociación del Personal de la Caixa de Pensiones.
- ²² La Pàtum de Berga es una celebración tradicional que se realiza durante las fiestas del Corpus Christi en la localidad barcelonesa de Berga.
- ²³ Pilar Parcerisas: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, op. cit., p. 448, y *El arte sucede*, op. cit., p. 99.
- ²⁴ Pilar Parcerisas: «De la naturalesa a la naturalesa», *Fina Miralles. De les idees a la vida*, op. cit., p. 37.
- ²⁵ Maite Garbayo-Maeztu: *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016, pp. 70-83.
- ²⁶ Ibíd., p. 78.
- ²⁷ *La unió dels Oceans*, Galería PM 8, Vigo, 2013 (fotoacciones).
- ²⁸ *He tenido la suerte de nacer de unos padres manuales; yo lo tocaba todo. Mi madre me decía: «Fina, tienes un ojito en cada dedo.»* Texto manuscrito, Cadaqués, octubre de 1994, en Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. I, p. 99.
- ²⁹ Fina Miralles, «Després de seixanta anys de vida», *Corpologia*, núm. I, mayo de 2011, p. 6.
- ³⁰ Fina Miralles: *Testament vital*. Sabadell: Edicions de Gràfic Set, 2008, p. 23. También disponible en la web de Fina Miralles (apartado «Publicaciones»).
- ³¹ *A l'Espanyol*, Galería Joan Prats, Barcelona, enero de 1983.
- ³² Por ejemplo: «A partir de 1979 comenzó a ver esta vía como algo gastado y poco rentable, pero no se pasó a la pintura de un día al otro. [...] Está en la línea americana de artistas más ligados al color y al soporte...» (Victoria Combalía, «Las telas reforzadas por alambre de la artista catalana Fina Miralles», *El País*, 5 de febrero de 1983); «una década clave que abre con su participación en la Primera Mostra d'Art Actual de l'Hospitalet (diciembre de 1972) y que se cierra con la exposición de pintura en la Galería Joan Prats en 1983 [...]»; «Por una parte, conectaba con la pintura norteamericana del momento, pero también con la nueva transvanguardia que se acercaba...» (Pilar Parcerisas, «De la naturalesa a la naturalesa», op. cit., p. 30 y p. 47).
- ³³ «*El hombre no vive con la naturaleza, es de la naturaleza, es la naturaleza, es igual de natural, es la misma cosa.*» «Quadern de viatge, dibuix i escriptura, Cadaqués-Barcelona, agost de 1984», en Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. I, p. 65.
- ³⁴ En lecturas del trabajo de Fina Miralles asoma a menudo cierto tono teleológico, como si hubiese un recorrido que conduce a un final predeterminado. Por ejemplo, en la exposición retrospectiva *De les idees a la vida* la pintura aparece –en el texto del comisario Agustí Hurtado y en la propia estructura de la exposición: *La pintura (1996-1983)*, *Cap a la pintura (1983-1979)*; *Des de la pintura (1978-1972)*– como un destino al que se orienta como fin último todo el trabajo de la artista.
- ³⁵ «*La naturaleza no es solamente un paisaje verde. Naturaleza es Vida, nosotros, nuestro cuerpo es Vida, es Naturaleza.*» Texto manuscrito: «In vitro 1996, núm. I», Sabadell, 1996, en Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. III, p. 92.
- ³⁶ «*Yes que miro las cosas / y tienen cara y cuerpo.*» Libreta manuscrita, «Caen, Normandía, finales de 1987 – inicios 1989», en Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. II, p. 48.
- ³⁷ Fina Miralles: «*Naturaleza humana, 2018*», cuaderno manuscrito: *Proposta exposició MACBA per a Teresa Grandas*.
- ³⁸ Eduardo Viveiros de Castro: *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010, pp. 40-44.
- ³⁹ «... todo se interrelaciona, todo forma parte de todo si te unes a la vida como un ser vivo.» Texto manuscrito, Cadaqués, agosto de 2012, en Maia Creus (ed.), *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. III, p. 121.
- ⁴⁰ *Matances. Poder i subjectivitat, 2012-2013* (vídeo).
- ⁴¹ «*Memoria de la Primera Cumbre de Mujeres Indígenas de América*», citada en Sylvia Marcos: «*La espiritualidad de las mujeres indígenas mesoamericanas: descolonizando las creencias religiosas*», *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Yuderky Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.). Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014, p. 155.
- ⁴² «*¿Qué gran desconocimiento de la naturaleza y de la vida cuando solo se las mira desde el pensamiento racionalista que no permite acercarse a ellas o contaminarse de ellas!*» Texto manuscrito, Cadaqués, febrero de 2011, en Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. I, p. 154.
- ⁴³ «*Transcripcions*», 1982-1985, en Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. IV, p. 27.
- ⁴⁴ *El baptisme*, Festival la Muga Caula, 2012 (fotoacción).
- ⁴⁵ Rita Segato, «Ejes argumentales de la perspectiva de la colonialidad del poder», op. cit., p. 30.
- ⁴⁶ Fina Miralles: *Materials naturals, materials artificials*. Barcelona: Alternes, 1975.
- ⁴⁷ La cita es una transcripción de la voz en off de Fina Miralles en el video de la acción *Petjades* (1976).

Historicismo e impugnación en la obra de Fina Miralles

Valentín Roma

En las dos últimas décadas la mayoría de operaciones críticas llevadas a cabo contra los relatos hegemónicos del arte español vinieron investidas de cierto carácter impugnitorio: la pretensión de rescatar aquellas producciones situadas al margen de las tendencias imperantes; de redefinir, mediante nuevos códigos expositivos y patrimoniales, las genealogías estéticas desde los cincuenta hasta la actualidad.

En esta misma dirección, e igualmente durante los últimos veinte años, se han erigido espacios de significación para numerosos artistas y colectivos que desplegaron su actividad desde el antagonismo político, considerando que en ellos podían vislumbrarse paradigmas o líneas arqueológicas de trabajo sobre la esfera pública, una disidencia no solo vinculada a contextos dictatoriales o de ausencia de libertades, sino también respecto a la posterior mercantilización y la apología individualista.

Obviamente, estos dispositivos de relectura no fueron homogéneos, por lo que, superado el ímpetu de la reinvenCIÓN institucional emprendida desde algunos museos en España a principios del siglo XXI, queda pendiente inventariar qué panorama dejaron los anteriores esfuerzos, si sus mecanismos y sus contrapartidas aún tienen vigencia.

La historización y museificación del conjunto de prácticas que, especialmente en el ámbito de Cataluña, se denomina como conceptualismos ha sido un ariete con el que extender la narración artística catalana, releyendo de forma contracanónica el período de la resistencia antifranquista, la apertura a los nuevos lenguajes de la época y sus conexiones con las corrientes internacionales, así como el papel de ciertas figuras totémicas.

Sin embargo, visto en perspectiva, podríamos decir que, fundamentalmente a partir del campo teórico, se tejió una suerte de censo nominal que ha generado fracturas notorias en la comprensión

de muchos artistas, quienes ocupaban un lugar propio en los discursos que pretendían habilitarles, pero que carecían de las mismas estrategias de análisis para sus producciones posteriores.

Desde una tesitura distinta, los relatos historicistas menos actualizados del arte catalán –que, por otro lado, son aquellos que gozaron de mayor predicamento en nuestro contexto, sobre todo desde los años noventa– apuntalaron una idea, hoy obsoleta, según la cual existe un itinerario curricular que engloba la etiquetación historiográfica, ratificación por vía expositiva y, como punto culminante, una patrimonialización que vertebraba todo lo anterior.

Por supuesto, los efectos fueron previsibles: una vez cumplido el ciclo completo de acceso a las narraciones históricas locales, al museo y a sus colecciones, buena parte de estas trayectorias quedaron encapsuladas en una periodización asfixiante y en un baile de nomenclaturas, a la espera de nuevos «rescates», o en un apacible lugar de homenaje «necro-museográfico», si se puede usar la palabra.

Porque ese tic que fundamenta cualquier valor de cambio sobre una visión heroica acerca de lo «pionero», sustrayendo toda posibilidad de conexión entre disciplinas, entre metodologías compartidas y subvertidas desde diferentes flancos, dentro de un mismo espíritu de época, tuvo como consecuencia inmediata el ensimismamiento más anacrónico. O, dicho de otra forma: cuando las gramáticas curatoriales, teóricas o ideológicas han cambiado, el edificio de la rehabilitación cayó a plomo; es decir, tenemos un perfecto mapa de «referentes» y, no obstante, carecemos de un uso discursivo acerca de ellos; la cartografía está claramente delimitada, aunque sus protagonistas rara vez son sometidos a problematizaciones ni se ensaya con sus prácticas; digamos que han sido instalados en una zona sacramental o, al revés, en un espacio de reivindicación genérica.

El museo suele ser depositario de las ansiedades anteriores, por llamarlas de algún modo. En él se vierte la sospecha de omisión, la responsabilidad por los sucesivos «olvidos» y la competencia de impartir justicia historiográfica. De nada sirve considerar que ciertos formatos expositivos cumplen una función terriblemente episódica; o que

sin una regeneración de los filtros que investigan la trayectoria de los artistas estos quedan en un limbo hermenéutico; o que, al secuestrarlas de su diálogo con períodos y contextos diversos, con miradas renovadas y no procedentes de la ortodoxia, numerosas prácticas que fueron y son significativas parecen relegadas al autoconsumo y a una especificidad incompatible.

La incógnita continúa siendo qué sucederá cuando la reparación deje de suscitar titulares apocalípticos y ya no genere airados artículos de opinión, qué ocurrirá cuando deban buscarse otros anclajes desde donde examinar nuestra producción artística de finales del siglo xx.

Y es que, en el fondo, tal vez nos encontramos en ese momento gramsciano según el cual ni lo viejo ha desaparecido por completo ni lo nuevo ha consumado su irrupción, una idea que llevada al terreno teórico sobre el arte de los setenta podría significar que ni aquel modelo que debía desbalancearse conserva ya algún tipo de potencia –más bien aceptó «diplomáticamente» su refutación– ni eso que parecía ir contra la hegemonía está a salvo de ser, ahora, un ente canónico.

La trayectoria de Fina Miralles o, mejor dicho, algunas de las lecturas más insistentes sobre su obra, evidencian diversas cuestiones planteadas hasta el momento. Por ejemplo, se observa una total ausencia de conflicto en el empleo de la categoría «feminista» para entender sus trabajos desde ciertos discursos teóricos, los cuales han acomodado el proyecto político de la artista dentro de una especie de tesoro o de compartimento rígido con el que tipificarlo. Así, desprovistos de una dimensión históricamente disidente, transformados en ratificaciones abstractas de algunos conceptos cuyo despliegue implica poner en crisis –e incluso desmantelar– formas estructurales de exclusión, los proyectos de Fina Miralles son desposeídos de su carácter antagonista, recluyéndolos en epítetos estilísticos uniformes y sin ángulos de inflexión.

De igual forma, la discriminación de una serie de «etapas» basadas en órdenes naturalizados e irreales –un período conceptual y otro posconcep-

tual, un desencanto poético, una cercanía al povero italiano, un redescubrimiento del cuerpo...– son parámetros hoy anquilosados que secuestran epistemológicamente la obra de Fina Miralles y la abandonan a una cadena de terminologías academicistas, infructuosas para seguir explorando su alcance y, sobre todo, desactualizadas desde un punto de vista ideológico.

También la secuencia mujer-madre-vida-naturaleza, que tanto se ha usado en la hermenéutica de la artista, supone una simplificación, ciertamente retrógrada, de su proyecto de ensanchamiento de la esfera pública, un perpetuar, a través del pintoresquismo más condescendiente, ese reducido espacio de segregación que los relatos heteropatriarcales destinaron a las «mujeres artistas», un término lleno de paternalismo y arrinconamiento público.

Otro aspecto sorprendente son las constantes apelaciones a resortes formales, lingüísticos o meramente expresivos a la hora de leer la obra de Fina Miralles, lo que ha propiciado cierta percepción de que su trayectoria carece de cualquier ideología de género. De este modo, mientras la historiografía conservadora catalana se abonó al discurso heroico de los «luchadores fundacionales» –hombres, en su gran mayoría– del arte combativo contra el franquismo y convirtió a todos ellos en una suerte de mitos primigenios de la discrepancia, a artistas como Fina Miralles, que operaban desde otros parámetros, les fueron asignados cometidos históricos de rango secundario, por decirlo de alguna manera; es decir, se les ubicó dentro de un enclave poético e inocuo políticamente hablando, una posición extemporánea, irracionalista o de «fragilización» en torno a conceptos telúricos –los ciclos naturales, la fertilidad, las apologías de la materia, etc.– sin tomar en consideración cómo sus propuestas se inscribían en un tiempo específico, qué confrontaciones establecían con otras prácticas coetáneas y en muchos casos enormemente literales o panfletarias.

El trabajo de Fina Miralles discute con aquellos proyectos, saberes y experiencias que, en la actualidad y a partir del feminismo de los setenta y ochenta, están desbaratando los marcos del pensamiento identitario. De ahí que rechazar la eventuali-

dad ideológica de los valores en los cuales se funda todo binomio normativo, supone dar por bueno uno de los ejes que sostienen el edificio de la interpretación revisionista: que hay unas intenciones «verdaderas» en el trabajo del arte frente a unas lecturas «circunstanciales»; que existe un horizonte inequívoco en las prácticas de los artistas, el cual «no se corresponde» con algunas pautas de análisis «desautorizadas»; que ciertas claves hermenéuticas son, además de «incorrectas», generacionales y por ello «fragmentarias», como si la historia fuese en efecto real y ajena a quienes la diagnostican, como si no fuese una invención orientada al sometimiento y a su corrección desde las reimaginaciones comunitarias.

En definitiva, la mayor parte de relatos que han cartografiado las propuestas de Fina Miralles, sobre todo los que enarbolaron el rescate de su trayectoria a través de unas teorías dogmáticas y ahora reaccionarias, persiste en aceptar que el museo «garantizará» esas posiciones consensuales donde, por fin, una zona del historicismo tradicionalista hallará el eco del que tal vez carece más allá de sus nichos de consumo.

Por tanto, exponer hoy a Fina Miralles supone una oportunidad para investigar cómo y hasta dónde son contingentes las abstracciones teóricas que, desde el museo y desde cualquier instancia lectora, devienen dispositivos de interpretación sobre el trabajo de un artista. Exponer en estos momentos sus propuestas acaso invite a historizar los axiomas bajo los cuales fueron narradas, es decir, los supuestos conscientes e inconscientes que cada vocabulario histórico e ideológico utilizó a través de sus obras, del formato de la exposición y de nosotros como espectadores modulados por esas mismas pautas políticas e historicistas, tal vez para emanciparnos de ellas o ponerlas en tensión.

No existen lecturas inequívocas, repite el mantra subjetivista al acercarse al terreno del arte; la realidad es la realidad, replica el positivismo historiográfico. Pero lo cierto es que en aras de esa «última y definitiva legibilidad» se han perpetrado o se perpetran embargos del sentido, consensos que colonizan la interpretación y amputan el desacuerdo crítico, todo ello mientras se clama por la omisión museográfica y por la impugnación liviana.

Más urgente que las exposiciones donde se canoniza y se tipifica a artistas tan poco tipificables como Fina Miralles es el desmantelamiento de ciertos corpus que arrojan estereotipos y utilizan numerosas prácticas de confrontación para ilustrar sus propios principios endogámicos. Tan necesarias son las propuestas museográficas que traen el arte hacia el más acá de los usos ideológicos, como que esta misma producción artística se vea explorada desde la divergencia, desde unos regímenes críticos que la ensanjen y no naturalicen todas aquellas disconformidades que aún pueden ofrecernos.

I Am All the Selves that I Have Been

Fina Miralles. On the Political Potential in the Beauty and the Poetry of the Image

Teresa Grandas

The camera follows Fina Miralles in a sequence shot as she makes her way around the city. The shoes she wears have foam soles that have been carved in such a way as to form her first name on her left shoe and her surname on the right. Filled with ink, they leave an imprint of the artist's name with each step she takes as she recites the following text: 'In the city, the characteristic traits of our capitalist society are plain to see. Power, in the sense of property, is deeply rooted in our way of life, our conduct, our organisation and our laws. Not only do we legalise our personal goods in order to acquire power, home, car, land, objects, but also the people who are under our protection: my wife, my child; naming to reaffirm that they are ours, part of our property and that they are in our power. The shoes I present with my name on the sole, like an office stamp, and the action of printing my name around all the places I pass through simply demonstrate this sense of possession, and power, appropriating things to the point of absurdity and unbelievability, saying that the place I pass through is also mine. It's mine.' It is a tracking shot that Miralles had planned by photographing each of the places she proposed to take in on her urban crossing of Barcelona: the homes, the monuments and the spaces that make up the urban landscape, an artificial landscape created by humans.

The film only captures the rhythmical movement of her gait as she presses her feet firmly down on the pavement and road surface so that her repeated signature is left clearly stamped with every step she takes, in each of her footsteps. With this gesture, the artist alludes to her appropriation of what had previously been a shared space, the public space. Let us not forget, however, that in this act she is also transferring her mark of authorship: she is filming her progress and she is also signing her work. In 1968, On Kawara decided to trace the

exact itinerary he had followed that day onto a plan of Mexico City, where he happened to be at the time. Thereafter over the course of eleven consecutive years, he drew in painstaking detail the places he had been to each day. *I Went* shifts the work into the communal space, a relational space that is configured by the individual gesture. In 1973, the Grup de Treball made *Recorreguts* (Routes), which reproduces the route taken by 113 people between 28 and 31 October that year in Barcelona in a reference to the detention of 113 members of the Assemblea de Catalunya. So, here we have three different ways of measuring an itinerary on the map of a city. In the session *Contracampo 70²* this project was referred to in relation to *Petjades* (Footprints), the work mentioned at the start that consisted of Miralles' participation in *En la ciudad* (1976-1977), a collective film inspired by Eugeni Bonet and José Miguel Gómez that left possible contributions on the subject open to participants. More than twenty artists and filmmakers joined the initiative.

Where did this leave the work? There were various experiences from the late 1970s onwards that moved the artwork's centre of interest away from what had traditionally been regarded as the space of art. There was a rethinking of the meaning, purpose and materialisation of art in very different geographical and conceptual places. Art was no longer objectual in nature and the meaning of the object shifted towards what came to be termed the 'dematerialisation' of art: art as process, as experience, but also as a record or chronicle; a shifting of the object to the performative and the experiential sphere, that questions the preciseness, the delimited aspect of the traditional concept of the work of art. While these experiences connoted the space, the epistemological field expanded and opened up a hitherto unsuspected potential. The realm of art, the status of the artist, the status of the work, but also the place of the spectator were radically affected by this way of making, by another art.

In the early years of her career, Miralles' actions were strongly imbued with the need to break away from the traditional work. She had studied at the Faculty of Fine Arts, but the experience turned her against the academic, conven-

tional and anachronistic values she had learned. This was, then, the starting point of her rejection of the support and the media that had until then governed artistic languages. However, this was not a purely formal rejection. There is a conscious and deliberate disruption that emerges from her early works. *Natura morta* (Still Life, 1972) is a still life in which she shows the elements that constitute a landscape but presented as a repertoire, a catalogue of ingredients that make up the natural space. Jars of water and algae are displayed on a table, as are piles of stones or leaves, all identified by their name: she 'draws' a still life even as there is an implicit denial of the act of painting, of the very use of the gesture of the hand with the brush.

In the first of her artist's notebooks, Miralles begins with what she herself describes as a 'revolutionary artistic ideology with which the objective is not to change the world ... but to change the pigeonholing of art in the social status at which it is directed (the wealthy class that can acquire it).'³ The process of creating the work, its development, the action, that is the aim. But once completed, the process of destruction begins, since the work disappears and only the photographic record or video survives. The finished and definitive object is no longer the objective of artistic endeavour. Hence, the work is a process, an open process as concept and formalisation based on a proposal, often one clearly delimited and well defined by the artist. Precisely because of its unfinished, or rather its anti-finished, nature, the work no longer pursues a final result and has dematerialised. It is no longer liable to become a commodity. The open process affects its immaterial nature and transforms it into an open project achievable and accessible by all. The 'work' is not purchased or sold. The work is 'made', it is rendered performative: an ideological stance that detaches art from the bourgeois society that had hitherto been its mainstay; a transformation of the system of production of art that distances it from the media, supports, languages and fundaments that 'manipulated' its development: '...that art is not, as it has been thus far, a product

given to society, but that society is itself the bearer of this product'.⁴

The exhibition *I Am All the Selves that I Have Been* is a structural proposal that presents a substantial proportion of Fina Miralles' oeuvre. In recent years, a number of considerations of her work have addressed it as part of her life story and of her vital process, linking her personal development with her artistic experiences. Miralles herself has presented the account of her creative evolution since the mid-1980s as a process of individual growth, the construction of her own subjectivity: 'It isn't a profession, or a vocation or a devotion. It's a way of living.' From the mid-1980s, it is true that trips and personal experiences form the basis of her turn towards introspection, towards an inner search that reconstructs the subject-artist. However, despite a radically different focus, in these befores and afters there are underlying guiding threads that allow us to see through the seeming antagonism in the positions adopted over the course of her career. Below epigraphs that limit the work to restrictive labels there is a series of preoccupations and interests that make up the cartographic richness of her work. The categories *preconceptual*, *conceptual* and *postconceptual* or terms such as *painting*, even *magical* more recently, but also *nature*, *feminism*, *sociological* and *political* delimit, but above all limit, the scope of many of these works. To give an example, the importance of the relationship with nature is one of the most evident aspects of her work, but by distinguishing these works (*Dona-arbre* [Woman-Tree], *El cos cobert de palla* [The Body Covered with Straw], etc.) from those that apparently involve greater social critique (such as *Emmascarats* [Masked Figures] or *Standard*), the denaturalising and subversive nature of the first is passed over and they are stripped of their political potential, which they do have.

Naturales naturals, naturales artificials (Natural Natures, Artificial Natures, 1973) is a decontextualised repertoire of natural elements presented with those same elements but artificial. Miralles established a dialectic relationship between these two qualities deriving from a single origin. Other artists had experimented with decontextualisation:

Sigmar Polke moved heaps of potatoes to the art gallery in 1968 in *Kartoffeln*; and Robert Smithson shifted mirrors between rocks on a mountain in *Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank)* in 1969, to give but two examples. Miralles goes a step further, however, and plays with the contrast between categories that our increasingly industrialised society tends to hybridise and subvert.

The *Translaciones* (Translations, 1973) and *Relacions* (Relationships, 1974–75) series were to change the order of things, since they switch reality and hybridise the space of that which has already been established. In *El retorn* (The Return, 2012), the body of the artist immersed in water is once again linked with one of the natural elements. Previously, in *Imatges del zoo* (Zoo Images, 1974), she evokes the so-called ethnographic exhibitions or human fairs sent to show the vast range of tribes and indigenous peoples from far-off lands that the great mother countries were exploiting colonially. In addition, zoos – seen as places for displaying wild animals – exhibited the supremacy of humans over other species. Here Miralles again subverts the established order and contrasts it with expectations: wild and exotic animals are presented in photographs, while the cages are occupied by animals found in home environments and by the artist herself. An exhibitionism that once again transmutes the presentation of the work and subverts its very notion, as well as the question of the artist and the issue of the spectator in a kind of alchemy of the elements of the world of art and – why not? – of life, countering them by stripping them of the values that formerly underpinned them. The durability, value or meaning of the work are supplanted, as are the values of the 'natural', 'normal' and 'artificial'. What do we put in cages and to what end? When is something/someone liable to be caged and displayed? These works present a powerful critique of the notion of authority and power. The game with the images, their displacement, generates rejection.

The works on the tree stem from the *Costumari català*.⁵ The references to ancient customs and practices, to the folklore collected in the *Costumari*, are nothing more than a device used by Miralles to expose 'problems in our society and in our culture today. People have always found themselves opposed and castrated by the forces and powers-that-be, whatever they may be, which have sought to use every means to negate people's ability to think, decide and govern for themselves. That's why we believe it is important and, from a certain perspective, necessary for folklore, an element of social and artistic expression, to be studied, disseminated and brought out onto the street.'⁶ Organised into three core themes – the tree and humankind; the tree with a human personality; and the tree and the natural elements – these works are a group of actions that Miralles photographed in which she endows trees with various qualities and attributes. Once again, she shifts the subject to a natural entity and displaces the construction of subjectivity to the environment, outside the individual, complementing it and attributing to it the status of political subject. In the series *Relacions. Relació del cos amb elements naturals* (Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements, 1975), she offers her body to sand, grass, the sea or straw, among other elements, in a process of covering herself, ultimately totally. Once again there is a hybridisation of the body and element that calls to mind processes such as *Self-Burial* by Keith Arnatt (1969), *Drifts* (1970) by Vito Acconci or works by Ana Mendieta like *Feathers on a Woman* (1972) and *Flowers on Body* (1973). The silhouette endures or disappears, depending on the natural element employed, in a relationship that blends the elements into a new alloy.

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes (Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions, 1975) examines a number of actions that fill our everyday lives as we interact with various materials and thus becomes a catalogue of daily acts selected by Miralles. What acts do we denote in our day-to-day routines? What are the everyday actions that we would connote? Let us consider Joan Brossa's *Novel·la* (1965), an exploration of the life of a person through the various official documents that make us 'visible' but are unlikely to speak of us and whose details the author leaves

uncompleted. Would breathing, looking, eating, strolling or smoking be a way of talking about our lives? This incomplete or unfinished component is also clearly present in *Translaciones*, which does not aspire to offer a closed work but to show how an untransformed natural element operates out of its context and to provide evidence of the change it undergoes. Based on these projects, Miralles later produced a variation of decontextualisation in the natural environment by moving earth, grass, straw, a tree and stones into a domestic environment, again contrasting the natural and the artificial. This displacement to an extent resembles landscape painting, in which nature is transposed onto the canvas and is here transposed literally onto a table, chairs, a desk, a bed and a cupboard. There is a questioning of what belonging to something means, how the existing state of affairs is disrupted and where the limit of the status quo lies. Gestures that question what it is that governs the gaze, the order of things, how we perceive them and how we order them. What the parameters of autonomy and belonging are, what these values are subject to and how they are dislodged.

The act of signalling that occurs in *Petjades* as Miralles marks the space as she walks through it is expanded in *Standard* (1976). Through education and through social and cultural stereotypes, we are designated as individuals, we are signalled: the exercise of a mother as she dresses her daughter becomes a manoeuvre suggested by each of the attributes conferred on the child. This itinerary is interrupted sequentially by images that are familiar or drawn from the media that chart a complementary route through everything expected of this girl: values, behaviours, attitudes, ideology and beliefs. Her first communion, wedding, pregnancy and building a family; qualities such as beauty, elegance or becoming an object of desire; but also attributes like submission, compliance with authority in the family sphere, education and society... these are codes that construct a social identity, that avoid individual subjectivity. Miralles told me 'to dress the body is to dress the mind.'⁷ It is worth refuting the view of this work as solely feminist. Without losing the gender perspective, the reading of it is far more

complex and rich. Miralles describes *Standard* as '.... an action that exposes the traditional values instilled in the "standard" woman, inculcated in her from childhood by her parents, teachers, husband, the law, the Church, society, etc. A woman is not allowed to be in control of her own life, to be herself; first, she is the daughter of..., then the wife of... and later the mother of...'⁸ When she showed this work for the first time at Galeria G in October 1976, Miralles was sitting in a wheelchair to which she was bound, tied at the hands and feet, and her mouth was covered with a mantilla. She remained thus in front of the projection of images, to which were added a television programme shown on a small screen and a radio broadcast that evoked the ideological overload still kept up by the media: programmes like Elena Francis's clinic, broadcast from 1947 to 1984, a radio show in which listeners received advice on relationships and the family, indoctrinating them with highly conservative and traditional standards.

Without the explicit sexual component of *Dorinas* (1940s) by Carol Rama, tied with belts to beds or wheelchairs, the figure alienated due to a supposed mental illness is here presented as alienated by a social illness. The pregnant bride by Renate Bertlmann in *Schwangere Braut im Rollstuhl* (1978) seems to move spasmodically while tied to a wheelchair, like the mad cows that Rama alludes to ('Io sono la mucca pazza'). Bertlmann's bridal veil here becomes the mantilla that women used to cover their heads with when attending Mass during the Franco years. The Catholic Church demanded that hair be covered as a sign of submission, modesty and reverence; the same was not required of men. The mantilla in the mouth gags and silences the woman, who must watch on as the girl and she herself are constructed, unable to move, prevented from responding critically to what is foisted on her. The immobility induced through education and religion, culturally, socially and politically too, forces her to see what her nature is, or what it is expected that she will be: her other artificial nature. There is a translation of the subjectivity constructed in the course of the images. The pressure to which she is subjected by

an exoskeleton, the appendage that keeps her immobile, is not caused by the wheelchair. Every image tramples over her subjectivity and is imprinted on her biopolitical construction. Being a spectator of what you are, being a spectator of what it is expected you will be, of what they do to you, of what they want you to be, in a self-inflicted and forced immobility that causes disruption to expectations, regulation, prescriptivism and normalisation. What is normal? In the case of women, are femininity, motherhood, the family, submission to men, domestic life, beauty and docility normal? This is the very picture of the puppet whose strings move, but not of her doing. The painting of the woman turned into an object: 'woman-object-bourgeoise, woman-made-bourgeoise, woman-worker-working-class.'⁹

Objectification reappears in *Emmascarats* (1978), in which Miralles covers the face of a woman with a mantilla that goes over her entire head; with belts tied around her face; with a stocking used in an unorthodox way, since it passes from the feet to the head; with a balaclava; and with a hood like those worn by terrorists so that they cannot be recognised during their public appearances. In her notebook, Miralles also notes down the possibility of using a bridal veil and crown, like in Bertlmann's work, and a hooded religious figure, among others.¹⁰ The mask conceals, covers, hides, erases, blurs. In a manner similar to the action involving the dissolution of the face, these are portraits without entity, without subjectivity. Masks are a device used very often in the work of a number of artists at that time. We have examples of this in *Schuhmaske* (1976), in which Birgit Jürgenssen draws a face that looks out at us through belts, and in *Isolamento* (1972) by Renate Eisenegger, who covers her mouth and eyes with cotton and then wraps tape around her entire face. Françoise Janicot in *Encoconnage* (1972) and Annegret Soltau in *Selbst* (1975) employ the same approach, whereas Elaine Shemilt masks herself while nude in *Constraint* (1976) and Margot Pilz does so while dressed in *Sekundenskulpturen* (1977/78).

Emmascarats dissolves identity, it draws the non-being, it erases the image and the very condition of being human in the same way that it

dissolves the artistic conventions of the portrait. And just as Miralles avoided the still life and the very notion of painting, she went on to dissolve the pigment in water so that she could paint without using her hand, as we will see later. The social, political, educational and religious context is once again a subject of interest in *Matances* (Slaughters, 1976-77), which Miralles describes as 'Photo assemblages, texts, objects and diagrams on paper. The main theme is man's manipulation of animals and himself, power and the exercise of Power.'¹¹ Compositions and photomontages on a support, referring to the subject of (apparent) physical death and to the psychological death caused by manipulation, power, etc. in animals and people. This work was developed in late 1975, but its realisation did not materialise until 1976 and 1977.¹² The work consists of a number of pieces. One is a video on the slaughter of a pig, inserted into which are photographs in black and white of the route she took to school as a child and details of domestic photos of a dog locked in a flat. The slaughter of the pig was one of the most deeply rooted traditions in rural areas of Catalonia, an ancient tradition, according to Joan Amades,¹³ that combines the rite of sacrifice with the provision of household supplies. Another piece is the multiple *Diviertase matando* (Have Fun Killing), which features the silhouettes used in shooting practice sessions and which are often found in fairground stands for people to aim at, all of them with a target on their chest. Miralles here combines the playful aspect with the relationship with enforced death, play and tragedy, which have been present in the imaginary since antiquity. The games held at Roman circuses used sacrifice to please spectators, who enjoyed this kind of violence porn and were entertained by it.

Again in *Matances*, specifically in the triptych *Tres esquemes de mort artificial* ('Three Schemes for Artificial Death'), which Miralles presented at the Paris Biennale in 1977, there are three interrelated sequences. In the first part of the triptych is the image of *The Third of May 1808*, the painting by Goya on the execution of patriots and citizens following the uprisings in Madrid against the French occupation in 1808; below, a frieze of crosses, Christ

on the Cross and the great cross in the Valle de los Caídos. In the centre in the foreground is the recently executed figure in Goya's painting, shown in various landscapes and surroundings. Lastly, the third part of the triptych consists of the photograph of Miralles on the day of her first communion, dressed in keeping with convention as a small bride, with the fusiliers in the painting aiming at her. In front of the triptych is the silhouette of a corpse drawn on the ground, as is customary in police crime investigations.¹⁴ As we have seen, however, the work's final form was to be different. Through the metaphors that underlie each of the elements that are part of *Matances*, the symbolic potential that arises from the rhizomatic iconographic relationship is reinforced by the photo assemblages.

Lastly, the collection of photo assemblages in *Matances* warrants that we look closely at the conceptual and iconographic repertoire that they encompass. *Continuem respirant* (We Continue to Breathe) or *Sistole-diàstole* (Systole-Diastole) point to that which gives signs of life, but Miralles also comments ironically on what it is to be alive in *Veure-hi no és estar viu* (To See Is Not to Be); in *Ferits* (Wounded), the wound is a transitional state between life and death; and in *Abandonats* (Abandoned), she shows the image of the dog alone in a flat. Her irony is biting: *Entre baionetes* (Between Bayonets) presents photographs of a wedding alongside images of nurses giving the fascist salute and of the pope being borne on his gestatorial chair; or the target – signifying accurate aim in the act of killing or in play – that appears in *Dar en el blanco* (Hitting the Target) or *Fer forat* (Making a Hole), in which it could be both things, lying at a tenuous boundary between pleasure and destruction, with a clear sexual component. In some *Matances*, artificial concepts of our social imaginary appear, among them justice and the family, which ought to be protective social spaces but instead reveal their darker side and the contradictions that underpin them: the values of protection and submission, the lack of communication, fear and impunity, subjection (*Abaixar el cap* [Bow Your Head]), forced obedience (*Debo ser obediente* [I Must Be Obedient]) and religious

imposition (*Ciris* [Candles]). Death is made explicit in *Mort* (Death), and it is also symbolised in the skin of an animal (*Gat mesquer* [Mean Cat] and *Pèl i ploma* [Fur and Feather]) and the presence of dead animals, many of them run over and left lying in gutters along highways, to tell of another form of brutality in which progress and the artificial annul the natural. In *Esqualeta per a un lleopard* (Announcement of the Death of a Leopard), the animal is suffering a living death, locked in a cage like those in zoos, far from its natural habitat, though many of these animals were also killed for their luxuriant fur or were hunted for pleasure. Death without dying is staged in the case of the naked woman tied to a bed. The executioner and the executed in a single shot can even be confused in the ambiguous fold of the strategies of power and its symbols, like the triangle. Which brings us to *El triangle com a simbologia de poder i mort* (Triangle as Symbolology of Power and Death, 1976), an action that considers the various ways an image can be read depending on the way it is presented to the spectator by employing the triangle as a symbol of power, manipulation and death. The triangle may be used to symbolise the godhead, a religion, the masculine, victory or Francoism, in other words, social, political or religious aspects. Signs are managed by a magician who hybridises the playful and magical with power and death. Along the same lines is the work Miralles showed in the Spanish Pavilion at the Venice Biennale in 1978, *Mediterrani t'estim* (Mediterranean, I Love You), on the theme 'On nature in art and on art in nature'. Miralles' intervention was displayed alongside works by Nacho Criado, José María Iturralde and Pilar Palomer, with photographs of bridges by the engineers Martínez Calzón and Fernández Ordóñez. Santiago Amón described her installation as a 'metaphor, one more literary than plastic, on the death threat that hangs (and there is now no remedy or recourse) over the Mediterranean Sea'.¹⁵ The space was covered by mosquito netting of the type found in tents, which, according to Miralles,¹⁶ represented the womb of our culture, and the ground was strewn with sand on which rested a slab in the manner of gravestone

bearing the inscription 'Vuela gaviota / estate alerta / que ya está aquí el hombre' (Fly seagull / be alert / for man is now here) in front of a fox skin with a bullet hole through it.

With this group of works, Miralles charts a course through those aspects of the natural nature of humankind and those that our artificial nature constructs, which denote our more savage and destructive side. She again reflects on the status of the natural and artifice in a proposal which, unsurprisingly, contains a social and political critique, a response to the conditions that society imposes on women, but also on men, on everybody regardless of their gender. The core is structured around the natural and artificial aspects of beings and things, but also of art. Indeed, the rethinking of what is artistic, of the values that sustain art and shape its meaning, and the revision of the roles of the agents involved remain latent in her work and emerge in the works she made later.

In 1979, she returned to painting, a language whose fundaments she had already altered: the still life in *Natura morta* and the portrait in *Emmascarat*, in which the photographic image hides the face. Perhaps it is a language she has never forsaken. *Paisatge* (Landscape) and *Doble horitzó* (Double Horizon) are landscape paintings that Miralles treats as montages based on a cloth and a stretcher. The cloth is not the support for the painting. The cloth and the stretcher are conceived as a kind of mesentery: folds, turns, absences, openings and voids. The artist talks of these works as if they were constructions: 'By separating the two components of the painting, the stretcher and canvas and using them as elements of expression and construction, I made structures which, together with the natural elements, did not reproduce landscapes but were landscapes in themselves'.¹⁷ She perforates and deforms the cloth, she incorporates the wall as an element in the work, she paints the stretcher, on occasions even the elements in the painting are not subjected to paint and the painting itself becomes a flat object. Jordi Pablo would say that the return to the classic support of the stretcher and canvas is the result of Miralles' continuing interest in understanding the stereotype of the landscape in paint-

ing.¹⁸ I regard *Relacions* and *Translacions* as belonging to this line of work. She also 'paints' the landscape by adding to the cloth a heap of earth, a sprig of thyme or a stone. Another approach is her immersion of the cloth or paper in water containing coloured anilines, allowing the support to gradually be impregnated due to capillary action. Interestingly, a sense of manufactured dispossession of the aura has been attributed to these works: Miralles even highlights the fact that her hand plays no part, unlike what was to occur later in her drawings in her travel journals from the mid-1980s onwards and in the paintings she was to make afterwards: 'After so many years denying the gaze, the hand and feeling, that summer in 1983 I went back to drawing with my hand what I saw with my eyes'.¹⁹ In 1984, after a trip around Latin America, Miralles set off on a practice of 'art open to feelings and the emotions, and to symbolic language and magical thinking'.²⁰ Her own need to grow and understand life, and herself, seems to distance her from everything that had gone before this moment when she set off on a path of inner knowledge that permeates her attitude in life and her activity as an individual and as an artist. Miralles talks of the lack of emotion and of neutrality in these works, though they address us in such a way that it is impossible to avoid the emotion and sensuality they stir, or the political commitment they convey. This observation might to a certain extent be surprising were it not for the fact that it was determined by a change in her life (a radical change, I would say) that made her understand her work thereafter in a very different way. Leaving aside introspective and magical considerations, it is important to emphasise the coherence and unity of her oeuvre.

As mentioned at the start, the purpose of this project is to look back at a part of Miralles' oeuvre but not to dwell on the taxonomic principles attributed to her by art historians and which many readings of her work have emphasised in recent years. It is hoped that this review of this aspect of her art will contribute to new accounts and interpretations that will enhance the artist's already rich, complex and extremely beautiful body of

work. Consequently, this publication has been envisaged as an opportunity to present other critical discourses. The selection of authors was the subject of considerable thought and stems from proposals put forward some time ago that remain valid.

Towards the end of 2007, the Girona-based magazine *Papers d'Art* published a special issue on Conceptual Art entitled *Vivid Radical Memory*. Valentín Roma contributed an article on the historical and aesthetic context of the Grup de Treball in which he formulated an idea that to me seems fundamental as a starting point for taking a fresh look at Conceptual Art, particularly framed within the practices that emerged in Catalonia in the 1970s: 'If we analyse the successive overviews of Spanish conceptual art that have been carried out in the last fifteen years, we perceive a number of paradoxical aspects that are repeated in a symptomatic way and somehow outline a certain stereotypical "model" of interpretation when it comes to framing these same art practices in historical discourse.'²¹ In his diagnosis, Roma refers to the museification of Conceptual Art as a 'revisitation, at times isolated and not very complex' in which, he believes, lies one of the greatest problems: 'the reconstruction of those same activities as a confrontation with the contexts that fostered them; that is to say, their representation as a phenomenon that confronted a particular time and particular conditions – social, economic, political, ideological... – rather than as an "archaeology" or a set of artistic forms or styles.'²²

The article prompted considerations regarding the Grup de Treball that this is not the place to discuss, but it proved successful in focussing the debate on ways of analysing Conceptual Art. In the same issue, Jesús Carrillo referred to the "reifying" and "trivialising" programmes devised by the art history institutions²³ concerning the historiography of Conceptual Art in Spain. Shortly after the publication of that issue of *Papers d'Art*, the *Where the Political Was (Or Went Astray)* seminar was held as part of the *Art after Feminism* course organised in the context of

the MACBA's Independent Studies Programme (PEI), with a session entitled 'Between conceptualism and feminism: the case of Fina Miralles' in which Assumpta Bassas, Jesús Carrillo and Pilar Parcerisas took part. The workshop was run by a team of participants in the second edition of the PEI, consisting of Julianne Debeusscher, Tamara Díaz Bringas, Fernanda Nogueira and Linda Valdés. The event was posited as a questioning of a number of historicist and critical practices that had advocated the neutralisation of the conflict and the elimination of any differences and which had stripped it of any political aspect. Despite the years that have passed since *Papers d'Art* was published and since the PEI seminar was held, some of the questions formulated in them still remain valid. Hence the invitation to Valentín Roma, Tamara Díaz Bringas and Maite Garbayo-Maeztu, who have addressed Miralles' work most recently.

The authors responded generously to the invitation and it is our hope that this project will make it possible to access those realms that Miralles' work addresses. *I Am All the Selves that I Have Been* seeks to avoid spaces of comfort, epistemological biases and even approaches that legitimise a discourse based on an innocuousness that we believe is alien to her work. The idea is to understand the mechanisms whereby her work speaks to us and to analyse what she proposes today. It is a question, then, of opening up new interpretational spaces.

¹ The quotation is a translation of Fina Miralles' voiceover in the video of her *Petjades* action (1976).

² The workshop took place from 3 to 6 March 2010. The research team consisted of Julianne Debeusscher, Tamara Díaz Bringas, Fernanda Nogueira and Linda Valdés, participants in the Independent Studies Programme (PEI) run by the MACBA (2008–2009).

³ Fina Miralles, Notebook, no. 1, p. 22.

⁴ Ibid., NN.

⁵ *Costumari català: usos i costums de bon pagès sobre boscos i arbedes* is a document published in 1920 by the Mancomunitat de Catalunya, an assembly of the four provinces of Catalonia, that

gives credit to the tree-woman relationship. An important part was compiled in the *Costumari català* by Joan Amades, published in 1952.

- ⁶ Agustí Hurtado Giner, 'De les idees a la vida', *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: Ajuntament de Sabadell and Museu d'Art de Sabadell, 2001, pp. 59–60 (exh. cat.), which indicates as a reference that it is attached to the notebook, no. 1, also on p. 22. However, I have been unable to find the quotation used.
- ⁷ Conversation between Teresa Grandas and Fina Miralles in Cadaqués, 25 September 2018.
- ⁸ Fina Miralles, *Testament vital*. Sabadell: Edicions de Gràfic Set, 2008, p. 17. Also available on Fina Miralles' website ('Publicacions' section).
- ⁹ Fina Miralles', Notebook, no. 1, p. 33.
- ¹⁰ Ibid., p. 42.
- ¹¹ *Testament vital*, op. cit., p. 17.
- ¹² Archive of the Museu d'Art de Sabadell.
- ¹³ Amades mentions it in 1952 in his compilation on the *Costumari català* in volume v, which deals with autumn.
- ¹⁴ In her notebook, Miralles had noted down another composition of different figures: in the first part, the photograph of a suicide and the photo of the tomb of Gabriel Ferrater, the writer and poet who committed suicide after announcing he would do so (27 April 1972). In the second part, there is the photograph of an execution and the grave of Txiki, the ETA member executed by firing squad on 27 September 1975, shortly before the death of the dictator. And lastly, the third part, which consists of a photograph of an accident and another of the grave of Miralles' mother. In her journal, the artist also indicates the presence of the outline of a corpse on the ground, bearing traces of blood, and she also mentions the video. Fina Miralles, Notebook, no. 1, p. 37.
- ¹⁵ 'La Bienal y la ciudad de Venecia', *El País* (13 July 1978).
- ¹⁶ Conversation between Teresa Grandas and Fina Miralles in Cadaqués, 11 July 2019.
- ¹⁷ *Testament vital*, op. cit., p. 20.
- ¹⁸ *Paisatge*. Barcelona: Fundació Joan Miró, January 1979 (exh. cat.).
- ¹⁹ *Testament vital*, op. cit., p. 23.
- ²⁰ Conversation between Teresa Grandas and Fina Miralles in Cadaqués, 12 March 2020.
- ²¹ Valentín Roma, 'Some "De-Considerations" Regarding the Grup de Treball And Its Historic-Aesthetic Context', *Papers d'Art*, no. 93 (second half of 2007), p. 92.
- ²² Ibid.
- ²³ Jesús Carrillo, 'Conceptual Art Historiography in Spain', *Papers d'Art*, no. 93 (second half of 2007), p. 46.

Fina-Tree, Fina-Stone, Fina-Earth
Maite Garbayo-Maeztu

The difficulty of having a body

I have always thought that the figures Fina Miralles presents are shot through with a latent violence, a kind of pain, a violence that the body perpetrates repeatedly against itself, as if attempting to darn an open hole or to repair a hollow within. A violence that cites other types and acts of violence, perhaps committed against the body itself, or perhaps conveyed via a historical network that extends from body to body. Even though there would be no trauma without a second event that triggered it, there is something of it that seems to be ever present, like a shadow, when the image of her body appears.

This violence becomes more explicit in the period from 1975 to 1977, with works such as *Matances* (Slaughters), *Standard* and *Emmascarats* (Masked Figures), in which there is a clear determination to render visible the Franco dictatorship's ravaging of the social body in general and of her own body (as a female body) in particular. But the pain, and a certain acceptance of the power of performance to assuage it, was already present in *Relacions. Relacions del cos amb elements naturals* (1974–75). They have often been regarded as local examples of land art but in fact they lend themselves to more complex readings that take into account certain contextual particularities, such as her position as a woman artist or the fact that these actions took place in the closing years of the Franco regime.

In a number of these actions, the artist starts to cover her body with various materials (stone, sand or earth), gradually concealing it until it eventually disappears completely under a mound, the sole evidence of her presence. The stillness of her body is a key question for understanding this series; relationships with nature based not on exploitation or extractivism but on the encounter, intersubjectivity and mutual affection. It is the quietude that soothes and enfolds the body. Moreover, remaining

still is a characteristic gesture in Miralles' actions over the years and one that the artist interprets as a form of stopping, of halting the productivist apparatus that has us in its clutches, enabling us to leave off doing and thereby attain a different state of awareness that arises from being, from the encounter with oneself and with nature:

My actions are very still, be they the ones I did earlier and those I'm doing now; I don't leap about or dance. It's not doing, it's inaction, you have to be, you have to connect: still, attaining an understanding of things, breathing... When you sleep and when you're still, that's when you receive enlightenment.¹

In contrast with action, stillness induces other modes of doing, other ways of occupying the space and of readying one's body for an encounter with the other. Remaining still implies renouncing the productive and immediate act that propels us towards the world. It is a gesture that leaves us open and puts us in a receptive and vulnerable position, unlike the imperative of action as the invasive gesture that pushes us to advance towards others.

While Miralles covers herself with sand, earth or stones, she remains still. In these actions, there is a clear intention to cover her body, to erase it, to make it disappear in order to conceal it, to remove it from the other's eyes. Her body is one that is hidden, that is familiar with the violence that a female body exposes itself to when it appears and is seen. It is a body that knows itself to be vulnerable and which, when it disappears, repeatedly commits other acts of violence against itself and summons other bodies that disappeared in the past and others that will disappear in the future.

These images reflect Miralles' problematic relationship with the female body that can be seen in other works she made during the 1970s, (such as *Standard* and *Emmascarats*) and even in some projects that never came to fruition but which remain recorded in her artist's journals. Frequently, the female body appears as an open and vulnerable body, as in the image of the 'woman with her legs splayed'² that Miralles places in a sketch

for *Matances*, along with images of male and invasive power (a policeman, a man urinating, etc.). The female body as a body ill at ease, always under threat, always liable to be raped, subjugated. Also among the sketches for *Matances* is the reference to the image of a woman with a target on her genitals. The target, like the cross (both ubiquitous in *Matances*), as a metaphor for punishment, as that which marks you, which points you out, which identifies you (in this case as a woman).³

The difficulty of having a body, the refusal to accept her body. The need to cover it, hide it, subdue it, to let it go. The violence perpetrated repeatedly against herself that eventually becomes a literal element in works such as *El penjat* (The Hanged Man, 1975), *Lligada a l'arbre* (Tied to the Tree, 1975), *Standard* (1976), *Matances* (1976-77) and *Emmascarats* (1976) allows us to glimpse a kind of irresolute grief. A grief rooted in the problematic relationship with her own body as a representation of the collective female body. Undoubtedly, after almost forty years of National Catholicism, any reading of the female body was pervaded by the various types and acts of violence that had determinedly taken on the task of giving it shape. As Raquel Osborne explains:

During the Franco years, the female body was regarded, with the support of Catholic ideology, as a polluted and sinful element and, therefore, as an ambit in which action had to be taken continuously. The female body, highly sexualised, was to be subdued by dint of paradoxically denying its sexuality through direct oppression – harassment, humiliation, sexual violence – and through military and ordinary courts, which were to punish transgressions and to determine that the woman's body is a legal object that belongs to the state or to the man, never to herself.⁴

It is precisely this repudiation of female sexuality (here identified with the sexualisation imposed on women by the phallocentric regime) that is staged over and over again: when the body is covered, when it is hidden, when it shuts itself away, when it is tied

up, when the target points to and marks the sex, etc. It would be simplistic merely to say that the artist is trying to take control of her own body in order to snatch it from the state and from men. Although such a reading may perhaps be possible, I believe there is something more, something that places Miralles beyond the mandate of womanhood, in a position of dissidence in relation to the model of the hetero-patriarchal woman (of the 'standard' woman, as she would say, to paraphrase the title of her best-known action). A position confirmed by the artist's life choices, which from that moment sidestepped the destiny for which she had been brought up as a bourgeois woman: to meet a man, to marry, to have children and to run the home. Rather than that, Fina Miralles chose to be an artist and not to depend on a man. A rebellious stance in relation to the 'standard' femininity that is present in her works and which she herself corroborates: 'There is something of how I felt as a woman, because I didn't feel like a woman. I've almost felt myself to be a mother (without being one) rather than a woman.... I found accepting this body really hard.'⁵

This is a questioning of identity founded on the praxis of life rather than a theoretical reflection, for as Fina told me, at that time she had little contact with either the organised feminist movement or feminist writings that addressed these issues. However, the questioning of the female category had already begun at the level of theory (Simone de Beauvoir's book *Le deuxième sexe* was translated into Spanish in Argentina in 1962 and was commonly read among feminist circles in Spain): in 1977, in a context very close to Miralles', M. Aurèlia Capmany and the photographer Colita published the photography book *Antifémina*, which problematised the female identity as a male idealisation that by far most women did not match:

Our thesis for producing the book was that ninety per cent of women are not twenty-one years old, they are not one metre sixty-five centimetres tall, nor are they nubile. In other words, they do not conform to the female stereotype prefabricated by men in the last thirty

years or so of the twentieth century. We loathe the word 'femininity'.⁶

María Rosón points out that the book anticipates many of the debates that took place from the 1980s onwards,⁷ and she draws a connection between the question raised by Capmany and Colita concerning whether women who work in the fields and factories as well as gypsy women are in fact women and Monique Wittig's famous assertion that lesbians are not women (1980). Just as Wittig revealed that homosexuality is not an individual sexual option but a political stance, implicit in Capmany and Colita's question is a concept of womanhood also as a political stance, inseparable from a construct alien to individual women and founded on the repetition of a model of bourgeois, Catholic, male-dominated and heteronormative womanhood; the model introduced by National Catholicism.

Stillness as an encounter

While I was looking through the artist's archive at the Museu d'Art de Sabadell, I came across an image that was undated and catalogued as a personal photograph. In it, Fina is shown at rest, very still, with her body reclining in a gap between rocks. Her face is calm and her eyes are closed. She is absent but present. Asleep and at peace, maybe dead.

I have spoken with Fina on several occasions in recent months to discuss the function of this stillness that so moves and speaks to me; that quietude that on the one hand iterates and recollects, soothes and eases the body's pain: "You can't live unless you first remove everything that is in that dark well. I wanted to be aware, to know. Awareness is about making it visible, dragging it out of that deep, black and dark water."

Stillness, then, as that which grants access to another realm of awareness. As that receding, oblique place, that takes the disappeared into itself. Stillness as a state in which grief is transformed as recollection, transmission, interruption, as a portal open to everything that has been omitted.

André Lepecki, in *Exhausting Dance*, sees the immobility of bodies as a critique, presented in the performing arts, of the 'participation in the general

economy of mobility that informs, supports, and reproduces the ideological formations of late capitalist modernity.⁷⁸ A concept of quietude that in part accords with Miralles' statement about remaining still as a form of stopping, of interrupting the constant demand for action and productivity in our lives. For her, moreover, stillness is the gesture that takes you to another place in which the body forges a connection with the erased, with the dismissed, with everything that remains hidden and which, on returning, stirs and disturbs the limits of what is possible.

The anthropologist C. Nadia Seremetakis (quoted by Lepecki when talking about the 'still-act') conceives of stillness as an interruption to the flow of history that has the power to interrogate it. 'Stillness is the moment when the buried, the discarded, and the forgotten escape to the social surface of awareness like life-supporting oxygen. It is the moment of exit from historical dust.'⁷⁹

The buried, the discarded and the forgotten is what returns when the flow is interrupted; it is that which has the power to divert the repetition in order to provide access to other forms of awareness and of knowledge omitted from the account of culture and history. For Miralles, when her body remains still, she embarks on an inward journey towards a kind of no-place where the subject 'reconnects with a whole, with all the beings of the Universe'.⁸⁰ Stillness appears as a receptive place, a place where my body encounters others; as a place of transmission and transitivity where something happens, emerges, twists and is transformed.

Paulina E. Varas recounts how the artist Luz Donoso lay down on the ground and remained still during a hunger strike day in 1978 in Santiago de Chile to put pressure on the government to hand over the bodies of the disappeared who had been found dead in lime kilns in Lonquén.⁸¹ There is a photograph that shows Donoso lying down in a flowery dress and high-heel shoes. By remaining still, her body surrendered itself to allow the bodies in Lonquén to become visible, those bodies that the government cast into a mass grave to prevent them from being returned to their families, from being mourned and interred. By positioning her

body like a corpse, Donoso entered into a state of stillness like a place where the present is suspended, like a place of encounter with the disappeared, in an empathic and overlapping gesture in which the artist recognises the vulnerability of her own body, of any body. By virtue of being present, her body alleviated the trauma caused by the absent bodies. Her stillness calmed and accompanied the corpse by embodying it, enfolding it, giving it a place within her own body.⁸²

A year earlier, Fina Miralles had lain face down on the floor of the Galeria G in Barcelona and had remained still while somebody drew the silhouette of her body. Her pose was identical to that of the corpse in Goya's painting *The Third of May 1808* (1814), reproduced in the *Tres esquemes de mort artificial* (Three Schemes for Artificial Death, 1977) leaflet hanging on the wall facing her. Miralles remained very still. She played dead in order to exchange her living body for a lifeless one, establishing the fact that its death was a direct consequence of the violence perpetrated by the dictatorship. *Tres esquemes de mort artificial* featured images that alluded to the various forms of violence committed by the Franco regime and National Catholicism, such as the cross at the Valle de los Caídos and the picture of Txiki tied by the feet and hands moments before being shot.⁸³ There was also a photo of Miralles as a girl dressed for her first communion while a firing squad points their weapons at her. Once again the same violence, against her own body as a female body, appeared in the photograph of the girl dressed in white like 'a bride, like a virgin ready to be handed over in marriage'.⁸⁴ Facing her, Miralles' present body lying still on the ground made death visible and presented a break in the silence, an interruption in the flow of the present that twisted and diverted the chain of repetition, transmission and the fixing of trauma. Miralles lent her body in order to expose the pain of other bodies. It was the year 1977 and the euphoria over the death of the dictator went hand in hand with hope for the change that democracy would bring. A brief interval of time in which it became possible to speak but that would soon be brought to an end for the good of the national reconciliation demanded by the Transition to Democracy.

Becoming a tree, becoming a stone, becoming earth

In general, the actions in which Miralles' body appears in relation to/transformation with nature (*Dona-arbre* [Woman-Tree, 1973], *Relacions. Relació del cos amb elements naturals* [Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements, 1974–75]) are prior to Franco's death, which put an end to the dictatorship as a political regime,⁸⁵ whereas other actions in which I have identified a more explicit presence of violence in relation to an element of social and political critique (such as *Matances*, the series to which *Tres esquemes de mort artificial* belongs) are after this date and thus belong to that pause in time of the break in the silence I have just referred to.

The way in which pain is rendered visible through art is connected in Miralles' case with a particular historical and cultural context, and it does not follow a chronological sequence that ends in healing. Instead, violence, as the consequence of the trauma, punctures the present over and over again, underlining the impossibility of that which the performance has actualised ever being fully healed. Consequently, the appearance of her body occurs in the tension between its direct exposure and its concealment/transformation mediated by the encounter with nature; in the alternation between making the violence perpetrated against her own body visible (*Emmascarats, Standard*) and safeguarding herself by renouncing her womanhood, be it by transforming into a natural form (*Dona-arbre, El cos cobert de palla* [The Body Covered with Straw]) or by making her body disappear by camouflaging herself with nature (*El cos cobert de pedres* [The Body Covered with Stones], *Terra* [Earth]).

Griselda Pollock produced a complex and brilliant analysis of Bernini's sculpture *Apollo and Daphne* (1622–1625).⁸⁶ Daphne seems doomed to having to choose between two fates: rape or death, both framed within a phallocentric logic. In Ovid's telling of the myth, the nymph asks her father to help her escape from Apollo. Her father saves her from being raped by turning her into a laurel tree, thereby making her disappear. Apollo is left holding the laurel as a symbol of the victory of the male body

over the female body. Pollock attempts to find a different fate for Daphne, turning this reading of rape and death into one of transformation and repair. In addition to inquiring into the existence of plant metamorphoses associated with ancient rites, the author resurfaces an old myth predating Ovid in which Daphne, like Diana and other legendary huntresses, is defined by her misogamy (hatred of marriage) and acts as a figure of resistance to patriarchal heterosexuality (and probably also as a subject of lesbian desire). In this version, Daphne calls for her mother to save her and, Gaia, the earth, opens up and she disappears into it, with a laurel growing in the same place to mark the umbilical cord. According to Pollock, Ovid's myth did away with the ancient Daphne, surrounded by connotations associated with life, death and regeneration, in order to assimilate her into a patriarchal symbolism related to love.

I see *Dona-arbre* plunged into the earth, surrendered to a metamorphosis that turns the female body into something else, far removed from the sexualised concept of the female-for-other which, in Miralles' works, I have identified as traumatic womanhood. In *Dona-arbre* the artist's body emerges for the first time before us and appears now in order to remain still, to attempt to keep herself safe by allowing herself to be swallowed up by that fissure, seeking shelter within the earth. I see Miralles' body turning to stone, becoming earth, becoming sand, and it crosses my mind that these are ambiguous images, attempts to actualise the inexplicable that go beyond the duality of life and death and to make violence and stillness, disappearance and the restoration of presence, bits of death and bits of life occur at the same time.

I have always believed that Miralles' actions are part of a continuum in which knowledge about the body is passed on and renewed; that they can be read as gestures of dissidence against the aesthetised and aesthetically naturalised depictions of the female body as a violated or abused body. When writing about the work of some female artists, it is important to bear in mind, as Pollock puts it, the intersection of the accumulating, gendered traumas of 'feminine existence' with the exceptional traumas of personally contingent or extreme historical events.⁸⁷

We should not lose sight of the fact that, as we have seen actualised in Miralles' work, there is something about existing in the female world that is in itself violent and traumatic.

¹ Fina Miralles, personal communication, 2019. Paradoxically, this stillness has also had a correlative in the artist's everyday life, as she has suffered since the late 1990s from a disease that has severely reduced her mobility. Miralles always says that being forced to stop and be still has been an enormous learning process for her and has made her open to new forms of knowledge and awareness.

² Note that appears in Fina Miralles' Notebook, no. 1, p. 41.

³ Conversation between Fina Miralles and Maite Garbayo-Maeztu, Cadaqués, 2012.

⁴ Raquel Osborne (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930–1980*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012, p. 20.

⁵ Conversation between Fina Miralles and Maite Garbayo-Maeztu, Empúries, 2019.

⁶ Quoted in Concha Calvo, 'Antifémina', *Fotos y libros. España 1905–1977*. Madrid: MNCARS, 2014, p. 235. The quotation comes from an interview by J. Fabre with Colita and M. Aurèlia Capmany, 'La Nova Cançó ya es historia en fotos', in *Tele-eXprés*, Barcelona, 5 September 1978.

⁷ María Rosón, 'Colita en contexto: fotografía y feminismo durante la transición española', *Arte y políticas de identidad*, vol. 16 (2017), p. 63.

⁸ André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2006, p. 16.

⁹ C. Nadia Seremetakis (ed.), *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 12.

¹⁰ Phone conversation between Fina Miralles and Maite Garbayo-Maeztu, 2019.

¹¹ Paulina E. Varas, *Luz Donoso. El arte y la acción en el presente*. Santiago de Chile: Ocho Libros SpA, p. 162.

¹² Maite Garbayo-Maeztu, 'To Dress Up in the Other's Skin: Presence, Absence and Intersubjectivity', *Performance Research*, vol. 24, no. 7 ('On Disappearance', 2019).

¹³ Txiki (Juan Paredes Manot), a member of ETA political-military, was brutally tortured by the Franco authorities and executed by firing squad on 27 September 1975.

¹⁴ Conversation between Fina Miralles and Maite Garbayo-Maeztu, Cadaqués, 2012.

¹⁵ I specify that Franco's death put an end to the dictatorship as a 'political regime' because as a regime for controlling subjectivities and bodies it did not end in 1975 but continued during the Transition.

¹⁶ Griselda Pollock, *After-affects/After-images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester: Manchester University Press, 2013, pp. 47–73.

¹⁷ Ibid., p. 70.

Becoming a Part of Something Greater (Counteracting a Pedagogy of Externality)

Tamara Díaz Bringas

The 'external relationship with "nature"' constitutes 'the condition for the appropriation/exploitation that lies at the basis of the Western paradigm of unlimited growth', in other words, of development.¹

Rita Segato

Interdependence means a change in model.²
Fina Miralles

We approached Fina Miralles in the context of the 'Social dangerousness. Sexual minorities, languages and practices in 70s and 80s Spain' research workshop with participants in the Independent Studies Programme (PEI) run by the MACBA (2008–2009).³ Following our first visits to the Museu d'Art de Sabadell, to which Miralles donated her entire archive in 1999, and conversations with the artist, we decided it was essential to tackle her work through the archive itself, taking into account the contexts that have conditioned the way it is read. The study of a series of practices in the 1970s and 80s through the PEI was connected with an attempt to question the tensions between dominant and alternative historiographies on the basis of feminist and queer perspectives. We pondered in our research group on the exclusion of politics – or at least of politics of a feminist nature – in certain accounts of Conceptualism.⁴ It seemed to us symptomatic, for example, that the moment that is usually identified as the end of the Conceptual movement in Spain coincides with the emergence of practices that more explicitly deal with feminist issues, including *Standard* (1976) and *Matances* (Slaughters, 1976–77) by Fina Miralles; *Discriminació de la dona* (1977) and *Orden público* (1978) by Eulàlia Grau; and *Fin and Boy Meets Girl* (1978) by Eugènia Balcells.

Thinking about Miralles' work and readings of it as a field in which multiple forces intersect led

us later to produce a kind of visual essay in which we posed questions – to do with the relationships between public space, architecture and power or about the processes whereby subjectivity is produced – around the ten years spanning the end of the Franco era and the early period of the Transition to democracy, but above all connected with the present. *Contracampo 70, con Fina Miralles* also examined the precarious boundaries between the work and the document, the shifting nature of the archive, the practices that play a part in shaping the archive and the ways in which it becomes public.⁵ To a degree, we were interested in showing the contingency of the archive (and of our own work) as a way of imagining other critical practices.

Some years later, and again in a collective project, we were working on *Matances. Poder i subjectivitat. Una lectura visual a l'arxiu Fina Miralles*,⁶ in which we took this series from 1977 (itself a kind of archive of her work from the 1970s) as a juncture between an idea of sovereign power – the power of meting out death – and a power materialised in control over life: 'yes, people are fabricated', Miralles would say in the video. The same year that Michel Foucault published his essay 'Power of Life and Power of Death' (1976), in which he mentions the notion of biopower for the first time, Miralles was working on *Standard* and *Matances*, works that look at the technologies for producing and standardising the body and subjectivity, or the ways in which power enters bodies.

Looking at Miralles' work on the basis of the archive – its contingency and its historicity – represented for me an attempt to view her practice as connected, avoiding the operations that divide work and document, major and minor works, in and outside a particular field. *FM_el archivo y la caja de zapatos* is the title usually given to an unfinished research project in which I began to gather together copies of Miralles' journals, notes, working processes and critical writings and exhibitions in which her series *Translaciones* (Translations) and *Relacions* (Relationships) have circulated from 1973 to the present day.⁷ In some way, I was looking to question the 'conditions of truth' of the archive itself, the forces that have

gradually been establishing and transforming it, such as exhibition, criticism, research and collection practices. I would like next to trace (or suggest) a certain trend that connects poetics, ideas and readings of Miralles' work through these two series and in particular two of her most frequently reproduced works, *Dona-arbre* (Woman-Tree; 1973) and *El cos cobert de palla* (The Body Covered with Straw, 1975). I would also like to use them as the basis for drawing an association with other works by Miralles, for suggesting intermittent links or intuitions that gradually connect up.

Dona-arbre. This image appears for the first time in the *Translaciones* exhibition, organised by the Associació del Personal de la Caixa de Pensions in January 1974. The catalogue featured a piece written by Miralles herself in which she enumerates the relocations carried out in the natural environment thus far: 'Deixada anar de cargols (Releasing Snails, 1–XI–1973), Parc de la Ciutadella; 2. Flotació d'herba en el mar (Floating Grass on the Sea, 11–XI–1973), Premià de Mar; 3. Translació d'arena de la platja a un camp de conreu (Moving Sand from the Beach to a Crop Field, 18–XI–1973), Sant Martí d'Empúries'.⁸ Interestingly, the piece, signed in January 1974, makes no mention of the fourth of these relocations, which had taken place in 1973 in Sant Llorenç del Munt. Even so, the photograph of the action appeared framed on the wall at the head of the bed in the installation *Llit-arbre* (Bed-Tree, 1973). It appeared immediately afterwards in the poster announcing the second presentation of *Translaciones*, in Sala Tres of the Acadèmia de Belles Arts de Sabadell from February to March 1974.

The image also appeared at the top of the article written by Alexandre Cirici entitled 'Les recerques de Josefina Miralles'⁹ published in the March 1974 issue of *Serra d'Or* magazine. Cirici was the critic who most closely followed Miralles' work – and best understood it – after her participation in the Primera Mostra d'Art Actual de l'Hospitalet (1972) and throughout the entire decade. In this article he included a number of lines that have influenced other readings of her work ever since,

such as the ‘natural-artificial dialectic’. The image that opened Cirici’s article was the same as the one that had appeared in the two *Translaciones* exhibitions: in a landscape format, with the artist’s body as part of a wider context in which trees and mountains can be seen. Following these appearances, the most contextualised version of *Dona-arbre* fell out of circulation and thereafter was seen in portrait-format photographs in which her body is in the foreground.

I suggest we examine the displacements of an image, the critical operations they imply, the contexts in which the image is read that they give an account of. We should question, for example, why barely three or four images of a background featuring just over a dozen are repeated.¹⁰ I propose that we also dwell on the ways in which a single action has been described. ‘Person standing their ground, being a tree’, Miralles records in one of her artist’s journals.¹¹ ‘Josefina Miralles, partly buried’ said the caption in *Serra d’Or* in 1974. At that time, a title for the image had not yet crystallised. In 1987, a group exhibition curated by Marta Pol was entitled *Dona arbre* and in it the tree was associated with a female principle of nourishment and protection.¹²

In 1992 the exhibition *Idees i actituds: entorn de l’art conceptual a Catalunya* at the Centre d’Art Santa Mònica included a sequence of images of *Dona-arbre* with the artist’s body emphasised in a portrait-format frame, though in different takes. This exhibition was central to the later circulation of this and other pieces by Miralles. The photographs produced for the exhibition by the Generalitat de Catalunya were added to the Catalan government’s holdings and then placed on long-term loan in the MACBA Collection. In addition, the reading of Miralles’ work put forward in this exhibition in the Olympic year of 1992 in Barcelona was repeated in other projects by the curator Pilar Parcerisas, among them her contribution to the catalogue *Fina Miralles. De les idees a la vida* (2001) and to the book *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980* (2007). Parcerisas’ view – which has proved quite impor-

tant in the dominant account of Conceptual Art in Catalonia – places Miralles’ work fairly and squarely, and in my opinion problematically, as a counterweight to art of a political bent.

The exhibition *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980* (Art Happens: The Origin of Conceptual Practices in Spain, 1965-1980, 2005) also featured *Dona-arbre*, and in the catalogue the image appeared at the top of the essay by the curator Victoria Combalía, who said of the work: ‘She planted herself in the ground like a tree (we do not know if she was familiar with an almost identical work by Keith Arnatt dating from 1969, *Self-Burial*).¹³ In 2001, *Dona-arbre* also preceded the essay by the researcher Assumpta Bassas in the catalogue that accompanied the Miralles exhibition at the Museu d’Art de Sabadell. For this reading, *Dona-arbre* was of special interest in that, according to the author, ‘it associates the female body with nature’.¹⁴ Whereas Parcerisas had read the tree as a male symbol and *Dona-arbre* as a metaphorical essay on changing sex, Bassas, in contrast, saw the tree as a ‘female symbol in that it rises up from the mother earth and itself produces fruit’.¹⁵ Another feminist reading is the one put forward by the international project *re.act.feminism: a performing archive* (2011-2014), which included a number of Miralles’ works, among them *Dona-arbre*, described as ‘a new and powerful reinterpretation of the stereotypical image of women as mother-earth, mother-woman, in relation to telluric forces in the face of an intensely patriarchal society’.¹⁶

From the reclining to the upright image, from the landscape to the portrait, the shift in the readings of *Dona-arbre* can be traced to the present day in the entry for this work on the MACBA website, which reads: ‘Although the first actions were a clear example of land art, in this case the artist incorporated her body, pointing to body art...’¹⁷ This was the first occasion that Miralles’ body had appeared in one of her works and it is likely that this presence proved a determining factor in the choice of formats in which *Dona-arbre* has circulated. It was only recently, thanks to the dissemination of the *Aquí eran los ojos*

los que hablaban (Here It Was The Eyes That Spoke) exhibition, that the landscape image has begun to circulate again, though the edition of *Dona-arbre* produced for distribution at this self-same exhibition once again multiplied the vertical photograph.¹⁸

El cos cobert de palla. Made in Sabadell in March 1975 and part of the *Relacions* series, the history of this work is in part similar to that of *Dona-arbre*, including its presentation in the *Idees i actituds* (1992) and *El arte sucede* (2005) exhibitions on Conceptual practices. The sequence of four photographs produced for the first of these shows was also added to the MACBA Collection.¹⁹ Interestingly, the image missing from this sequence, the one that shows the artist’s body prior to its gradual covering with straw, is the one singled out in the *re.act.feminism* online archive, which mentions the identification of Miralles’ body with the natural elements with which it merges.²⁰ And in 2001, *El cos cobert de palla* was the image chosen for the cover of the catalogue that accompanied *De les idees a la vida* (2001), a survey exhibition of Miralles’ work at the Museu d’Art de Sabadell.

The more politicised readings of this work are connected with its appearance on the poster for the *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* exhibition (1976).²¹ Alongside Miralles’ image of the ‘covering with straw’ was the ‘covering with grass’ of a character in the devils’ dance at La Patum in Berga,²² taken from one of the volumes of the *Costumari català* by Joan Amades. Drawing on this work by the renowned Catalan folklorist has been seen as an attempt to connect contemporary art with popular culture and to move away from bourgeois and elitist art,²³ as well as a fresh encounter with the national identity.²⁴ This latter interpretation was also singled out by Maite Garbayo-Maeztu in her study *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, in which the reference to the *Costumari català* is framed within the context of support for the local languages and traditions in Catalonia and the Basque Country as a response to the totalitarianism of Spanish nationalism.²⁵ Garbayo-Maeztu’s reading draws a connection between Miralles’

covering of her body with stones, sand or earth and the shape of tumuli and ideas surrounding burial and death: ‘The body laid to rest brings other burials into the present, makes the thousands of bodies disappeared and buried in pits and ditches appear to us.’²⁶

While on the subject of this political reading of Miralles’ practice, I would like to make mention of a policy in relation to life that endures in her work. In the same *Relacions. Relació del cos amb elements naturals* (Relationships. The Body’s Relationship with Natural Elements) series, it is possible to see an element of sensual and playful pleasure in a number of actions: ‘Roll around in the sand’, ‘The body in the sea’, ‘The body with seawater and sand’, ‘The body in the rain’. Similarly, works that the artist entitles *Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes* (Relationships. The Body’s Relationship with Natural Elements in Everyday Actions) feature ordinary actions such as walking, eating, smoking, drinking or looking at the sun, along with an insistence on a tactile relationship with things: ‘touch clothing’, ‘touch the birdcage’, ‘touch meat’, ‘touch wood’, ‘touch grass’, ‘touch earth’. A common urge reverberates through these actions done in March 1975 and a painting from 1996, *Les orenetes ja són aquí (la caricia de l’aire)* (The Swallows Are Already Here [The Caress of the Air]), and between these works and her series of photographic actions in the summer of 2012 in Cadaqués: ‘Erase the trace’, ‘Draw in the sand’, ‘Caress the stone’, ‘Caress the olive tree’, ‘Caress the body’.²⁷

*I was lucky to have manual parents, I touched everything. My mother would say to me: Fina, you’ve got a little eye in each finger.*²⁸

‘I look at my hands’, wrote Fina in 2011, ‘with the liver spots of old age on my skin, the fingers swollen by rheumatism, and I love them just as they are, full of strength and tenderness, from the caress to the blow of my fist on the table’.²⁹ Lovely photographs of her hands illustrate this piece in *Corpología* magazine. Hands have a special

presence in her actions, be it her early or her most recent ones. *La mà se m'importa les idees* (My Hand Carries Off My Ideas) reads the title of a small painting Miralles did in 1986. A few years earlier, around 1983, her choice of painting would also have been connected with her desire to do something manual: 'I went back to drawing with my hand what my eyes saw',³⁰ she wrote. In 1983, one of her exhibitions was subject to considerable criticism in a climate in which the transformations of Conceptual practices in a new cultural and political scenario were the subject of debate.³¹ It is intriguing that the artist's approach to the pictorial medium has been so often interpreted in relation to North America or the Transavantgarde,³² even though Miralles was by that time already looking south.

*Man doesn't live with nature, he is of nature, he is nature, he is just as natural, he is the same thing.*³³

In late 1983, Miralles set off on a trip to South America that lasted five months and which radically changed her life and her artistic practice, a shift that she herself has narrated in many of her writings and interviews and drawn in some of her works based on the learning she gleaned from this experience. I listen to her, perhaps because she resonates with me, a Cuban in exile, a Latin American immigrant; or because she connects me with practices that I recognise in Afro-Caribbean or Mesoamerican indigenous culture. Something related to a certain spirituality and a knowledge of all living things. This is where I am coming from in my encounter with Fina Miralles. I acknowledge that I was not particularly interested in her paintings and drawings when I first came to her in 2008, while I was researching from a feminist standpoint her 1970s actions. With time – and undoubtedly due to those shifts brought about by certain relationships, works, readings or experiences of fragility – I find myself in another syntony with these works, which I prefer to see through their intermittent links with works from different moments and in different languages, in a non-linear course.³⁴

*Nature isn't just a green landscape. Nature is Life, us, our body is Life, it's Nature.*³⁵

I go back to Miralles' drawings via *Paraules fertils*, the splendid edition by the scholar Maia Creus, who compiled four volumes containing writings and drawings by the artist from 1972 to 2017. I dwell on a number of images from 1984, such as *Dibuixos de Sud-amèrica* (Drawings of South America), in which a single silhouette seems to bring to life a mountain, a tree and a human, and *Titicaca*, with lines that capture the vibrations rather than the appearance of the lake. I halt at three simple drawings from the *Suites de París* (1987–1988), with a sketch of a seat next to the path, while everything else is trails in a moving landscape. And in another piece, *Regne vegetal* (Plant Kingdom, 1991), there is sap in wavy lines and assorted greens. Miralles does not paint forms but forces.

*The fact is that I look at things / and they have a face and body.*³⁶

If Miralles' landscape is the vibration of life, then the figures she draws are animated. *L'arbre de les 3 branques. Quin dels tres camins?* (The Tree with the 3 Branches. Which of the Three Paths?; Serrallonga, 1985), *L'albero degli sguardi* (Paris, 1987) and *L'arbre de les mil cares* (The Tree with a Thousand Faces; Paris, 1988) have animal or human attributes. There is an element of animism in Miralles' practice. She herself put it into words in a journal that she read to Linda Valdés and me some months ago in Cadaqués: 'Fina Miralles' thinking for the West is aligned with the Pre-Socratics, for the East with Taoism, for Oceania, Africa and the Americas, with animism.'³⁷

In a new twist on animism, the anthropologists Tania Stolze Lima and Eduardo Viveiros de Castro have put forward the concept of Amerindian perspectivism. In a passage in his book *Cannibal Metaphysics*, Viveiros de Castro suggests a counterpoint between the objectivist epistemology of Western modernity, for which to know is to objectify, and Amerindian shamanism,

for which to know is to personify, to adopt the point of view of what it is necessary to know. Whereas the ideal of Western knowledge implies 'objectification', for Amerindian perspectivism it is necessary to 'personify' in order to know.³⁸ At the risk of stretching an unlikely association too far, I wonder what other readings perspectivism would afford us for thinking about an action like *Dona-arbre*.

*.... everything is interrelated, everything is part of a whole if you join with life as a living being.*³⁹

'I wasn't a social being, I was a living being',⁴⁰ Miralles told us during a conversation in 2012 in relation to her work *Imatges del zoo* (Zoo Images, 1974), in which over the course of three days at the Sala Vinçon in Barcelona she herself appeared in one of five cages that also contained a frog, a cat, a lamb and a dog. The caged female body raised readings about the female condition in a context of restricted freedoms and biopolitical control. In a room full of photographs of animals in a zoo, Miralles chose to confine herself in a cage, to abandon the externality of the person observing and instead to put herself in the place of the animal, or of the racialised, enslaved human, who has been the subject of 'colonial exhibitions'. She chooses to question colonialism – and zoos as one its most wretched manifestations – through her condition as a living being.

Miralles' thinking is cosmocentric rather than anthropocentric and echoes the view held by indigenous cultures and peoples, as exemplified by this excerpt from the First Summit of Indigenous Women of the Americas: 'The cosmic vision of life is to be connected to the environment ... all things ... in the environment have life [and] acquire a SACRED value ... Spirituality is born of this vision and conception in which all beings ... [of] Mother Nature have life and are interrelated.'⁴¹

*What an enormous lack of knowledge of nature and life if you only look from the standpoint of rationalist thinking that does not allow you to draw close to them or to absorb them.*⁴²

Perhaps we can reread the *Dona-arbre* rooted to the ground or the Fina Miralles of the *Relacions* series who wants to merge with the sand, the sea or the grass as intuitions of a body that knows itself to be nature and not outside of it. Or the one who wrote in the 1980s: '... I embrace a tree, I kiss a stone, I caress the afternoon breeze, I immerse myself in the river because I love them, and then I am tree, stone, wind, river and love.'⁴³ Or the Fina Miralles who immersed herself in a river in 2012 in an action she entitled *El baptisme*,⁴⁴ which seems to add spiritual connotations to that plunge into water that she did earlier in actions in the 1970s.

The idea of being part of nature puts under strain the externality of the colonial/modern gaze that measures, judges and classifies. The idea of a subject with no roots in nature that is itself reduced to a thing. The view of nature as a resource for accumulating riches and not rich in itself. That pedagogy of externality that the anthropologist Rita Segato warned us of: 'We need to attribute that pornographic nature of the colonising gaze to the colonial/modern externality of scientific rationality, administrating externality, the externality that purges the other and difference, mentioned by Aníbal Quijano and by Walter Mignolo in their writings. Without question, for this entire group of authors colonialism/modernity is nothing other than a pedagogy of externality.'⁴⁵

In a piece she wrote in 1975, Fina Miralles distanced herself from movements such as land art, arguing that they take materials as 'elements for studying and not at all as an aesthetic medium'.⁴⁶ The distinction she draws seems to point to a desire for a non-exploitative relationship with nature. Or a bond other than the extractivist model of the money-oriented patriarchal order she railed against in her action *Petjades* (1976): 'In the city, the characteristic traits of our capitalist society are plain to see. Power, in the sense of property, is deeply rooted in our way of life, our conduct, our organisation and our laws', we hear her say as her steps leave her name stamped on the tarmac.⁴⁷

Fina Miralles' life and artistic practice invite us to become a part of something greater, to embrace the world on the basis of our experience as living beings and to counter any pedagogy of externality.

¹ Rita Segato, 'Ejes argumentales de la perspectiva de la Colonialidad del Poder', *Revista Casa de las Américas*, no. 272 (July–September 2013), p. 32.

² Handwritten text, Cadaqués, December 2010, in Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*. Sabadell: Fundació Ars, 2018, vol. I, p. 114.

³ Research workshop led by Paul B. Preciado and Xavier Antich (January 2008 – March 2010).

⁴ In the context of the workshop, we organised the seminar *Where the Political Was (Or Went Astray)*, which included the session entitled 'Between conceptualism and feminism: the case of Fina Miralles', MACBA, 26 January 2009 (organised by Sonia Abián, Mariana Bacelar, Juliane Debeusscher, Tamara Díaz Bringas, Augusta Espinosa, Ania González, Fernanda Nogueira, Florencia Terzano, Linda Valdés, María Velázquez and Alicia Viana).

⁵ *Contracampo 70, con Fina Miralles* (2009–2010), made by Juliane Debeusscher, Tamara Díaz Bringas, Emma Herbin, Fernanda Nogueira and Linda Valdés. Video available for viewing in its entirety at Hamaca: <https://www.hamacaonline.net/titles/contracampo-70-con-fina-miralles/>.

⁶ *Matances. Poder i subjectivitat. Una lectura visual a l'arxiu Fina Miralles* (2012–2013), script and direction: Maia Creus, Tamara Díaz Bringas and Inés Martins with the support of Victoria Sacco; editing: Adrián Melis; production: Fundació Ars and Museu d'Art de Sabadell, Ajuntament de Sabadell, with the support of ESDI.

⁷ A presentation of this project was held at Nauestruch, L'Estruch, Sabadell, June 2011, bearing the long title: 'Plan B, un acercamiento al proceso de investigación *FM_el archivo y la caja de zapatos*', de Tamara Díaz Bringas, en torno al archivo Fina Miralles, centrándonos en las primeras acciones de la artista realizadas en Sabadell, así como en sus posibles "translaciones" y "relaciones" en el presente (ha de quedar claro que no se trata de una exposición de Fina Miralles, exactamente)'.

⁸ *Josefina Miralles. Translacions*. Barcelona: Associació del Personal de la Caixa de Pensions, 1974, p. 6.

⁹ Alexandre Cirici, 'Les recerques de Josefina Miralles', *Serra d'Or*, no. 174 (15 March 1974), pp. 43–45.

¹⁰ The Fina Miralles Archive at the Museu d'Art de Sabadell records *Dona-arbre* thus: 1 colour transparency, 2 colour negatives, 12 B&W negatives, 19 period prints and 3 prints on thin card (MAS, reg. no. 10.608).

- ¹¹ Fina Miralles, Notebook, no. 1, p. 24.
- ¹² Marta Pol, *Dona arbre*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 1987.
- ¹³ Victoria Combalía, 'El arte conceptual español en el contexto internacional', *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Donostia-San Sebastián: Koldo Michelena Kulturunea, 2005, p. 31.
- ¹⁴ Assumpta Bassas, *Fina Miralles: natura, cultura i cos femení*, *Fina Miralles: De les idees a la vida*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2001, p. 94.
- ¹⁵ Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964–1980*. Madrid: AKAL, 2007, p. 80, and Assumpta Bassas, op. cit., p. 97.
- ¹⁶ Project curated by Bettina Knaup and Beatrice E. Stammer. Online archive available at: <http://www.reactfeminism.org/archive.php?l=lb>.
- ¹⁷ Available at: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/miralles-fina/translaccions-dona-arbre-documentacio-laccio-realitzada-novembre>.
- ¹⁸ *Aquí eran los ojos los que hablaban*, exhibition of work by Fina Miralles and Rita Ponce de León, curated by Juan Canela, Fundación Cerezales, León, 2019.
- ¹⁹ In an interview we did with Pilar Parcerisas for the seminar *Where the Political Was (Or Went Astray)* (2009), the curator recounted this passage that proved telling to us with regard to the cutting, classification and appraisal that art criticism and art history do: 'Later I did an exhibition, *Idees i actituds*, in January 1992 and there with Fina Miralles I did begin to look at all the photographic negatives, all the material she had because it really was material that I had completely forgotten about. We took out of a shoebox the photographic negatives from which I, with her agreement, extracted the sequence of works you can see today at the MACBA, in other words, it was me that determined the sequence with the straw.' Video available at: <https://www.macba.cat/exposiciones-actividades/actividades/donde-estuvo-o-extravio-politico>.
- ²⁰ Available at: <http://www.reactfeminism.org/entry>.
- ²¹ *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques*. Exhibition by Josep Domènech, Josefina Miralles, Jordi Pablo (from 6 to 20 February 1976), organised by the Associació del Personal de la Caixa de Pensions.
- ²² La Patum de Berga is a traditional celebration held during Corpus Christi in Berga, a locality near Barcelona.
- ²³ Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, op. cit., p. 448, and *El arte sucede*, op. cit., p. 99.
- ²⁴ Pilar Parcerisas, 'De la naturalesa a la naturalesa', *Fina Miralles. De les idees a la vida*, op. cit., p. 37.
- ²⁵ Maite Garbayo-Maeztu, *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016, pp. 70–83.
- ²⁶ Ibid., p. 78.
- ²⁷ *La unió dels Oceans*, Galería PM 8, Vigo, 2013 (photographic actions).
- ²⁸ *He tingut la sort de néixer d'uns pares manuals, jo tot ho tocava. La mare em deia: 'Fina, tens un ullot a cada dit.'* Handwritten text, Cadaqués, October 1994, in Maia Creus (ed.), *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. I, p. 99.
- ²⁹ Fina Miralles, 'Després de seixanta anys de vida', *Corpologia*, no. 1, May 2011, p. 6.
- ³⁰ Fina Miralles, *Testament vital*. Sabadell: Edicions de Gràfic Set, 2008, p. 23. Also available on Fina Miralles' website ('Publicacions' section).
- ³¹ *A l'Espai*, Galeria Joan Prats, Barcelona, January 1983.
- ³² For example: 'In 1979, she began to see this way as somewhat exhausted and of little use, but she did not move over to painting overnight. ... She is along the American line of artists more closely linked to colour and the support' (Victoria Combalía, 'Las telas reforzadas por alambre de la artista catalana Fina Miralles', *El País*, 5 February 1983); 'a key decade that opened with her participation in the Primera Mostra d'Art Actual de l'Hospitalet (December 1972) and which closed with the painting exhibition at the Galeria Joan Prats in 1983'; 'On the one hand, it connected up with the North American painting of the time, but also with the new Transavantgarde that was imminent' (Pilar Parcerisas, 'De la naturalesa a la naturalesa', op. cit., p. 30 and p. 47).
- ³³ *L'home no viu amb la naturalesa, és de la naturalesa, és la naturalesa, és igual de natural, és la mateixa cosa. 'Quadern de viatge, dibuix i escriptura'*, Cadaqués-Barcelona, agost de 1984', in Maia Creus (ed.), *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. I, p. 65.
- ³⁴ Readings of Miralles' work often contain a certain teleological tone, as if there were a route that leads to a predetermined end. For example, in the survey exhibition *De les idees a la vida*, the painting appears – in the curator Agustí Hurtado's essay and in the structure itself of the exhibition, *La pintura (1996–1983)*, *Cap a la pintura (1983–1979)*, *Des de la pintura (1978–1972)* – as a destination to which all the artist's work is directed as its ultimate goal.
- ³⁵ *La naturalesa no és únicament un paisatge verd. Naturalesa és Vida, nosaltres, el nostre cos és Vida, és Naturalesa*. Handwritten text: 'In vitro 1996, núm. 1', Sabadell, 1996, in Maia Creus (ed.), *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. III, p. 92.
- ³⁶ *I és que miro les coses / i tenen cara i cos*. Handwritten text, 'Caen, Normandía, finales de 1987 – inicios 1989', in Maia Creus (ed.), *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. II, p. 48.
- ³⁷ Fina Miralles, 'Naturaleza humana, 2018', handwritten text: *proposta exposició MACBA per a Teresa Grandas*.
- ³⁸ Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010, pp. 40–44.
- ³⁹ ... tot s'interrelaciona, tot forma part de tot si t'uneixes a la vida com un ésser viu. Handwritten text, Cadaqués, August 2012, in Maia Creus (ed.), *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. III, p. 121.
- ⁴⁰ *Matances. Poder i subjectivitat*, 2012–2013 (video).
- ⁴¹ 'Memoria de la Primera Cumbre de Mujeres Indígenas de América', quoted in Sylvia Marcos, 'La espiritualidad de las mujeres indígenas mesoamericanas: descolonizando las creencias religiosas', *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014, p. 155.
- ⁴² *Quin gran desconeixement de la natura i de la vida quan únicament se la mira des del pensament racionalista que no permet acostar-s'hi o contaminar-se'n*. Handwritten text, Cadaqués, February 2011, in Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. I, p. 154.
- ⁴³ 'Transcripcions' section, 1982–1985, in Maia Creus (ed.): *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, op. cit., vol. IV, p. 27.
- ⁴⁴ *El baptisme*, Festival la Muga Caula, 2012 (photographic action).
- ⁴⁵ Rita Segato, 'Ejes argumentales de la perspectiva de la colonialidad del poder', op. cit., p. 30.
- ⁴⁶ Fina Miralles, *Materials naturals, materials artificials*. Barcelona: Alternes, 1975.
- ⁴⁷ The quotation is a transcription of a remark made by Fina Miralles off camera in the video of the action *Petjades* (1976).

Historicism and Refutation in the Work of Fina Miralles

Valentín Roma

Most criticisms made of the hegemonic accounts of Spanish art in the last two decades are imbued with an element of refutation: an aspiration to rescue those productions situated on the fringes of the prevailing trends; to redefine the aesthetic genealogies extending from the 1950s to the present day by means of new exhibition and heritage codes.

Along the same lines, and also over the last twenty years, spaces of signification have been erected for numerous artists and collectives whose activity was underpinned by political antagonism, the view being that paradigms or archaeological lines of work on the public sphere could be glimpsed in them, a dissidence not only linked to dictatorial contexts or the lack of civil liberties, but also connected with the later commodification and individualistic apologetics.

Obviously, these rereading devices were not homogeneous, as a result of which, once the momentum of the institutional reinvention embarked on by a number of museums in Spain in the early twenty-first century had come to a halt, there remained a need to take stock of the panorama that the previous efforts had left behind them and to determine whether their mechanisms and corrective measures were still useful.

The historicising and museification of the set of practices termed – especially in Catalonia – conceptualisms have served as a kind of battering ram with which to extend the Catalan artistic narrative, rereading in a counter-canonical way the period of anti-Franco resistance, the era's openness to new languages and the connections with international trends, as well as the role of certain totemic figures.

As we look back with hindsight, however, we could say that a list of names was drawn up, fundamentally in the realm of theory, a kind of roll-call that has evidently marred the understanding

of many artists, who occupied a place of their own in the discourses that aspired to advance them but which lacked the same analytical strategies for their later output.

In a different set of circumstances, historicist and less up-to-date accounts of Catalan art – which, moreover, were those that enjoyed a higher standing in our context, above all from the 1990s onwards – supported a now passé idea that there is a curricular itinerary that encompasses historiographic labelling, endorsement via exhibitions and, as a culminating point, a conversion into heritage that provides the structure for everything else.

Of course, the effects were predictable: once the full cycle of access to local historical narratives, to the museum and its collections was complete, many of these career paths were encapsulated in an asphyxiating division into different periods and a dance of nomenclatures, while awaiting new 'revivals', or in a peaceful 'necro-museographical' – if you'll allow the term – place of tribute.

Because the immediate consequence of that tic that underpins any exchange value concerning a heroic vision of the 'pioneering', excluding any possibility of connection between disciplines, between methodologies shared and undermined on various flanks, within the same zeitgeist, was supremely anachronistic navel gazing. To put it another way, when the curatorial, theoretical or ideological grammars changed, the edifice of the rehabilitation collapsed. In other words, we have a perfect map of 'referents' and yet we lack a discursive use about them; the map is clearly drawn, though its protagonists are rarely subjected to problematisations, nor are their practices put to the test; let us say that they have been installed in a sacramental place or, on the contrary, in a space of generic militancy.

Museums tend to be repositories of the aforementioned anxieties, so to speak. They are held accountable for suspicions of omissions, responsible for successive 'oversights' and for meting out historiographical justice. It is pointless to imagine that certain exhibition formats fulfil a terribly episodic function; or that without a renewal of the filters employed to research artists' careers, these

artists are left in a hermeneutic limbo; or that, on snatching them away from their dialogue with different periods and contexts, with gazes renewed or otherwise originating with the orthodoxy, numerous practices that were and which remain significant seem relegated to personal consumption and to a specificity such that they cannot be shared with others.

It still remains unknown what will happen when the redress stops giving rise to apocalyptic headlines and irate opinion pieces, what will happen when other berths must be found from which to examine our artistic output of the late twentieth century.

The fact is that perhaps we are at that Gramscian moment when the old is not yet dead and gone and the new is not yet born, an idea which, transposed into the theoretical terrain of the art of the 1970s, could signify that that model which ought to be tossed aside no longer has any type of power – instead, it 'diplomatically' accepted its refutation – nor is that which seemed to go against the prevailing flow safe from now being part of the canon.

Fina Miralles' career, or rather, some of the more insistent readings of her work, evince various questions raised so far. For example, there is a total lack of conflict over the use of the 'feminist' category for understanding her works from the standpoint of certain theoretical discourses, which have pigeonholed the artist's political project in a kind of thesaurus or rigid compartment as a means to classify it. Thus, stripped of a historically dissident dimension and transformed into abstract ratifications of certain concepts whose deployment involves throwing into crisis – and even dismantling – structural forms of exclusion, Miralles' projects are deprived of their antagonistic character, being limited to uniform stylistic epithets and without inflection points.

Similarly, dividing Miralles' career into a series of 'phases' based on naturalised and unreal categories – a conceptual period and another that is post-conceptual, a poetic disillusionment, an interest in Italian Arte Povera, a rediscovery of the body, etc. – results in what are today obsolete parameters

that epistemologically hijack her work and abandon it to a series of academic terminologies that are futile for continuing to explore its scope and which are, above all, outmoded from an ideological point of view.

Likewise, the woman-mother-life-nature sequence, so often used in the hermeneutics of the artist, is a distinctly retrograde simplification of her project to expand the public sphere, a perpetuation, by means of the most patronising pictur-esque, of that limited segregated space that heteropatriarchal accounts confine 'women artists' to, women artists itself being a term full of paternalism and public side-lining.

Another surprising aspect is the constant use of formal, linguistic or merely expressive devices when reading Miralles' work, which has led to a certain perception that she has lacked any gender ideology in her career. Consequently, whereas conservative Catalan historiography adopted the heroic discourse of the 'founding fighters', most of them men, of the art that combatted the Franco regime and turned all of them into what might be described as the primal legends of rebellion, artists like Miralles, who operated on the basis of other parameters, were deemed to have engaged in missions in the past of secondary importance. In other words, they were consigned to a politically speaking poetic and innocuous place, an extemporaneous and insubstantial position based on a flimsy rationale that revolves around telluric concepts – natural cycles, fertility, apologetics of the subject matter, etc. – without taking into consideration the way that her proposals were of their particular time, their confrontations with other practices of their day, many of which were tremendously literal or propagandistic.

Miralles' work engages in a debate with those projects, knowledge and experiences which, ever since the feminism of the 1970s and 80s and still today, have been disrupting the frameworks of identity thinking. Hence, the fact that rejecting the ideological eventuality of the values on which every prescriptive binomial is founded means approving one of the mainstays of the edifice of revisionist interpretation: that there are 'true' intentions in the

artwork as opposed to ‘circumstantial’ readings; that there is an unequivocal horizon in artists’ practices that does not ‘correspond’ to certain ‘discredited’ models of analysis; that certain hermeneutic keys are generational, as well as ‘incorrect’ and hence ‘fragmentary’, as if the story were in effect real and alien to those diagnosing it, as if it were not an invention aimed at subjugation and its correction by community re-imaginings.

In short, most of the accounts that have mapped Miralles’ proposals, especially those accounts that flew the flag to save her career through dogmatic and now reactionary theories, persist in believing that the museum will ‘guarantee’ these consensual positions in which, at last, an area of traditionalist historicism will gain the attention and influence that perhaps it lacks outside its consumer niches.

Consequently, showing Miralles’ work today represents an opportunity to investigate how and to what extent the theoretical abstractions which, through the museum and any organisation that reads art, become devices for interpreting the artist’s work are possible. Exhibiting her work at the present time is perhaps an invitation to historise the axioms according to which they were narrated, in other words, the conscious and unconscious hypotheses that each historical and ideological vocabulary used through her works, through the format of the exhibition and through us as spectators modulated by those same political and historicist standards, perhaps in order to free us from them or to place them under tension.

There are no unequivocal readings repeats the subjectivist mantra as it approaches the realm of art; reality is reality, retorts historiographical positivism. The fact is, however, that for the sake of that ‘ultimate and definitive legibility’, there are and have been appropriations of meaning, consensuses that lay claim to the interpretation and which put an end to critical disagreement, and all the while there are calls for museographical exclusion and inconsequential refutation.

More urgent than exhibitions that canonise and categorise artists who defy categorisation to the same extent as Miralles is the dismantling of certain corpuses that bandy about stereotypes and

which employ numerous confrontational practices to illustrate their own endogamous principles. Museographical proposals that take art beyond ideological uses are as necessary as it is for this artistic output to be explored from the viewpoint of divergence, from the standpoint of critical approaches that broaden it and do not naturalise all those disconformities that they can still offer us.

Selecció de referències

La llista següent inclou per ordre cronològic una selecció de publicacions, seminaris, tesis i accions que s'han generat al voltant de l'obra de Fina Miralles.

La lista siguiente incluye por orden cronológico una selección de publicaciones, seminarios, tesis y acciones que se han generado alrededor de la obra de Fina Miralles.

The following list includes in chronological order a selection of publications, seminars, thesis, and actions related to the Fina Miralles' work.

Publicacions / Publicaciones / Publications

Pucci Vilurbina, et al.: *Parking de les feres*. Barcelona: Edicions 62, 1974.

Fina Miralles: «Doblec d'ona», *Èczema*, Sabadell, març de 1981.

Fina Miralles: *8 poemes*. Barcelona: Cafè Central, 1993 [plaquette].

De les idees a la vida, Museu d'Art de Sabadell, Sabadell, 27 de febrer – 8 de juliol de 2001. Textos de Rosend Lozano Moya, Pilar Parcerisas, Agustí Hurtado Giner i Assumpta Bassas [cat. exp.]

Fina Miralles: *Del natural*, eBent'o3, 2003.

<https://www.finamiralles.com/publicacions>

Fina Miralles: *De la llum cap a la llum*, Nau Còclea, Camallera, 2005.

<https://www.finamiralles.com/publicacions>

Fina Miralles: *Testament vital*. Sabadell: Edicions de Gràfic Set, 2008.
<https://www.finamiralles.com/publicacions>

Fina Miralles: *Paraules fèrtils 1972-2017*. Maia Creus [ed.]. Sabadell: Fundació Ars, 2018.

Vicenç Altaió, Pilar Bonet, Maia Creus, Saray Espinosa, M. Lluïsa Faixadas, Manuel Guerrero Brullet: «Paraules fèrtils 1972-2017», *Quadern*, núm. 214, 2018. [Textos: <https://www.quaderndelesidespress/numeros/214/> de la Fundació Ars dedicat a Fina Miralles, 4 de novembre de 2018]

Germinal. Sobre l'obra de Fina Miralles. M. Lluïsa Faxedas (ed.). Girona: Documenta Universitaria, 2020. [Recull dels textos de les ponències presentades en el marc dels *Encontres de la Càtedra* de la Universitat de Girona el novembre del 2018]

Fina Miralles. Soc totes les que he sigut. Barcelona: MACBA, 2020 [cat. exp.]

Seminaris / Seminarios / Seminars

On va ser (o es va perdre) el que és polític, en el curs «L'art després dels feminismes. Cap a una historiografia postfeminista de l'art contemporani» dirigit per Paul B. Preciado, PEI obert, MACBA, Barcelona, 26 de gener de 2009. Organització: Julianne Debeusscher, Tamara Díaz Bringas, Fernanda Nogueira i Linda Valdés.

Participants: Assumpta Bassas, Jesús Carrillo i Pilar Parcerisas: «Entre conceptualismes i feminismes: el cas de Fina Miralles», dins del cicle *L'art després dels feminismes*, 2009.

<https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/activitats/va-ser-o-es-va-perdre-que-es-politic>

Encontres de la Càtedra dedicat a Fina Miralles, Sala de Graus, Facultat de Lletres, Universitat de Girona, 27 de novembre de 2018; Col·laboració del Departament d'Història i d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona. Direcció: M. Lluïsa Faxedas. Participants: M. Josep Balsach, Assumpta Bassas, Maia Creus, Fina Miralles, Marta Pol i Rigau, Margalida Pons i Cecilia Vara.

Programa i vídeos: <http://www.ub.edu/art/els-encontres-de-la-catedra-dedicats-a-lobra-de-fina-miralles/>

Tesis / Thesis

Laura de la Mora: *Desplazamientos y recorridos a través del land art en Fina Miralles y Àngels Ribé en la década de los setenta* (directora de tesi: Teresa Cháfer Bixquert). València: Universitat Politècnica de València, 2005. <https://tinyurl.com/tesi-Laura-de-la-Mora-PDF>

Marta Pol: *Analisi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles: l'arbre com a reflex de la seva cosmologia* (directora de tesi: Teresa Camps Miró). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. <https://tinyurl.com/tesi-Marta-Pol-PDF>

Celia Vara: *Fina Miralles' Relacions. Kinesthetic Knowledge and Corporeal Agency* (directora de tesi: Krista Geneviève Lynes). Mont-real: Concordia University, 2018. <https://spectrum.library.concordia.ca/984673/>

Accions / Acciones / Actions

Corpología, 2011: <https://www.finamiralles.com/acciones-corpologías>

Joan Casellas: *El bateig, la granota i el retorn de Fina Miralles*, 2012 (creació de la imatge promocional de l'edició de La Muga Caula).

Imatges: <https://www.finamiralles.com/la-muga-caula>

Text: <https://tinyurl.com/text-Joan-Casellas-PDF>

«Recordant aquell temps tan gris», Ca l'Arenas Centre d'Art. Museu de Mataró, 30 de maig de 2015. Dins el marc de l'exposició *Per matar-ho*, comissariada per Marta Pol, 20 de febrer – 7 de juny de 2015.

Fina Miralles i Ocells al cap: *Uncions*, març del 2016. Vídeo, a partir del minut 12.55: *La pervivència de la vida* de Mar Serinyà Gou. <https://tinyurl.com/Uncions>

Mar Serinyà Gou: *Afinant* (performance-art nascuda del diàleg amb la fotoperformance *El retorn de Fina Miralles*). Museu de l'Empordà, Figueres, abril de 2019.

Imatges i vídeo: <https://www.marserinya.com/afinant>

Altres / Otros / Others

Premi Nacional de Cultura, Generalitat de Catalunya, 2018.

VOTV (televisió del Vallès Oriental): *Territori contemporani*, cap. 25, 4 de novembre de 2018.

Vídeo: <http://votv.alacarta.cat/territori-contemporani>

Llista d'obres de l'exposició

Lista de obras de la exposición

List of works in the exhibition

Natura morta

Naturaleza muerta
Still Life
1972
Materials diversos / Materiales
diversos / Various materials
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 42

Mar de hierba

Sea of Grass
1973
Maleta de pintor, fotografia a les sals
de plata, reprografia i funda de
polipropilè amb herba i terra / Maleta
de pintor, fotografía a las sales de plata,
reprografía y funda de polipropileno
con hierba y tierra / Painter's box, gelatin
silver print, copy and polypropylene
cover with grass and earth
34 x 39 x 38 cm
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA
p. 41

Naturaleses naturals, naturaleses artificials

Naturalezas naturales,
naturalezas artificiales
Natural Natures, Artificial
Natures
1973 (2020)
Instal·ació / Instalación / Installation
Materials diversos / Materiales diversos
Various materials
p. 43

Fenòmens atmosfèrics

Fenómenos atmosféricos
Atmospheric Phenomena
1973
Vídeo / Video: 23 min
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Naturaleses naturals

Naturalezas naturales
Natural Natures
1973
Projecció de diapositives
Proyección de diapositivas
Slide projection
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Paisatge Serrallonga

Paisaje Serrallonga
Serrallonga Landscape
1973
Maleta de pintor amb materials diversos
Maleta de pintor con materiales diversos
Painter's box with various materials
32,5 x 37 x 35 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Translacions. Deixada anar de cargols. Barcelona

Traslaciones. Suelta de caracoles.
Barcelona
Translations. Releasing Snails.
Barcelona
1973 (2020)
Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre
papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 48

Translacions. Dona-arbre

Traslaciones. Mujer-árbol
Translations. Woman-Tree
1973 (1992 i 2020)
Fotografia a les sals de plata / Fotografía
a las sales de plata / Gelatin silver print
3 fotografies / fotografías / photographs,
39 x 29 cm c/u

Documentació de l'acció de novembre
del 1973 a Sant Llorenç del Munt,
Barcelona / Documentación de
la acción de noviembre de 1973
en Sant Llorenç del Munt, Barcelona
Documentation of the action in
November 1973 in Sant Llorenç
del Munt, Barcelona
Col·lecció MACBA. Dipòsit
de la Generalitat de Catalunya.
Col·lecció Nacional d'Art
p. 49

Translacions. Dona-arbre

Traslaciones. Mujer-árbol
Translations. Woman-Tree
1973 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta
sobre papel / Ink-jet print on paper
Documentació de l'acció de novembre
del 1973 a Sant Llorenç de Munt,
Barcelona / Documentación de
la acción de noviembre de 1973 en
Sant Llorenç del Munt, Barcelona /
Documentation of the action
in November 1973 in Sant Llorenç
del Munt, Barcelona
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Translacions. Elements naturals en un espai no natural.

Armari-pedres

Traslaciones. Elementos naturales en un espacio no natural. Armario-piedras

Translations. Natural Elements in a Non-natural Space.

Cupboard-Stones

1973 (2020)

Armari i pedres / Armario y piedras

Cupboard and stones

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Translacions. Elements naturals en un espai no natural.

Cadires-herba

Traslaciones. Elementos naturales en un espacio no natural.

Sillas-hierba

Translations. Natural Elements in a Non-natural Space. Chairs-Grass

1973 (2020)

Dues cadires, herba natural i artificial

Dos sillas, hierba natural y artificial

Two chairs, real and artificial grass

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Translacions. Elements naturals en un espai no natural.

Escriptori-palla

Traslaciones. Elementos naturales en un espacio no natural.

Escriptorio-paja

Translations. Natural Elements in a Non-natural Space. Desk-Straw

1973 (2020)

Escriptori i palla / Escriptorio y paja

Desk and straw

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Translacions. Elements naturals en un espai no natural. Llit-arbre

Traslaciones. Elementos naturales en un espacio no natural. Cama-árbol

Translations. Natural Elements in a Non-natural Space. Bed-Tree

1973 (2020)

Llit i arbre / Cama y árbol / Bed and tree

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Translacions. Elements naturals en un espai no natural. Taula-terra

Traslaciones. Elementos naturales en un espacio no natural. Mesa-tierra

Translations. Natural Elements in a Non-natural Space. Table-Earth

1973 (2020)

Taula i terra / Mesa y tierra / Table and earth

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Translacions. Herba flotant al mar. Premià de Mar

Traslaciones. Hierba flotando en el mar. Premià de Mar

Translations. Grass Floating on the Sea. Premià de Mar

1973

Fotografia cromogènica / Fotografía cromogénica / Chromogenic print

6 fotografies / fotografías / photographs

37,8 x 57,8 cm c/u

Documentació de l'acció de novembre del 1973 a Premià de Mar, Barcelona

Documentación de la acción de noviembre de 1973 en Premià de Mar, Barcelona / Documentation of the action in November 1973 in Premià de Mar, Barcelona

Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya.

Col·lecció Nacional d'Art

p. 46

Translacions. Herba flotant al mar. Premià de Mar

Traslaciones. Hierba flotando en el mar. Premià de Mar

Translations. Grass Floating on the Sea. Premià de Mar

1973 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper

Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet on paper

Documentació de l'acció de novembre del 1973 a Premià de Mar, Barcelona

Documentación de la acción de noviembre de 1973 en Premià de Mar, Barcelona / Documentation of the action in November 1973 in Premià de Mar, Barcelona

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Translacions. La duna. Sant Martí d'Empúries

Traslaciones. La duna. San Martí d'Empúries

Translations. The Dune. Sant Martí d'Empúries

1973

Fotografia cromogènica / Fotografía cromogénica / Chromogenic print

4 fotografies / fotografías / photographs

38 x 58 x 3 cm c/u

Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya.

Col·lecció Nacional d'Art

p. 44-45

Imatges del zoo

Imágenes del zoo

Zoo Images

1974 (2020)

Instal·lació / Instalación / Installation

Impressió sobre vinil / Impresión sobre vinilo / Print on vinyl

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 50-51

Relacions. Relació del cos amb elements naturals.

El cos cobert de pedres

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales.

El cuerpo cubierto de piedras

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements. The Body Covered with Stones

1974 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper

Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

L'arbre. L'arbre amb personalitat humana. Vestint l'arbre

El árbol. El árbol con personalidad humana. Vistiendo el árbol

The Tree. The Tree with a Human Personality. Dressing the Tree

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper

Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

L'arbre. L'arbre i altres elements naturals. Fang a les branques

El árbol. El árbol y otros elementos naturales. Barro en las ramas

The Tree. The Tree and Other Natural Elements. Mud on the Branches

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper

Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

L'arbre. L'arbre i altres elements naturals. Ombra-foc

El árbol. El árbol y otros elementos naturales. Sombra-fuego

The Tree. The Tree and Other Natural Elements. Shadow-Fire

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper

Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

L'arbre. L'arbre i l'home.

A dalt de l'arbre

El árbol. El árbol y el hombre.

Encima del árbol

The Tree. The Tree and Man.

Up in the Tree

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper

Impresión por inyección de tinta sobre

papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 65

L'arbre. L'arbre i l'home.

El penyat

El árbol. El árbol y el hombre.

El colgado

The Tree. The Tree and Man.

The Hanged Man

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper

Impresión por inyección de tinta sobre

papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 69

L'arbre. L'arbre i l'home.

La cabana

El árbol. El árbol y el hombre.

La cabaña

The Tree. The Tree and Man.

The Shack

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper

Impresión por inyección de tinta sobre

papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

L'arbre. L'arbre i l'home.

Lligada a l'arbre

El árbol. El árbol y el hombre.

Ligada al árbol

The Tree. The Tree and Man.

Tied to the Tree

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper

Impresión por inyección de tinta sobre

papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 68

L'arbre. L'arbre i l'home.

Paraules a l'arbre

El árbol. El árbol y el hombre.

Palabras al árbol

The Tree. The Tree and Man.

Words to the Tree

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper

Impresión por inyección de tinta sobre

papel / Ink-jet print on paper

4 fotografies / fotografías / photographs

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 66-67

Relacions. Relació del cos amb el foc. Fer foc

Relaciones. Relación del cuerpo con el fuego. Encender fuego

Relationships. The Body's Relationship with Fire. Lighting a Fire

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper

Impresión por inyección de tinta sobre

papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Relacions. Relació del cos amb elements naturals.

El cos cobert de palla

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales.

El cuerpo cubierto de paja

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements. The Body Covered with Straw

1975 (1992)

Fotografia a les sals de plata / Fotografía a las sales de plata / Gelatin silver print 4 fotografies / fotografías / photograph 59 x 40 cm c/u

Documentació de l'acció de gener del 1975 a Sabadell, Barcelona

Documentación de la acción de enero de 1975 en Sabadell, Barcelona

Documentation of the action in January 1975 in Sabadell, Barcelona Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya.

Col·lecció Nacional d'Art

p. 52 (dreta), 53-55

Relacions. Relació del cos amb elements naturals.

El cos cobert de palla

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales.

El cuerpo cubierto de paja

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements. The Body Covered with Straw

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Documentació de l'acció de gener del 1975 a Sabadell, Barcelona

Documentación de la acción de enero de 1975 en Sabadell, Barcelona

Documentation of the action in January 1975 in Sabadell, Barcelona Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 52 (esquerra)

Relacions. Relació del cos amb elements naturals.

El cos cobert de sorra

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales.

El cuerpo cubierto de arena

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements. The Body Covered with Sand

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Relacions. Relació del cos amb elements naturals.

El cos sobre l'herba

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales.

El cuerpo encima de la hierba

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements. The Body on the Grass

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

3 fotografies / fotografías / photographs

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 58-59

Relacions. Relació del cos amb elements naturals.

Rebolcar-se a la sorra

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales.

El cuerpo cubierto de tierra

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements. The Body Covered with Earth

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

4 fotografies / fotografías / photographs

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 56-57

Relacions. Relació del cos amb elements naturals.

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Beure

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Beber

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Drinking

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 58-59

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Caminar

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Caminar

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Walking

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Fer un cigarret

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Hacer un cigarrillo

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Rolling a Cigarette

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 61

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Fer una infusió

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Preparar una infusión

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Making a Herbal Tea

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 60

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Fumar

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Fumar

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Smoking

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 61

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Menjar

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Comer

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Eating

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 61

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Menjar

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Comer

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Eating

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 61

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Menjar

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Comer

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Eating

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 61

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Mirar

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Mirar

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Looking

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 63

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Mirar el sol

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Mirar el sol

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Looking at the Sun

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 63

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Parlar

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Hablar

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Talking

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 63

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Rentar-se la cara

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Lavarse la cara

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Washing One's Face

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 60

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Rentar-se les dents

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Cepillarse los dientes

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Brushing One's Teeth

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 60

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Rentar-se les mans

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Lavarse las manos

Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Washing One's Hands

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper

Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 60

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Respirar

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Respirar
Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Breathing

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Tocar fusta

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Tocar madera
Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Touching Wood

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Tocar fusta i pedra

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Tocar madera y piedra
Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Touching Wood and Stone

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 63

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Tocar la carn

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Tocar la carne
Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Touching Meat

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 62

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Tocar la gàbia de l'ocell

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Tocar la jaula del pájaro
Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Touching the Birdcage

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 62

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Tocar l'herba

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Tocar la hierba
Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Touching Grass

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 62

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Tocar pedra

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Tocar piedra
Relationships. The Body's Relationship with Natural Elements in Everyday Actions. Seeing Touching Stone

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 63

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Tocar terra

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Tocar tierra
Relationships. The Body's Relationship with the Four Elements

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

p. 62

Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Veure

Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas. Ver
Relationships. The Body's Relationship with Water. The Body in the Sea

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Relacions. Relació del cos amb l'aigua. El cos dins del mar

Relaciones. Relación del cuerpo con el agua. El cuerpo en el mar
Relationships. The Body's Relationship with Water. The Body in the Sea

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Relacions. Relació del cos amb l'aigua. El cos sota la pluja

Relaciones. Relación del cuerpo con el agua. El cuerpo bajo la lluvia
Relationships. The Body's Relationship with Water. The Body in the Rain

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Relacions. Relació del cos amb els quatre elements

Relaciones. Relación del cuerpo con los cuatro elementos
Relationships. The Body's Relationship with the Four Elements

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Relacions. Relació del cos amb l'aigua. El cos amb l'aigua del mar i la sorra

Relaciones. Relación del cuerpo con el agua. El cuerpo con el agua del mar y la arena
Relationships. The Body's Relationship with Water. The Body with Seawater and Sand

1975 (2020)

Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.

Ajuntament de Sabadell

Emmascarats
Enmascarados
Masked Figures
1976 (2020)
Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre
papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 72-73

Matances. Abandonats
Matanzas. Abandonados
Slaughters. Abandoned
1976
Collage sobre cartolina / Collage sobre
cartulina / Photo Collage on card
52 x 65,1 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. Continuem respirant
Matanza. Continuamos respirando
Slaughters. We Continue to Breathe
1976
Grafit i collage sobre paper / Grafito
y collage sobre papel / Graphite and
collage on paper
49,7 x 64,9 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. Dar en el blanco
Matanzas. Dar en el blanco
Slaughters. Hitting the Target
1976
Grafit i collage sobre paper / Grafito
y collage sobre papel / Graphite and
collage on paper
49,6 x 64,9 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

**Matances. Esquela per
a un lleopard**
Matanzas. Esquela para
un leopardo
1976
Slaughters. Announcement
of the Death of a Leopard
1976
Collage, grafit i Letraset sobre paper
Collage, grafito y Letraset sobre papel
Collage, graphite and Letraset on paper
51,8 x 64,9 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. Ferits
Matanzas. Heridos
Slaughters. Wounded
1976
Grafit, tinta i collage sobre paper
Grafito, tinta y collage sobre papel
Graphite, ink and collage on paper
49,9 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. Gat mesquer
Matanzas. Gineta
Slaughters. Genet
1976
Grafit, tinta i collage sobre paper
Grafito, tinta y collage sobre papel
Graphite, ink and collage on paper
51,1 x 64,7 x 1,5 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. La família
Matanzas. La familia
Slaughters. The Family
1976
Tinta i collage sobre paper / Tinta
y collage sobre papel / Ink and collage
on paper
63 x 76 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. La justícia
Matanzas. La justicia
Slaughters. Justice
1976
Esmalt, grafit i collage sobre paper
Esmalte, grafito y collage sobre papel
Enamel, graphite and collage on paper
49,8 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 83

Matances. Mort
Matanzas. Muerte
Slaughters. Death
1976
Esmalt, grafit i collage sobre paper
Esmalte, grafito y collage sobre papel
Enamel, graphite and collage on paper
49,6 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. Pèl i ploma
Matanzas. Pelaje y pluma
Slaughters. Fur and Feather
1976
Collage sobre paper / Collage sobre
paper / Collage on paper
49,9 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. Rapats
Matanzas. Rapados
Slaughters. Jarheads
1976
Tinta i collage sobre paper / Tinta
y collage sobre papel / Ink and collage
on paper
50 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. Sístole-diàstole
Matanzas. Sístole-diástole
Slaughters. Systole-Diastole
1976
Grafit, tinta i collage sobre paper pautat
Grafito, tinta y collage sobre papel
pautado / Graphite, ink and collage
on manuscript paper
49,7 x 64,8 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 81

Matances. Triangles
Matanzas Triángulos
Slaughters. Triangles
1976
Llapís de color, grafit, tinta i collage
sobre paper / Lápiz de color, grafito,
tinta y collage sobre papel / Coloured
pencil, graphite, ink and collage
on paper
49,8 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 81

Matances. Veure-bi no és estar viu
Matanzas. Ver no es estar vivo
Slaughters. To See Is Not to Be
1976
Grafit, Letraset i collage sobre paper
Grafito, Letraset y collage sobre papel
Graphite, Letraset and collage on paper
52 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 82

Petjades
Huellas
Footprints
1976
Súper-8 transferit a digital / Super 8
transferido a digital / Super 8
transferred to digital film: 2 min 53 s
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 71

Sabates tampó
Zapatos tampón
Stamp Shoes
1976
Lletres d'espuma de poliuretà i sabates
Letras de espuma de poliuretano
y zapatos / Polyurethane foam letters
and shoes
8 x 25,5 x 9 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 70

Standard
1976 (2020)
Projecció digital de 63 diapositives,
impressió per raig de tinta sobre
paper, monitor i àudio / Proyección
digital de 63 diapositivas, impresión
por inyección de tinta sobre papel,
monitor y audio / Digital slide show,
63 slides, ink-jet print on paper,
screen and audio
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 75-77

**Triangle com a simbologia
de poder i mort**
Triángulo como simbología
de poder y muerte
Triangle as Symbology of Power
and Death
1976 (2020)
Acció dins el cicle «Per matar-ho».
Acción dentro del ciclo «Para matarlo»
Action in the series «To Kill It»
Museu de Mataró. Amb Jordi Benito,
Ferran Garcia Sevilla i Fina Miralles
Impressió per raig de tinta sobre paper
Impresión por inyección de tinta sobre
papel / Ink-jet print on paper
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances
Matanzas
Slaughters
1977
Súper-8 transferit a digital / Super 8
transferido a digital / Super 8
transferred to digital film: 15 min 59 s
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. Abaixar el cap
Matanzas. Bajar la cabeza
Slaughters. Bowing Your Head
1977
Grafit, aquarel·la i collage sobre paper
Grafito, acuarela y collage sobre papel
Graphite, watercolour and collage
paper
50 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 85

Matances. Abandonat
Matanzas. Abandonado
Slaughters. Abandoned
1977
Grafit, aquarel·la i collage sobre paper
Grafito, acuarela y collage sobre papel
Graphite, watercolour and collage
on paper
52 x 65,1 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 87

Matances. Ciris
Matanzas. Cirios
Slaughters. Candles
1977
Grafit i collage sobre paper / Grafito
y collage sobre papel / Graphite and
collage on paper
49,7 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 84

Matances. Debo ser obediente
Matanzas. Debo ser obediente
Slaughters. I Must Be Obedient
1977
Grafit, guaix i collage sobre paper
Grafito, aguada y collage sobre papel
Graphite, gouache and collage on paper
51,8 x 64,9 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 80

Matances. Executat-Executor
Matanzas. Ejecutado-Ejecutor
Slaughters. Executed-Executioner
1977
Grafit, Letraset, tinta i collage sobre
paper / Grafito, Letraset, tinta y collage
sobre papel / Graphite, Letraset, ink
and collage on paper
51,9 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. Diana
Matanzas. Diana
Slaughters. Target
1977
Collage, grafit i Letraset sobre paper
Collage, grafito y Letraset sobre papel
Collage, graphite and Letraset on paper
51,8 x 65,1 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. Entre baionetes

Matanzas. Entre bayonetas
Slaughters. Between Bayonets
1977
Grafit, Letraset i collage sobre paper
Collage, grafito y Letraset sobre papel
Graphite, Letraset and collage on paper
49,7 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 88

Matances. España

Matanzas. España
Slaughters. Spain
1977
Esmalt i collage sobre paper / Esmalte
y collage sobre papel / Enamel and
collage on paper
50 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 79

Matances. Executat-Executor

Matanzas. Ejecutado-Ejecutor
Slaughters. Executed-Executioner
1977
Grafit, Letraset, tinta i collage sobre
paper / Grafito, Letraset, tinta y collage
sobre papel / Graphite, Letraset, ink
and collage on paper
51,9 x 65 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. Fer forat
Matanzas. Agujerear
Slaughters. Making a Hole
1977
Grafit i collage sobre paper / Grafito y
collage sobre papel / Graphite and
collage on paper
49,8 x 64,9 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 86

**Matances. Per la impunitat
de la por**

Matanzas. Por la impunidad
del miedo
Slaughters. Due to the Impunity
of Fear
1977
Grafit, Letraset, tinta i collage sobre
paper / Grafito, Letraset, tinta y collage
sobre papel / Graphite, Letraset, ink
and collage on paper
49,4 x 64,9 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

**Matances. Protecció,
incomunicació, submissió**

Matanzas. Protección,
incomunicación, submisión
Slaughters. Protection, Lack
of Communication, Submission
1977

Grafit, Letraset i collage sobre paper
Grafito, Letraset y collage sobre papel
Graphite, Letraset and collage on paper
51,8 x 65,1 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Matances. Tocats
Matanzas. Tocados
Slaughters. Hit
1977
Esmalt i collage sobre paper / Esmalte
y collage sobre papel / Enamel and
collage on paper
51,8 x 65,2 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

**Matances. Tres esquemes
de mort artificial**

Matanzas. Tres esquemas
de muerte artificial
Slaughters. Three Schemes
for Artificial Death
1977
Collage fotogràfic / Collage fotográfico
Photographic collage
68 x 200 cm en total
Col·lecció Rafael Tous
p. 90-91

Mediterrani t'estim

Mediterráneo, te quiero
Mediterranean, I Love You
1978 (2020)
Instal·ació, Biennal de Venècia
Instalación, Bienal de Venecia
Installation, Venice Biennale
Impressió sobre vinil / Impresión sobre
vinilo / Print on vinyl
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Doble horitzó

Doble horizonte
Double Horizon
1979
Tela tenyida amb anilina sobre bastidor
de fusta / Tela teñida con anilina sobre
bastidor de madera / Cloth dyed with
aniline on wooden stretcher
100 x 82 x 2,2 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Doble horitzó
Doble horizonte
Double Horizon
1979
Tela tenyida amb anilina sobre bastidor
de fusta / Tela teñida con anilina sobre
bastidor de madera / Cloth dyed with
aniline on wooden stretcher
100 x 80,2 x 4,3 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 100

Paisatge. Farigola

Paisaje. Tomillo
Landscape. Thyme
1979
Tela muntada sobre bastidor de fusta
i branca de farigola / Tela montada
sobre bastidor de madera y rama de
tomillo / Cloth mounted on wooden
stretcher and sprig of thyme
80,9 x 99,9 x 2 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 97

Paisatge. Mar

Paisaje. Mar
Landscape. Sea
1979
Recipient amb aigua i anilines, i tela
muntada sobre bastidor de fusta
Recipient con agua y anilinas, y tela
montada sobre bastidor de madera
Container with water and anilines, and
cloth mounted on wooden stretcher
230 x 200 x 200 cm
Col·lecció Fundació Joan Miró,
Barcelona
p. 92-93

Paisatge. Munt de terra
Paisaje. Montón de tierra
Landscape. Heap of Earth
1979
Munt de terra i tela muntada sobre
bastidor de fusta / Montón de tierra
y tela montada sobre bastidor de madera
Heap of earth and cloth mounted on
wooden stretcher
Mides diverses / Varias medidas
Various dimensions
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 95

Paisatge. Pedres

Paisaje. Piedras
Landscape. Stones
1979
Tela muntada sobre bastidor de fusta
i pedres / Tela montada sobre bastidor
de madera y piedras / Cloth mounted
on wooden stretcher and stones
81 x 100 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 96

Doble horitzó

Doble horizonte
Double Horizon
1980
Tela tenyida amb anilina sobre bastidor
de fusta / Tela teñida con anilina sobre
bastidor de madera / Cloth dyed with
aniline on wooden stretcher
50 x 60 x 4,1 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Doble horitzó
Doble horizonte
Double Horizon
1981
Tela teñida amb anilina sobre bastidor de fusta / Tela teñida con anilina sobre bastidor de madera / Cloth dyed with aniline on wooden stretcher
123,5 x 60 x 2,6 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Doble horitzó. Blanc darrere blau, passeig amb vela
Doble horizonte. Blanco detrás de azul, paseo con vela
Double Horizon. White behind Blue, Outing with Sail
1981
Tela teñida amb anilina sobre bastidor de fusta / Tela teñida con anilina sobre bastidor de madera / Cloth dyed with aniline on wooden stretcher
100 x 81 x 4 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Estructures
Estructuras
Structures
1981
Llapis de color, pastel sec i grafit sobre paper / Lápiz de color, pastel seco y grafito sobre papel / Coloured pencil, soft pastel and graphite on paper
66,6 x 50,7 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Estructures
Estructuras
Structures
1981
Llapis de color, pastel sec i grafit sobre paper / Lápiz de color, pastel seco y grafito sobre papel / Coloured pencil, soft pastel and graphite on paper
66,3 x 50,8 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 105

Estructures
Estructuras
Structures
1981
Llapis de color i grafit sobre paper
Lápiz de color y grafito sobre papel
Coloured pencil and graphite on paper
66,5 x 43,8 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Estructures
Estructuras
Structures

1981
Llapis de color, pastel sec i grafit sobre paper / Lápiz de color, pastel seco y grafito sobre papel / Coloured pencil, soft pastel and graphite on paper
65,9 x 50,9 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell
p. 104

Estructures. Quadern de dibuix
Estructuras. Cuaderno de dibujo
Structures. Sketchpad
1981
Grafit i llapis de color sobre paper
Grafito y lápiz de color sobre papel
Graphite and coloured pencil on paper
66 x 49 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Estructures. Quadern de dibuix
Estructuras. Cuaderno de dibujo
Structures. Sketchpad
1981
Grafit i llapis de color sobre paper
Grafito y lápiz de color sobre papel
Graphite and coloured pencil on paper
60 x 42 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Amantaní

1985
Oli sobre tela / Óleo sobre tela
Oil on canvas
27 x 41 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Amantaní

1985
Oli sobre tela / Óleo sobre tela
Oil on canvas
27 x 41 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Amantaní volant!

¡Amantaní volando!
Amantaní in Flight!
1985
Oli sobre tela / Óleo sobre tela
Oil on canvas
27 x 41 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Portfoli japonès

Portfolio japonés
Japanese Portfolio
1985
Oli sobre paper / Óleo sobre papel
Oil on paper
24,5 x 33,5 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

La Concha
The Shell
1986
Oli sobre tela / Óleo sobre tela
Oil on canvas
27 x 41 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Quadern Nord d'Itàlia
Cuaderno Norte de Italia
Northern Italy Journal
1986
Pintura a l'oli i grafit sobre paper
Pintura al óleo y grafito sobre papel
Oil painting and graphite on paper
17 x 24 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Suites d'Agramunt
Suites de Agramunt
Agramunt Suites
1987
Pintura a l'oli i grafit sobre paper
Pintura al óleo y grafito sobre papel
Oil painting and graphite on paper
55 (13,5 x 17,9 cm) i 46 (17,9 x 13,5 cm)
Conjunt de 101 peces / Conjunto de 101 piezas / Suite of 101 works
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Suites de París
Paris Suites
1987-1988
Pintura a l'oli i grafit sobre paper
Pintura al óleo y grafito sobre papel
Oil painting and graphite on paper
12,4 x 18,4 cm i 18,4 x 12,4 cm
Conjunt de 197 peces / Conjunto de 197 piezas / Suite of 197 works
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

El primer bany de la sirena
El primer baño de la sirena
The Mermaid's First Swim
1989
Oli sobre tela / Óleo sobre tela
Oil on canvas
130 x 97 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Memorial. Flora
1996
Oli sobre tela / Óleo sobre tela
Oil on canvas
200 x 80 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Memorial. L'aigua serpentina
Memorial. El agua serpentina
Memorial. Meandering Water
1996
Oli sobre tela / Óleo sobre tela
Oil on canvas
200 x 80 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Memorial. Moviment serpentí
Memorial. Movimiento serpentino
Memorial. Undulating Movement
1996
Oli sobre tela / Óleo sobre tela
Oil on canvas
200 x 80 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Memorial. Tot és un
Memorial. Todo es uno
Memorial. Everything is One
1996
Oli sobre tela / Óleo sobre tela
Oil on canvas
200 x 80 cm
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

El retorn
El retorno
The Return
La Muga Caula, les Escaules, 2012
Injecció de tinta sobre paper / Inyección de tinta sobre papel / Ink-jet on paper
95,6 x 66,6 cm
Col·lecció Fina Miralles
p. 108

El rastre de la sirena
El rastro de la sirena
The Mermaid's Wake
2014
Injecció de tinta sobre paper / Inyección de tinta sobre papel / Ink-jet on paper
Col·lecció Fina Miralles
p. 106-107

Documents
Documentos

Quadern de treball
Cuaderno de trabajo
Notebook
1972
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

Quadern de treball
Cuaderno de trabajo
Notebook
1979
Museu d'Art de Sabadell.
Ajuntament de Sabadell

CONSORCI MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA	MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA	CURADORA ADJUNTA ITINERÀNCIES I COPRODUCCIONS	CENTRE D'ESTUDIS I DOCUMENTACIÓ	ASSISTENT DE REGISTRE	ORGANITZACIÓ I SISTEMES
CONSELL GENERAL	DIRECTOR	Cristina Bonet	RESPONSABLE DE BIBLIOTECA	Eva López	RESPONSABLE D'ORGANITZACIÓ
PRESIDENTA	Ferran Barenblit*	COORDINADORA CURATORIAL	CONSERVACIÓ-RESTAURACIÓ	Toni Lucea	I SISTEMES
Ada Colau Ballano	SECRETÀRIA DE DIRECCIÓ	Myriam Rubio	RESPONSABLE DE CONSERVACIÓ-RESTAURACIÓ	Silvia Noguer	ÀREA DE MARCA
VICEPRESIDENTA PRIMERA	Núria Hernández -	ASSISTENTS DE PROJECTES	TÈCNIC DEL CENTRE D'ESTUDIS I DOCUMENTACIÓ	CONSERVADORS-RESTAURADORS	I DESENVOLUPAMENT
Àngels Ponsa i Roca*	Marta de Diego***	Berta Cervantes	Èric Jiménez	Jordi Arnó	DIRECTORA DE MARCA
VICEPRESIDENT SEGON	RESPONSABLE DE PREMSA	Meritxell Colina	TÈCNIQUES D'ARXIУ	Isabel Ayala	I DESENVOLUPAMENT
Javier García Fernández	Mireia Collado	COL·LECCIÓ	Valeria Brugnoli	Alejandro José Castro	Carla Ventosa***
VICEPRESIDENTA TERCERA	ADMINISTRATIVA DE PREMSA	CONSERVADORA I CAP DE LA COL·LECCIÓ	Maria Dolores Carrasco	Alba Clavell	CONCESSIONS
Ainhoa Grandes Massa*	Victòria Cortés	Antònia Maria Perelló	Estel Fabregat	Lluís Roqué	I GESTIÓ D'ESPAIS
VOCALS	GERENT	CONSERVADORA DE LA COL·LECCIÓ	Elisabet Rodríguez	Xavier Rossell	RESPONSABLE DE CONCESSIONS
AJUNTAMENT DE BARCELONA	Josep M. Carreté Nadal*	Claudia Segura	TÈCNICA DEL REPOSITORI DIGITAL	ÀREA DE GESTIÓ	I GESTIÓ D'ESPAIS
Marta Clari Padrós*	SECRETÀRIA DE GERÈNCIA	CURADORA ADJUNTA DE LA COL·LECCIÓ	Arantxa Galofré	DIRECTORA DE GESTIÓ	Georgina Filomeno***
Pilar Conesa Santamaría	Arantxa Badosa	Anna Garcia	Samuel López	Imma López Villanueva	COORDINADORA DE
Dani Granados Ginés	RESPONSABLE DE PÚBLICS	ASSISTENT DE LA COL·LECCIÓ	ASSISTENTS DE BIBLIOTECA	GESTIÓ ECONÒMICA	GESTIÓ D'ESPAIS
Francesc Xavier Marcé Carol*	Carme Espinosa	Núria Montclús	Andrea Ferraris	RESPONSABLE DE GESTIÓ ECONÒMICA	Andrea Muriano***
Mònica Mateos Guerrero*	RESPONSABLE DE RELACIONS INSTITUCIONALS	PUBLICACIONS	Sònia Monegal	ECONÒMICA	GESTIÓ DE CONTINGUTS
Jordi Rabassa Massons	Madeline Carey	CAP DE PUBLICACIONS	ADMINISTRATIUS D'ARXIУ	Montse Sénra	I COMUNITATS
Joan Subirats Humet*	ARQUITECTURA I SERVEIS GENERALS	Clara Plasencia	Llorenç Mas	TÈCNICA DE GESTIÓ	TÈCNICA DE CONTINGUTS
Francesc Torres Iturroiz	CAP D'ARQUITECTURA I SERVEIS GENERALS	COORDINADORES EDITORIALS	Cristina Mercadé	ECONÒMICA	I COMUNITATS
Carles Vicente Guitart*	Isabel Bachs	Ester Capdevila	ADMINISTRATIVA DEL CENTRE D'ESTUDIS I DOCUMENTACIÓ	Beatriz Calvo	Teresa Tejada
GENERALITAT DE CATALUNYA	ARQUITECTE	Clàudia Faus	Mª Carmen Bueno	ADMINISTRATIVA DE GESTIÓ ECONÒMICA	TÈCNICA DE MÀRQUETING
Elsa Ibar Torras*	Christian Leibenger	COORDINADORA GRÀFICA	ÀREA DE PRODUCCIÓ	Meritxell Raventós	DIGITAL
J. Anton Maragall i Garriga	COORDINADORES DE PROJECTES D'ESPAIS	Gemma Planell	DIRECTORA DE PRODUCCIÓ	Claudia Murall	MÀRQUETING I COMUNICACIÓ
Ana Vallés Blasco	Eva Font	ADMINISTRATIVA DE PUBLICACIONS	Anna Borrell	CONTROL DE GESTIÓ	RESPONSABLE DE MÀRQUETING
Francesc Vilaró i Casalinas*	Núria Oliver	Mª Carmen Bueno	RESPONSABLE DE PRODUCCIÓ	CONTROLLER	I COMUNICACIÓ
FUNDACIÓ MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA	RESPONSABLE DE SERVEIS GENERALS	ÀREA DE PROGRAMES	Lourdes Rubio	MÀRQUETING	1. COMUNICACIÓ
Elena Calderón de Oya	Alberto Santos	CAP DE PROGRAMES	Aitor Matías	1. COMUNICACIÓ	RESPONSABLE DE MÀRQUETING
Artur Carulla Font*	COORDINADORA DE SERVEIS GENERALS	Pablo Martínez	AUDIOVISUALS	1. COMUNICACIÓ	1. COMUNICACIÓ
Max de Esteban Ferrer*	Elena Llémépen	PROGRAMES PÙBLICS I EDUCACIÓ	RESPONSABLE D'AUDIOVISUALS	Marta Reus***	Marta Reus***
Alfonso Llibano Daurella	ÀREA CURATORIAL	RESPONSABLE DE PROGRAMES PÙBLICS I EDUCACIÓ	Albert Toda	PROGRAMES PÙBLICS I EDUCACIÓ	TÈCNICA DE MÀRQUETING
Marta Uriach Torelló	CONSERVADORA EN CAP	Tonina Cerdà	COORDINADOR D'AUDIOVISUALS	Mireia Calmell	1. COMUNICACIÓ
MINISTERI DE CULTURA	Tanya Barson	COORDINADORES DE PROGRAMES PÙBLICS	Miquel Giner	TECNICA DE RECURSOS HUMANS	1. COMUNICACIÓ
Román Fernández-Baca Casares	EXPOSICIONS	Alicia Escobio	TÈCNICS D'AUDIOVISUALS	Marta Bertran - Cristina Martínez ***	Marta Bertran - Cristina Martínez ***
Begoña Torres González**	CONSERVADORES D'EXPOSICIONS	Yolanda Nicolás	Víctor Gonzalo	ASSISTENT DE RECURSOS HUMANS	MITJANS DIGITALS
INTERVENTOR	Huiwai Chu	COORDINADORA DE RÀDIO WEB MACBA	Miquel Fernández	Angie Vega	CAP DEL PROJECTE
Antonio Muñoz Juncosa*	Teresa Grandas	Anna Ramos	Joan Sureda	ADMINISTRATIU DE SERVEIS INTERN	D'IMPLEMENTACIÓ DE LA NOVA WEB DEL MACBA
Jesús Carrero López*	Claudia Segura	RESPONSABLE DE LOGÍSTICA I REGISTRE	Riccardo Valentini	Jordi Rodríguez	Inma Palomar
Montse Tintó Gimbernat*	EXPOSICIONS	COORDINADORS D'EDUCACIÓ	LOGÍSTICA I REGISTRE	COMPRES I TRANSPARÈNCIA	TÈCNICA DE MITJANS DIGITALS
SECRETÀRIA	Hiuwei Chu	Yolanda Jolis	RESPONSABLE DE LOGÍSTICA I REGISTRE	RESPONSABLE DE COMPRES I TRANSPARÈNCIA	Lorena Martín***
Montserrat Oriol i Bellot*	Teresa Grandas	Isaac Sanjuan	Ariadna Robert i Casasayas	REGISTRES	(*) Membres del Consell General i de la Comissió Delegada
AMICS PROTECTORS DEL MACBA	Claudia Segura	ADMINISTRATIUS DE PROGRAMES PÙBLICS I EDUCACIÓ	Guim Català	Alba Canal	(**) Membres únicament de la Comissió Delegada
Carlos Durán	CURADORES ADJUNTES	David Malgà	Denis Iriarte	TÈCNIC DE COMPRES I TRANSPARÈNCIA	(***) Substitució temporal
Luisa Ortínez Diez	Anna Cerdà	Ariadna Pons	Mar Manen	Patricia Sorroche	
	Aída Roger de la Peña				

FUNDACIÓ MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

PRESIDENTA D'HONOR
S.M. la Reina Sofia

PRESIDENTA
Ainhoa Grandes Massa

VICEPRESIDENT PRIMER
Alfonso Llano Daurella

VICEPRESIDENTA SEGONA
Lola Mitjans de Vilarasau

TRESORER
Marian Puig Guasch

SECRETARI
Óscar Calderón de Oya

VOCALS
Núria Basí Moré
Joan-Jordi Bergós

José Luis Blanco Ruiz
Elena Calderón de Oya
Josep Francesc Conrado
de Villalonga

Maria Entrecanales Franco

Isidre Fainé i Casas
Santiago Fisas i Aixelá
Joan Gaspart i Solves

Jaume Giró Ribas
Lilianna Godia Guardiola
Javier Godó Muntañola,
comte de Godó

Dinath de Grandi de Grialbo
Victoria Ibarra de Oriol,

baronessa de Güell

José María Juncadella Salisachs
Victoria Quintana Trias

Maria Reig Moles

Francisco Reynés Massanet

Alfonso Rodés Vila
Marta Uriach Torelló

Mercedes Vilá Recolons
Juan Ybarra Mendaro

EMPRESES FUNDADORES
Agrolimen
"la Caixa"

Ciment Molins
Coca-Cola European Partners

El País
Freixenet

Fundació Abertis
Fundació Banc Sabadell

Fundació Jesús Serra
Fundació Puig

La Vanguardia
Havas

Naturgy

EMPRESES PATROCINADORES
Fundación Banco Santander
Fundación Daniel & Nina Carasso

BENEFACTORS PERMANENTS
Daniel Cordier

Fundación Bertrán
Havas Media

Juan March Delgado
Jorge Oteiza

Leopoldo Rodés Castañé
Sara Lee Corporation

EMPRESES BENEFACTORES
Fundació Privada Damm

Fundación Telefónica
Grupo Planeta

La Roca Village
Reig Capital

EMPRESES PROTECTORES
Cars Barcelona

Diari Ara
Herbert Smith Freehills

Ilycaffé
RACC

EMPRESES COL·LABORADORES
Armand Basi

Asabys Partners
B. Braun

Barcelona Global
Círculo Fortuny

Ernst & Young
Esteve

Fundació Antoni Serra Santamans
Cuatrecasas

Fundación Renta Corporación

Gómez-Acebo & Pombo Abogados
KPMG

LOOP/Screen Projects

Mucho
Natura Bissé

Osborne Clarke
Resa

Ribé Salat
Rousaud Costas Duran

Sport Cultura Barcelona
Tous

SOCI CORPORATIU
Art Barcelona – Associació
de Galeries

BENEFACTORS
José Luis Blanco Ruiz

Familia Bombelli
Familia Claramunt

Maria Entrecanales Franco

Peter Friedl
Ainhoa Grandes Massa

Fundación Daniel & Nina Carasso

UNIQLO

BENEFACTORS PERMANENTS
Daniel Cordier

Fundación Bertrán
Havas Media

Juan March Delgado
Jorge Oteiza

Leopoldo Rodés Castañé
Sara Lee Corporation

EMPRESES BENEFACTORES
Fundació Privada Damm

Fundación Telefónica
Grupo Planeta

La Roca Village
Reig Capital

EMPRESES PROTECTORES
Cars Barcelona

Diari Ara
Herbert Smith Freehills

Ilycaffé
RACC

EMPRESES COL·LABORADORES
Armand Basi

Asabys Partners
B. Braun

Barcelona Global
Círculo Fortuny

Ernst & Young
Esteve

Fundació Antoni Serra Santamans
Cuatrecasas

Fundación Renta Corporación

Gómez-Acebo & Pombo Abogados
KPMG

LOOP/Screen Projects

Mucho
Natura Bissé

Osborne Clarke
Resa

Ribé Salat
Rousaud Costas Duran

Sport Cultura Barcelona
Tous

SOCI CORPORATIU
Art Barcelona – Associació
de Galeries

BENEFACTORS
José Luis Blanco Ruiz

Familia Bombelli
Familia Claramunt

Maria Entrecanales Franco

Alexandra Hartmann
Helena Hernández Peiró
Daniel Huguet Marsillach
Stephanie Knuth Marten
Pilar Llubano Daurella

PROTECTORIS
Sylvie Baltazar-Eon

Fundación Bertrán
Havas Media

Juan March Delgado
Jorge Oteiza

Liliana Godia Guardiola
José Ma Juncadella Salisachs

Richard Meier
Pere Portabella i Ràfols

COL·LABORADORS
Pedro de Esteban Ferrer

Grup Planeta
La Roca Village

Eva de Vilallonga
CERCLE CONTEMPORANI

Ana Esteve Cruella
Birgit Knuth

Jordi Ollé Palou
Herbert Smith Freehills

Illycaffé
RACC

EL TALLER
Mª José Alasa Aluja

Marta Alcolea Albero
Esperanza Aubert

Jaime Beriestain Jáuregui
Marcos Bernat Serra

Jaime Beriestain Jáuregui
Missi Borrás Cabalés

Miguel Angel Sánchez
Hubert de Wangen

Cucha Cabané Biennet
Esther Claur Alonso

Berta Cadentey Cabré
Cristina Castañer Saura

Sergio Corbera Serra
Yolanda Corbera Serra

Javier Cornejo Sánchez
Pilar Cortada Boada

Marta Cumellas Marsá
Elena Daurella de Aguilera

Rocío de Aguilera
Maria José de Esteban Ferrer

Pedro Domenech Clavell
Verónica Escudero Pumarejo

Isabel Estany Puig
Patricia Estany Puig

Mª José de Esteban Ferrer
Nuria Ferrer Klein

Cristina Fontgivell Ros
Gabriela Galcerán Montal

Ezequiel Giró Amigó
Núria Gispert de Chia

Teresa Guardans de Waldburg
Luisa Güell Malet

Aquest catàleg es publica amb
motiu de l'exposició *Fina Miralles*.
Soc totes les que he sigut, que
es presenta en el MACBA Museu
d'Art Contemporani de Barcelona
del 5 de novembre de 2020
al 5 d'abril de 2021.

© edició: MACBA Museu d'Art
Contemporani de Barcelona, 2020
© textos: els autors, 2020;
BY-NC-ND, 2020
© de les obres: Fina Miralles, 2020
© de les fotografies de les obres:
Joan Casellas - Arxiu Airò (p. 108);
Pep Domènec (p. 52-55, 70-71);
Carles Raurich (p. 56-57, 60-63);
Teresa Roig (p. 106-107), 2020
© de les reproduccions:

FotoGasull (p. 41, 44-45, 46, 49,
79-91, 96-105); Fundació Joan
Miró (p. 92-94); Vanessa Miralles
(p. 52-55); Museu d'Art de
Sabadell, Ajuntament de Sabadell
(p. 42, 70-71, 95), 2020
Tots els drets reservats.

PAPER
Kraft-liner, 140 g; Coral Book
White, 90 g; Creator Vol 1, 115 g

DISTRIBUCIÓ
[https://www.macba.cat/ca/
distribucio-pub](https://www.macba.cat/ca/distribucio-pub)
ISBN: 978-84-17593-12-4
DL: B 18029-2020

IMATGE DE LA COBERTA

L'arbre. L'arbre i l'home.

A dalt de l'arbre, 1975

PUBLICACIÓ

COORDINACIÓ I EDICIÓ

Ester Capdevila

Clara Plasencia

COORDINACIÓ GRÀFICA

Gemma Planell

Amb la col·laboració de

Maria Nadal

DISSENY GRÀFIC

Lali Almonacid

EDICIÓ DELS TEXTOS

Fernando Quincoces (castellà)

TRADUCCIÓ

Mireia Carulla (català)

Sue Brownbridge (anglès)

FOTOMECÀNICA

Xavier Parejo

IMPRESSIÓ

Gràfiques Ortells

AGRAÏMENTS
Volem agrair la col·laboració
del Museu d'Art de Sabadell,
especialment a la seva directora,
Engràcia Torrella, i a Meritxell
Casadesús, per haver fet possible
aquest projecte, així com a:

Ana Diaz
Maia Creus
M. Lluisa Faxedas
Dolors Guixà
Familia Lizarrán-Sitjà
Martina Millà
Marta Pol
Ester Rabert
Susanna Sardà
Joan Serra Renom
Marc Sitjà
Rafael Tous
Ajuntament de Sabadell
Corpologia (revista)
Fundació Ars
Fundació Joan Miró, Barcelona
La Muga Caula



«Ser artista no és una vocació, ni una devoció, ni una professió; no ho saps, però tot t'hi empeny i et porta a ser qui ets.» Amb aquesta frase sintetitza Fina Miralles la seva vida. El llibre inclou textos de Tamara Díaz Bringas, Maite Garbayo-Maeztu, Teresa Grandas i Valentín Roma, i una àmplia selecció de la seva obra.

«Ser artista no es una vocación, ni una devoción, ni una profesión; no lo sabes, pero todo te empuja a ello y te lleva a ser quién eres.» Con esta frase sintetiza Fina Miralles su vida. El libro incluye textos de Tamara Díaz Bringas, Maite Garbayo-Maeztu, Teresa Grandas y Valentín Roma, y una amplia selección de su obra.

'Being an artist isn't a vocation, a devotion or a profession; you're not aware of it, but everything pushes you towards it and drives you to being who you are.' With these words, Fina Miralles sums up her life. The book includes essays by Tamara Díaz Bringas, Maite Garbayo-Maeztu, Teresa Grandas and Valentín Roma, and a wide selection of her work.

MAC
BA

25



9 788417 593124