



ANÀLISI DE L'OBRA PLÀSTICOVISUAL I POÈTICOTEXTUAL DE

FINA MIRALLES:

L'ARBRE COM A REFLEX DE LA SEVA COSMOLOGIA

Marta Pol Rigau

**ANÀLISI DE L'OBRA PLÀSTICOVISUAL I
POÈTICOTEXTUAL DE FINA MIRALLES:
L'ARBRE COM A REFLEX DE LA SEVA
COSMOLOGIA**



Marta Pol Rigau

Tesi Doctoral

Directora de tesi: Teresa Camps Miró

Departament d'Art i Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

Barcelona, juliol de 2012

Fotografia de la portada: Fina Miralles. *Paraules a l'arbre* de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*. 1975

AGRAÏMENTS

En primer lloc voldria agrair a la meva directora de Tesi, Teresa Camps, el seu suport incondicional en la realització d'aquest treball i remarcar que els objectius que ens vam proposar han estat assolits gràcies al seu guiatge i a les directrius aportades en la seva elaboració.

També voldria destacar que el treball de recerca que ha donat lloc a la redacció d'aquesta tesi doctoral no hauria estat possible sense el lliurament incondicional per part de Fina Miralles del seu treball ingent al Museu d'Art de Sabadell i a la seva excel·lent predisposició, tant en l'aclariment de dubtes com en les valuoses indicacions referents a diversos aspectes de la seva obra.

Per dur a terme la recopilació de documentació de l'obra de Fina Miralles ha estat inestimable l'ajut i les facilitats proporcionades pel Museu d'Art de Sabadell per poder accedir als arxius personal i privat on hi ha dipositada l'obra de Fina Miralles. Voldria també agrair als fons de Documentació del MACBA, de la Fundació Joan Miró de l'escola Eina i de Jordi Pablo la seva bona predisposició en facilitar-me documentació diversa referent a l'obra de Fina Miralles.

Finalment destacar que els treballs de recerca sobre l'obra de Fina Miralles d'Agustí Hurtado, Pilar Parcerisas i Assumpta Bassas recollits en el catàleg *Fina Miralles de les idees a la vida*, en què se'n fa menció historiogràfica, i Maia Creus *Sala Tres 1972-1979 en la ruta de l'art alternatiu a Catalunya*, han servit de base per a la realització d'aquest treball. Als autors que des dels moments inicials de la tasca artística de Fina Miralles van tenir en compte i van considerar la rellevància de la seva obra com Alexandre Cirici Pellicer, Mercè Vidal, Alícia Suárez, Joaquin Dols, Aurora Garcia, Pilar Parcerisas, Victòria Combalia, Glòria Moure, Teresa Blanch, Maria José Corominas, Joan Ripoll, Fernando Gutiérrez, Josep Maria García, Josep Bertran, J.A., Francesc Cutchet i Domènech, Marie-Christine Gaudin, Marta Civil, Rosa Ten, Carles Cascón, Pepa Balsach, Maria Lluïsa Borràs, Assumpta Bassas..., ja que la present investigació parteix del seus imprescindibles articles en premsa i/o referents bibliogràfics.

SUMARI

• AGRAÏMENTS	3
• ABREVIATURES	15

A- INTRODUCCIÓ:MATERIALS I MÈTODES

1. FONTS DOCUMENTALS I PROCEDIMENT DE TREBALL	18
1.1. PROCEDIMENT DE TREBALL	20
1.2. FASES DE L'ESTUDI	20
1.3. MARC TEÒRIC DEL TREBALL DE L'ARTISTA FINA MIRALLES	21
1.4. ESTAT DE LA QÜESTIÓ SOBRE EL TEMA QUE S'INVESTIGA	22
1.5. FONTS DOCUMENTALS	24
1.5.1 FONTS DOCUMENTALS DE LA PRODUCCIÓ VISUAL DE FINA MIRALLES 1972-1996	
1.5.2. FONTS DOCUMENTALS DE LA PRODUCCIÓ POÈTICOTEXTUAL PUBLICADA DE FINA MIRALLES 1972-2008	
1.5.3. FONTS DOCUMENTALS TEXTUALS INÈDITES DE FINA MIRALLES 1972-1996	
1.5.3.1. ASPECTES FORMALS I CONTINGUT DELS LLIBRES DE TREBALL	
1.5.3.2. ASPECTES FORMALS I DE CONTINGUT DE LES LLIBRETES	
1.6. PROCÉS DEL TREBALL DE LA INTERACCIÓ DE LLENGUATGE PLÀSTICOVISUAL I POÈTICOTEXTUAL	33
1.7. HIPÒTESI DE TREBALL SOBRE L'OBRA DE FINA MIRALLES	35
1.8. OBJECTIUS	35
2. TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA I VITAL DE FINA MIRALLES	36
2.1 ESQUEMA DE LA TRAJECTÒRIA VITAL DE FINA MIRALLES	38
2.2 INTRODUCCIÓ A LA TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA DE FINA MIRALLES	40
2.2.1. OBRA VISUAL I ESCRITA DE L'ETAPA ESTRICAMENT CONCEPTUAL DE CARÀCTER FENOMENOLÒGIC 1972-1975	
2.3. OBRA VISUAL DE CARÀCTER SOCIOLÒGIC 1976-1978	44
2.4. OBRA VISUAL "QUADRE CONCEPTE" 1979-1983	45
2.5 SUBSTITUCIÓ DEL MÓN MENTAL I DELS MATERIALS NATURALS PEL MÓN METAFÍSIC EXPRESSAT EN EL DIBUIX, LA PINTURA I LA POÈTICA	46
2.5.1. DIBUIX, PINTURA I ESCRITURA ENTRE 1981 I 1988	
2.5.2. TREBALLS SOBRE EL RETRAT I EL PAISATGE 1989-1996	

B- NATURALESES PICTÒRIQUES, 1968-1972. DIBUIXOS, PINTURES I POEMES

3- ETAPA DE FORMACIÓ I PRIMERA EXPOSICIÓ DE FINA MIRALLES 1968-1972	52
3.1. LA PREMATURA SENSIBILITAT ARTÍSTICA DE FINA MIRALLES	54
3.2. ESTUDIS UNIVERSITARIS DE BELLES ARTS, 1968-1972	55
4. <i>SENSITIVELAND</i>, 1972. DIBUIXOS I PINTURES	60
4.1. <i>SENSITIVELAND</i> , 1972	62
5. <i>DE LES PORTES ONÍRIQUES A LES PORTES DE LA NATURALESA</i>, 1972. DIBUIXOS, PINTURES I POEMES	68
5.1. <i>LES PORTES ONÍRIQUES</i> : DIBUIXOS I POEMES EN EL LLIBRE DE TREBALL 1R.	70
5.2. <i>DE LES PORTES ONÍRIQUES A LES PORTES DE LA NATURALESA PICTÒRICA</i>	76
5.3. <i>DE LES PORTES PICTÒRIQUES A LES FINESTRES DEL PAISATGE VIRTUAL</i>	78

C- NATURALESES CONCEPTUALS, 1972-1975. ACCIONS, MUNTATGES, OBJECTES, POESIA VISUAL I EXPOSICIONS

6. <i>NATURA MORTA</i>, 1972. MUNTATGE	82
6.1. <i>NATURA MORTA</i> , 1972.	84
6.2. CONTEXT: EXPOSICIÓ COMUNICACIÓ ACTUAL A L'HOSPITALET, HOSPITALET DE LLOBREGAT, DESEMBRE DE 1972	85
6.3. ANTECEDENTS DE <i>NATURA MORTA</i>	86
6.4. MUNTATGE: CONCEPTE CLASSIFICATORI	88
6.5. CONCLUSIONS	90
7. <i>NATURALESES NATURALS</i>, 1973. ACCIONS, MUNTATGE I EXPOSICIÓ	92
7.1. <i>NATURALESES NATURALS</i> , 1973. ACCIONS, MUNTATGES I EXPOSICIÓ	94
7.2. EL MUNTATGE DE <i>NATURALESES NATURALS</i> : INTERACCIÓ ENTRE ELS MATERIALS, L'ESPAI I L'ESPECTADOR	96
7.3. DISPOSICIÓ DELS MATERIALS	97
7.4. APROXIMACIÓ I DIFERENCIACIÓ DELS MATERIALS NATURALS I DELS MATERIALS ARTIFICIALS	105
7.5. DILEMA MATÈRIA I FORMA: ELEMENTS VIUS I ELEMENTS MANIPULATS	107
7.6. TRANSFORMACIONS NATURALS EN EL SEU CONTEXT: <i>CAMP SEMBRAT I PINTADA DE CARGOLS</i>	109
7.7. INTERRELACIÓ ENTRE ELS MATERIALS NATURALS I LES IMATGES DELS ELEMENTS NATURALS EN EL SEU CONTEXT SENSE HAVER SOFERT CAP TRANSFORMACIÓ	111
7.8. DILEMA OBJECTE I CONCEPTE: CONFRONTACIÓ DE LA <i>PORTA BLAVA</i> -ARTIFICIAL AMB LA <i>PORTA VERDA</i> -NATURAL	114

7.9	ALGUNES DE LES PARTS DEL MUNTATGE DE <i>NATURALESES NATURALS</i> VAN SORTIR DEL MARC DE LA SALA PER DESENVOLUPAR EL PROCÉS DINS DE L'ENTORN NATURAL	123
7.9.1.	<i>VOL DE COLOMS</i>	
7.9.2.	TRANSLACIÓ D'ELEMENTS NATURALS DINS DE LA NATURA: <i>DEIXADA ANAR DE CARGOLS</i>	
7.10.	CONCLUSIONS	128
8.	<i>MAR, CEL I TERRA, 1973. POESIA VISUAL</i>	130
8.1.	<i>MAR, CEL I TERRA, 1973.</i>	132
8.2.	POEMA VISUAL	132
9.	<i>TRANSLACIONS, 1973-1974. ACCIONS, EXPOSICIONS I OBJECTES</i>	140
9.1.	<i>TRANSLACIONS, 1973-1974.</i>	142
9.2.	INTRODUCCIÓ	142
9.2.1.	DEFINICIÓ DE "TRANSLACIÓ"	
9.3.	<i>TRANSLACIONS</i>	145
9.4.	SÈRIE <i>TRANSLACIONS</i> DE MATÈRIES NATURALS CANVIADES DE CONTEXT DINS DEL MATEIX MARC NATURAL	146
9.4.1.	<i>FLOTACIÓ D'HERBA EN EL MAR</i>	
9.4.2.	<i>LA DUNA</i>	
9.4.3.	<i>DONA-ARBRE</i>	
9.4.4.	CONCLUSIONS	
9.5.	EXPOSICIONS DE LES <i>TRANSLACIONS</i>	163
9.5.1	EXPOSICIÓ <i>TRANSLACIONS</i> . MUNTATGE A LA SALA DEL PERSONAL DE LA CAIXA DE PENSIONS DE BARCELONA (SAPCP), 1974	
9.5.1.1.	EXPOSICIÓ DE DOCUMENTS	
9.5.1.2.	EXPOSICIÓ DELS CINC MUNTATGES: <i>TRANSLACIONS D'ELEMENTS NATURALS CANVIATS DE CONTEXT DINS D'UN ENTORN ARTIFICIAL I/O OBJECTE</i>	
9.5.1.3.	MATERIALS SENSE TRANSFORMACIÓ FORA DEL SEU CONTEXT I DEL SEU ÚS HABITUAL	
9.5.2.	SALA TRES DE SABADELL	
9.5.2.1	MUNTATGE	
9.6.	MALETES - OBJECTE	179
9.6.1.	<i>MAR DE HIERBA 1973</i>	
9.6.2.	<i>PAISATGE-SERRALLONGA 1973</i>	
9.7.	CONCLUSIONS	182

10. EL PARADÍS ARTIFICIAL ÉS MIR I VALLÈS, 1974. POEMA VISUAL	184
10.1. EL PARADÍS ARTIFICIAL ÉS MIR I VALLÈS S.A, 1974.	186
10.2. LES PARAULES DELS POEMES VISUALS	186
10.3. ELS DIBUIXOS DELS POEMES VISUALS	188
11. ENTORN DE L'ARBRE, 1974. MUNTATGE	190
11.1. CONTEXT: PROPOSTA COL·LECTIVA ENTORN DE L'ARBRE, 1974	192
11.2. ENTORN DE L'ARBRE	193
12. RELACIONS, 1974-1975. ACCIONS I EXPOSICIONS	196
12.1. DEFINICIÓ DE RELACIÓ	198
12.2. EXPOSICIÓ RELACIONS 1975	198
12.3. DISPOSICIÓ DE LA DOCUMENTACIÓ FOTOGRÀFICA DE LES ACCIONS DE LA RELACIÓ	200
12.3.1 RELACIONS DEL COS HUMÀ AMB ELEMENTS NATURALS	
A - ACCIONS RELACIONADES AMB L'ELEMENT TERRA	
A.1. EL COS COBERT AMB PEDRES	
A.2. EL COS COBERT AMB SORRA	
A.3. EL COS COBERT AMB TERRA	
A.4. REBOLCANT-SE A LA SORRA	
B - ACCIONS RELACIONADES AMB L'ELEMENT VEGETAL	
B.1. EL COS COBERT DE PALLA	
B.2. UNA PERSONA RELACIONANT-SE AMB L'ARBRE	
B.3. L'EMPREMTA DEL COS SOBRE L'HERBA	
C - ACCIONS RELACIONADES AMB L'ELEMENT AIGUA	
C.1. RELACIÓ DEL COS AMB L'AIGUA DEL MAR	
C.2. RELACIÓ DEL COS AMB L'AIGUA DE LA PLUJA	
C.3. RELACIÓ DEL COS AMB L'AIGUA DE MAR I LA SORRA	
D - ACCIONS RELACIONADES AMB L'ELEMENT AIRE	
D.1. RESPIRAR L'AIRE	
E - ACCIONS RELACIONADES AMB L'ELEMENT FOC	
E.1. FER FOC	
12.3.2. RELACIONS DEL COS HUMÀ AMB ELEMENTS NATURALS EN ACCIONS QUOTIDIANES.	
F. ACCIONS RELACIONADES AMB L'ACTE D'OBSERVAR	
F.1. MIRAR I MIRAR EL MAR	
G. ACCIONS RELACIONADES AMB L'ACTE DE TOCAR	
G.1. TOCAR FUSTA	
G.2. TOCAR HERBA I TOCAR PEDRA	
G.3. TOCAR CARN	
H. ACCIONS RELACIONADES AMB L'ACTE DE RENTAR-SE	
H.1. RENTAR-SE LA CARA, RENTAR-SE LES MANS I RENTAR-SE LES DENTS	

I. ACCIONS RELACIONADES AMB L'ACTE DE MOURE'S	
I.1. <i>MIRAR LA LLUM DEL SOL; RESPIRAR; CAMINAR; I, PARLAR</i>	
J. ACCIONS RELACIONADES AMB L'ACTE DE SATISFER LES NECESSITATS VITALS	
J.1. <i>MENJAR, BEURE I FUMAR</i>	
12.3.3 CONTINGUT DE LES ACCIONS	
12.4. LA METODOLOGIA DE LES <i>RELACIONS: DEL COS HUMÀ AMB ELEMENTS NATURALS I DEL COS HUMÀ AMB ELEMENTS QUOTIDIANS</i>	230
12.4.1. ELS MATERIALS	
12.4.2. ELS TÍTOLS	
12.5. EL CONCEPTE DE TEMPS A <i>RELACIÓ: DEL COS HUMÀ AMB ELEMENTS NATURALS</i>	232
12.6. ACCIÓ EN DIRECTE <i>RELACIÓ: DEL COS HUMÀ AMB ELS QUATRE ELEMENTS</i>	234
12.6.1. MATERIALS	
12.6.2. PROCEDIMENT	
12.7. INSTAL·LACIÓ- MUNTATGE <i>COSMOLOGIA</i>	241
12.7.1. COSMOLOGIA	
12.7.2. <i>DISSENY DE LA DISPOSICIÓ DELS ELEMENTS EN L'EXPOSICIÓ</i>	
12.8. CONCLUSIONS	251
13. <i>L'ARBRE, 1975-1976. EXPOSICIONS I FOTOACCIONS</i>	258
13.1 SÈRIE DE FOTOACCIONS <i>L'ARBRE 1975 PRESENTADA A L'EXPOSICIÓ VALORS ACTUALS DEL COSTUMARI CATALÀ EN LES ARTS PLÀSTIQUES: L'ARBRE, 1975-1976</i>	260
13.1.1. CONTINGUT TEÒRIC DE LA MOSTRA	
13.1.2. COMPONENT IDEOLÒGIC DE LA MOSTRA	
13.2. ANÀLISI DE L'ESSÈNCIA DE LA CULTURA ARBÒRIA	264
13.3. SÈRIE DE FOTOACCIONS: <i>L'ARBRE, 1975</i>	266
13.3.1. SÈRIE <i>L'ARBRE. L'ARBRE I LES MATÈRIES NATURALS</i>	
A. <i>FRUITS DE PEDRA</i>	
B. <i>FANG A LES BRANQUES</i>	
C. <i>FULLES DE PLOMES</i>	
D. <i>OMBRA I FOC</i>	
13.3.1.1. CONCLUSIONS	
13.3.2. SÈRIE <i>L'ARBRE: L'ARBRE AMB PERSONALITAT HUMANA</i>	
A. <i>ARRENCAR-LO DE TERRA (NÉIXER)</i>	
B. <i>DUTXAR-LO</i>	
C. <i>VESTIR-LO</i>	
D. <i>DONAR-LI MENJAR</i>	
E. <i>FER LA TERTÚLIA</i>	
F. <i>PORTAR-LO A PASSEJAR</i>	
G. <i>PORTAR-LO EN COTXE</i>	
H. <i>POSAR-LO AL LLIT</i>	

I. MATAR-LO A LA GALERIA	
13.3.2.1. CONCLUSIONS	
13.3.3. L'ARBRE: L'ARBRE I L'HOME	
A. A DALT DE L'ARBRE	
B. PENJADA DE L'ARBRE	
C. LLIGADA A L'ARBRE	
D. L'ARBRE, LA CABANA	
E. PARAULES A L'ARBRE	
13.3.3.1. CONCLUSIONS	

D- REFLEXIONS FILOSÒFIQUES I POÈTIQUES

14 - ANÀLISI DEL PENSAMENT EN L'OBRA POÈTICA DE FINA MIRALLES 1972-1996	316
14.1 EL PAS DE LES CREENCES EMPÍRIQUES A LES CREENCES ESPECULATIVES	318
14.1.1. LA POÈTICA VERBAL, VISUAL, OBJECTUAL I D'ACCIÓ	
14.1.2. POESIA VISUAL	
14.1.3. POESIA OBJECTUAL	
14.1.4. LES FOTOACCIONS COM A POESIA	
14.2 CANVI D'ACTITUD EN LA RECEPCIÓ DE LA SEVA OBRA PER PART DE LA INSTITUCIÓ ARTÍSTICA	326
14.3. EL PAS DE LA POÈTICA CONCRETA A LA POÈTICA METAFÍSICA	330
14.3.1. EL GEST EN L'ESCRITURA, ELS DIBUIXOS I LES PINTURES 1981-1996	
14.3.2. DE L'ULL I LA MÀ: DESCOBERTA DEL DIBUIX LA PINTURA	
14.4. L'ESCRITURA SIMBÒLICA DE FINA MIRALLES	338
14.4.1. DE L'IMPULS A LA MÀ	
14.4.2. IDEA DE L'Ú A LA UNIÓ	
14.4.3. COSMOLOGIA DEL BUIT	
14.4.4. L'ARBRE: ÀNIMA DE LA NATURALES A I FONT DE L'EXPERIÈNCIA MÍSTICA	
14.5 CONCLUSIÓ	358

E- COSMOLOGIA NATURAL

15 - ASSAIG DE LECTURA ANTROPOLÒGICA I FILOSÒFICA DE L'ARBRE EN L'OBRA PLÀSTICOVISUAL I POÈTICOTEXTUAL DE FINA MIRALLES	362
15.1. INTRODUCCIÓ	364
15.2. EL XIPRER: EMBLEMA DE LA IMMORTALITAT	368

15.3. EL LLORER: LA CREATIVITAT	375
15.3.1. DE LA PORTA AL LLIT	
15.4. EL GARROFER: LA NIMFA ARBÒRIA	387
15.5. LA MORERA: L'ARBRE SOLAR	392
15.6. L'OLIVERA: FRUITS DE LA LLUNA	396
15.7. EL PI: FORÇA GENÈSICA	400
15.7.1. MITES RELACIONATS AMB L'ORIGEN DEL PI	
15.7.2. EL CULTES ANCESTRALS RELACIONATS AMB EL PI	
15.7.2.1. EL PI, L'ARBRE DE CÍBELE	
15.7.2.2. LA FIGURA DEL PENJAT DE L'ARBRE TÉ RELACIÓ AMB ELS FENÒMENS CELESTES	
15.7.2.3. ELS FRUITS PETRIS I HUMANS DE L'ARBRE	
15.7.3. EL TRONC: LA UNIÓ SAGRADA PER DONAR CONTINUÏTAT A LA VIDA	
15.7.3.1. CELEBRACIÓ DE L'OFRENA A LA LLUM	
15.7.3.2. ELS RITUALS COMPASSEN ELS RITMES HUMANS AMB ELS CICLES ESTACIONALS DE LA NATURALES	
15.7.4. L'ARBRE COM A SOPLUIG PRIMORDIAL	
15.7.5. EL FOC PER REMARCAR L'INEFABLE	
15.7.5.1. SIMBIOSIS O PARAL·LELISMES ENTRE EL COMPORTAMENT-PERSONA I LES QUALITATS-ARBRE	
15.7.5.2. CREMAR LES DESPULLES DE L'ARBRE	
15.8. L'ALZINA	426
15.8.1. L'ALZINAR DE SERRALLONGA	428
15.8.1.1. ELS SOMNIS: EL TRÀNSIT COM A EINA PER A LA COMPRESIÓ INTERNA QUE VAN GUIANT LA SEVA VIDA	
15.8.1.2. EL BOSCH SAGRAT: LA VEU ORACULAR	
15.8.1.3. EL BOSCH SANT: RETORN A L'ÚTER MATERN	
15.9. DE LA MARE NATURA I LA MARE CULTURA DEL CAMP	442
15.9.1. GINECOCRÀCIA I EL CICLE AGRARI	
15.9.2. SERRALLONGA REMET AL MITE DELS ORÍGENS: DE LA FERTILITAT I DE L'ETERN RETORN.	
15.9.3. RELACIÓ DE LA MARE TERRA AMB EL FILL/FILLA LLAVOR	
15.9.4. LA RELACIÓ DE MARE I FILLA EN EL PAISATGE	
15.9.5. EL PAS DE LA DIVINITZACIÓ DE LA NATURA A LA SACRALITZACIÓ DE LA CULTURA AGRÀRIA	
15.9.5.1. CAMP SEMBRAT	
15.9.5.2. CAMPS DE CULTIU DE GRAMÍNIES	
15.9.5.3. EL TERRA COBERT DE PALLA	
15.9.6. COS COBERT DE PALLA	

15.9.7. CULTE A L'ESPERIT I/O EL GENI DEL BLAT	
15.10. SIMBOLISME SAGRAT DE L'ARBRE	469
15.10.1. L'ARBRE IMATGE DE LA VIDA HUMANA	

F- CONCLUSIONS I BIBLIOGRAFIA

16 - CONCLUSIONS	482
17 - BIBLIOGRAFIA	486

G- ANNEXES

18 - ANNEXES	504
ÍNDIX	506
18.1. RELACIÓ DE LA DOCUMENTACIÓ SOBRE L'OBRA DE FINA MIRALLES	506
18.1.1. INTRODUCCIÓ	
18.1.2. DOCUMENTACIÓ CRONOLÒGICA DE L'OBRA PLÀSTICOVISUAL DE FINA MIRALLES DEL PERÍODE 1972-1975	
18.1.3. DOCUMENTACIÓ CRONOLÒGICA DE LES PUBLICACIONS DE FINA MIRALLES DEL PERÍODE 1972-2007.	
18.1.4. TAULA DE LA PUBLICACIÓ NATUREALES NATURALS – NATUREALES ARTIFICIALS 1975	
18.2. TEXT DE FINA MIRALLES DE <i>L'ARBRE</i> QUE VA PRESENTAR EN MOTIU DE L'EXPOSICIÓ <i>VALORS ACTUALS DEL COSTUMARI CATALÀ EN LES ARTS PLÀSTIQUES</i> (1975-1976).	577

ABREVIATURES EMPRADES

AMAS:	Arxiu del Museu d'Art de Sabadell
CMC:	Congrés mundial de comunicació
FAD:	Foment de les Arts Decoratives
LLT1:	Llibre de treball 1r
LLT2:	Llibre de treball 2n
LLT3:	Llibre de treball 3r
MACBA:	Museu d'Art Contemporani de Barcelona
MAS:	Museu d'Art de Sabadell
MNAC:	Museu Nacional d'Art de Catalunya
Núm. ref. FM:	Número de referència de les taules de l'obra de Fina Miralles
Ref. MAS:	Número de Referència d'un document a l'arxiu del Museu d'Art de Sabadell
SAPCP:	Sala de l'associació del personal de la Caixa de Pensions de Barcelona
SECI:	Sala d'exposicions del Casino d'Igualada
STABAS:	Sala Tres de l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell
STS:	Sala Tres de Sabadell
TPI:	Tramesa postal internacional

A

INTRODUCCIÓ:
MATERIALS I MÈTODES

1

FONS DOCUMENTAL I PROCEDIMENT DE TREBALL

1.1. PROCEDIMENT DE TREBALL

En aquest apartat es descriurà el procediment emprat en aquesta tesi per analitzar l'obra de Fina Miralles. D'una banda, s'ha realitzat una anàlisi de deconstrucció dels conceptes sobre la naturalesa cosmològica, és a dir, la naturalesa natural dels vegetals, la naturalesa dels elements minerals i la naturalesa antropològica presents en la seva obra plàsticovisual de l'etapa conceptual circumscrita dins del període que va des de 1972 fins a 1975, i, de l'altra banda, s'ha estudiat els elements filosòfics i simbòlics de l'obra poèticotextual produïda per l'artista des de 1972 fins a 1996, amb la finalitat d'interrelacionar en el capítol de l'assaig sobre lectura antropològica i filosòfica, la figura simbòlica de l'arbre en el recorregut de l'obra de Fina Miralles.

1.2. FASES DE L'ESTUDI

En la primera fase de l'estudi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles s'ha fet un treball de camp que ha consistit en realitzar el buidatge de la documentació existent a l'arxiu de Fina Miralles del Museu d'Art de Sabadell (MAS)¹ de l'obra exposada, de l'obra escrita i de la vida personal de l'artista en el període comprés entre 1972 i 1996.

La segona fase de la investigació es va dedicar a ordenar, catalogar i extreure la màxima informació possible sobre Fina Miralles a partir dels documents, catàlegs, premsa, imatges i textos per després poder-la contrastar i establir un fil argumental².

La tercera fase va consistir en decidir el període del treball de Fina Miralles que es volia abraçar. Pel que fa a l'obra plàsticovisual, es va determinar centrar-se en l'etapa conceptual circumscrita entre 1972 i 1975, mentre que de la textual, tant la publicada com l'inèdita escrita entre 1972 i 1996.

En la quarta fase, després de buidar i analitzar els textos i els poemes inèdits de les llibretes manuscrites de Fina Miralles que van de 1981 a 1996, es van extreure els conceptes indispensables per donar significació al pensament subjacent en la seva producció artística.

En la cinquena fase es va intentar establir una connexió entre la producció plàsticovisual de Fina Miralles del període circumscrit entre els anys 1972 i 1975, i els textos teòrics, els poemes, pensament i reflexions que va escriure entre 1972 i 1996³.

1 Material en gran part inèdit que Fina Miralles va fer-ne donació el 1999 al MAS i del qual s'ha extret la major part de la documentació emprada en aquest estudi.

2 Aquest material ha estat ordenat en taules que s'adjunten a l'annex.

3 Malgrat l'aparent salt cronològic existent entre la producció plàsticovisual i l'escripta, hi ha una real connexió interna i un clar fil conductor entre ambdós procediments.

I finalment, la sisena fase va consistir en interrelacionar la seva producció plàsticovisual i poèticotextual a partir de la figura de l'arbre des d'una lectura simbòlica. No pas per demostrar com els referents mitològics han estat la base intel·lectual del seu treball, sinó per testimoniar que han estat uns catalitzadors culturals –recollits per via oral i/o escrita- que van permetre a Fina Miralles donar cos al seu pensament i configurar una cosmovisió personal. Per portar a terme aquest darrer apartat s'han emprat coneixements de filosofia i d'antropologia filosòfica per tal d'enfocar l'anàlisi de la seva obra vers unes lectures que vagin més enllà de les formulacions formals i/o contextuals amb la finalitat de: a) extreure pensament filosòfic de les paraules i dels conceptes més usats per Miralles en els textos i els poemes –publicats i inèdits-, i així, poder-ne deduir el grau de significació; b) a partir dels conceptes extrets de l'escriptura intentar donar una altra visió i, per tant, fer una nova lectura del seu treball artístic.

1.3. MARC TEÒRIC DEL TREBALL DE L'ARTISTA FINA MIRALLES

Dins de la historiografia de l'art l'etapa més estudiada de la producció artística de Fina Miralles ha estat la conceptual que va de 1972 a 1978. En el present estudi no es farà una anàlisi contextual del fenomen de l'art conceptual –entès en un sentit ampli- a Catalunya, ja que darrerament ha estat tractat de manera profunda per historiadors i historiadores de gran solvència intel·lectual. Dels treballs més recents als més antics cal destacar la tesis doctoral de Maia Creus, *Sala Tres 1972-1979, en la ruta de l'art alternatiu a Catalunya* de l'any 2010; el catàleg de Maia Creus, *Sala Tres 1972-1979, en la ruta de l'art alternatiu a Catalunya*, editat pel Museu d'Art de Sabadell el 2007; el llibre de Pilar Parcerisas, *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Editorial Akal, Madrid 2007; el catàleg de Rosa Queralt, *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, editat pel Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid: 2005); el catàleg de Victòria Combalia per a l'exposició a Tecla Sala, del 15 de febrer al 28 d'abril de 2002, de *La Col·lecció Tous en el si de l'art conceptual* (Barcelona: 2002).

Per tenir una visió més global de la seva obra, el catàleg *Idees i actituds entorn de l'art conceptual*, editat per la Generalitat de Catalunya en motiu de l'exposició al Centre d'Art Contemporani Santa Mònica de Barcelona l'any 1992, esdevé un document de referència. La publicació, en el seu moment, aglutinava de manera exhaustiva l'activitat que fins aleshores havien realitzat el conjunt d'artistes catalans denominats conceptuals des de finals dels anys seixanta del segle XX. Recollia també una cronologia i bibliografia molt acurades però, sobretot, cal destacar-ne els assajos dels historiadors, crítics i artistes, la tasca dels quals era contextualitzar les pràctiques artístiques dins de l'entorn polític, social i cultural de l'època. Van ser les aportacions fetes per Pilar Parcerisas, Alícia Suárez i Mercè Vidal, Glòria Picazo, Teresa Camps, Annemieke Van de Pas,

Carles Hac Mor, Antoni Mercader, Eugeni Bonet, Joaquim Dols i Albert Macià.⁴ També han estat llibres de referència el de Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte del concepto*. Editorial Akal, Madrid, Cinquena edició, 1990; i el de Victòria Combalia Dexeus, *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1975.

1.4. ESTAT DE LA QÜESTIÓ SOBRE EL TEMA QUE S'INVESTIGA

L'estat de la qüestió del tema que ens proposem abordar és prou concret i limitat en el temps, del qual no n'existeixen, però, treballs científics específics sobre la seva producció. Cal esmentar, en primer lloc, les investigacions d'Agustí Hurtado pel comissariat de l'exposició *Fina Miralles. De les idees a la vida* al Museu d'Art de Sabadell el 2001. Exposició i catàleg que es van realitzar en motiu de la donació que Fina Miralles va fer de tota la obra i fons documental a aquesta entitat. Agustí Hurtado, en l'exposició, va destacar tres etapes en l'obra de Fina Miralles: 1) 1972-1978 "*Des de la pintura*" que s'inscriu dins de la tendència conceptual, on les obres han estat la realització de les idees; 2) 1979-1983 *Cap a la Pintura: el quadre suport conceptual*; i 3) 1983-1996: *la pintura en el buit*.

El text d'Agustí Hurtado en el catàleg *Fina Miralles. De les idees a la vida*⁵ ha estat un primer intent d'ordenar⁶ i raonar la trajectòria plàstico-visual de l'artista des de la globalitat. L'obra textual i la documentació en dipòsit a l'arxiu d'aquesta entitat, en canvi, no van ser del tot estudiades. Així, atesa la complexitat de l'obra i la dispersió del material, la tasca de recerca feta per Hurtado va ser exhaustiva i el discurs ben argumentat. El catàleg també compta amb les aportacions de Pilar Parcerisas -amb el text *De la naturalesa a la naturalesa*, el qual té com a principal propòsit contextualitzar el treball de Miralles dins del corrent conceptual- i d'Assumpta Bassas⁷ -amb l'assaig *Fina Miralles: natura, cultura i cos femení, una perspectiva des del gènere* que va enfocar el text amb el propòsit d'ubicar el treball de Miralles dins del corrent artístic del feminisme, tot comparant el seu treball amb el d'altres dones creadores. Però, tot i que els textos de Pilar Parcerisas i Assumpta Bassas pel catàleg *Fina Miralles. De les idees a la vida* destaquen aspectes vinculats als components mitològics de les seves obres de l'etapa conceptual, cap de les autores fa un estudi en profunditat dels aspectes simbòlics de la seva obra⁸.

4 Per esmentar els autors s'ha respectat l'ordre que figura en el catàleg.

5 VVAA. *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Catàleg editat per l'Ajuntament de Sabadell, Sabadell 2001.

6 Agustí Hurtado va elaborar la cronologia de l'obra i de les exposicions del catàleg *De les idees a la vida*. (Pàg. 110-111)

7 Assumpta Bassas va elaborar la bibliografia del catàleg *De les idees a la vida*. (Pàg.112-117)

8 Estudiosos i especialistes com Pilar Parcerisas, com a representat de la segona generació d'artistes conceptuals de Catalunya; Pepa Balsach i/o Maïa Creus, per la seva vinculació amb l'art experimental a Sabadell; Laura de la Mora Martí en la tesi doctoral *Desplazamientos y recorridos a través del land-art, en la obra de Fina Miralles y Àngels Ribé en la década de los 70*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2005, que ha enfocat el seu treballs de d'una perspectiva ecològica; o Assumpta Bassas, interessada en la seva faceta feminista... entre els estudis més rellevants.

També existeixen articles que parlen d'alguns aspectes de l'obra de Miralles, generalment vinculats a les exposicions, que s'han pres com a referència. Han estat molt profitosos el de G4⁹ a la revista *Serra d'Or* referent a l'exposició *Sensitiveland* a la Llibreria Plató; el d'Alexandre Cirici Pellicer, per ser un dels primers teòrics que va parlar a *Serra d'Or*¹⁰ de les propostes inicials de Fina Miralles el 1972 en motiu de l'exposició col·lectiva que va tenir lloc a l'Hospitalet de Llobregat titulada *Comunicació actual a l'Hospitalet*; sobre l'exposició *Naturaleses naturals* és interessant la nota d'Alicia Suárez i Mercè Vidal a *Serra d'Or*¹¹; Joaquim Dols va publicar a la revista *Destino*¹² l'article *Josefina Miralles en Sala Vinçon*, escrit amb un llenguatge analític que ha estat de molt interès per al present estudi; pel que fa a l'exposició col·lectiva *Tramesa postal*, on Fina Miralles va presentar el poema visual *Mar, cel, terra*, cal destacar la nota informativa d'Alicia Suárez i Mercè Vidal¹³; de l'exposició *Translacions* és remarcable l'article monogràfic d'Alexandre Cirici Pellicer a *Serra d'Or*¹⁴ en què contextualitza el treball presentat a la mostra amb les propostes precedents de Fina Miralles; sobre l'exposició *Relacions* a la Sala Tres de Sabadell, s'han trobat notes sense autor publicades a la revista *Triunfo*¹⁵ i la ressenya de l'exposició al *Correo Catalan*¹⁶, mentre que de l'exposició presentada al Casino d'Igualada, una nota al *Diari d'Igualada*¹⁷ i una ressenya de Maria Teresa Miret i Soler en una publicació del Cercle Mercantil, Industrial i Agrícola¹⁸. Pel que fa a l'exposició *Valors actuals del costumari català* no s'ha trobat informació a la premsa escrita.

Així doncs, aquests textos i articles esmentats anteriorment han constituït un punt de partida útil i necessari per al present treball. D'aquesta manera, per completar els estudis realitzats sobre l'obra de Fina Miralles, ens ha semblat una necessitat urgent aquesta tesi que -sense pretendre tenir un caràcter definitiu sobre la totalitat de la seva producció- vol oferir una mirada nova i una voluntat de documentar amb més precisió l'obra realitzada dins del període que va del 1972 al 1975, alhora que relacionar-la amb la seva producció literària compresa entre 1981 i 1996.

Aleshores i en referència al contingut de les llibretes – gairebé inèdit¹⁹ en la seva totalitat- testifica uns interessos i coneixements intel·lectuals de Fina Miralles completament desconeguts, com

9 G-4. "Miralles CAJ/Plató". *Serra d'Or*, any XV, núm. 161 "Exposicions". Barcelona, 15 de febrer de 1973, pàg. 42-43.

10 G-4. "Exposicions". *Serra d'Or*, Any XV, núm. 161, (Barcelona, 15 de febrer de 1973), pàg. 42-43.

11 SUÁREZ, Alicia; VIDAL, Mercè. "Sala Vinçon", *Serra d'Or*, any XV, núm. 171 (Barcelona, 15 de desembre de 1973), pàg. 70.

12 J.d.r. (Joaquín Dols) "Josefina Miralles en Sala Vinçon". Revista *Destino*, any XXXV, núm. 1.885. (Barcelona, 17 de novembre de 1973), pàg. 60.

13 SUÁREZ, Alicia i VIDAL, Mercè. "Postal Art / Art Postal" *Serra d'Or* any XVI, núm. 177 (Barcelona, 15 de juny de 1974), pàg. 53-54.

14 CIRICI PELLICER, Alexandre. "Les recerques de Josefina Miralles". *Serra d'Or* núm. 174, (Barcelona, març 1974), pàg. 43-45.

15 "Arte de ahora" *Triunfo*, any XXX, Núm.660. Madrid, 24 de maig de 1975, pàg. 74.

"Arte de ahora" *Triunfo*, any XXX, Núm.661. Madrid, 31 de maig de 1975, pàg. 87.

16 "¿Arte o comercio?", *El Correo Catalán*. 5 d'abril de 1975.

17 "2 exposicions", *Diari d'Igualada*, dimecres 3 d'abril de 1975.

18 MIRET I SOLER, M. Teresa: "Relació cronològica d'activitats", *Cercle Mercantil, Industrial i Agrícola. Història*, Igualada, 1997, (pàg. 80 i 171).

19 Dels poemes només s'han publicat *Vuit poemes*. Editorial Cafè Central, núm. 39. Barcelona, abril 1993. "Ref. MAS-163"

són els seus amplíssims coneixements de mitologia i simbologia relacionada amb la cosmologia no només occidentals sinó també orientals. Aquesta nova visió determina que els apel·latius d'ecologista o de feminista no s'ajustin a la seva realitat global, doncs a mesura que la lectura de la seva obra s'expandeix vers un marc més antropològic i filosòfic el camp de significació de la producció esdevé més complex. Això fa que aquests adjectius esdevinguin reduccionistes i, per tant, la seva actitud creativa s'hagi d'englobar dins d'una dimensió humanista.

Les seves fonts foren, d'una banda, la lectura de l'obra de Joan Amades²⁰, d'on va extreure imatges i/o referents dels costums populars vinculats amb l'agricultura, el paisatge i la natura, i, de l'altra, l'àmplia bibliografia de Mircea Eliade sobre els temes d'antropologia cultural referents a la història de les religions²¹, 'estudi del llenguatge simbòlic i del significat dels símbols a partir del *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier i Alain Gheerbrant²², el llibre del Tao²³ i el llibre d'endevinació *I Ching*²⁴, *l'Obra completa Carl Gustav Jung*²⁵ entre els més significatius. Però per aquest estudi s'ha consultat bàsicament la següent bibliografia: BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura, México 1965; BACHOFEN, Johann Jakob. *El matriarcado*. Editorial Akal Madrid 1987; BARING, Anne i CASHFORD, Jules. *El mito de la diosa*. Editorial Siruela, Madrid 2005; CIRLOT, Eduardo. *Morfología y arte contemporáneo*. Editorial Omega, 1955; 67.

1.5. FONS DOCUMENTALS

Pel que fa als centres de documentació, la major part de la informació s'ha obtingut de l'arxiu de Fina Miralles dipositat en el fons documental del Museu d'Art de Sabadell (MAS), tot i que també s'ha consultat l'arxiu de l'escola Eina de Barcelona, l'Hemeroteca de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), el fons documental del Museu Nacional de Catalunya (MNAC), el centre de documentació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), la biblioteca de la Fundació Joan Miró de Barcelona, i el fons documental de Jordi Pablo.

1.5.1. FONS DOCUMENTALS DE LA PRODUCCIÓ VISUAL DE FINA MIRALLES 1972-1996

L'arxiu del MAS recull, a més de l'obra objectual de l'artista, una extensíssima documentació d'imatges en forma de diapositives, negatius, fotos, pel·lícules en Super 8 -moltes d'elles actualment digitalitzades-. Tot aquest conjunt d'obra catalogada forma part dels fons de l'obra de Fina Miralles, documents d'extrema vàlua, sobretot si es té en compte que la major part

20 AMADES, Joan. *Costumari català: el curs de l'any*. Salvat Editores, S.A., Edicions 62, Barcelona 1989.

21 ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Editorial Paidós, Barcelona 1999; ELIADE, Mircea. *Lo profano y lo sagrado*. Editorial Guadarrama, Madrid 1967; i ELIADE Mircea. *Mito y realidad*. Editorial Labor, Barcelona 1983.

22 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*. Editorial Herder, Barcelona 2007.

23 LAO-TSE. *Tao te ching*. Editorial Tecnos, Madrid 1996.

24 I Ching (milenario oráculo chino que dará respuesta a tus preguntas). Ediciones Obelisco, Barcelona 2008.

25 JUNG, Carl Gustav. *Obra completa*. Editorial Trotta, Madrid 1999.

dels treballs de l'etapa conceptual (1972-1976) van ser efímers i, per tant, intangibles; és doncs, gràcies a aquests documents que en l'actualitat tenim coneixement d'aquestes propostes. Algunes de les seves peces de fotoacció o fotodocumentació d'accions, malgrat la precarietat tecnològica pròpia de l'època, han esdevingut imatges icòniques, signes indelebles de l'art conceptual per la seva innovació i qualitat artística. Aquest arxiu també recull altres documents fotogràfics on es mostra el procés de treball emprat per l'artista durant l'elaboració de l'obra, així com diferents imatges testimoni de les seves exposicions, alguns exemples de les quals van ser recollits en el Dossier de l'artista²⁶.

L'arxiu visual del MAS conté dos arxivadors de diapositives i cinc arxivadors de fotografies en blanc i negre i en color. L'arxivador de diapositives número 1 conté els documents visuals que van des de 1972 fins a 1976, *Sensitiveland*, 1972, p.1-2 (MAS-299); *Dibuixos Portes* i quadres sobre la *Naturalesa* (Paisatges i arbres) 1972-1973, p. 3-6 (MAS 300); de la producció circumscrita a l'etapa estrictament conceptual: *Natura morta*, 1972, p.7 (MAS 301); *Naturaleses naturals*, 1973, p. 8-9 (MAS 302); *Translacions*,1973, p.15-16 (MAS 304); *Paisatge Serrallonga* 1973, p. 17 (MAS 384); *Relacions* 1975, p.21-22 (MAS-306); i la sèrie d'accions *L'arbre (Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques)*,1975-1976, p. 23-25 (MAS- 307)²⁷.

L'arxivador número 2 conté l'obra del període 1976-1996: *Standard*, 1976. p. 1-5 (MAS-293, MAS-294); *Matances del porc*, 1976. p. 6-7 (MAS-308); *Matances*, 1976. p. 8-9 (MAS-310); *Emmascarats*, 1976, p.10 (MAS-308); *Meditarrani t'estim*, 1978, p.11 (MAS-311); *Vol rasant*, 1979, p.12 (MAS-400); *Paisatge*, 1979, p.13 (MAS-313); *Fragments*, 1980, p.14 (MAS-312); *Les mides del marc*, 1980, p.14 (MAS-312); *Doble horitzó*, 1981, p.16-17 (MAS-314); *Tela i bastidor*, 1981, p.18 (MAS-401); *Terra*, 1981, p.19 (MAS-316); *En l'aire*, 1982, p.20 (MAS-317); *A l'espai*, 1983, p.21 (MAS-318); *Agramunt - Juliol-Agost*, 1987, p.22-23 (MAS-320); *Potrait*, 1988, p.24(MAS-319) i 25-27 (MAS-321); i, *Potrait et Regard*, 1993, p. 28-29 (MAS-322).

L'arxiu del MAS conté cinc arxivadors de fotografies denominats "gris". El primer conté les fotografies de la peça *Natura morta*, 1972 (MAS-333, MAS-261); *Naturaleses naturals i Paisatge Serrallonga* 1973 (MAS-339, MAS-340, MAS-263, MAS-296 I MAS-297); *Mar, cel i terra* 1973 (MAS-287). L'arxivador gris 2 conté la sèrie de fotografies de les accions *Relacions* 1974 (MAS-268, MAS-382, MAS-386); la sèrie d'accions *L'arbre (Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques)*, 1975-1976 (MAS-374, MAS-375, MAS-376, MAS-377, MAS 387, MAS-397, MAS -269).²⁸ El número 3 conté l'obra realitzada entre 1977 i 1983; *Standard*, 1976 (MAS-378); *Sabates*, 1976 (MAS-380, MAS-272); *Petjades*, 1976 (MAS-380, MAS-292), *Matances* 1976-1977 (MAS-262, MAS

26 Fina Miralles va elaborar un Dossier per la presentació de l'obra entre 1972-1983. (Ref.MAS-211).

27 En aquest arxivador també hi ha la documentació visual de l'obra *Imatges del Zoo*, 1974, p. 18-20 (MAS-305) i *Standard*, 1976, p. 26-29. (MAS.291-292)

28 En aquest arxivador també hi ha la documentació visual de l'obra *Imatges del Zoo*, 1974 (MAS- 368, MAS-369, MAS-370, MAS-371, MAS-372, MAS-373, MAS-381, MAS-2565) i *Triangle: simbologia de poder i mort* 1976 (MAS-397-258) i *Emmascarats*. 1976. (MAS- 330, MAS-331- MAS 260)

298, MAS-273, MAS-334, MAS 335, MAS-336, MAS-337, MS-338, MAS-262); *Triangle sobre quadrat*, 1977 (MAS-326, MAS-327; *Mediterrani t'estim*, 1978 (MAS-364, MAS-275); *Paisatge*, 1979 (MAS-259, MAS 295); *Piràmide*, 1979 (MAS-276); *Les mides del marc*, 1980 (MAS-328, MAS-257); *Doble horitzó*, 1981 (MAS-361, MAS-367, MAS-281); *Doblec d'ona*, 1981 (MAS-227); *Terra*, 1981 (MAS-274); *A l'espai*, 1983 (MAS-362, MAS-388, MAS-271); i *Itinerari de la terra a l'aire i de l'aire a l'aigua*, 1983 (MAS-365, MAS-266), MAS-256). En els altres dos arxius hi trobem la resta de la seva obra, la realitzada entre 1987 i 1996 en el número 4 i la de 1996 en el número 5. En total, es podrien comptabilitzar unes 2.000 fotografies a més de les de la seva vida privada²⁹.

En relació amb la filmografia de Fina Miralles, l'arxiu del MAS conté els films: *Fenòmens atmosfèrics* de súper-8, sense so i de 25 minuts de durada, que va presentar a l'exposició *Naturaleses naturals* a la sala Vinçon de Barcelona l'octubre de 1973. El film *Vol de coloms* de súper-8, sense so i de 9:29 minuts de durada, que va realitzar amb motiu de l'acció del mateix nom que va tenir lloc durant la mateixa exposició. El film *Deixada anar de cargols* de súper 8, sense so i de 5 minuts de durada, de la translació que va realitzar l'1 de novembre de 1973, quan, al final de la mostra *Naturaleses naturals*, es van alliberar els cargols al Parc de la Ciutadella de Barcelona. Dins del període conceptual sociològic, Fina Miralles va realitzar dos films més: *Petjades*, fet també en súper-8, amb so i amb una durada de 3 minuts, que va formar part del film col·lectiu titulat *La ciutat* (1976) i, finalment, el film *Matances*, en súper-8, sonor i de 20 minuts de durada, realitzat per Josep Domènech que també va formar part de l'exposició del mateix títol.

Cal destacar que a mesura que van passant els anys en la trajectòria artística de Fina Miralles el nombre d'imatges i films disminueix, cosa que fa deduir que aquests suports van ser un procediment bàsic del seu treball efímer. Per una banda es tractava d'un suport per documentar les seves accions o propostes efímeres i, per l'altra, d'uns mitjans fonamentals per on fer circular el discurs artístic, tal com ho demostren els muntatges de les exposicions realitzades entre 1973 i 1976; a més a més de ser una forma de documentar i deixar constància de les diferents mostres.

1.5.2. FONS DOCUMENTALS DE LA PRODUCCIÓ POÈTICOTEXTUAL PUBLICADA DE FINA MIRALLES 1972-2008³⁰

Miralles de 1972 a 1975, a més de la producció artística comentada anteriorment també va ser prolífica en textos teòrics³¹. El document més significatiu ha estat el llibre *Materials*

29 Atès el marc cronològic del present estudi 1972-1975 no s'especifica el contingut dels arxius 4 i 5 que abracen l'obra de Fina Miralles compresa entre 1984 i 1996, en aquest treball només se n'esmenta el camp temporal dels arxius.

30 La documentació de cronològica de les publicacions de Fina Miralles del període 1972-2007 es presenta a les taules (Núm. ref. FM-58) i (Núm. ref. FM-58) a l'annex.

31 Aquests documents generalment tenen una aparença humil, en alguns casos degut a l'escassetat de recursos econòmics dels espais expositius o de les editorials alternatives i, d'altres, per l'estètica del moment, però aquesta circumstància no els resta rellevància o qualitat perquè el més important és el contingut. A l'apartat dels annexes es mostra una taula amb la documentació cronològica de les publicacions de Fina Miralles del període 1972-2007.

naturals- materials artificials de 1975³² on va recollir el corpus teòric que va desenvolupar en les exposicions realitzades dins d'aquest període. Fina Miralles a *Materials naturals- materials artificials* va teoritzar des d'una perspectiva històrica, no només sobre la funció de l'objecte artístic, sinó també sobre el sentit de l'art³³. L'art no pas com a còpia o mimesi de la realitat, no pas com un mitjà per plasmar cap ideal de bellesa, no pas com a veritat epistemològica³⁴, sinó l'art com a creació artística d'una nova realitat ontològica. Miralles, per demostrar aquestes tesis de negació de la concepció de l'art tradicional, probablement va emprar una metodologia de reflexió propera al pensament estructuralista³⁵. Es tractava del sistema filosòfic imperant en aquest període històric i context estètic³⁶, que consistia en dissociar les parts constituents d'un conjunt, en aquest cas les peces i/o els muntatges de les exposicions, en unitats per, d'aquesta manera, poder estudiar cada element com un mòdul amb identitat pròpia. Aquest plantejament teòric també va ser recollit en els textos escrits per Fina Miralles en els catàlegs de *Translacions*³⁷ 1974, on postulava la hipòtesi de confrontar esdeveniments, materials naturals i objectes en unes circumstàncies inusuals, fora dels seus contextos, per demostrar que les lleis naturals no són inamovibles, sinó que poden canviar tant a causa de forces internes com d'externes. En el context artístic, confrontava els materials naturals i els objectes en unes situacions límit que els eren estranyes amb l'objectiu de portar a terme una experimentació estètica. Finalment, en el text de la invitació de l'exposició *Relacions* de 1975³⁸, va postular una cosmologia no racionalista sinó holística. En relació a l'exposició *Valors actuals del costumari català*, Fina Miralles va escriure un text, *L'arbre*³⁹, en el qual aborda tant la relació que l'arbre ha mantingut en les diferents èpoques i ideologies al llarg de la història occidental, com el fet que una sèrie de creences hagin arribat al món actual a partir del folklore, dels costums i dels jocs populars.

32 MIRALLES, Fina. *Materials naturals- Materials artificials*. Edicions Alternes, Barcelona 1975. Les Edicions Alternes varen ser creades per Fina Miralles i Jordi Pablo amb el suport de la Fundació Anselm Turmeda. MIRALLES Fina. *Testament vital*. Edicions de gràfic set, Sabadell 2008, pàg. 15. En aquesta publicació de 1975 *Naturaleses naturals-Naturaleses artificials*, la conclusió a la qual va arribar Miralles va ser que l'intent de mantenir el dogma formal en la pràctica artística era una manera de buscar en els materials naturals un referent axiològic d'autenticitat, és a dir, una manera de convalidar allò natural mitjançant la confrontació amb allò manufacturat. Demostrava que malgrat la similitud formal, el contingut substancial era diferent. Així doncs, Miralles va posar en dubte la concepció tradicional de l'art, la validesa tautològica de la forma i ho va demostrar a partir del binomi natural-artificial, concebut aquest binomi com a nucli central del seu treball en aquest període, que va de 1972 a 1975.

33 Aquesta publicació, per tant, recull els pressupòsits teòrics i, en conseqüència, l'esperit dels textos de la sol·licitud per la beca de la Fundació Juan March de l'abril de 1973. Document que es presenta a l'annex. (Ref.MAS-219)

34 Els fets naturals poden ser explicats encara que no sempre compresos, en canvi els fets culturals, per tenir un component humanístic, poden ser compresos i no explicables.

35 El terme estructuralisme, a grans trets, fa referència a la lingüística, en especial semiòtica, formulada per Ferdinand de Saussure, pensador que ha influït i influeix poderosament sobre altres disciplines com l'antropologia o la filosofia. El fet d'entendre qualsevol manifestació de la cultura humana com una espècie de llenguatge porta a analitzar-les d'una manera semblant a l'estructuralisme lingüístic.

36 El punt de partida del pensament estructuralista a la crítica d'art es trobaria en la figura de Alexandre Cirici, el qual va difondre aquest pensament bàsicament des de dues vessants, la crítica d'art (Serra d'Or) i la docent (Escola Eina). Va ser a l'escola Eina a finals dels anys seixanta que es varen impartir conferències sobre la temàtica estructuralista amb les ponències d'Emile Beneviste, Umberto Eco, Abraham Moles o Goldman.

37 MIRALLES, Fina. *Translacions*. Publicació editada en motiu de l'exposició amb el mateix títol de la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (SAPCP) de 1974. (Ref. MAS-130)

38 La targeta d'invitació de l'exposició Fina Miralles *Relacions* a la Sala Tres, Acadèmia de Belles Arts de Sabadell 1975. (Ref. MAS-124)

39 MIRALLES, Fina. *L'arbre*. Text extret de les pàgines soltes afegides en el Llibre de Treball Primer. (Ref. MAS-411)

Tot i que la major part de la documentació textual i poètica de Fina Miralles des de 1981 fins a 1996 és gairebé inèdita, des dels anys noranta fins enguany diferents editorials, algunes vinculades a la poesia i d'altres a associacions d'art visual, han publicat poemes i pensaments de l'autora, a excepció del poema visual *El paradís artificial és Mir i Vallès S.A*⁴⁰. El 1993 es va publicar un recull de poemes de Miralles titulat *Vuit Poemes*⁴¹, cinc dels vuit poemes, publicats a les pàgines 2, 3, 4, 5 i 7, estan recollits en els manuscrits arxivats al MAS⁴², però s'han observat petites variacions o correccions entre els poemes manuscrits i els publicats. En canvi, els de les pàgines 1 i 6 no s'han trobat en cap de les fonts documentals estudiades fins ara, cosa que ens fa suposar que van ser escrits en motiu de la publicació. El 1993 també va publicar el poema en francès *Rumeur de la mer lointaine* en motiu de l'homenatge a l'escriptor Joaquim Folguera⁴³.

Entre els anys 2000 i 2008 han estat molt valuoses les publicacions de Miralles realitzades en motiu d'esdeveniments artístics com: *Del Natural*⁴⁴ o *De la llum a la llum*⁴⁵. Encara que els textos publicats no s'han trobat tal com apareixen en els manuscrits, pel contingut i la temàtica tractada, tenen molta relació amb el material recollit en les llibretes de mitjans dels anys noranta en què combinava aspectes de la seva visió de l'art i aspectes poètics que van derivar vers una prosa poètica amb un fort component autobiogràfic. Mentre que a *Testament Vital*⁴⁶ Miralles va escriure reflexions, pensaments i meditacions sobre el seu periple vital i artístic.

1.5.3. FONS DOCUMENTALS TEXTUALS INÈDITES DE FINA MIRALLES 1972-1996

Per a l'estudi de l'obra escrita de Fina Miralles es va fer el buidatge de l'arxiu documental del MAS que conté, a més de l'obra plàstica i la documentació visual, tres llibres de treball de Fina Miralles, 1r, 2n i 3r. El Llibre de treball 1r (LLT1) abraça el període comprés entre 1972 i 1982 (Ref.MAS-410), el Llibre de treball 2n (LLT2) va de 1982 a 1988 (Ref.MAS-411) i el Llibre de treball 3r (LLT3) comença el 1989 i acaba el 1990 (Ref.MAS-412). A més d'una trentena de llibretes manuscrites que abasten el període comprés entre 1981 i 1997, ambdós inclosos, és a dir, la darrera part de la seva trajectòria artística, quan Fina Miralles es va centrar en l'escriptura.

Atès que la catalogació de les llibretes feta pel MAS ha estat regida per altres criteris diferents al cronològic i que les dates, quan hi són, abracen llargs períodes de temps, s'ha optat fer una ordenació

40 MIRALLES, Fina. *El paradís artificial és Mir i Vallès S.A. Pàrking de les Feres*. Edicions 62, Barcelona 1974. (Ref. MAS-164)

41 MIRALLES, Fina. *Vuit Poemes* de la col·lecció Plaquettes de "Cafè Central" del 15 d'abril de 1993. (Ref. MAS-163)

42 Fulls mida foli solts arxivats dins d'un sobre del Banc de Sabadell. (Ref. MAS-201)

43 MIRALLES, Fina. *Rumeur de la mer Fontaine*. Els escriptors homenatgen Folguera. 1993, any del centenari a Sabadell. Edició Comissió del centenari de Joaquin Folguera. (Fundació La Mirada. Universitat Autònoma de Barcelona, Ajuntament de Sabadell) Sabadell 1993.

44 MIRALLES, Fina. *Del Natural*. Editat per eBent'03 (Festival internacional de *performance* de Barcelona), del 4 al 13 de desembre de 2003. (Ref. MAS 143)

45 MIRALLES, Fina. *De la llum a la llum*. Publicació de Còclea, Camallera. Abril de 2005. (Ref. MAS 144). En aquesta publicació parla de V.I.T.R.O.L tema també tracta en la llibreta de 1995. (Ref. MAS-210)

46 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions de gràfic set, Sabadell 2008.

cronològica de manera aproximada. De 1981-1990: MIRALLES Fina., *Començo l'escriptura...*1981-83 (Ref. MAS-146); *I és així. Exactament, exacta.* Estiu de 1985. (Ref. MAS-150); *Un sol peu pel meu...* 1985-1990 (fulls solts) (Ref. MAS- 227); *... i avui és l'últim dia aquí a la Illa...* Estiu, 1985 (Ref. MAS-156); *La tv compra compra compra.* Novembre, 1985 (Ref. Mas 152); *Un sol cor per...* Primavera-Estiu, 1986. (Ref. MAS- 149); *La lluna amb sirena de vaixell...* (Ref. MAS- 148⁴⁷); *Así como todas las noches..* 1986-1987 (Ref. MAS- 404 (1)-(20)); *A Barcelona. 6.1.86.* Sabadell, 1986- París, hivern 1987 (Ref. MAS- 147); *Diaris.* París febrer-juny, 1989 (Ref. MAS- 151); *Ara ja fa temps.* Octubre,1989 (Ref.MAS-200) (fulls solts); i *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort* 1989-1990. (Ref. MAS-201) ⁴⁸. De 1990-1997: MIRALLES, Fina. *El pintor que no ha pintat mai...*1990-1992. (Ref. MAS- 157); *El corn de la fortuna.* Estiu,1990. (Ref. MAS- 145); *A reviure a renèixer.* 1991 i 1995 (Ref. MAS- 154); *En dessinant le regard des hommes...* Novembre, 1992. (Ref. MAS- 157)⁴⁹; *Cal aprendre a tenir una altra visió del món.* Abril, 1993. (Ref. MAS- 159); *Anif Sallerim 1993 Segtis,* Sitges, desembre, 1993 (Ref. MAS- 155); *Anif Sallerim 1994 Segtis,* Sitges, 1994 (Ref. MAS- 158); *Anif Sellarim –o- en camí cap Segtis / l'hemisferi sud* Sitges, Abril, 1994(Ref. MAS- 160); *Per *l'esperit* 1994 (Ref. MAS- 173); *La pau i la ternura...* Desembre,1994 (Ref. MAS- 166); *Per tonar-te a sentir....* 1994 ó 1995 (Ref. MAS- 759); *Tot és a dins.* Gener, 1995 (Ref. MAS- 171); *Aquí, en aquesta vida.* Febrer, 1995 (Ref. MAS- 170); *El teu Amor Fina.* Juny, 1995 (Ref. MAS- 210); *Converses amb mi mateixa.* Setembre, 1995 (Ref. MAS- 167); *In Vitro* Número 1, Gener- febrer, 1996 (Ref. MAS- 172); *Després no ve mai...* *In Vitro* Núm. 2, Maig, 1996 (Ref. MAS-168); *In vita,* Número 3, Juliol- octubre, 1996 (Ref. MAS-169); *Tots som un, dins el gran corrent de l'amor.* Desembre 1996- març 1997(Ref. MAS- 165); i, *La Transformació i el naixement de la verdadera vida i l'amor.* Cadaqués, Abril 1997. (Ref. MAS- 153). La idea d'ordenar cronològicament els textos ha estat el pretext per establir un fil conductor que permetés analitzar com s'havia anat desenvolupant el seu pensament artístic, vital i filosòfic.

1.5.3.1. ASPECTES FORMALS I CONTINGUT DELS LLIBRES DE TREBALL

En relació amb el primer període de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles estudiada en aquesta tesi, s'ha fet un estudi sistemàtic del *Llibre de Treball 1er* (LLT1) per ser el suport en el qual l'artista va anar processant ordenadament les seves propostes amb anotacions visuals -dibuixos- i textuales -poemes i reflexions-.

Tot i que el contingut del LLT2 i del LLT3 es desmarquen temporalment del present estudi, ja que el LLT2, que abraça el període de 1983 a 1985, Miralles va investigar en aquest suport amb la intenció d'anar més enllà del llibre tradicional d'artista. Les pàgines d'aquest llibre van ser la base per esbossar les idees preliminars de la sèrie de peces que va denominar *Doble Horitzó*, on va experimentar amb els conceptes de plens i buits, talls i masses. D'aquesta manera, els esbossos d'aquestes peces eren una manera de plasmar la idea de la deconstrucció del quadre

47 D'aquesta llibreta no se'n té data, però, per la temàtica i tipologia d'escriptura, amb Fina Miralles s'ha acordat de temporalitzar-la a mitjans dels anys 80 del segle passat.

48 Aquest sobre conté 6 dels poemes publicats a Cafè Central .

49 Són fulls solts similars a la tipologia de fulls de la llibreta Ref. MAS-157.

amb l'objectiu d'obtenir superfícies de caràcter objectual. Aquesta aportació incrementava el seu caràcter objectual i el convertia en un producte artístic, no tan sols pels continguts sinó també per les qualitats visuals i textuales que conté. Alguns d'aquests esbossos Miralles els va formalitzar i presentar a l'exposició *Paisatge*, a la Fundació Miró el gener de 1979 i el juny del mateix any a la Galeria Artema de Barcelona. I pel que fa al LLT3, de finals de 1989, no va ser el suport on va anar anotant les idees, els procediments i els materials que volia gestionar per a la execució de les peces i/o de les exposicions com ho havia fet amb les LLT1, o d'experimentació formal com va ser el LLT2, sinó que Miralles hi va començar a fer exercicis sobre el retrat. Aquest llibre només conté cinc pàgines de text disposades al principi i final del llibre, la resta són retrats de rostres en transformació. Si es comença pel davant, són cares d'infants que a mesura que van passant les pàgines les seves fesomies van derivant cap a rostres adults passant per rostres d'éssers màgics, que l'artista titularà amb el nom *Portrait pour l'avenir* amb un dibuix a cada fulla. Tal com es pot observar, la composició ha estat pensada com un bucle, ja que apareixen dues dates, una al principi, el 30 de novembre de 1989 i el 19 de febrer de 1990, al final.

Pel present estudi, el contingut dels Llibres de treball de l'artista ha estat de vital rellevància en permetre d'aprofundir en la lògica interna del seu procés de treball, ja que aquests suports van més enllà del tradicional receptacle d'esbossos o apunts. Sobretot si es té en compte que són l'expressió d'un elaboradíssim procés d'encadenament d'idees, on l'artista va anar anotant sistemàticament les idees i les passes que havia de seguir per portar a terme les peces i/o els muntatges de les exposicions, ja que es pot observar una correspondència temporal entre l'esbós, el projecte, la realització i la exhibició del treball. Sense oblidar la rellevància de les anotacions visuals –dibuixos- i molt especialment les anotacions textuales - poemes i pensaments-.

1.5.3.2. ASPECTES FORMALS I DE CONTINGUT DE LES LLIBRETES

En relació amb el segon període de l'obra poèticotextual de Fina Miralles estudiada en aquesta tesi s'ha fet un estudi sistemàtic de les llibretes inèdites existents en el MAS, les quals contenen textos biogràfics, teatrals, cançons, alguns dibuixos i, bàsicament, poemes.

Pel que fa a la tipologia de les llibretes de la dècada dels anys vuitanta i/o principis dels noranta del segle XX se n'han trobat de diferents models, les del tipus de bloc de notes (Ref. Mas 146-150-156-152-149-148-157-153), fetes artesanament (Ref. MAS 147-151-145), provinents d'altres països com Xina o l'Índia (Ref. MAS 157-154-159-155-158-160), llibretes de paper de cartes (Ref. MAS 759), i blocs estàndards d'anelles amb fulls sense ratlles (Ref. MAS 173-166-171-170-210-167-172-168-169-165). Algunes d'aquestes llibretes van ser regalades amb motiu de viatges però la majoria van ser comprades per Miralles. Van ser escrites en els diferents llocs on ha viscut l'artista: Barcelona, Sabadell, Sitges, Serrallonga, París, Cadaqués... Majoritàriament aquestes llibretes no tenen un títol genèric amb numeració, com és el cas de *Diari 1989*, *In Vitro*" 1-3 i *In Vita* 2, per tant el criteri

que es va seguir va ser posar com a apel·latiu la primera frase que apareix a la llibreta.

Pel que fa a la numeració de les llibretes, a diferència del LLT1 però tal com passa en el 2on i el 3r, les pàgines no estan numerades, el mètode que s'ha seguit ha estat comptar-les sense intervenir en el text, cosa que a vegades ha estat un problema quan l'artista va treballar les pàgines verticals de manera apaïsada, en horitzontal o al revés. De manera que el criteri seguit per datar les llibretes ha estat prendre com a referent les dates que apareixien en els textos; tot i que també s'ha sol·licitat l'ajuda de l'autora, la qual cosa ha permès, en alguns casos, poder-ho fer amb certa precisió, ja sigui a partir del contingut, per la tipologia de la llibreta, pels records o per la temàtica tractada. Fina Miralles en els manuscrits escriu indistintament en català, castellà i/o francès⁵⁰. Algunes vegades en un mateix poema i/o text combina o alterna aquestes tres llengües. Pel que fa a la correcció dels poemes i textos de Fina Miralles s'ha respectat els aspectes que semblen emular el català antic, com l'ús de l'article *lo*; els aspectes dialectals, com emprar les formes plenes del pronom davant del verb; les expressions, paraules i dites col·loquials i orals acceptades; i la no puntuació quan Fina Miralles va decidir escriure a raig. En referència a aquest darrer aspecte, quan el text és majoritàriament puntuat s'han posat els signes de puntuació que hi faltaven tot intentant respectar al màxim el sentit del text o poema.

La lletra de Fina Miralles sol ser bastant igual, però depenent del tipus de paper (suport) i estri que emprà per escriure -ploma, bolígraf o llapis-, la grafia canvia de ser molt gran i oberta a petita i tancada. Normalment començava els poemes amb lletra majúscula. També s'ha observat que després d'una coma acostumava a començar amb majúscula el paràgraf següent⁵¹ i algunes paraules com *Diví*, *Vida...*, probablement per ressaltar-ne la importància. També s'ha trobat que, després d'un punt, la frase o el vers següent els començava amb minúscula. Se suposa que aquestes irregularitats eren fetes amb la voluntat de ressaltar el contingut de les paraules, el ritme i/o la musicalitat del poema o text. Pel que fa a la composició dels textos narratius Fina Miralles sol escriure de manera apaïsada, aprofitant tota la superfície de la llibreta, sobretot quan és un relat o una reflexió sobre algun tema que la preocupa.

En relació a l'estil de les llibretes, s'ha trobat que en alguns dels documents dels anys vuitanta i principis dels noranta la disposició dels continguts és més anàrquica -en un mateix full trobem anotacions fetes en bolígraf i en llapis, les quals, a més, tant són escrites del dret com del revés-, de manera que la data que es pren com a referència no assegura que tot el contingut de la llibreta pertanyi a una mateixa època o tingui una continuïtat cronològica. Però si a les primeres llibretes dels anys vuitanta va començar a escriure de manera més compulsiva, a les de mitjans

50 L'ortografia del català de la primera època no és normalitzada i sovint es denota una certa influència del francès en la manera d'apostrofar els pronoms. El castellà, en canvi, l'escriu correctament; mentre que amb el francès també hi té algunes mancances, sobretot en l'accentuació i en la barreja del francès parlat amb l'escrit.

51 De manera similar a com ho fa Novalis a *Himnes a la Nit*. Editorial Curial, Barcelona 1975, pròleg de Pere Gimferrer.

dels anys noranta del segle XX⁵² ho va fer amb més constància i de manera més metòdica per parlar des de la poètica sobre la naturalesa des d'una visió simbòlica i ancestral⁵³. Per tant, es podria afirmar que en el conjunt dels seus escrits no es denota un intent d'estructurar el seu pensament en un obstinat argument lògic, però és tot el contrari, doncs en el seu treball textual Miralles deixa que els mots i els pensaments circulin amb llibertat de la ment a la mà, ja que l'espontaneïtat i la musicalitat dels mots és molt important. Aleshores, en aquest primer estadi de la recerca, s'ha fet un compendi cronològic dels manuscrits, cosa que ha permès establir un apropament temporal al procés de treball i de creació i, a partir d'aquí, percebre com les idees es desenvolupen o es mantenen, no només amb una continuïtat en el contingut temàtic, sinó fins i tots amb unes mateixes estructures que es diferencien entre ells per petites variacions al llarg del període que va des de 1981 fins a 1996⁵⁴.

El contingut de les llibretes és una combinació de recull de poemes, petits relats de ficció o textos reflexius gens convencionals; no obstant això, la majoria són una clara manifestació del flux del seu pensament, que aleatòriament gira entorn d'aquests eixos: la biografia, la cosmologia, la naturalesa: l'arbre i els cereals i que donen testimoni del talent i de la gran capacitat de treball de l'autora. Aquests documents mostren com l'escriptura era en aquell moment, els anys vuitanta i noranta del segle passat, el vehicle per anotar reflexions sobre l'art, la vida o la mística, és a dir, un mitjà per expressar la seva cosmologia⁵⁵.

En relació a la temàtica poètica, a grans trets podríem afirmar que la poesia de Fina Miralles pot ser l'expressió de la seva experiència vital, personal i artística. Presenta, per tant, un fort component autobiogràfic, ja faci referència a la seva vida o entorn quotidià, al familiar o a les experiències oníriques, simbòliques i místiques; o sigui que planteja problemàtiques anàlogues a l'antropologia filosòfica. Hi són constants les al·lusions al pensament oriental com el taoisme, el sufisme, el budisme o aspectes del pensament occidental com el gnosticisme i/o el romanticisme. Tal com es pot observar, els problemes tractats són d'una gran complexitat no només per la naturalesa de la temàtica que toca sinó també per les característiques de la documentació estudiada.

La diferència bàsica entre el contingut i el procediment dels llibres de treball envers el de les llibretes⁵⁶ és que mentre en els llibres el dibuix domina per sobre del text –el qual tot i incloure parts poètiques, textuals i visuals, majoritàriament va ser tractat com una activitat per

52 Les llibretes de finals dels anys 90 de segle XX contenen temàtiques de caràcter més personal, per tant, no seran de vital rellevància per al present estudi.

53 Pel que fa a la tipologia d'escriptura de les llibretes caldria esmentar que la poètica és la més abundant.

54 Per aquest motiu pel present estudi s'han seleccionat els més significatius per a la temàtica tractada.

55 Els aspectes més personals presents en les llibretes no s'han tingut en compte.

56 La diferència entre els llibres 1r, 2n i 3r i les llibretes, que van des del 1981 fins al 1998, rau en què en aquestes hi domina el text reflexiu de caràcter poètic. Els llibres de treball, però, van més enllà del tradicional espai receptacle d'esbossos o apunts. En el cas de Fina Miralles són l'expressió d'un elaboradíssim procés d'encadenament d'idees de les obres realitzades després en les exposicions, ja que normalment hi va haver una correspondència temporal entre l'esbós, el projecte i la realització de l'obra.

anotar i concretar els procediments-, a les llibretes, en canvi, la primacia de la part textual és determinant⁵⁷ ja que es tracta d'un mitjà per recollir idees ambivalents, doncs algunes vegades impera un propòsit reflexiu o uns pensaments i d'altres una intenció més poètica o literària. Així, en el conjunt dels seus escrits -poemes, relats, peces teatrals, cançons, vivències, pensaments i reflexions- no hi ha una voluntat d'estructurar els seus pensaments en un tenaç argument lògic sinó més aviat el contrari: estan impregnats d'un fort contingut emocional. Per aquest motiu, en cap moment l'escriptura és capriciosa o superficial, tot el contrari és el mitjà a través del qual expressava, no només unes emocions i/o sentiments, sinó també uns pensaments amb una funció comunicativa, persuasiva... De fet, bona part de la seva producció es troba a la frontera entre les arts visuals i les arts textuals, doncs el que sempre preval és la seva actitud poètica de mirar la vida, primer d'una manera objectiva i analítica i després subjectiva o espiritual. En aquest moment, els dibuixos que va realitzar eren ràpids, gestuals, no pas amb la voluntat de recollir les impressions no analítiques que l'acostaven a la realitat del paisatge o del retrat, sinó com a canal per comunicar intensament el seu estat emocional. Aquest paradigma fa que a Fina Miralles se la pugui denominar artista-poetessa i/o poetessa-artista.

Així doncs, els textos teòrics i els poemes publicats, els textos dels llibres de treball, i les reflexions i poemes de les llibretes han estat un full de ruta per al present estudi i han servit per entendre la complexitat i la riquesa del pensament de Fina Miralles.

1.6. PROCÉS DEL TREBALL DE LA INTERACCIÓ DE LENGUATGE PLÀSTICOVISUAL I POÈTICOTEXTUAL

En el present estudi en l'apartat *Anàlisi del pensament en l'obra poètica de Fina Miralles 1972-1996 i a Assaig de lectura antropològica i filosòfica de l'arbre en l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles* s'ha intentat treballar l'encadenament d'un conjunt d'idees que estan presents -algunes vegades latents i altres més evidents- en el procés de treball plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles. La selecció de textos i poemes de Fina Miralles inserits dins del discurs, majoritàriament han estat extrets de les llibretes manuscrites dipositades al MAS, així com, dels darrers treballs textuals recentment publicats de l'autora. La disposició dels poemes en el discurs s'ha fet d'acord amb la temàtica tractada en cada capítol, però la majoria per la seva riquesa i complexitat de contingut, podrien haver estat inserits en diferents apartats, sense que per això perdin el seu sentit i/o coherència. Així doncs, davant dels nombrosos criteris susceptibles d'haver seguit, s'ha optat per intentar evidenciar en cada moment l'essència del seu discurs. Per tant, no s'ha fet, però, un examen exhaustiu de tots els temes de caràcter simbòlic presents en la seva obra visual, com tampoc textuals, sinó que bàsicament es tractarà la temàtica referent a l'arbre, entès com a símbol del cosmos.

57 En aquest context de Miralles, el poema i el dibuix eren dues formes d'expressar la mateixa idea, de manera similar a com ho havia fet en els Llibres de treball. En aquest moment, però, el que volia era evocar i/o projectar no pas el que havia vist sinó el record de les emocions que allò li va fer sentir.

El recorregut de l'estudi s'iniciarà en els primers treballs pictòrics de 1972 *De les caixes a les portes*; i continuarà amb els muntatges *Naturaleses naturals* de 1973; les accions *Translacions* de 1973 i el muntatge de l'exposició *Translacions* 1975; la intervenció *Entorn de l'arbre* i la fotointervenció *Fruits de pedra* de 1974; les accions *Relacions* de 1974; i la sèrie *L'arbre: L'arbre i les matèries naturals*, *L'arbre amb personalitat humana* i *L'arbre i l'home*. Treballs plàsticovisuals on l'artista va emprar reiteradament els materials naturals: pedres, sorra, terra, aigua, arbres..., així com les paraules: cel, mar, terra... com a signes corporis i conceptuals per expressar la seva concepció cosmològica. L'artista va treballar amb els materials i les paraules i les seves combinacions per expressar el funcionament del cosmos; un cosmos entès com una realitat que conté en si la validesa d'un determinat ordre espiritual i que pot ser expressat tant amb els materials com amb signes físics i/o metafísics, però sempre des d'una perspectiva artística.

D'aquesta manera la seva concepció és panteista, ja que al llarg dels anys no establirà cap oposició entre la matèria inanimada i la matèria animada, fins arribar a fusionar ambdues naturaleses en entitats que contenen al mateix temps elements físics i espirituals, com és el cas de l'arbre. Atès que la figura de l'arbre és una constant en el seu treball, tant en les propostes conceptuals anteriorment esmentades com en els treballs textuals dels anys vuitanta i noranta del segle XX, en l'apartat de la *Cosmologia natural* s'ha intentat establir una connexió entre la presència i la forta càrrega simbòlica i ancestral que han tingut els arbres que Fina Miralles ha treballat - xiprer, llorer, pi, garrofer, lledoner, olivera ...- i s'ha fet una selecció dels poemes més rellevants i/o significatius en relació a la temàtica tractada sobre l'arbre i els cereals, de manera que cadascun d'ells contribueix a la comprensió de la seva cosmovisió poètica i simbòlica.

Tal com es pot observar, malgrat que la font d'informació sobre aquesta temàtica és heterogènia cosa que dificulta efectuar una aproximació estrictament objectiva, per aquest estudi s'ha optat per realitzar un procediment aproximatiu, a partir de la idea d'unió del caràcter epistemològic amb el poètic. És a dir, establir un vincle entre ambdós àmbits i/o realitats, la realitat física o tangible, allò conegut i demostrable, amb la realitat metafísica o intangible, allò desconegut i indemostrable; ja que per la forma de procedir de Fina Miralles s'ha de tenir en compte no només la poètica de les paraules, sinó també la de les imatges⁵⁸, com una voluntat de retornar a allò primigeni, a l'essencial. Però si en el llenguatge visual -dels anys setanta- aquesta realitat queda suggerida en el llenguatge lingüístic -dels anys vuitanta i noranta-, en canvi, es denota en les paraules una voluntat de retornar al sagrat en un sentit ampli que condueix a reflexionar sobre el significat dels conceptes simbòlics i místics, ja que parlen dels pas del temps, del més enllà, d'absències, del cicle vital i dels seus processos a través de la imatge simbòlica del cos humà com a matèria natural i, també, de la seva relació d'aquest amb els materials naturals.⁵⁹

58 Els documents de les fotoaccions de les sèries *Translacions* (1973), *Relacions* (1975) i *L'Arbre* (1975).

59 En l'annex s'adjunten unes taules sobre la informació recollida de les peces i de les exposicions de Fina Miralles que van de 1972 a 1975. Aquesta informació ha estat recollida als centres de documentació del MNAC i el MACBA, la biblioteca de la Fundació Miró, el fons de Fina Miralles a l'arxiu del Museu d'Art de Sabadell i les aportacions i revisions fetes per l'artista.

1.7. HIPÒTESI DE TREBALL SOBRE L'OBRA DE FINA MIRALLES

La tesi es planteja com un assaig sobre l'obra visual i textual de Fina Miralles, amb l'objectiu de demostrar que el treball de l'artista és una obra acumulativa, circular i holística estructurada a partir d'uns conceptes bàsics vinculats a la relació de la persona amb la naturalesa.

En conseqüència, l'objectiu d'aquesta tesi és fer un estudi interactiu entre l'obra plasticovisual (1972-1975) i poèticotextual (1981-1996) de Fina Miralles.

Els objectius d'aquest treball s'exposen a continuació.

1.8. OBJECTIUS

- El primer objectiu d'aquest estudi ha estat buscar un punt d'interacció, entre dues etapes del treball de Fina Miralles. És a dir, establir un pont de comunicació entre les propostes conceptuals que van de (1972-1975) i l'obra poèticotextual (1981-1996). A partir de l'anàlisi de la bibliografia i de la documentació, s'intentarà buscar els fonaments del seu pensament artístic/visual i filosòfic/poètic per, d'aquesta manera, poder descobrir l'arquitectura del seu discurs, amb l'objectiu d'assenyalar que l'obra visual és indissociable de la textual.
- El segon objectiu ha estat tenir en compte que, tot i la relació -productiva i expositiva-estricte cronològica de Fina Miralles, les definicions, les tècniques, les tendències o les temàtiques restrictives; les descripcions minucioses del treball; i/o el marc històric i social, en el present estudi s'ha analitzat la part plàsticovisual i la poèticotextual a partir dels aspectes estèticofilosòfics associats al seu pensament. No pas amb la voluntat d'acotar-les sinó des d'una orientació integradora que permeti mostrar com aquestes pràctiques han estat un punt d'inflexió que han canviat la lectura de la producció de Fina Miralles.
- El tercer objectiu ha estat rastrejar en la documentació escrita les idees simbòliques, ancestrals i filosòfiques presents en el seu treball en relació a la figura simbòlica de l'Arbre, tant l'arbre en el seu vessant d'element natural com en el d'emblema cosmològic i metàfora de la vida. Per així, cercar punts de contacte o trets que comparteixen els resultats de les arts visuals i els de l'escriptura, malgrat la distància temporal.

2

TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA I VITAL DE FINA MIRALLES

2.1. ESQUEMA DE LA TRAJECTÒRIA VITAL DE FINA MIRALLES¹

1950	<ul style="list-style-type: none">· Neix a Sabadell el 27 de setembre de 1950 i és la darrera de quatre germans.
1953	<ul style="list-style-type: none">· Va estudiar primària a l'escola de les Escolàpies de Sabadell.· Estudis de batxillerat començats a l'internat Jesús-Maria de Barcelona i acabats a Sabadell.
1968	<ul style="list-style-type: none">· Estudis de Belles Arts a l'ESBA de Sant Jordi de Barcelona.· Primer viatge a París, 1968.· Es llicencia en Belles Arts el setembre de 1972.
1972	<ul style="list-style-type: none">· Viu entre Barcelona i Sabadell.· Col·labora amb el grup de teatre Comediants.· Forma part del grup d'artistes conceptuals de Catalunya.· Dirigeix la Sala Vinçon de Barcelona.· Membre de la Sala Tres de Sabadell.
1975	<ul style="list-style-type: none">· A la mort de la mare torna a Sabadell, passant els estius a "Serrallonga", finca rural del terme d'Agramunt (Lleida).· El 1978, amb la mort del pare, deixa Sabadell i se'n va a viure a Barcelona.· El juny de 1978 participa a la Biennal de Venècia, Itàlia.
1978	<ul style="list-style-type: none">· Viu a Barcelona, viatja a Nova York, Itàlia i París.· El 1983 deixa definitivament Barcelona.

¹ Cronologia extreta de la publicació de Fina Miralles *Testament vital*. Edicions de Gràfic Set, col·lecció "El Pot Petit 8", Sabadell 2008. Pàg.49 i 50.

1983

- Viatja a l'Amèrica del Sud.
- A la tornada va deixar el professionalisme i va començar a treballar la pintura lligada al sentiment a la vida.

1984

- Durant aquests quatre anys passa els estius a Cadaqués (1983-1984), Formentera (1985-1986) i Serrallonga, Agramunt (1985-1986-1987), i els hiverns a París i Barcelona.
- Treballa els Quaderns de viatge, les Suites de París a la recerca de l'essencial.
- Munta i treballa al seu taller a Montreuil (París) amb altres artistes estrangers, comença la pintura a l'oli sobre tela i el treball *En el buit*.

1987

- S'instal·la definitivament a París, a la Rue Monge, al V^{ème} Arrondissement.
- Descobreix la ciutat a peu: carrerons i placetes, bars, museus, biblioteques, jardins i persones de tot el món i de totes les cultures.

1993

- Torna a Catalunya, primer a Sitges i després a Sabadell, a l'antiga casa dels pares on va néixer, al carrer Sant Quirze, 42.

1999

- El mes de novembre es ven Serrallonga, la casa de la mare, a Agramunt.
- Fa donació de tota la seva obra al MAS, Museu d'Art de Sabadell, i deixa definitivament Sabadell. Es queda a viure a Cadaqués després de vint-i-cinc anys de peregrinatge.

2001

- *De les idees a la vida* Exposició antològica. MAS Sabadell.

2.2. INTRODUCCIÓ A LA TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA DE FINA MIRALLES

La producció artística de Fina Miralles és molt complexa, ja que inclou diferents etapes en les quals va treballar de manera simultània en diversos vessants artístics. Aquests van des de la pintura als procediments efímers com l'art d'acció², l'ús experimental dels materials i/o dels objectes en els muntatges i les instal·lacions vinculats a les arts plàstiques, els llenguatges visuals com la fotografia i la filmografia, i el retorn als suports de paper i la tela pel dibuix i la pintura, sense oblidar l'obra textual i poètica que ha anat practicant de manera constant al llarg de la seva trajectòria artística.

2.2.1. OBRA VISUAL I ESCRITA DE L'ETAPA ESTRICTEMENT CONCEPTUAL DE CARÀCTER FENOMENOLÒGIC 1972-1975

L'obra visual de Fina Miralles de l'etapa compresa entre 1972 i 1975 englobaria bàsicament propostes presentades en exposicions individuals, col·lectives i publicacions. Pel que fa a les mostres individuals cal esmentar que l'octubre de 1972 l'artista va realitzar la primera mostra individual de pintura a la llibreria Plató de Barcelona titulada *Sensitiveland*, en aquesta proposta va deixar de banda la cultura apresada, la concepció artística tradicional, per expressar pictòricament el món vinculat als sentits i a les sensacions. El desembre del mateix any va participar a l'Hospitalet de Llobregat en l'encontre artístic titulat *Comunicació actual a l'Hospitalet*, amb el muntatge *Natura morta*. En aquesta peça va fonamentar el seu treball en l'estudi dels materials provinents del món natural presentats d'una manera completament innovadora amb uns plantejaments plenament conceptuals. Cal tenir en compte que aquest esdeveniment va ser el primer punt de contacte que Miralles va establir amb el col·lectiu d'artistes i crítics vinculats al moviment conceptual a Catalunya.

El 1973 va ser un moment important pel que fa al camp creatiu: a l'octubre Miralles va realitzar a la Sala Vinçon³ de Barcelona l'exposició titulada *Naturaleses naturals*⁴ on va iniciar un camí de recerca plàsticovisual fonamentada en l'estudi dels materials naturals. La premissa de treball de la mostra era contrastar la idea estètica referent als materials i a la forma, és a dir, a la tradició històrica d'entendre l'art com el mitjà de transformació dels materials per reproduir o replicar la realitat existent. Miralles en aquest punt posava en suspensió la idea de manipulació, reproducció i rèplica de la realitat existent de manera artificiosa, ideari que va aglutinar en la sol·licitud d'una beca a la Fundació Juan March de 1973 i posteriorment, el 1975, en el llibre

2 L'artista poques vegades empra aquesta terminologia, ja que no l'entén com una finalitat en si mateixa per a la seva obra, sinó només com un procediment per portar-la a terme.

3 El 1973 "els membres de la Sala Tres de Sabadell, a través d'en Pep Domènech, em van proposar de formar-ne part (...)". I ella va acceptar de participar-hi. Així com Fernando Amat, director i propietari de Vinçon li va demanar de ser la directora artística de la Sala Vinçon, petició a la qual també va accedir. MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions de Gràfic Set, Sabadell 2008. Pàg. 14.

4 Poc després d'unir-se al grup d'artistes propers a les idees estètiques alternatives capitanejades per Alexandre Cirici, Miralles ve presentar un dels elements que més tard es convertirà en un símbol i gairebé una firma dels seus treballs posteriors, l'arbre.

Naturaleses naturals –Naturaleses artificials. El punt de partença fou investigar alternatives creatives d'orientació ecològica per trobar unes vies alternatives d'ordre polític, social i cultural establert; per aquest motiu va contrastar els materials naturals amb objectes i/o artefactes relacionats amb l'entorn rural, cosa que li va permetre confrontar el món matèric provinent directament de la natura en oposició als materials artificials, manufacturats provinents de la cultura.

Durant el mes de novembre de 1973 Miralles va participar en dues mostres col·lectives, d'una banda va prendre part en l'encontre *Tramesa postal*, organitzat a la Sala Vinçon, amb el poema visual *Mar, cel i terra*, treball en la línia de la poesia concreta; i, de l'altra, va presentar a l'exposició *Congrés mundial de comunicació*, al Palau d'Isabel II, el muntatge *Cadira d'herba* que consistia, tal com el seu nom indica, en canviar de context elements naturals en relació amb un objecte artificial i/o cultural, com ara mobles. El mes de novembre de 1973, Miralles també va dur a terme la sèrie de tres de fotoaccions titulades *Translacions: Flotació d'herba en el mar, La Duna i Dona-Arbre*, directament a la natura mitjançant l'acció⁵. A *Dona-Arbre* es podrien trobar els primers indicis d'expressar, a través de la relació del cos humà amb l'entorn natural, el principi femení des d'una dimensió dentrítica. En aquest moment l'acció va ser emprada només com a procediment ja que l'objectiu no era fer un treball efímer en si mateix, sinó documentar fotogràficament les seqüències del procés de la peça.

Posteriorment el material documental de les fotoaccions de les translacions de materials naturals a la natura, *Flotació d'herba en el mar i La Duna*, una imatge de *Dona-Arbre* i el muntatge *Cadira d'herba* -juntament amb quatre muntatges més sobre translacions de materials naturals en objectes artificials- van formar part de l'exposició titulada amb el nom genèric de *Translacions* que va tenir lloc el gener de 1974 a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Barcelona (SAPCP). Aquesta exposició, el mes següent, va ser presentada a la Sala Tres de Sabadell, tot i que no es va arribar a inaugurar per problemes de seguretat de la sala. En ambdós espais, el plantejament formal de l'exposició era combinar documents fotogràfics i filmogràfics amb materials naturals, materials artificials i documentació textual.⁶

També el 1974 Miralles va participar en la publicació *Pàrquing de les feres*⁷ amb un poema visual titulat *El paradís artificial és Mir i Vallès S.A.* La temàtica del poema presentava certes similituds amb el poema *Mar, cel i terra* de 1973, però la tipografia de la lletra mecanografiada per enunciar els elements accentuava la despersonalització del traç, la intencionalitat atorgada

5 L'artista poques vegades emprà aquesta terminologia per designar el seu treball, ja que no entén l'acció com una finalitat en si mateixa per a la seva obra, sinó només com un procediment per portar-la a terme.

6 Cal tenir en compte que l'organització formal del material plàsticovisual va esdevenir el paradigma de les exposicions realitzades fins el 1975.

7 MIRALLES, Fina. *El paradís artificial és Mir i Vallès S.A. Pàrquing de les Feres*. Edicions 62, Barcelona 1974 (Ref.MAS-164). Es desconeix el mes de la publicació.

als mots, la manera de formalitzar-los i les imatges emprades va fer que el contingut semàntic fos completament diferent. Si a *Mar, cel i terra* de 1973 el tema tractat en el poema visual estava relacionat amb la poesia concreta i al concepte de materials naturals, a *El paradís artificial és Mir i Vallès S.A.* va emprar la lletra feta a mà per destacar el contingut visual i textual sobre aspectes culturals del paisatge en relació, d'una banda, la idealització del paisatge pictòric plasmat en les pintures de Joaquim Mir i, de l'altra, la degradació del paisatge real de la comarca del Vallès. El poema mostrava certes connexions amb el neosurrealisme, ja que feia referència a una lectura de l'artificialitat de l'entorn amb la figura del xiprer desplegable, com a recurs imaginari del subconscient, similar als poemes escrits al Llibre de Treball 1r (LLT1).⁸

És el 1974, tanmateix, quan es percep un canvi de direcció de la línia de treball de Fina Miralles. Així, a l'exposició col·lectiva *Noves tendències en l'art*, que va tenir lloc al Foment de les Arts Decoratives (FAD) del 27 de maig al 6 de juny, va presentar una fotografia titulada *Fruits de pedra* que va realitzar a l'olivera del parc de la Salut de Sabadell i que va consistir en penjar de les branques unes cordes que subjectaven pedres. Cal remarcar que aquest treball, encara que es trobava en la línia de les translacions, va marcar el primer pas cap a l'aprofundiment de la temàtica de l'arbre atès que l'artista posteriorment el va integrar dins de la sèrie *L'arbre*, concretament *L'arbre i les matèries naturals* de finals de 1975. El 18 de juny⁹ va participar a l'activitat programada al jardí de l'escola Eina sota el denominador *Entorn del Tronc*, en què va portar a terme la intervenció *Entorn de l'arbre* que va consistir en empaperar l'arbre amb un paper que simulava la fusta¹⁰.

El gener de 1975 Miralles va realitzar una sèrie d'accions sota el denominador comú de *Relacions*. Aquesta sèrie la va dividir en dues subsèries: *Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals* i *Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes*. Aquests treballs es van realitzar a tres indrets: Sabadell, març de 1974; Tornabous (Lleida), abril de 1974; i Premià de Mar, gener de 1975. Per dur a terme aquesta sèrie Miralles va seguir el mateix procediment de la translació *Dona-Arbre*, és a dir, establir relacions entre el cos humà com a material natural amb els diversos elements trobats a la natura. A *Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals* l'artista va realitzar deu accions mínimes on el seu cos era cobert de materials naturals com pedres, sorra, terra, palla... o bé es mullava amb la pluja, s'immergia dins del mar, es camuflava a la branca d'un arbre, o s'estirava al damunt d'un camp

8 Aquesta temàtica correspon al capítol cinquè del present estudi titulat *De les portes oníriques a les portes de la naturalesa*, 1972.

9 El juny de 1974 Miralles va participar a la mostra *Què fer?* a la Sala Vinçon de Barcelona amb el treball *Imatges del zoo*. Aquesta proposta, malgrat entrar dins de l'etapa cronològica del treball, tractava una temàtica molt diferents a la de l'estudi actual. A *Imatges del zoo* Miralles presentava una problemàtica de caràcter més polític i sociològic que l'artista va continuar treballant durant el bienni de 1976-1978 a accions com *Standard* 1976, *Triangle, simbologia de poder i mort* 1976, *Emmascarats* 1976.... La finalitat d'aquestes accions era evidenciar la crueltat del poder i la superioritat d'uns éssers humans envers uns altres més vulnerables com les dones, els animals, el medi ambient... Així com a les peces *Tres esquemes de mort artificial* 1977, els treballs recollits a *Matances* 1977, i a la que va sintetitzar la sensibilitat ecològica de Miralles, *Mediterrani t'estimo* de 1978.

Cal remarcar, però, que va ser amb motiu d'aquesta proposta que va conèixer Jordi Pablo, amb el qual compartiran un sentiment afí vers les tradicions catalanes. Ideari que serà la base teòrica de l'exposició itinerant per diferents llocs de Catalunya *Valors actuals de Costumari català en les Arts Plàstiques*. 1975-1976

10 Aquest treball es trobava, conceptualment parlant, dins del discurs dels materials naturals versus els materials artificials.

d'herba per deixar-ne l'empremta, ja fos en un marc natural i/o cultural; i a *Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes* va treballar amb un conjunt d'accions on volia posar en relleu la importància dels actes senzills des d'una perspectiva fenomenològica. Per destacar la importància del coneixement perceptual de la realitat immediata, massa sovint entesa com intranscendent, però fonamental per viure. Ideari que l'apropava cada vegada més al pensament oriental, amb la voluntat de reflexionar sobre l'espiritualitat còsmica des de la materialitat física que fa possible la realitat. Però la mostra estava configurada, a més de les fotoaccions, per un muntatge-intervenció titulat *Cosmologia* i l'entornament de les restes de l'acció que l'artista va realitzar en directe el dia de la inauguració de l'exposició *Relació del cos humà amb els quatre elements*. L'acció en directe *Relació del cos humà amb els quatre elements* Fina Miralles va concebre el cos humà com un sistema cosmològic, és a dir, un microcosmos reflex del macrocosmos. L'exposició es va presentar a la Sala Tres de Sabadell, del 8 al 31 de març, i el mes d'abril a la sala d'exposicions del Casino d'Igualada, per bé que en aquest segon lloc l'artista no va realitzar l'acció en directe.

A finals de 1975, concretament el desembre, Miralles va participar en la mostra *Valors actuals del Costumari català en les Arts Plàstiques*¹¹, exposició que, tal com el seu nom indica, volia reivindicar els valors de la tradició popular i relacionar-los amb les propostes d'art visual contemporànies. Fina Miralles va presentar la sèrie de les fotoaccions *L'Arbre* composta de tres subsèries: *L'Arbre i les matèries naturals*; *L'arbre amb personalitat humana*¹²; i, *L'arbre i l'home* la majoria d'elles realitzades a la tardor de 1975. En aquesta sèrie Fina Miralles va investigar, tal com es pot observar en el text sobre *L'Arbre* que va escriure en motiu de l'exposició, sobre la pervivència i convivència de sabers provinents de la cultura pagana, sovint sotmesa per la cultura dominants, que han arribat a nosaltres a través de la cultura popular. El punt de partença va ser ressaltar com en les cultures antigues l'ésser humà mantenia una relació molt estreta amb el medi natural, no només per la supervivència, sinó que a través la natura van construir la seva cosmologia. A *L'Arbre i les matèries naturals* Fina Miralles va explorar diferents estratègies per fusionar el cos humà amb les distintes parts del cos de l'arbre per harmonitzar ambdues identitats; *L'arbre amb personalitat humana* va perseguir mostrar, a través d'un procés artístic, va explorar la transformació de la naturalesa arbòria a la naturalesa antropològica; i, *L'arbre i l'home* va demostrar que la convivència, la igualtat i la unió entre l'arbre i la persona diluïa les seves naturaleses en una sola, on la jerarquia que tradicionalment s'havia establert entre els éssers inanimats i els animats, quedava absolutament obsoleta.

11 En aquesta mostra hi van participar Fina Miralles, Jordi Pablo i Josep Domènech i va itinerar al llarg de 1976 per diferents espais expositius de Catalunya.

12 *L'arbre* com a subjecte per mostrar la interacció entre les naturaleses de tots el regnes dels éssers vius, tant en els components físics com metafísics, vinculats a la simbologia de l'arbre en relació amb l'ésser humà. I amb aquest objectiu Fina Miralles va emprar tota mena de procediments i de símbols per acostar-se a l'essència de la natura.

En els seus treballs vinculats a l'art d'acció presentats en les sèries *Translacions* (1973), *Relacions* (1975) i *l'Arbre* (1975) Miralles va interaccionar el seu cos amb els materials naturals i les forces de la natura. Va emprar la ment, el concepte i la idea com a eina de treball, i l'espai físic, extern i material, com a suport per portar a terme les seves peces, la majoria d'elles accions per ser documentades amb suport fotogràfic o videogràfic, material visual amb una forta càrrega poètica. Fina Miralles, en aquesta primera etapa de la seva trajectòria (1972-1975), va treballar l'art des del context conceptual de manera analítica, estructural i teòrica. Però en les sèries *Relacions* i *l'Arbre*, Miralles va començar a qüestionar els pensaments que havia defensat durant l'etapa del rigorós conceptual (1972-1975) conjuntament amb el col·lectiu d'artistes conceptuals més propers al vessant poètic¹³, els quals van optar per començar a desmitificar el poder transformador de les ideologies polítiques d'extrema esquerra per buscar una altra via per transformar la societat des de la pràctica artística. El seu pensament va fer un canvi d'orientació vers aspectes relacionats amb la filosofia antropològica al mateix temps que va començar a introduir, encara que de forma encoberta, aspectes del pensament simbòlic, ja que mitjançant l'acció revivificava el ritual contingut simbòlicament en el costumari de la tradició agrícola. En el transcurs de ben pocs anys, doncs, Fina Miralles va passar d'un posicionament filosòfic de marcat caràcter analític/abstracte/conceptual, és a dir, la part racional científica, a un pensament de caràcter simbòlic, en el que dominava un component mítico-poètic, que va desenvolupar a partir dels anys vuitanta sobretot en l'obra textual.

Amb aquests treballs d'art d'acció a la natura Miralles va tancar el cicle de 1972-1975, la conjuntura política, social i econòmica a l'Estat espanyol va canviar així com també la situació personal de Fina Miralles. El 14 de novembre de 1975 va morir la seva mare i amb ella una etapa molt important de la seva vida, la joventut.

2.3. OBRA VISUAL DE CARÀCTER SOCIOLÒGIC 1976-1978

Durant la darrera etapa conceptual que va de 1976 a 1978, la sensibilitat personal i artística de Fina Miralles va virar la direcció del seu discurs per posar de manifest la seva disconformitat amb la situació sociopolítica de la transició espanyola; per aquest motiu va treballar l'art d'acció en directe per mostrar les seves inquietuds d'injustícia política, social i econòmica. Va desenvolupar un plantejament més combatiu i de denúncia davant la manipulació, la violència i el crim. És el moment de les accions *Standart* (1976), *Triangle, simbologia de poder i mort* (1976) i *Tres esquemes de mort artificial* (1977), aquesta darrera peça va ser l'antecedent del treball titulat *Les matances* 1977¹⁴. En aquest moment el cos, ja fos el de l'artista o el d'un actor, no era un

13 Artistes com Josep Domènech, Pere Noguera, Jordi Pablo... els quals van realitzar un treball més propers a posicionaments de caràcter ancestral amb un valor poètic.

14 El març de 1978 va morir el seu pare, això va suposar la pèrdua de la casa pairal de Sabadell i anar-se'n a viure a Barcelona.

suport d'investigació formal sinó un mitjà per expressar una experiència ideològica amb un triple objectiu: la comprovació de l'existència del cos, la crítica de l'art amb inquietud estètica i la contestació social radical.

El pensament de Fina Miralles d'aquesta etapa està en sintonia amb l'ideari dels moviments de contracultura de finals dels anys 1960 i 1970, moment en què va tenir lloc una gran revolta política, social i sobretot ideològica contra l'ordre tecnocràtic i el sistema de valors hegemònic. En aquest moment el seu culte era l'art, el qual havia passat per damunt de tot; per aquest motiu Miralles va portar una activitat constant i molt potent, tant a nivell artístic com vital, fruit de l'autoexigència perquè estava convençuda que alleugerir el rigor i disminuir el deure era una mostra de debilitat¹⁵.

2.4. OBRA VISUAL "QUADRE CONCEPTE" 1979-1983

El gener de 1979 Fina Miralles va iniciar una nova etapa en el seu treball. Tot i que va continuar experimentant amb els materials naturals, ara l'ideari era construir paisatges, és a dir, no representar cap paisatge sinó configurar paisatges conceptuals.

La primera mostra va ser *Paisatge* a l'Espai 10 de la Fundació Miró, en què va treballar la temàtica del paisatge en una doble direcció. Una adreçada als treballs relacionats amb el color, concretament en l'autopigmentació de les teles, i l'altra encaminada a l'estudi del "quadre-concepte", en què el quadre ja no era el suport per a la pintura sinó que els elements estructurals i/o constituents de la pintura esdevenien els mitjans per a l'expressió artística, és a dir, Miralles combinava –el bastidor, la tela i els components cromàtics– amb materials naturals com la terra, les pedres i/o l'aigua. D'aquesta manera, l'artista va treballar la pintura per expressar-se amb la presència dels materials naturals, la pròpia experiència de la cultura viscuda i heretada. Els treballs relacionats amb els "quadre-concepte" presentats a l'Espai 10 de la Fundació Miró van ser mostrats el juny del mateix any a la galeria Artema de Barcelona, mentre que els suports autopigmentats van ser exposats el gener de 1980 a la Galeria 491 de Barcelona amb el títol de *Fragments*.

El plantejament estètic que Fina Miralles buscava en aquesta tipologia de pintures era molt diferent a la línia de treball dels pintors vinculats a la *pintura surface* de finals dels anys setanta, ja que aquests van donar més rellevància al component expressiu pictòric que als materials constituents i/o conceptuals pròpiament dits. Aleshores, mentre aquests nous corrents pictòrics varen adreçar la seva recerca plàstica en qüestions més formals, deixant de banda els

¹⁵ En totes aquestes propostes el més important per a Miralles va ser el procés intel·lectual de la creació i transformació de les formes per expressar el concepte, la idea; el primordial, doncs, era el resultat de l'estudi del contingut de la idea, amb la finalitat d'introduir nous conceptes a la cultura artística contemporània

aspectes experimentals, l'obra de Fina Miralles d'aquesta etapa, en canvi, es va centrar en la investigació dels aspectes conceptuals de la pintura¹⁶.

El març de 1980 Miralles va presentar la intervenció *Les mides del marc* a l'Espai B5-125 del Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona i el mateix any, a la mostra *Terra* a l'Acadèmia de Belles d'Art de Sabadell, dues instal·lacions vinculades a la configuració del paisatge amb materials naturals; a *Les mides del marc* va incorporar paper tintats i a *Terra* va combinar les seves intervencions amb fotografies de Pepa Armanté. El 1981 va iniciar un nou treball poètic lligat a l'experimentació del pla doblegat amb dos poemes-objecte, un titulat *El pla doblegat*, que es va exposar a la Sala Goya de la Casa de España a París en la mostra col·lectiva titulada *Espacio poético experimental*, mentre que l'altre, *Doblec d'ona*, es va publicar aquell any a la revista *Éczema* de Sabadell. El concepte de pla doblegat va ser l'eix de l'exposició *En l'Aire* a Metrònom el febrer de 1982. L'estiu de 1982 va iniciar l'estudi de com situar el pla en l'espai, els treballs resultants es van presentar simultàniament a la galeria Joan Prats de Barcelona i a la galeria Nomen el gener i febrer de 1983. Fina Miralles va tancar aquesta etapa amb el muntatge *Itinerari de la terra a l'aire i de l'aire a l'aigua* a la Galeria Cadaqués, en què el treball no només es presentava a la galeria sinó que s'expandia a l'exterior; tal com el títol indica, les formes sortien de la galeria i es desplaçaven per l'aire per arribar al mar.

2.5. SUBSTITUCIÓ DEL MÓN MENTAL I DELS MATERIALS NATURALS PEL MÓN METAFÍSIC EXPRESSAT EN EL DIBUIX, LA PINTURA I LA POÈTICA

2.5.1. DIBUIX, PINTURA I ESCRITURA ENTRE 1981 I 1988

Després d'aquest període d'incertesa, a principis de novembre de 1983 Miralles va iniciar una llarga etapa de viatges i estades a l'estranger. Va anar a Amèrica del Sud visitant Argentina, Bolívia i Perú. Va arribar a Buenos Aires i d'allà es va desplaçar al nord de l'Argentina, Còrdova, Salta, Jujuy i Abrapampa, posteriorment va travessar Bolívia per anar al Perú des d'on va retornar a Argentina per, a finals de març, agafar l'avió cap a Barcelona després d'haver passat cinc mesos a Amèrica del Sud.

L'agost de 1985 va passar l'estiu a Formentera i del resultat de l'estada a la illa pitiüsa en van sorgir els *Quaderns de viatge de Formentera*. La resta de l'any 1985 va viure a Casale, Itàlia, on va realitzar els "dibuixos en tinta xina en uns quaderns per a nens petits que es deien *Disegna an Pigna*"¹⁷, treball que va titular *Quadern de viatge del Nord d'Itàlia*. Miralles, després de tornar d'Itàlia, es va quedar tot l'any 1986 a Barcelona i va continuar pintant una sèrie de quadres 6F

16 Com que la revolució pels conceptuals havia de ser mental i/o d'acció directa política-social, va propiciar que la posició dels artistes postconceptuals fos titllada de temptativa contrarevolucionària, atès que imperaven les necessitats expressives i/o subjectives de l'artista per sobre de les del mitjà i de les socials.

17 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions de Gràfic Set, Sabadell 2008, pàg. 31.

amb pintura a l'oli, sobre els temes dels diferents viatges. Una selecció d'aquest treballs va ser recollida en el portafoli *Barcelona* que va realitzar amb Melva Levik i que van presentar a la Galeria Art-Gràfic de Barcelona el gener de 1987¹⁸. A la tardor va anar-se'n a Montreuil, però a mitjans de maig es va traslladar al 69 Rue Monge, V^{ème}. Arrondissement de Paris, on va començar a treballar en *Les Suites*¹⁹ de Paris,²⁰ que no va acabar fins el 1988. El març va participar en una exposició col·lectiva titulada *Artistes catalans, obra gràfica* organitzada per la Generalitat Catalunya²¹ i els mesos d'estiu, juliol i agost, els va passar a Agramunt, on va començar *La Suite* sobre Agramunt²², treball que va exposar a l'octubre al Mas Vell d'Agramunt amb el títol *Agramunt –juliol-agost*²³.

2.5.2. TREBALLS SOBRE EL RETRAT I EL PAISATGE 1989-1996

El 1991, ja instal·lada de nou a Sabadell, Fina Miralles va presentar a la Galeria Central d'aquesta ciutat la mostra *Paisatge i retrat*²⁴, els mesos de maig i juny. En motiu de l'exposició es va editar, amb el suport de la Fundació de la Caixa de Sabadell, una carpeta en offset de 21 dibuixos petits titulada *Deixar per trobar*, on es mostrava un recorregut per llocs emblemàtics de Sabadell per a l'artista. L'any següent va participar a la mostra *Complicitat des peinters catalans* a la galeria Schweitzer de Mondorf-les-Bains, Luxemburg, patrocinada pel Ministeri d'Afers Culturals del Gran Ducat, de l'11 de gener al 5 de febrer de 1992²⁵. En aquest mateix moment també es presentava al Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona l'exposició *Idees i actituds entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*, del 15 de gener a l'1 març de 1992²⁶. Fina Miralles va

18 El Catàleg comptava amb un breu currículum de les artistes i il·lustracions. *Barcelona. Portfoli of five Photographs by Melva Levich and Fina Miralles*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, SA, 1987. (Ref. MAS - 109). També es va editar una carpeta de l'obra Gràfica, *Portfoli BARCELONA* amb un text de presentació de Fina Miralles. Fina Miralles va realitzar cinc litografies en color amb paper Alfaguarró de 70 x 52 cm. amb diferents vistes de la ciutat de Barcelona -*Entrada al Mar; Un instant amb la quietud; La gràcia i la frescor* (Casa Ardiaca, font i palmera); *Salten i ballen; Cafè; i La màgia de la nit* (Casa Batlló)-, que van ser tirades a Parets del Vallès durant els mesos d'octubre i novembre de 1986.

19 *Les Suites*, és una sèrie de dibuixos sobre el mateix tema.

20 Amb paper Alfaguarró mida postal, el procediment emprat va ser llapis, tinta xinesa i pintura a l'oli. La idea era la recerca de l'essencial.

21 Es va editar un catàleg amb un breu currículum i una il·lustració d'una obra de cada artista.

VVAA *Artistes catalans. Obra gràfica* (33). Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya. La Polígrafa, 1987.

22 Dibuxos a llapis damunt de paper Alfaguarró mida postal.

23 En motiu de l'exposició es va editar un cartell. Van aparèixer dos articles a la premsa local.

24 La tècnica emprada per als paisatges era el dibuix amb llapis, tinta xinesa amb pintura a l'oli i/o pastell en quaderns de paper i de diferents mides.

25 En aquesta mostra hi van participar, a més de Fina Miralles, Benet Rossell, Josep Ucles i Antoni Taulé. Fina Miralles va presentar 6 peces de les sèries, *Aladin et la lanterne magiques*, treballs en dibuix i pintura i/o carbonet sobre paper d'arròs; *Portrait*, peces de dibuix i pintura sobre paper Ingres; i *Femme d'eau*, dibuix i pintura amb carbonet i pastell sobre paper d'arròs. En motiu de l'exposició es va editar un catàleg amb els currículums dels artistes participants. *Complicitat des peinters catalans Fina Miralles, Benet Rossell, Josep Uclès, Antoni Taulé*. Galeria Schweitzer Mondorf-les-Bains, Luxemburg.

26 Hi mostrava un recull de peces significatives de la seva etapa conceptual, de les translacions dels materials naturals en mobles: *Cadira-Herba* de 1974; les fotoaccions de les translacions de materials naturals a la natura, *Dona-Arbre, Flotació d'herba en el mar* i *La Duna*; i les dues maletes-objecte de 1973, *Paisatge de Serrallonga* i *Mar de hierba* 1974. De la sèrie *Relacions del cos humà amb elements naturals: el cos cobert de palla* de 1975. El film *Petjades* 1976 i el poema-objecte *Sabates*, les sabates amb tampó que va utilitzar per a l'acció del film d'anar escrivint el seu nom a terra a mida que caminava pel carrer. I, finalment, dos quadres-concepte que va presentar a l'exposició *Paisatge* de la Fundació Joan Miró el gener de 1979, *Paisatge farigola* i *Paisatge: pedres i núvols*. En motiu de la mostra es va editar el catàleg: DIVERSOS AUTORS. *Idees i actituds entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 15 de gener a l'1 de març. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya 1992. Pàg. 168-171. (Inclou entrevista i articles)

marxar a la Normandia, al Calvados, i es va establir a Carcagny, prop del mar. L'estiu de 1992 va presentar a la galeria Cadaqués Gràfic l'exposició *Cadaqués l'estiu del '89* amb els dibuixos que havia realitzat durant l'estiueig d'aquell any. Després de passar l'estiu a Cadaqués va tornar a la Normandia, però aquesta vegada va anar a viure a Caen. Allà va començar a treballar amb la temàtica del que seria l'exposició *Floréal*²⁷ que va presentar a la Galeria Serge Fourchon a Luc sur Mer, França, del 8 al 23 de maig de 1993. Del 4 al 17 de setembre del mateix any va presentar aquest treball fet a França a l'Eglise Saint Pierre de Touques, Normandia, amb el títol de *Portrait et Regard*. Mostrava quadres sobre els paisatges i els arbres de la Normandia. A finals de setembre va tornar a l'estat Espanyol i es va instal·lar de nou a la casa familiar de Sabadell. Entre el 8 novembre de 1993 i el 2 de gener de l'any següent es presentava al Palau de la Virreina de Barcelona l'exposició *Fragments* sobre la col·lecció de Rafael Tous, s'hi exhibia la peça de Fina Miralles *Vol rasant*²⁸ propietat d'aquest col·leccionista d'art conceptual.

A partir de 1992 comença a establir una interrelació formal i simbòlica entre escriptura i pintura, en què la pintura esdevé una escriptura en moviment en el buit de paper i/o de la tela i l'escriptura una expressió corporal que transita per l'espai de les llibretes. Ambdós llenguatges es complementen fins a esdevenir en alguns manuscrits una obra d'art total, ja que estableixen llurs correspondències d'idea-esperit i objecte-matèria com a elements generadors de la potència creativa i la riquesa expressiva.

El 1994, quan les peces de Miralles que formaven part de l'exposició *Idees i actituds entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*²⁹ i que havien estat comprades per la Generalitat de Catalunya, van ser exhibides a Anglaterra, d'abril a juny a Manchester, i a la Universitat de Southampton del 2 d'agost al 10 de setembre.

El 1995 va presentar a la galeria Nova Tres de Sabadell, del 3 al 29 de gener, l'exposició *La línia és l'excusa per donar vida al buit*³⁰, i, del 21 de març al 23 d'abril, la mateixa obra es va poder veure a Maria Posa Flors de Barcelona sota el títol *Le parfum des choses*³¹. La mostra va ser pensada per interaccionar "la pintura de petit format amb les flors"³² amb motius ornamentals que feien referència a l'arribada de la primavera. L'any següent, altre cop a la Galeria Nova

27 El títol estava inspirat en el vuitè mes del calendari republicà francès, Floreal, el segon mes de l'estació primaveral que dura des del 20 o 21 d'abril fins al 20 o 21 de maig, segons l'any, i que coincideix de forma aproximada amb el pas aparent del Sol per la constel·lació zodiacal de Taure. Fina Miralles va presentar a la mostra treballs sobre les flors i l'esperit del regne vegetal. Els estudis sobre aquesta temàtica van ser treballats a la llibreta MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu, 1990. (Ref. MAS- 145)

28 Aquesta peça formava part de la mostra que Fina Miralles va presentar a l'Espai 10 de la Fundació Joan Miró de Barcelona el gener de 1979 titulada *Paisatge*. La peça era una caixa de metacrilat coberta per tela mosquitera, a cada extrem superior hi va col·locar una pedra i tot el muntatge penjava del sostre. Al centre hi va disposar un estornell dissecat sostingut per un fil transparent per recrear la posició de vol.

29 VVAA. *Idees i actituds entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*, que es va presentar al Centre d'Art Santa Mònica del 15 de gener a l'1 de març de 1992.

30 Treball que havia presentat a l'exposició *Floréal* a la galeria Serge Fourchon, Luc-sur-Mer (França) el maig de 1993.

31 El dia de la inauguració Roger Buxó va fer un concert de saxo.

32 CIVIL, Marta. *Fina Miralles ja treballa a l'ermita de Sant Nicolau i prepara una nova exposició*. Diari *El 9 Nou*, de Vic, dilluns 20 de març de 1995. (Ref. MAS-77)

Tres de Sabadell, va exposar, del 10 d'octubre al 3 de novembre, amb el títol *Les formes del vent*³³. En aquest punt Fina Miralles va donar per acabada la seva etapa d'artista plàsticovisual professional i va escriure a la llibreta "Tots som un, dins el gran corrent de l'amor"³⁴, el següent poema amb dues dates, la primera per fer esment del final de l'artista professional mentre que la segona pel començament de la Fina com a dona i persona al marge de les directius artístiques i socials, per ser ella mateixa.

En la darrera etapa del treball pictòric de Fina Miralles els elements dominants seran l'espai i l'aire³⁵, com els llocs idonis per manifestar l'esperit del cel, la mirada, la naturalesa, la innocència i la mística; ho va expressar mitjançant la immediatesa del traç, del gest i de la mà. Fina Miralles afirma que la seva pintura no tenia res a veure amb els pintors del seu temps, ja que considerava que l'estètica de la pintura dels anys noranta es movia entre els treballs de la superfície i/o de la matèria i que generalment el motor d'aquests treballs era una forma de donar resposta als estats d'ànim i/o els esdeveniments al voltant de l'individu, de l'artista. Miralles defensava que la seva tasca creativa com a pintora havia de ser "com el poeta, com el filòsof i el científic, no és una persona d'acció, el seu buscar és interior en soledat [en] silenci, sossegadament, sense temps, sense límits, ni criteris de productivitat, sense ambició, sense ganes d'oferir, sense ganes de triomfar. És un creixement personal, íntim, per l'expansió i enriquiment del propi pensament"³⁶. Aleshores, el treball pictòric havia d'emergir com la manifestació del seu pensament, ja que com escrivia l'artista "Jo no pinto el que veig, ni el que sento, ni el que descobreixo, ni el que penso. Jo pinto el que visc, pinto la meua vida, quina altra cosa, podria jo pintar?"³⁷. L'art és la materialització de l'inconscient, la força interior del ser, l'esperit (ànima, sentiment) és per això que els artistes són humanistes"³⁸.

Fina Miralles després de la cloenda de la trajectòria artística professional el 1996, "el desembre (1999) venia Serrallonga, la propietat que havia heretat de la meua mare, i feina donació al MAS, Museu d'Art de Sabadell, del llegat, de tota l'obra, els textos, la documentació, etc"³⁹. El treball posterior que va des de 1996 fins a l'actualitat, el 2012 han estat setze anys en què la seva obra ha estat exposada en diversos museu i centres d'art d'arreu, al mateix temps, que l'artista no ha deixat de treballar, però no des d'una perspectiva professional, sinó pel plaer de crear.

33 El dia de la inauguració hi va tenir lloc un recital poètic amb la participació de Ramon Bach, que va recitar vint-i-un poemes del seu llibre *L'ocell imperfecte*, com a recreació de les pintures de Miralles.

34 MIRALLES, Fina. *Tots som un, dins el gran corrent de l'amor*. Desembre 1996 - març 1997, pàg. 14. (Ref. MAS- 165)

35 En aquest moment Fina Miralles va entrar en contacte amb la idea del sagrat va centrar el seu treball en un espai mental, intern, immaterial i metafísic, vinculat a l'element *aire*.

36 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 9. (Ref. MAS- 170)

37 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg.10. (Ref. MAS- 170)

38 MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*. París febrer-juny 1989, pàg. 114. (Ref. MAS- 151)

39 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions de gràfic set, Sabadell 2008, pàg. 45.

B

**NATURALESSES
PICTÒRIQUES, 1968-1972.
DIBUIXOS, PINTURES I POEMES**

3

**ETAPA DE FORMACIÓ
I PRIMERA EXPOSICIÓ
DE FINA MIRALLES
1968-1972**

3.1. LA PREMATURA SENSIBILITAT ARTÍSTICA DE FINA MIRALLES

La vida, quin teixit més meravellós, vivint-la en plenitud, recollint tot el sembrat¹.

Fina Miralles va néixer el 27 de setembre de 1950 a Sabadell en el si d'una família benestant, progressista i liberal. És la petita de quatre germans, tres noies i un noi. El pare, de professió metge dentista, amant de la música i del mar, i la mare, filla de terratinents², propietària del mas Serrallonga d'Agramunt, Lleida.. Fina Miralles diu, "El meu Pare és el mar, ell m'ha mostrat, la simpleza, l'alegria, la ingravidesa, la música i la bellesa". El pare la va introduir en el món intel·lectual, la música i, sobretot el vincle amb Premià de Mar i la seva fascinació pel mar. La figura de la mare "és la terra, ella m'ha ensenyat la fortalesa, la noblesa, la conformitat i la paciència, el respecte i la pau³". La mare la connecta amb Serrallonga, és a dir, amb la naturalesa, la cultura del camp i la tradició popular, "de la mare he rebut l'honorabilitat de la pertinença a la terra, viure en la veritat i l'autenticitat, el rebuig a l'aparença, a la superficialitat".

Fina Miralles va cursar els estudis de primària a l'escola de monges de les Escolàpies de Sabadell i va començar el batxillerat a l'internat de *Jesús y María* de Barcelona, però, com que era molt inquieta i tenia un gran sentiment de llibertat, va deixar l'internat i va acabar el batxillerat a Sabadell, ja que Fina Miralles odiava aquell tipus d'ensenyament casernari, sense cap tipus d'afecte ni amor, governat per la disciplina i la solitud.



Figura 1. Imatges de Fina Miralles treballant-jugant amb materials naturals a la natura. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles del Museu d'Art de Sabadell (MAS).

1 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions de Gràfic Set, Sabadell 2008, pàg. 12.

2 Dona liberal educada sota les directrius de Maria Montessori.

3 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions de Gràfic Set, Sabadell 2008, pàg. 11.

Però, si d'una banda Miralles de petita ja va mostrar un fort caràcter rebel, de l'altra també va mostrar un gran talent artístic, tal com explica a *Testament vital*. Per jugar agafava l'escaiola, que el seu pare utilitzava per fer els motllos de les ortodòncies, per modelar figures de guix⁴, així com, va sentir una gran fascinació per la naturalesa i les possibilitats expressives dels materials naturals, tal com es pot observar en les imatges de la figura 1.

3.2. ESTUDIS UNIVERSITARIS DE BELLES ARTS, 1968-1972

*Vaig acabar odiant la pintura a l'oli, el quadre, la tela, el cavallet, els pinzells
i la mirada a la realitat⁵*

El 1968 Fina Miralles va ingressar a l'Escola Superior de Belles Arts de Barcelona per estudiar pintura, i es va llicenciar el setembre de 1972. Des dels inicis es va oposar a pintar com proposaven alguns dels professors⁶ de l'Escola de Belles Arts. Fina Miralles no s'identificava amb tot el que comportava l'art que es feia durant la seva etapa de formació a la universitat, era massa acadèmica. Tanmateix, aquest estil pictòric li va interessar poc, no només com a manifestació plàstica, sinó també pel fet d'associar-lo amb una determinada ideologia conservadora, és a dir, amb tot el que comportava socialment ser artista en aquell moment a l'Estat espanyol, concretament a Catalunya.

Els artistes⁷ de la seva generació ràpidament es van començar a interessar pels llenguatges alternatius, a causa de la situació que es vivia, no podien entendre l'art com alguna cosa anhistòrica i universal com ho havia fet l'informalisme. Per entendre aquesta actitud de rebuig cal tenir en compte que a finals de la dècada dels cinquanta, l'informalisme, un cop el món occidental es va anar estabilitzant, va entrar en un estat d'institucionalització quan va esdevenir un llenguatge artístic socialment acceptat. Aquest fenomen va ser vist pels artistes joves, que tenien la necessitat de plasmar una nova realitat, com una via artística que havia perdut la força reivindicativa, per donar més importància a l'obra resultant de l'acte de producció —fet que es traduïa en un valor mercantil— que al sentit del procés en l'elaboració pictòrica. És a dir, havien reduït la força del contingut a la qualitat estètica de la presentació de la forma dels productes. Miralles, recent llicenciada ràpidament va posar en qüestió, no només el sentit de les ensenyances rebudes⁸, sinó també l'esgotament intel·lectual d'aquesta tendència, per consegüent l'interès per aquestes tècniques i procediments es va acabar i va assistir per

4 Atesa la seva fascinació pel camp plàstic i creatiu, quan la Fina va fer tretze anys, el seu pare li va regalar la primera caixa de pintor. Miralles va emprar aquesta caixa de pintor el 1973 com a suport per a la maleta-objecte en *Mar de hierba* 1973.

5 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions de Gràfic Set, Sabadell 2008, pàg. 12.

6 Un dels professors que més incidència va tenir en l'aprenentatge de Fina Miralles va ser Jaume Muxart, obra del qual en aquells moments va ser exposada arreu, ja que estava en sintonia amb el gust dominant de l'època.

7 Fina Miralles va ser de les poques artistes experimentals amb formació artística, atès que molts artistes que treballaven en la pràctica conceptual provenien d'altres camps amb formacions diverses com: música, enginyeria...

8 GARCÍA, Aurora. *Fina Miralles, ideario y técnica*. Revista Batik Any VIII, núm. 54, Març-Abril 2008, pàg. 26-27.

primer cop a una crisi dels coneixements apresos. En aquests moments, la cultura occidental estava vivint uns anys de revolta, cosa que suposava la necessitat de trencar amb tot allò que venia donat per poder anar endavant, i, enfront d'aquesta situació, la revolta plàstica volia investigar en noves formes expressives que mostressin aquesta nova realitat. No obstant això, l'informalisme va sorgir en origen com una forma d'expressió que buscava l'alliberament de l'esperit davant de l'asfíxia que els artistes sentien per la crisi, a tots nivells, a causa de la postguerra de la Segona Guerra Mundial.

Fina Miralles, anys després va escriure: "Quan vaig acabar Belles Arts el 1972 era el moment per començar a ser una professional de la pintura, una pintora: cuidar les amistats, fer relacions socials: les galeries, els crítics, tots els que decidien i tenien poder dins del món de la cultura a Catalunya. Doncs jo no, en aquest moment és quan vaig començar la pràctica conceptual, la *Natura Morta* a l'Hospitalet (1972) i les *Naturaleses Naturals* a Vinçon (1973), i vaig abandonar la pintura, el quadre, el cavallet, el llapis, el paper, l'ull i la mà⁹" sinó també l'esgotament intel·lectual d'aquesta tendència artística. Conseqüentment, l'interès per aquestes tècniques i procediments es va acabar, i va tenir per primer cop una crisi dels coneixements apresos. El seu rebuig vers aquest llenguatge la va conduir a configurar una concepció artística radicalment diferent a la rebuda, i a trobar en les iniciatives dels artistes més joves inscrits dins del corrent conceptual, un estímul per a la recerca i la innovació artística.

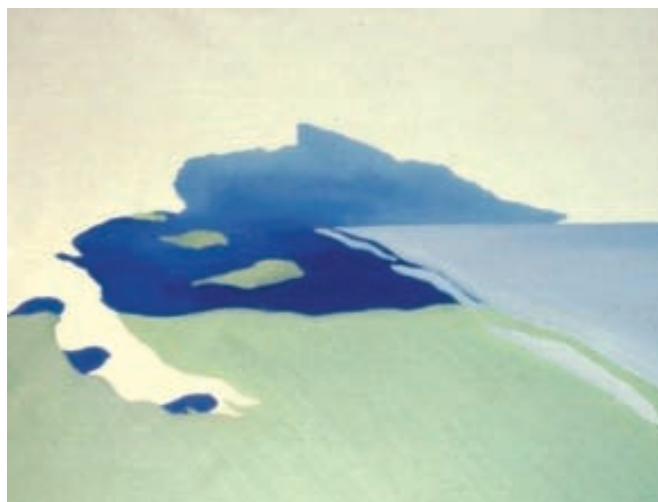


Figura 2. Fina Miralles. *S/T*, 1972. Pintura a l'oli sobre tela. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell.
Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

9 MIRALLES, Fina. *Del Natural*. Editat per eBent'03 (Festival internacional de *performance* de Barcelona) del 4 al 13 de desembre de 2003, pàg.2. (Ref. MAS 143)

Les pintures d'aquest moment no van ser realitzades al natural, ja que no eren resultat de l'observació empírica del paisatge, sinó que eren el resultat d'una construcció mental, és a dir, sorgides del seu propi imaginari. Tal com es pot observar en aquestes pintures (fig.2) i (fig.3) va presentar superfícies inestables i aquoses¹⁰ de manera gairebé abstracta paisatges diürns que li permetessin expressar de forma innovadora quelcom misteriós.



Figura 3. Fina Miralles. *S/T*, 1972. Pintura a l'oli sobre tela. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell.
Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

¹⁰ Element aquàtic està associat a la idea de la mort o vida eterna, entesa com la fusió amb el tot universal, com a tancament de cercle i l'inici d'un altre concepte del temps.

En aquests treballs l'artista va abandonar la representació del paisatge de forma analògica i va usar majoritàriament a una gama cromàtica de colors bàsics com els blaus, grocs i en poca freqüència el vermell, colors contrastats amb els seus complementaris com els verds i els taronges sempre tendint cap a tonalitats fredes.

Serà en aquest context que va trobar el lloc adequat per desenvolupar els seus plantejaments artístics, tant a nivell teòric com visual i de gestió¹¹. A partir d'aquest moment es va produir un encadenament de mostres individuals i col·lectives, a través de les quals va mostrar públicament la seva concepció i opinió de l'art i de la vida. Tot i així, abans d'arribar a les primeres propostes conceptuals com *Natura morta* (1972) i *Naturaleses naturals* (1973), Fina Miralles va seguir un procés encara vinculat a la pintura i al dibuix, amb fortes connotacions neosurrealistes i neodadaistes, més o menys properes a l'art pop.

11 En aquest punt cal tenir en compte que Fina Miralles va ser directora artística de la Sala Vinçon durant la temporada 1973-1974, i també va formar part dels col·lectiu d'artistes que portava la Sala Tres de Sabadell a mitjans dels anys setanta, sense oblidar la seva participació en l'organització d'encontres i exposicions dins de l'àmbit conceptual.

4

SENSITIVELAND, 1972.
DIBUIXOS I PINTURES

4.1. SENSITIVELAND, 1972¹²

L'inici del recorregut artístic professional de Fina Miralles el podem situar a *Sensitiveland*¹³ (El país de les sensacions). Com indica el mateix nom, va treballar en unes quinze pintures realitzades sobre paper vegetal on combinava collage, aiguada, dibuix, fotocòpies... amb colors vius: generalment rosa per als fons; els colors blau, verd, vermell, taronja i morat per a les formes. Representava tot un món de sensacions que podia ser captat i/o percebut pels sentits (fig.4).



Figura. 4. Fina Miralles. *Sensitiveland Ttunng*, 1972. Tècnica mixta, 38 x 38cm.
Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

¹² Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-1)

¹³ La mostra la va realitzar a la llibreria Plató de Barcelona tot el mes d'octubre de 1972 i va presentar treballs realitzats durant l'etapa post-escolar.

En aquest moment el seu discurs estètic estava fortament influït pel neosurrealisme, pel fet d'emprar elements que fan al·lusió a l'automatisme, a la sexualitat, als somnis...

Fina Miralles, en un intent de trencar amb la tendència pictòrica comercial que imperava en aquell moment a Catalunya, l'informalisme, en aquest període inicial de la seva trajectòria artística es va apropar al llenguatge de la nova figuració. Aquesta tendència pictòrica l'encapçalaven Daniel Argimon, Eduard Arranz Bravo i Rafael Bartolozzi, treballs dels quals es pot observar la connexió amb les propostes anglosaxones, concretament en la investigació del llenguatge de l'art pop. Però a Catalunya l'art pop, artistes com Daniel Argimon durant la dècada dels seixanta i Jordi Galí als setanta, va incorporar a manera de collage, és a dir, trossos de materials procedents de la publicitat o d'embalatges comercials, amb unes propostes molt properes a Rotella i/o als pop americans. La situació política i social que es vivia a l'Estat espanyol era completament diferent al liberalisme que imperava en la cultura americana o l'anglesa, aquí dominava la manca de llibertat d'expressió que havia imposat la dictadura, la qual cosa va propiciar que es formessin unes variants adequades al context polític.¹⁴

Daniel Argimon, a partir dels anys 1968-1970 va deixar de banda l'informalisme per introduir en la pintura «figures humanes esquemàtiques retallades en negatiu, el que predominarà serà també el llenguatge basat en magmes (...) de color amb escassa matèria, collage i signes diversos».¹⁵



Figura 5. Rafael Bartolozzi. *Playa de goma*, 1971. Oli sobre tela, 95x130 cm.

¹⁴ L'Equipo Crónica va ser el col·lectiu que va emprar les icones de la cultura de masses com un mitjà per expressar de manera irònica certes postures polítiques en la pintura.

¹⁵ JULIÁN, Imma. *Una ullada ràpida sobre el naixement del Pop. El llegat del Pop Art a Catalunya*. Setembre de 2004, Museu D'Art de Girona.

Així mateix, la sensibilitat de Fina Miralles es trobava més en sintonia amb l'estètica del mural que Eduard Arranz Bravo i Rafael Bartolozzi van dur a terme a la fàbrica Tipel de Parets del Vallès (fig.6), atès que en la decoració presenten motius orgànics i formes sinuoses i allargades que recorden budells, similars a les formes de Miralles que suggereixen fluxos corporals (fig.4), (fig. 7) i (fig.8).



Figura 6. Arranz-Bravo i Rafael Bartolozzi. Façana de la fàbrica Tipel. Parets del Vallès, 1970

En aquest treball, Arranz Bravo i Bartolozzi van utilitzar l'efecte òptic de la multiplicitat i/o simultaneïtat en la pintura des d'una dimensió plana; van fer servir el collage i la impressió de formes geomètriques de caixes que contenen altres caixes. Caixes envoltades de formes allargades —amb fortes connotacions sexuals— que entren i surten de les geometries i deixen marques de fluxos viscosos.

Tot i això, les pintures de Miralles d'aquesta etapa van tendir cap a l'abstracció formal, i va usar colors estridents molt propers a l'estètica pop, com hem esmentat anteriorment; sobretot, però, cal destacar uns elements de poètica-visual-sonora com *Ttunng*, *Buuum* o *Bulzz* (fig.7-8) propers a les propostes sonores futuristes com a components d'onomatopeies¹⁶, semafòrica¹⁷

16 Formació d'una unitat lèxica per imitació d'un so, d'un soroll o d'una veu naturals o treball proper a les creacions futuristes Unitat lèxica que, en els seus elements fonètics, evoca una acció imitant-ne el so.

17 Sema en grec significa signe i en la cultura contemporània s'està vinculada a la senyalització òptica.

o sinòpsia¹⁸. Paraules que es converteixen en una imatge que suggereixen, per associació d'idees, sons que es transformen en els títols de les peces, però també, el so que produeixen les substàncies biomòrfiques, sense oblidar que aquests sons ens remetent a la ironia de la mecànica sexual dadaista.



Figura 7. Fina Miralles. *Sensitiveland Buuum i Bulzz*, 1972. Tècnica mixta sobre tela, 38x38cm
Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Ara, en les pintures de *Sensitiveland* el tema desapareixerà, només quedarà suggerit en les formes geomètriques —quadrades— i en les biomòrfiques, per adreçar totes les seves energies en la dissolució de qualsevol referent existencial —afirmació que l'existència és prèvia, almenys ontològicament, a l'essència— i dóna més rellevància al món sensible del sentits, des d'una realitat abstracta, encara que no absent d'un cert contingut oníricosexual on es fa evident el fort impacte que l'art pop va tenir en el seu procés abans d'arribar a la maduresa creativa¹⁹.

¹⁸ Sinòpsia designa l'associació de fenòmens visuals a sensacions percebudes per altres sentits

¹⁹ Fina Miralles per a l'exposició va escriure un text, el qual malgrat estar enregistrat a l'arxiu del Museu d'art de Sabadell (MAS) amb la referència (Ref.MAS-225), actualment s'ha perdut.

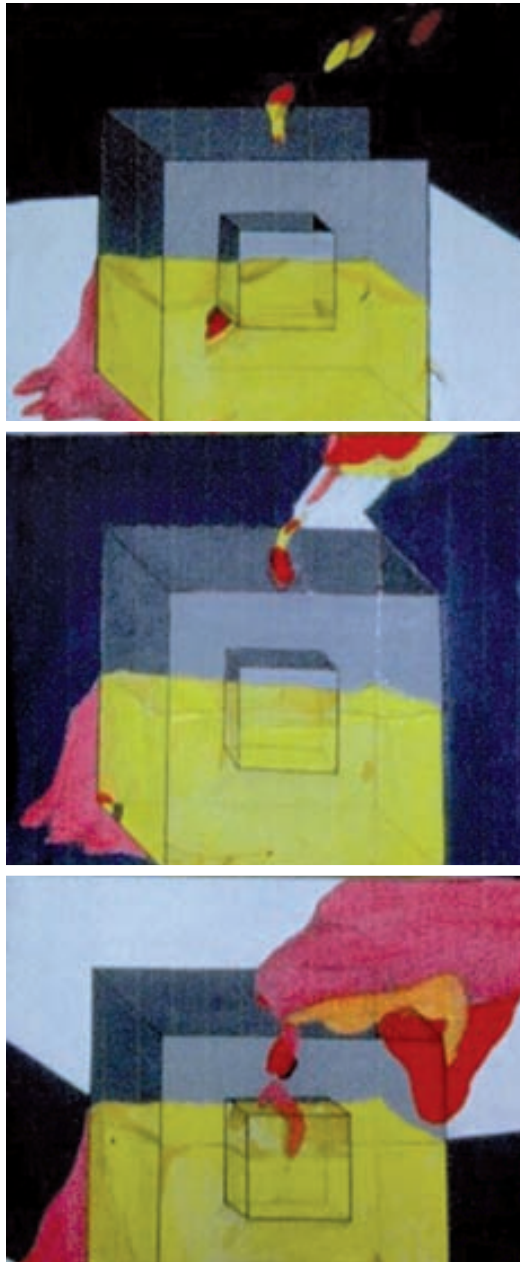


Figura 8. Fina Miralles. *Sensitiveland* 1972. Tècnica mixta sobre tela 138 x 38cm.
Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

5

***DE LES PORTES ONÍRIQUES
A LES PORTES
DE LA NATURALES, 1972.
DIBUIXOS, PINTURES I POEMES***

5.1. LES PORTES ONÍRIQUES: DIBUIXOS I POEMES EN EL LLIBRE DE TREBALL 1R.

Sempre el començar era amb la paraula, llavors la paraula s'anava desfent s'anava desfent i entraven amb el gest i la paraula escrita, que ja és negre sobre blanc (...)²⁰

El *Llibre de Treball 1r* (LLT1), va ser el suport on va anar anotant les idees, els procediments i els materials que volia gestionar per a l'execució de les peces i/o de les exposicions des de 1972 fins a 1982-83. No es pot oblidar, però, que el LLT1 també va ser el suport dels primers poemes, així com de les primeres reflexions teòriques (fig. 9).

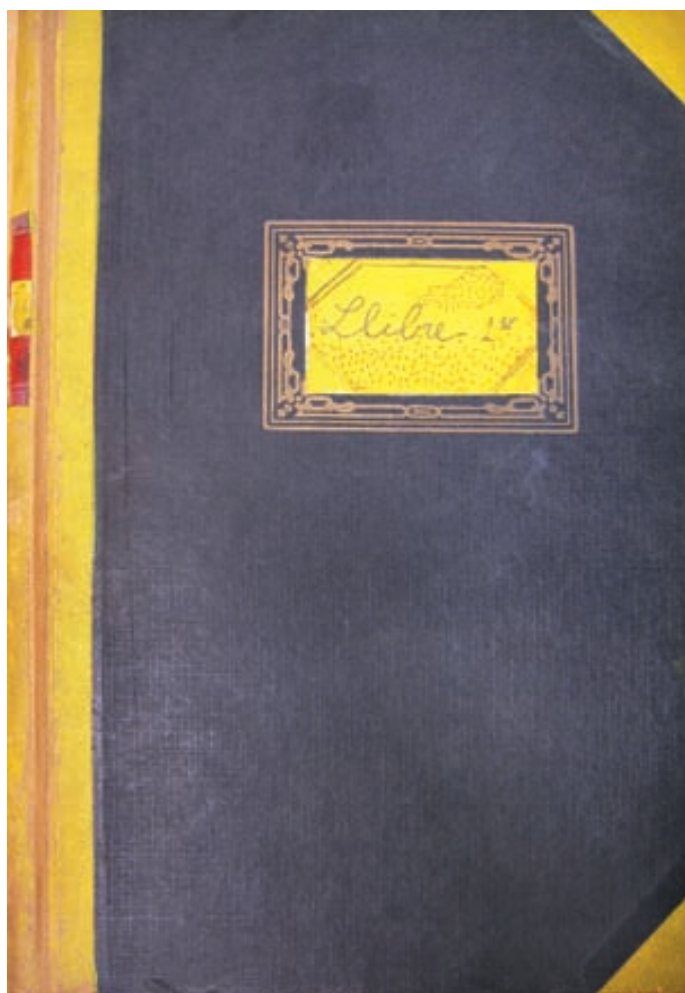


Figura 9. Fina Miralles, *Llibre de Treball 1r*. 1972-1982 (Ref.MAS-410).
Col·lecció del Museu d'Art de Sabadell.

20 MOLINER, Montserrat. *Paraules amb Fina Miralles*, Vídeo editat per la Nau Còclea, Camallera 2005.
http://montserratmolinervicent.blogspot.com/2009/01/paraules-amb-fina-miralles_01.html (gener, 2009)HYPERLINK "http://webmail.uab.es/"

Miralles el 10 de juny de 1972, a la primera pàgina del LLT1, va escriure a la primera pàgina:

*Tots els començaments són difícils i necessaris.
Vèncer la por avui em fa escriure aquest primer llibre.
Vèncer la por de les coses noves.²¹*

Tot fa pensar que això va quedar així, ja que al marge esquerre hi va escriure "Igualment com et vaig trobar. Ja ha passat molt de temps era necessari començar". Ho signa: "Avui 22 de novembre del mateix any". Per tant, es pot considerar aquesta data, cinc mesos després²², com el moment en què realment va decidir utilitzar el llibre com a suport de treball per concretar les seves idees artístiques. Així ho expressa com si comencés el llibre de treball de bell nou:

*La pàgina "una"
El dia "un"
El primer dia de vida
El primer dia de tot
L'"un" de totes les coses
Tots els primers de la nostra vida
Ser amb tu és estar a l'un.²³*

Aquestes primeres pàgines de Miralles LLT1 plantegen el problema que li pressuposà el fet de començar des del principi, *La pàgina "una"*. Si entenem *un* com l'adjectiu numeral cardinal que indica el nombre del qual tots els altres nombres són agregats, aquest serà l'origen i el primer espai on treballar. Idea que temporalitza a *"el dia un"* com l'inici que puntualitza amb *el primer dia de vida*, de l'existència primigènia generada a partir del principi d'unitat de l'u. Per tant, *el primer dia de tot* és la gènesi del ser de la unitat, que és la vida. *L'"un" de totes les coses. Tots els primers de la nostra vida*. Aquí Miralles dóna a entreveure que aquest és el moment en què ella neix com a subjecte artístic, però no l'únic, ja que la idea de recomençar apareix en diferents moments dins d'aquesta unitat del fet de ser en el temps i en l'espai, que és l'existència. És a dir, a *Tots els primers de la nostra vida*, és el començament que cadascú ha d'efectuar davant de cada situació nova. Idea que uns quants anys després reafirmarà dient "Moltes passes fins ací per començar sempre de nou."²⁴

21 A la llibreta (Ref. MAS 225) va escriure anys després la mateixa idea que ja en aquell moment podia entreveure que tindria un "començament difícil".

22 Aquesta periodicitat de treball serà una constatació en la seva trajectòria, normalment la seva època de l'any més productiva serà el tram que va de la tardor a finals de la primavera. De juny a setembre, la fase que podria englobar l'estiu, per qüestions pecuniàries havia de treballar el camp de Serrallonga, ja que durant molts anys el blat va ser el seu únic modus vivendi.

23 Atès que a la pàgina anterior el text del marge esquerre va ser escrit posteriorment, tot ens fa pensar que aquí va seguir la mateixa línia.

24 MIRALLES, Fina. *A Barcelona*, 6.1.86. 1986-87. (Ref. MAS-147)

Aquesta reflexió filosòfica condueix a pensar que —Fina Miralles amb l'intent d'expressar el que encara no és, només que sigui formulat a través del llenguatge escrit— ja és alguna cosa amb què començar a treballar; però quan diu *Ser amb tu és estar a l'un* sembla com si Miralles plantejés la realitat des del determinisme, és a dir, com si tot l'univers estigués governat per un principi, cosa que després amb els dibuixos matisarà, ja que no estableix identitat radical entre ser i pensar. Des d'un punt de vista filosòfic fa pensar que planteja el fet que l'ésser no pot venir del no-res, com l'energia, que malgrat els diferents canvis continua essent, no es destrueix: tesi que tant s'aproparia al racionalisme radical de Parmènides, com a la idea de l'etern retorn de Nietzsche o a la concepció de l'energia d'Einstein. Malgrat això, no es pot oblidar que darrere de la seva decisió, del seu determinisme i voluntat aflora la idea de llibertat en majúscules, així com en la responsabilitat que assumeix quan incansablement busca la manera de portar a terme els seus pensaments.

A la pàgina segona del LLT1 es troben dos dibuixos (fig.10) i (fig.11) separats per un text que estan conceptualment connectats pel dibuix de la part inferior.

*La porta de la porta
obria una porta
per on sortia el Sol.*

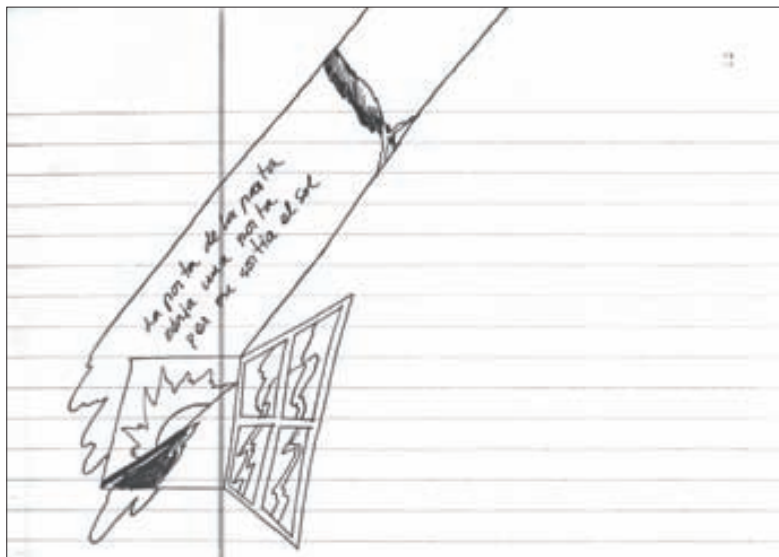


Figura 10. Fina Miralles. Dibuxos 1972. *Llibre de treball 1r*. Pàg. 2. (Ref. MAS-410)

Tal com es pot observar en el dibuix (fig.10), el seu objectiu era un intent d'obrir noves portes, amb el risc i la por que això li podia suposar. Perquè per a Miralles no hi ha error, l'error és la no-acció, ja que suposa covardia i falta de compromís amb la vida. Per tant, el recorregut que va seguir es pot resseguir a través dels dibuixos que va realitzar al LLT1, on va escriure amb prosa poètica *la porta de la porta obria una porta per on sortia el Sol*. El 1994 va escriure aquest poema on clarifica el sentit que li dóna al Sol: "Cap el cel; Cap el Sol; a l'actiu; al creatiu"²⁵, sense cap limitació, sense cap subordinació.

En el dibuix, igual que la prosa poètica, presenta un concatenació de portes, imaginàries i reals, on la porta de la porta del món interior demana trobar la porta que la dugui a la llum del sol, la creativitat apol·línica. La funció del sol es podria llegir com la llum, la idea, el pensament... El dibuix és del tot suggerent, perquè es veu de la mateixa manera que la llum del sol es reflecteix als vidres de la porta, la qual l'obre la tangibilitat i, de la tangibilitat a l'intangible, mitjançant una via —vinyeta— on disposa el text que s'ha esmentat abans. Tal com es pot observar, clausura el flux de les paraules i del pensament amb un núvol amb forma d'arbre²⁶, xiprer que posa límit a l'abisme, al desconegut. Aleshores, en presentar-lo en un entorn no familiar, produeix un impacte pertorbador que es veu intensificat per la ressonància misteriosa que pren la direcció del text.

A la mateixa pàgina, a la part inferior, s'hi troba el text i el dibuix (fig.11):

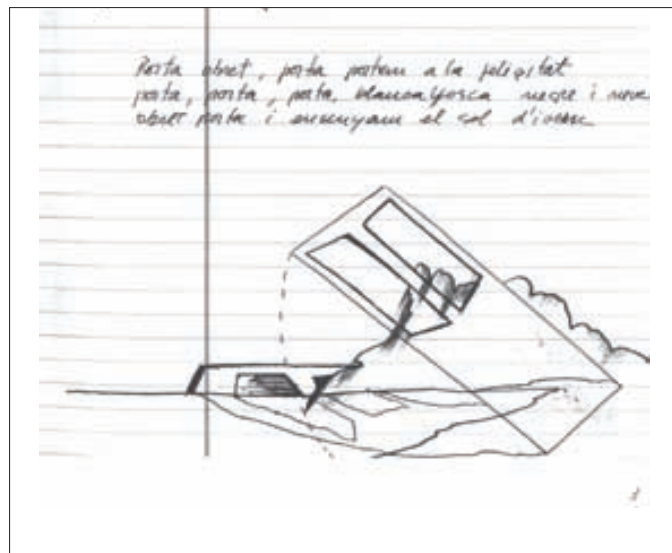


Figura 11. Fina Miralles. Dibuixos, 1972. *Llibre de treball 1r*, pàg. 2. (Ref.MAS-410)

25 MIRALLES, Fina. *La Pau*. 24 de desembre de 1994. (Ref. MAS - 166)

26 L'arbre és un motiu que reapareix en tota la seva obra tal com es veurà en aquest estudi.

Una vegada més, l'artista presenta la idea del desdoblament de la realitat, idea que recorda les pintures de Magritte, com a creació d'una il·lusió onírica. A mesura que la porta s'eleva, arrossega la placa terrestre —suggerida amb la línia corba i discontinua— vers la part superior com a indicació de desplaçament, de moviment. De nou els vidres de la porta fan de mirall, però ara no de la llum del sol, sinó que reflecteixen ombres bromoses, com si els núvols estiressin la porta cap a la part més alta del cel, circumscriuint així l'horitzó, que delimita amb l'ombra de l'ona que inunda i es dissol en el mar d'aigua. Aquest dibuix transmet que a través de l'obertura de la porta Miralles feia emergir de l'obscuritat profunda del subconscient una força activa, la capacitat de crear amb imatges o continguts mentals que no deriven de la percepció sensible de la realitat. Sembla com si ara no aclamés la llum diürna del sol sinó la foscor de la nit.

Dins d'aquest context inhabitual del dibuix a la part superior (fig.11), l'artista escriu el seu anhel d'obertura al món:

*Porta obre't, porta porta'm a la felicitat
porta, porta, porta blanca i fosca negra i meva
obre't porta i ensenya'm el sol d'hivern.*

A la pàgina 2 bis²⁷ del LLT1 hi va dibuixar el punt de l'alba (fig.12), el moment de l'emergència del sol per l'horitzó marí.



Figura 12. Fina Miralles. Dibuixos, 1972. *Llibre de treball 1r*, pàg 2 bis. (Ref.MAS-410)

27 Per indicar la pagina de darrera al número de pàgina s'hi posarà (bis).

Al bell mig del cercle lluminós del dibuix escriu:

*Llum del sol que surt d'un
forat i il·lumina un mar de mercuri²⁸
polifluorescent, té i et dóna una llum diferent.*

En aquest emplaçament marí a punta d'alba, el sol emergeix de l'abisme per elevar-se cap el cercle màxim de l'esfera celeste, entre el mar i el cel, i emet una enèrgica fluorescència de llum, entesa com la força renovada que es projecta damunt de l'argent aquós del mar de mercuri o de la immortalitat. Superfície receptiva, aparentment en calma però sempre en moviment, el cel i el sol l'envaeixen, s'hi projecten i el mar els reflecteix, assumeix el seu paper de mercuri, el missatger dels déus²⁹. I a la pàgina 3 escriu "no sé per on començar" (fig.13).

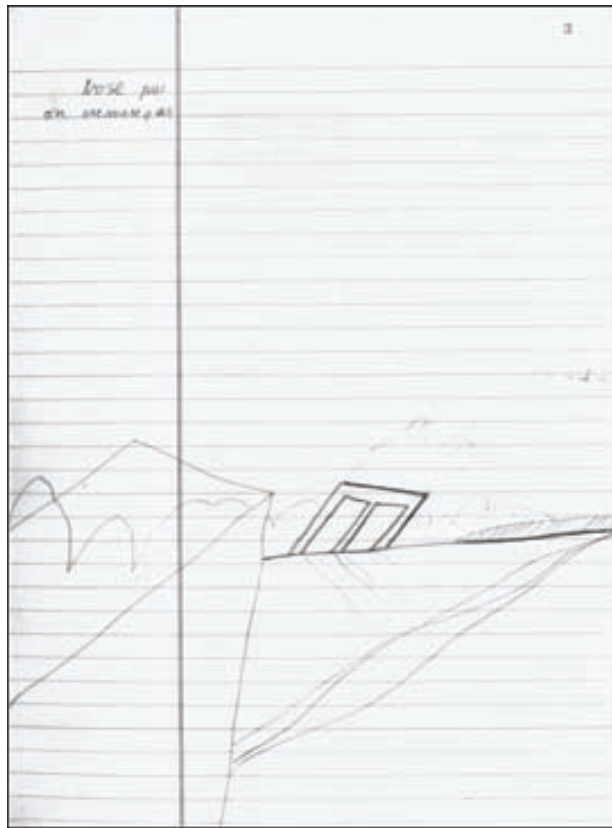


Figura 13. Fina Miralles. Dibuixos, 1972. *Llibre de treball 1r*, pàg. 3. (Ref. MAS-410)

28 Pels alquimistes el mercuri era, juntament al el sofre, un dels dos elements per transmutar els metalls en or, així com, un mitjà per aconseguir la immortalitat.

29 En el treball posterior de Fina Miralles el mercuri farà referència al símbol alquimista de reduir els materials a una matèria prima o substància mare, en l'obra de Fina Miralles, serà el retorn a l'úter de la Mare Terra, ja sigui la mateixa terra o en l'aigua de mar, per poder produir-se el renaixement. Idea extreta de QUANCE, Ann Robreta. *Mujer o árbol*. Editorial A. Machado Libros, S.A. Colección, La balsa de la Medusa, 112. Madrid 2000, pàg. 202.

Aquesta superfície fraccionada en formes triangulars sembla indicar indirectament, o per associació d'idees, plaques tectòniques fragmentades que es desplacen seguint la línia de la mínima resistència sobre una superfície aquosa. Però a l'horitzó, davant de la broma dels núvols, hi navega una porta mig submergida, que empesa pels vents es precipita cap a terra ferma. És a dir, la realitat tal com la veu oracular li indica —en el sentit figurat del text— que l'essencial per seguir endavant és trobar vies de treball, que seran, tal com es veurà en el transcurs de la seva obra, els quadres, els dibuixos, les serigrafies, els muntatges i els objectes, ja sigui dins la recerca conceptual de la naturalesa fenomènica, de la poesia visual, dels objectes, de la pintura i/o l'escriptura, etc. Aquests dibuixos són la manifestació plàstica d'un somni, un somni intranquil, símbol dels desitjos més íntims de Fina Miralles. Així, els dibuixos i els poemes són hermètics i desconcertants, talment com ho són els somnis.

5.2. DE LES PORTES ONÍRIQUES A LES PORTES DE LA NATURALES PICTÒRICA

La porta esdevé per a Miralles un mitjà a través del qual representava el desig i l'aflicció; aflicció expressada en un cel rosat que l'empenyia al desconegut. Però era la mateixa atracció per allò nou el que li donava confiança i la convidava a imaginar com a possible o realitzable alguna cosa; però temia, però confiava en la imaginació per expressar la riquesa i el potencial del seu món interior.



Figura 14. Fina Miralles. *Paisatge i porta*, 1972. Tècnica mixta i fotografia sobre paper, 49 x 38cm. De la sèrie Paisatges i portes. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

En el treball *Paisatge i porta* (fig. 14) Fina Miralles va emplaçar la porta en un context abstracte: reconeixem part del paisatge a través de la imatge que reflecteix i reverbera el xiprer als vidres de la porta, que se situa entre la terra —línia marró— i el cel —línia blava—. Aquesta peça ens interessa especialment perquè indica algunes idees que desenvoluparà més tard, tot i que els seus referents immediats encara eren el surrealisme i el dadaisme, concretament Dalí, Magritte i Duchamp. Així, aquest procediment tècnic no l'acabava de satisfer perquè, tal com l'artista ha comentat, no li permetia plasmar el que ella volia representar. Pel que fa a la temàtica, els dibuixos de les portes dins del paisatge, concretament la porta amb el xiprer, es troben a mig camí de l'art pop i l'art conceptual (fig.14) i (fig.15).



Figura 15. Fina Miralles. *Paisatge i porta*, 1972. Tècnica mixta i fotografia sobre paper, 49 x 38cm. De la sèrie Paisatges i portes. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Per tant, aquests treballs es poden considerar com l'inici d'un procés creatiu que acompanyarà l'artista al llarg de tota la seva trajectòria, i que es podria definir com el pas de la pintura a la pintura, transitant entremig per un llarg i fèrtil període de treball de caràcter experimental i conceptual que ha deixat una empremta inesborrable en l'art contemporani. Aquí, les portes com a estructura successiva per la qual flueix el seu pensament fa un acte inaugural, des del principi, des de l'origen, del desconeixement, del que serà el primer intent d'obrir un camí artístic nou.

Així, la porta³⁰ esdevenia en aquest moment una via d'obertura present, tant en els dibuixos com en l'escriptura³¹, essent el llindar que li permetia passar d'un lloc a un altre, de dins a fora i de fora a dins, passant per la zona intermèdia que li possibilitava el fet de transitar del subconscient al conscient, i viceversa, ja fos a través de la percepció, les sensacions i/o el pensament, és a dir, qualsevol procediment que li permetés accedir al coneixement fenomènic de la realitat. Per tant, es poden considerar aquest període com l'inici d'un procés creatiu que acompanyarà l'artista al llarg de tota la seva trajectòria, i que es podria definir com el pas de la pintura a la pintura, transitant entremig per un llarg i fèrtil període de treball de caràcter experimental i conceptual que ha deixat una empremta inesborrable en l'art contemporani.

Les portes i les obertures seran presents en tota la seva obra: algunes vegades de manera evident, com les que formaran part del muntatge *Naturaleses naturals* de 1973; o de manera més encoberta, com les peces de *Fragments* de 1979. L'artista també les reprendrà en els poemes i en els dibuixos de les dècades dels vuitanta i del segle XX.

5.3. DE LES PORTES PICTÒRIQUES A LES FINESTRES DEL PAISATGE VIRTUAL

Miralles en aquest primer treball poèticovisual *Paisatge: cel, núvol, mar, escuma, herba i arbres* (1972) va adherir al damunt del suport de paper unes imatges aèries de paisatges, retallades de publicacions i a sota hi va escriure el nom que corresponia a cada element (fig.16). Miralles va mostrar una imatge visual i la seva corresponent imatge lingüística, amb la intenció de reafirmar amb les paraules el que mostraven les imatges i amb les imatges reafirmar el que deien les paraules, per tant, la seva significació quedava limitada a llurs correspondències.

Però si aquestes imatges procedents del món cultural respiren un aire d'anonimat, ja que mostren un espai indiferenciat del món natural, en ser presentades en el poema com a agrupacions aïllades que ocupen un lloc, van prenent una nova identitat en transitar la mirada des de l'element aire, a l'aigua fins a arribar a la terra amb l'herba i els arbres, és a dir, força poètica.

30 Tal com es pot observar, en aquestes primeres pintures l'artista va emprar unes composicions raonades, en les quals, les portes i les obertures estaven presents en els muntatge de la *Porta Blava* i la *Porta Verda* de l'exposició *Naturaleses naturals* de 1973 i, de manera més encoberta, en els *quadres-concepte* de 1979.

31 L'ideari de les portes i dels arbres també era present en l'escriptura del Llibre de Treball 1r (LLT1).

Aleshores, aquest acte poètic de construir la realitat amb paraules i imatges va ser una forma de materialitzar la idea abstracta i/o virtual del món natural, i va ser el punt de partida de la seva etapa conceptual.



Figura 16. Fina Miralles. *Paisatge: cel, núvol, mar, espuma, herba i arbres* 1972. Tècnica mixta i fotografia sobre paper, 49 x 38cm. De la sèrie Paisatges i portes. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

C

**NATURALESES
CONCEPTUALS, 1972-1975.
ACCIONS, MUNTATGES,
OBJECTES, POESIA VISUAL I
EXPOSICIONS**

6

NATURA MORTA, 1972.
MUNTATGE

6. 1. NATURA MORTA ', 1972.

La percepció pot ésser definida com l'acte de recollir informació del món exterior. La història ha marcat dues vessants de la percepció: la sensible, a través de la sensació, i la percepció mental o conceptual des de l'intel·lecte.²

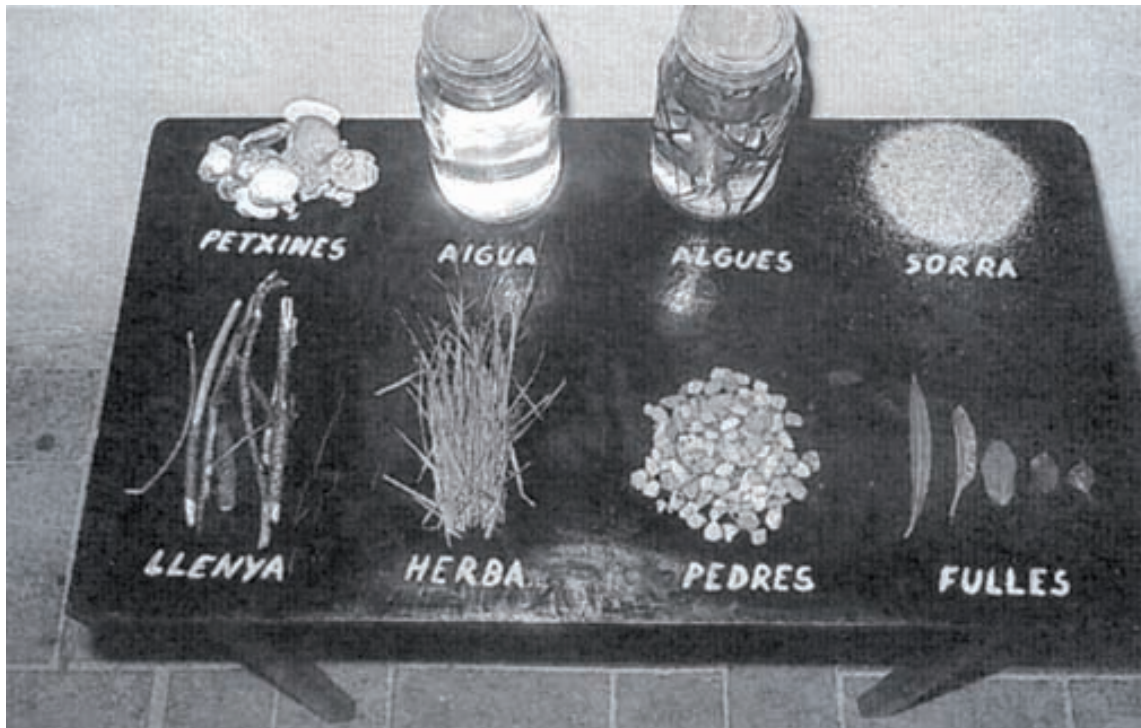


Figura 17. Fina Miralles. *Natura morta*, novembre de 1972. Muntatge. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell, Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

1 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-2)

2 Text de Fina Miralles

6.2. CONTEXT: EXPOSICIÓ COMUNICACIÓ ACTUAL A L'HOSPITALET, HOSPITALET DE LLOBREGAT, DESEMBRE DE 1972

Tal com afirma M. Josep Balsach. "L'art dels anys setanta està marcat per un rebuig envers la pintura (...). Abstracció i figuració formaven part de l'art d'un món morent que era substituït per pràctiques conceptuals, objectuals i d'acció, les quals obrien les portes vers un nou món, vers una nova expressió artística on l'efímer, el signe i l'immaterial constituïen la seva essència"³. Ateses aquestes circumstàncies els artistes d'aquesta generació, com també Fina Miralles, s'impregnen de les noves tendències i/o corrents artístics, d'una banda, i, de l'altra, senten la necessitat d'experimentar amb materials i llenguatges nous. Tesi que, com explica Balsach, mostra una orientació cap els valors que defensaven les avantguardes del segle XX, ja que sostenien explícitament que "L'obra d'art s'ha acabat. Només és concebible l'acte artístic, un acte que consisteix justament a negar l'art", per considerar que "la creació artística com a tal era subjectiva, romàntica, irrisòriament individualista..."⁴

El desembre de 1972 a l'Hospitalet de Llobregat un grup d'artistes-gestors⁵ van organitzar unencontre artístic titulat *Comunicació actual a l'Hospitalet* amb una clara voluntat d'obertura a l'entorn de la recerca artística en totes les disciplines i els llenguatges. La idea principal era transformar la ciutat en el marc d'una obra d'art col·lectiva. Així, amb aquesta vocació de participació pública es volien situar al marge dels concursos, de la competitivitat, dels premis... i van atorgar als artistes una subvenció prèvia, d'acord amb les necessitats de cada participant. Pel que fa a la línia dels treballs que es van presentar, Alexandre Cirici explica que les propostes es podien emmarcar dins dels corrents artístics següents: pintura, minimalisme, poesia concreta, conceptual, etc. Fina Miralles va presentar la *Natura morta* (fig. 17) a darrera hora, li van exposar i, posteriorment, Alexandre Cirici va declarar que com a obra era "una obra mestra de l'art conceptual".⁶

Va ser a partir d'aquesta participació en la mostra que Fina Miralles es va introduir ràpidament dins del si de l'art alternatiu, experimental i conceptual català, gràcies —entre d'altres— a Alexandre Cirici Pellicer.

3 BALSACH, M. Josep. *Una dècada sense pintura. 1972-1979*. Sala tres en la ruta de l'art alternatiu a Catalunya . Edició Museu d'Art de Sabadell, Sabadell 2007, pàg. 219.

4 BALSACH, M. Josep. *Una dècada sense pintura. 1972-1979*. Sala tres en la ruta de l'art alternatiu a Catalunya . Edició Museu d'Art de Sabadell, Sabadell 2007, pàg. 220.

5 Grup format per Juli Botella, Isidre Manils, Jaume Maymó, Josep Serra i Josep Parera.

6 CIRICI PELLICER, Alexandre. *Comunicació a l'Hospitalet*. Revista *Serra d'Or*, any XV, núm. 161, Barcelona (15 de febrer de 1973), pàg. 39-41.

6.3. ANTECEDENTS DE NATURA MORTA

Fina Miralles va escriure al seu dossier⁷ que la finalitat d'aquest objecte era fer una crítica a les pintures tradicionals de les natures mortes que van estar molt de moda durant el Barroc i que s'han anat representant fins al segle XIX.



Figura 18. Francisco de Zurbarán. *Natura morta*, 1633. Museu del Prado de Madrid.

Si prenem com a paradigma aquesta pintura de Zurbarán (fig.18) es pot observar que els motius representats eren reproduccions fidedignes d'escenografies fetes expressament per ser copiades per l'artista. Pel que fa a la disposició, els elements s'acostumaven a col·locar al damunt d'una taula, gairebé sempre de color negre, on els objectes s'ordenaven de manera rectilínia, com el cas de Zurbarán, o desordenats, com veurem per exemple en les pintures impressionistes, postimpressionistes, expressionistes, cubistes, etc., i generalment l'ambient solia ser fosc amb la intenció de destacar la lluminositat associada a la frescor dels productes i a l'habilitat del pintor.

Però, caldrà aturar-nos en Van Gogh, ja que segons els estudiosos —com a hereu de la pintura flamenca i holandesa del Barroc— ha estat considerat un dels pintors que va modernitzar aquest estil de pintura. En les seves obres abandona la representació tradicional de Naturaleses mortes amb productes comestibles com ara verdures, fruites, animals de caça morts, flors, éssers inanimats com estris, objectes quotidians o decoratius per introduir-hi objectes de la vida quotidiana (bodegó).

⁷ MIRALLES, Fina. *Dossier de l'artista*, 1972-1980. (Ref. MAS-211)

Van Gogh en els *Menjadors de patates* va deixar de pintar la sumptuositat i l'abundància dels productes barrocs per introduir-hi la vida ombrívola i miserable dels camperols que només es podien alimentar de patates.



Fig. 19. Vincent Van Gogh. *Menjadors de patates*, 1885
Oli sobre tela, 82x114 cm.
Otterio, Rijksmuseum Królier-Müller, Amsterdam



Fig. 20. V. Van Gogh. *Un parell de botes*, 1886.
Oli sobre tela, 37,5x45 cm

El realisme distorsionat de *Menjadors de patates* (fig. 19) li va permetre oferir una dimensió més profunda i verdadera de la representació de l'aparença. Així, a la pintura *Un parell de botes* (fig. 20) va emplaçar les botes velles arran de terra, va fer desaparèixer la tarima, la taula o el suport en qualitat de mostrar de productes, de manera que pogués focalitzar tota l'atenció en l'objecte, que esdevindrà segons Heidegger un subjecte, atès que volia penetrar en el verisme intern del real, analitzar la dimensió psíquica i l'impuls vital latent del subjecte portador de les botes. Aquesta peça es podria considerar com el paradigma de la natura morta contemporània perquè Van Gogh va introduir la desconstrucció pictòrica en el discurs contemporani.⁸

Van Gogh en aquests treballs va expressar la seva idea del real d'una manera menys explícita i més mística va aprofundir en la palpació vital com el principi regenerador de l'art des d'una dimensió còsmica. En aquest moment la natura morta presentada per Fina Miralles inverteix aquests principis d'interioritat per adreçar-los a l'exterioritat, és a dir, deixa el component intern per adreçar-se cap a una concepció volgudament científica perquè en aquest període de 1972, Fina Miralles es va interessar per l'art que experimentava amb el fenomen, d'una banda pel seu interès intel·lectual vers la naturalesa dels materials i, de l'altra, per la seva afinitat amb les tesis de corrent conceptual.

⁸ La pintura de Van Gogh va suposar un trencament amb el concepte impressionista de representar la realitat fenomènica. Defensava que l'artista havia d'aportar alguna cosa personal dins del procés que va de la mirada a l'acció de pintar, per comprendre el que està percebent, per interioritzar aquesta visió i recrear-la en una imatge nova.

6.4. MUNTATGE: CONCEPTE CLASSIFICATORI

Fina Miralles en la peça *Natura morta* (fig.17) va investigar com trencar amb els paràmetres tradicionals del bodegó⁹. El seu objectiu era posar al descobert el procés de selecció i disposició dels materials per poder subratllar-ne obertament les característiques materials absents de rigidesa formal.

Per tal d'aconseguir una aparença més orgànica, va presentar els materials respectant la seva constitució, les qualitats¹⁰ i el comportament natural, cosa que va propiciar que fossin les propietats físiques les que determinessin la disposició final. Objectiu ben diferent als plantejaments plàstics dels pintors matèrics, els quals havien de sotmetre els materials naturals a processos químics per canviar-ne els atributs, d'acord amb les raons que determinava el procediment pictòric, que era donar corporalitat a la forma. Aquest fet comportava que predominés la complexitat de la disposició d'elements amalgamants en un mínim ordre d'aparença caòtica o aleatòria. En canvi, aquest muntatge i/o instal·lació havia estat pensat —des d'un punt de vista estructuralista— per presentar la mínima complexitat instaurada a partir de graus màxims d'ordre seqüencial en la disposició dels elements en què els materials eren els protagonistes absoluts.

En l'ordre dels elements, Miralles va seguir la tendència tradicional d'ubicar-los en línia al damunt d'un suport negre, que en el seu cas és una taula petita de cuina. En la temàtica, si la natura morta com a gènere pictòric es caracteritza per representar de manera impecable l'esplendor dels productes naturals —la majoria orgànics— per evitar mostrar-ne l'enviliment i preservar-los per l'eternitat, Fina Miralles, per contra, es va proposar evidenciar l'existència de vuit elements naturals que l'artista havia recollit directament de la natura: petxines, aigua, algues, sorra, llenya, herba, pedres i fulles, que havien perdut l'esplendor vital, és a dir, que a causa de la seva descontextualització del medi natural havien sofert un canvi físic, així com l'efecte del pas del temps: els vegetals van anar perdent corporalitat, la puresa de l'aigua es va anar degradant i les algues dins de l'aigua marina van perllongar la seva esperança de vida, mentre que els minerals van romandre aparentment impertorbables a la percepció humana. Amb aquesta constatació de l'existència i de la degradació dels materials en el temps, l'artista va voler demostrar un antagonisme, no només entre matèria viva i matèria morta, sinó també entre representació i presentació, i/o entre artifici i condició natural.

9 Miralles per trencar amb el model pictòric recorre al concepte de Duchamp de l'art antiretinià. L'art retinià per a Duchamp era aquell en què el pintor representava tot allò anecdòtic que rebia per la retina: els colors, les formes, etc. Duchamp es va proposar fer alguna cosa que no resultés únicament atractiva per a la retina, sinó propostes artístiques amb l'objectiu de fer pensar.

10 Cadascun dels atributs o les propietats, percebuts per la sensibilitat, que distingeixen la natura de les coses.

Miralles va agrupar els elements naturals de manera ordenada al damunt de la taula. Però per la tipologia dels materials ens adonem que no fa referència explícita a l'estil pictòric tradicional del bodegó, sinó que sembla com si de manera subliminar fes referència al paisatge, atès que en comptes de mostrar objectes vinculats al rebost, la vaixel·la o el objectes de la vida quotidiana presenta elements naturals disposats en dues files com si es tractés d'una classificació museística. Sabem que classificar és la manera més simple d'ordenar la realitat sota un mateix concepte per així poder conèixer-la; veiem com Miralles va agrupar els materials sota el criteri sistemàtic de la procedència. Així, a la fila primera hi trobem dues estibes, una de llenya i una altra d'herba; un munt de pedres, i una seqüència de fulles d'arbres ordenades de més gran a més petita. A la segona fila, un piló de petxines; dos pots tancats de vidre, un amb aigua i l'altre amb aigua i algues, i un piló de sorra. Davant de cada element hi va escriure a mà, en lletres majúscules i amb pintura de color blanc, el nom de cada constituent. Els noms escrits es poden llegir de diverses maneres, però en aquest estudi es fa des de dos punts de vista. D'una banda, tal com Aurora García¹¹ va postular, la denominació podria ser l'evidència tautològica mitjançant la qual referia els materials i, de l'altra, la presència del llenguatge escrit pot esdevenir un factor per constatar, no només per identificar i ordenar, sinó per classificar-los, i, per tant, no els defineix. Aquesta idea es pot entendre com una voluntat de duplicar tautològicament el missatge a través del llenguatge.¹²

Per complementar la peça, Fina Miralles va fer arribar a l'espectador un text¹³ en què deia que hi havia altres materials, com l'aire. Demanava a la gent que mirés el cel i donava una sèrie d'instruccions per completar l'apreciació del paisatge¹⁴: mirar el cel tres cops al dia: matí, tarda i nit; quatre vegades l'any, d'acord amb les estacions: primavera, estiu, tardor i hivern.¹⁵

11 Segons García, el cel sovint jugava un paper important en els bodegons que l'artista ironitza. Dins: GARCÍA, Aurora. *Fina Miralles, ideario y técnica*. Revista *Batik*, any VIII, núm. 54, març-abril 1980, pàg. 26-27.

12 En aquesta obra podem veure certa connexió amb els treballs conceptuals relacionats amb el llenguatge. Joseph Kosuth, un dels artistes clau dins d'aquesta tendència artística, posava en qüestió la natura de l'art. Amb aquest propòsit, l'art conceptual uneix l'espectador amb l'obra a través del llenguatge i fa innecessaris els intermediaris. La crítica és el discurs artístic.

13 Actualment el text s'ha perdut, però sabem què deia per la mateixa artista i per la literatura trobada.

14 Lawrence Weiner, artista conceptual nord-americà pioner en la utilització del llenguatge com a mitjà d'expressió artística, va fer peces d'art lingüístiques en adonar-se que l'essència d'una obra era textual i no física, d'aquesta manera era la decisió de l'espectador la que donava sentit a l'obra. Així com Joseph Kosuth posava en qüestió la natura de l'art, per a ell l'art conceptual no necessitava intermediaris perquè el missatge artístic era inequívoc.

15 Text estret del dossier de Fina Miralles. *Llibre de Treball 1r*, pàg 18. (Ref. MAS-211)

6.5. CONCLUSIONS

Alexandre Cirici, en l'article *Fina Miralles, l'alternativa de l'autenticitat*, de 1980¹⁶, asseverava que l'estratègia de l'artista de donar a l'espectador un manual d'instruccions l'aproximava a la metodologia de la música, perquè malgrat que tot el contingut musical queda enregistrat a la partitura, per fer-la sonar calia saber llegir els símbols que indiquen temps, sons i instruments. Cirici, des de la música, estava indicant que el text de Fina Miralles era un índex, els elements sígnics, inacabats, que estimulaven el procés productiu de la recepció-creació. D'aquesta manera podia suprimir la representació de la realitat a través dels mitjans tradicionals, més ben dit, convencionals de l'obra d'art. Miralles, en emprar processos comunicatius d'un valor polifuncional, feia que el receptor en lloc d'acceptar passivament allò que li venia donat, protagonitza les seves operacions actives, d'aquesta manera el públic assumia un paper anàleg al de l'artista perquè havia d'afegir a l'obra la seva pròpia experiència.

Aleshores, d'acord amb la disposició sintàctica dels materials de la peça, si es llegeix el nom dels elements de la primera línia començant per baix ens adonarem que els productes que presenta: llenya, herba, pedres i fulles pertanyen al regne vegetal, i, per tant, a la terra. Els elements de la segona línia són petxines, aigua, algues i sorra, que formen part del mar. I a l'últim, el text fa referència al cel¹⁷. Fina Miralles en aquest punt introdueix en un altre aspecte del seu interès artístic que és els fenòmens naturals com ara la terra, el mar i el cel; tres àmbits de la realitat que treballarà en el poema visual *Mar, cel i terra*, de 1973.¹⁸

Per consegüent, *Natura morta* es pot considerar com una crítica del gènere pictòric tal com el nom indica, tot i que en termes absoluts no trenca amb el component objectual, ja que va presentar els materials en estat natural i de forma dissociada. Però, el possible punt d'inflexió es trobaria en el fet d'escriure els noms dels materials al damunt del suport objectual, la taula negra, acte que no pot ser llegit com una enumeració, una espècie de documentació, citació o catalogació. Aquesta combinació l'apropava al discurs conceptual. D'una banda, li va permetre negar la idea tradicional de paisatge, i, de l'altra, afirmar una nova ontologia estètica. Però sembla ser que la seva intenció anava més enllà, com si volgués instaurar processos comunicatius d'un valor polifuncional en què el receptor en lloc d'acceptar passivament allò que li venia donat havia de realitzar actes intel·lectuals alhora que li donava significació en relacionar els elements sígnics, cosa que situava la peça a mig camí entre l'objecte estàtic i la paraula dinàmica. Probablement, per aquest motiu, Alexandre Cirici la va valorar com a obra mestre del conceptual, per la decisió de l'ús de les paraules i per emfatitzar l'austeritat en la

16 CIRICI PELLICER, Alexandre. *Fina Miralles, l'alternativa de l'autenticitat*. Revista *L'Hora de Catalunya*, núm. 46, del 28 de gener al 3 de febrer de 1980.

17 GARCÍA, Aurora. *Fina Miralles, ideario y técnica*. Revista *Batik*, any VIII, núm. 54, març-abril 1980, pàg. 26-27.

18 Peça que va presentar a l'exposició *Tramesa postal* a la Sala Vinçon, el novembre de 1973. Però en aquest poema visual (en parlar més endavant) volia establir un joc a partir d'un diàleg semàntic entre la part escrita i la part visual.

presentació de les evidències materials i rebutjar qualsevol component escenogràfic. D'acord amb les premisses de socialització de l'art de la mostra, Fina Miralles formulava la desaparició del pols entre creador-espectador o emissor-receptor, i advocava per una concepció de l'art de la reciprocitat.

La descontextualització de les matèries naturals va fer que Fina Miralles iniciés un camí en què paulatinament es va desentendre del valor formal i semàntic de l'objecte físic, va centrar la seva recerca en el valor plàstic dels materials i d'acord amb l'estètica processual va fonamentar el seu discurs en la sintaxi dels materials. Aleshores va treballar les exposicions com un cúmul de parts on cada part esdevenia una proposta analítica, és a dir, un conjunt de materialitzacions, definicions i/o combinacions de mostraris com una forma de catalogar dels elements naturals i/o artificials. Relació/confrontació del binomi natural, entès com autèntic o original, i artificial, com allò produït o simulat. A partir d'aquest moment tots aquests conceptes seran claus per al discurs del seu treball durant el període que va de 1972 fins al 1975.

7

NATURALES NATURALS,
1973. ACCIONS, MUNTATGE I
EXPOSICIÓ

7.1. *NATURESEES NATURALS*¹⁹, 1973. ACCIONS, MUNTATGES I EXPOSICIÓ

*En aquesta mostra es presentaven nou elements naturals sense manipulació i descontextualitzats, mostrant el seu procés i la seva qualitat de naturals. A la vegada, en el mateix espai hi havia quatre objectes compostats per elements naturals i elements artificials, a fi de mostrar i constatar la seva radical diferència de materials.*²⁰

*Naturesees naturals*²¹ (fig.21) va ser la segona exposició individual de Fina Miralles a la Sala Vinçon, l'octubre de 1973²². Aquest treball volia ser una afirmació del seu posicionament artístic dins de la línia de l'art conceptual a Catalunya mitjançant els treballs plàsticovisuals i teòrics, en què argumentava la seva concepció de l'art i el seu ideari teòric.



Figura 21. Vista general de l'exposició. Fina Miralles *Naturesees naturals* a Sala Vinçon, octubre 1973. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell, Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

19 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-3)

20 MIRALLES. Fina. Text de presentació de l'exposició *Naturesees naturals* al dossier de l'artista. (Ref. MAS-210)

21 Referent al títol de l'exposició es podrà observar que en molts documents apareix amb el nom de *Naturesees naturals – naturesees artificials*. En el present estudi s'ha optat per fer servir el títol que apareix a la targeta d'invitació: *Naturesees naturals*.

22 La Sala Vinçon, el març de 1973 va iniciar una nova etapa en la política expositiva de la sala, des d'aquest moment i fins el 1976, Ferran Amat —com a propietari— va donar suport a les pràctiques conceptuals.

A partir de l'experiència de la peça *Natura morta*, 1972, Fina Miralles va adreçar la seva recerca estètica vers l'estudi dels materials naturals. Però si a *Natura morta* es va centrar en els materials naturals, a *Naturaleses naturals*, 1973, el seu objectiu fou mostrar la contraposició dialèctica entre els materials naturals i els artificials, per desafiar el paper de l'artista com a manipulador dels materials en transformar-los, a través de la forma, en objecte artístic. A fi de mostrar el seu posicionament, va idear aquesta proposta expositiva com una presentació de materials naturals sense manipular, els quals eren confrontats amb els materials artificials per evidenciar que l'essència real no es troba en les formes dels objectes estètics sinó en els materials que els constitueixen. Per conseqüent, amb l'objectiu de negar la manipulació dels materials com l'únic mitjà per aconseguir donar forma a la representació objectiva i/o subjectiva de la realitat, va idear una mostra a partir de la presentació i el comportament dels materials naturals i artificials, per constatar el concepte.



Targeta d'invitació de l'exposició. Fina Miralles *Naturaleses naturals* a Sala Vinçon, octubre 1973.

Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. (Ref.MAS-096) ²³

23 Fina Miralles a la targeta-postal de l'invitació de l'exposició *Naturaleses naturals* a una cara hi va fer un dibuixos de gallines representant un esquema de les lleis de Mendel i, en l'altra, hi va anotar tota la informació de l'exposició.

7.2. EL MUNTATGE DE *NATURESEES NATURALS*: INTERACCIÓ ENTRE ELS MATERIALS, L'ESPAI I L'ESPECTADOR

L'espectador del muntatge tridimensional *Naturesees naturals* de Fina Miralles es va trobar en una situació ben diferent de la que tenia en els dibuixos i pintures bidimensionals de *Sensitiveland*, en els dibuixos de les *Portes oníriques a les portes de la naturalesa*, 1972 i, fins tot, del muntatge objectual de *Natura morta*. Aquesta proposta tridimensional es trobaria en el pas intermedi entre la pintura i el muntatge espacial de *Naturesees naturals*, on va experimentar l'expressió artística no a través dels objectes manufacturats sinó mitjançant el potencial dels materials naturals, la seva ubicació en el suport, la classificació, la denominació i la proposta textual per definir els conceptes de terra, mar i cel.

Pel que fa a la selecció i, sobretot, la composició i distribució dels materials naturals, va seguir la noció que ja havia introduït a *Natura morta* de presentar una petita quantitat de cada material natural seleccionat, recollit del medi natural i tret de context. En la peça anterior ja disposava els materials que no tenien una estructura compacta en amuntegaments circulars, de manera que es podia mostrar l'aparent indiferenciació de la seva estructura corpòria, com era la sorra, les pedres i, en el cas de les fulles o la llenya, l'artista establia un altre tipus d'ordenació que no era el natural, sinó fruit de processos de conceptualització humana com és el criteri de classificació, etc. Amb aquesta resolució, semblaria com si Fina Miralles volgués experimentar l'efecte, no només visual, sinó conceptual, en l'organització i disposició dels materials d'acord a un ordre.²⁴ A *Naturesees naturals* (fig. 22) els criteris de disposició dels materials eren similars, però en lloc de col·locar-los al damunt d'un suport objectual, la taula, els va disposar directament al terra de la sala. Com a conseqüència, si en les peces bidimensionals l'espectador només havia de posar-se davant de l'obra i d'una sola ullada podia percebre tota la realitat delimitada pel marc, en aquest muntatge espacial —escampats al terra en lloc de penjar-los a les parets, del sostre o col·locats al damunt d'una superfície objectual— perdien qualsevol referència de procedència i de funcionalitat a causa de la dificultat que suposava establir un vincle directe amb la nova relació establerta en aquest context. Així doncs, l'objectiu era deixar de banda les particularitats de les atribucions als procediments pictòrics i escultòrics per treballar la interrelació entre materials naturals i artificials a l'espai, per constatar la seva essència.

24 En aquest context cal tenir en compte que "El Grup de Treball va modificar la noció d'exposicions, es tractava d'informacions d'art i ponències acompanyades en moltes ocasions d'accions". Dins: COMBALIA, Victòria. *La Col·lecció Tous en el si de l'art conceptual*. Catàleg de l'exposició a la Tecla Sala del 15 de febrer al 28 d'abril de 2002. Barcelona, 2002.

NATURELSES NATURALS, 1972-1975			
Elements naturals	Només tenint en compte: · l'estructura natural sense transformació · canvia de context	· Sorra · Patateres · Arbre · Gespa · Pedres	· Aigua · Terra · Petxines · Natura morta (L'Hospitalet) (aigua, petxines, llenya, pedres, algues, sorra, herba i fulles)
	Comparar-lo amb el mateix element però efectuant una transformació	· Sembrat · Coloms · Gallines · Cargols	
Pintures	Pintures amb la mateixa lírica		

Figura 22. Taula de Fina Miralles al Llibre de Treball 1r de Fina Miralles

7.3. DISPOSICIÓ DELS MATERIALS

Fina Miralles va concebre el muntatge com una obra expandida, i amb aquesta finalitat va concebre la mostra com una apropiació empírica de la sala per transformar-la en el marc idoni per presentar l'obra de forma dissociada. I d'aquesta manera negar el sentit relacional dels criteris de composició de l'art tradicional, ja que va optar per fer una presentació literal de reduccions en formes mínimes similars per aconseguir un ordre i, així, atorgar tot el protagonisme als materials naturals sense cap intervenció ni transformació per part de l'artista i restar-los qualsevol càrrega de significació històrica, encara que en cap moment, metafòrica.

En relació amb aquests supòsits, va emprar una metodologia sistemàtica que estructuraria la disposició dels materials en l'espai, basada fonamentalment en el principi associatiu. Miralles va procedir a presentar els materials naturals respectant la seva constitució corpòria com a poc compacta, és a dir, tenir una massa poc unida com és la sorra, la terra, les pedres, de manera que fossin les qualitats²⁵, el comportament natural i les propietats físiques les que determinessin la disposició final. Els va repartir arran dels laterals de dues parets de la sala i a la part central, i entre les diferents agrupacions hi deixava espais al mig perquè el públic hi transités.

25 Les qualitats de cadascun dels atributs o les propietats, percebuts per la sensibilitat, que distingeixen la natura de les coses.



Figura 23. Detall dels materials naturals: sorra, petxines, pedres i terra erma.

Fina Miralles. *Naturaleses naturals*, Sala Vinçon, octubre 1973. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Aleshores, d'acord amb la seva naturalesa, aquests materials es van disposar en cúmuls al damunt d'uns suports de plàstic o de roba de forma quadrilàtera estesos directament al terra (fig.23). El fet de disposar-los en aquestes suports aïllants modificava la manera de percebre els elements comuns, és a dir, en aquest context els materials naturals perdien les connotacions de procedència i adquirien una nova i sorprenent identitat en ser reubicats en aquest nou context.

La forma serial quadrilàtera —per la seva simplicitat geomètrica, constant i reconeguda— li possibilità l'opció de donar al conjunt un ordre estructurat en la proporció simètrica espacial. I, per aconseguir configurar una relació topogràfica de les parts fonamentades en el grup amb la màxima claredat i sobrietat possibles, va emprar un sistema modular fonamentat en tres sectors que s'emplaçaven a l'espai mantenint una distribució lineal similar entre si.

Però, l'ús d'una metodologia dissociada li va permetre activar la participació de l'espectador —tot i que en aquest moment la contribució del públic no va ser pensada en acció sinó com una forma de prendre'n part— i invitar-lo a transitar per la peça a fi de poder establir una interrelació entre cadascuna de les parts, l'espai buit i les possibles interrelacions entre si. Al mateix temps, ateses les dimensions del muntatge, tampoc permetia que l'espectador visualitzés i compregués la composició total de l'obra des d'un únic punt de visió, sinó que havia de canviar de posició per poder-la integrar en la seva globalitat. D'aquesta manera es convidava l'espectador a deambular per l'espai i a interaccionar amb les parts del muntatge des de diferents angles i

s'anul·lava la jerarquització entre els espais plens i els buits. A partir d'aquest moment el muntatge prenia sentit com un tot indivisible en el si de la sala. El detall de cadascuna de les parts no era rellevant per si mateix, però sí que ho era dins de la lògica de la totalitat, és a dir, aquesta nova realitat havia de ser unificada en el focus visual de l'ull de l'espectador, així aconseguia que desaparegués la distinció entre l'espai de l'obra i l'espai de l'espectador, el qual amb la seva actitud exploratòria es convertiria en cocreador de l'obra i quedaria integrat en el muntatge. Tanmateix, el fet d'incloure la vida a l'art, l'obra deixava de ser un producte tancat, conclòs, per convertir-se en un procés obert, poliforme i inacabat en què l'espectador davant de l'enigma només li quedava la possibilitat d'especular i imaginar, de projectar-s'hi i, per consegüent, experimentar-se a si mateix, tant a nivell físic com mental. Això no tan sols comportava una ampliació del concepte d'art des de l'àmbit físic de l'obra, sinó també l'obertura del discurs artístic a noves connotacions polisèmiques.²⁶

Podríem dir que Miralles emprà una simetria anaxial, sense eix? Sembla ser que no. L'explicació seria que unes parts no poden ser substituïdes per unes altres perquè cada cosa ocupa el lloc que li correspon d'acord amb una idea plenament planificada, tal com ho demostren els dibuixos del LLT1.

26 D'acord amb aquesta idea, per a Miralles, el que havien fet els artistes neodadistes i *nouveau realistes* per als quals el gest de Duchamp de convertir un objecte en obra d'art només pel fet que l'artista havia assumit la responsabilitat poètica de la seva elecció, no era suficient. Perquè aquest gest dels materials estava adreçat als materials de producció industrial i al seu detritus, i a Miralles el que li interessava era experimentar amb els materials naturals.

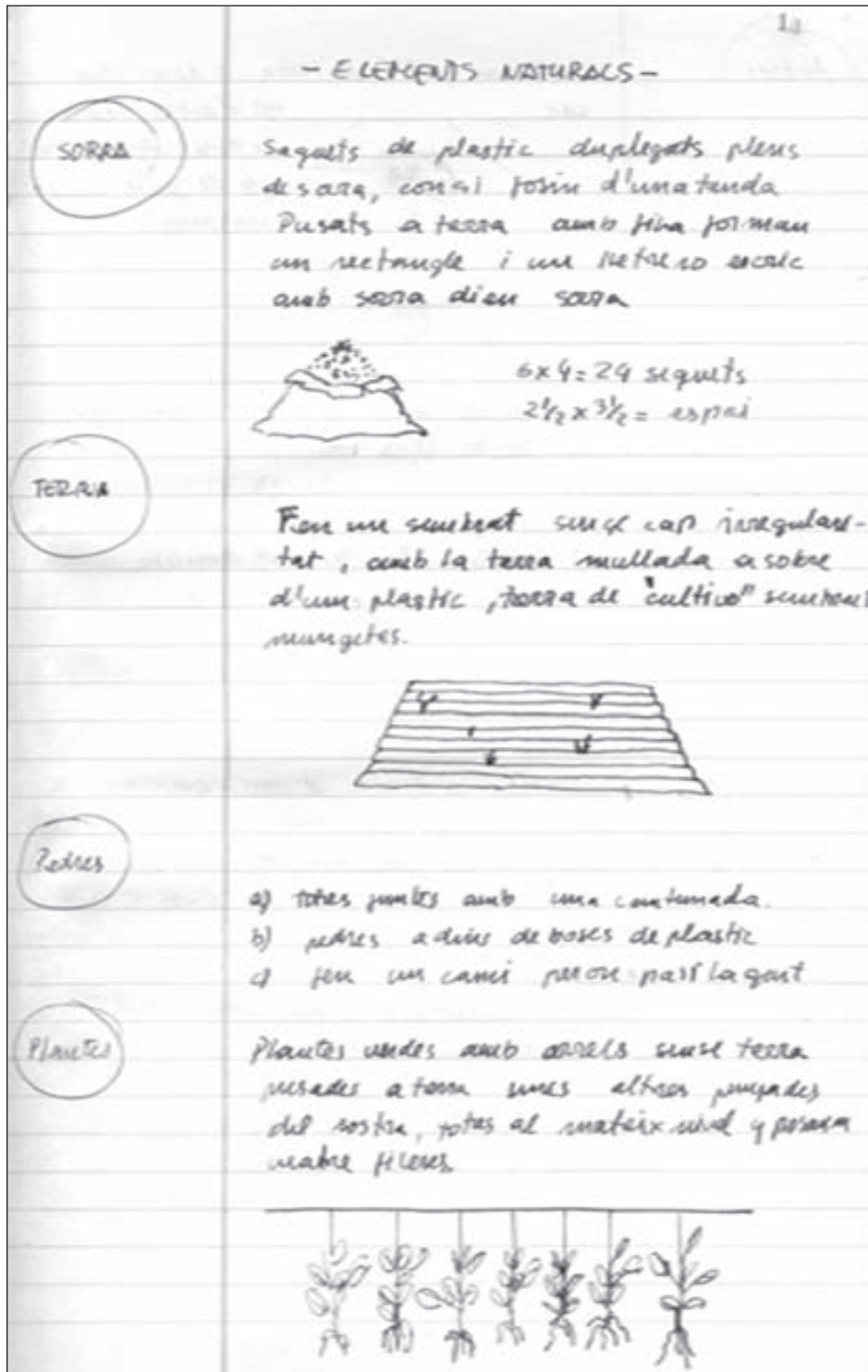


Figura 24. Fina Miralles. *Naturaleses naturals*, 1973. Llibre de Treball 1r, pàg. 10. (Ref.MAS-410)

En aquest dibuix Fina Miralles va estructura i ordenar els elements per tipologies de materials naturals i materials artificials, ordenació que va respectar en la disposició dels materials a l'exposició.

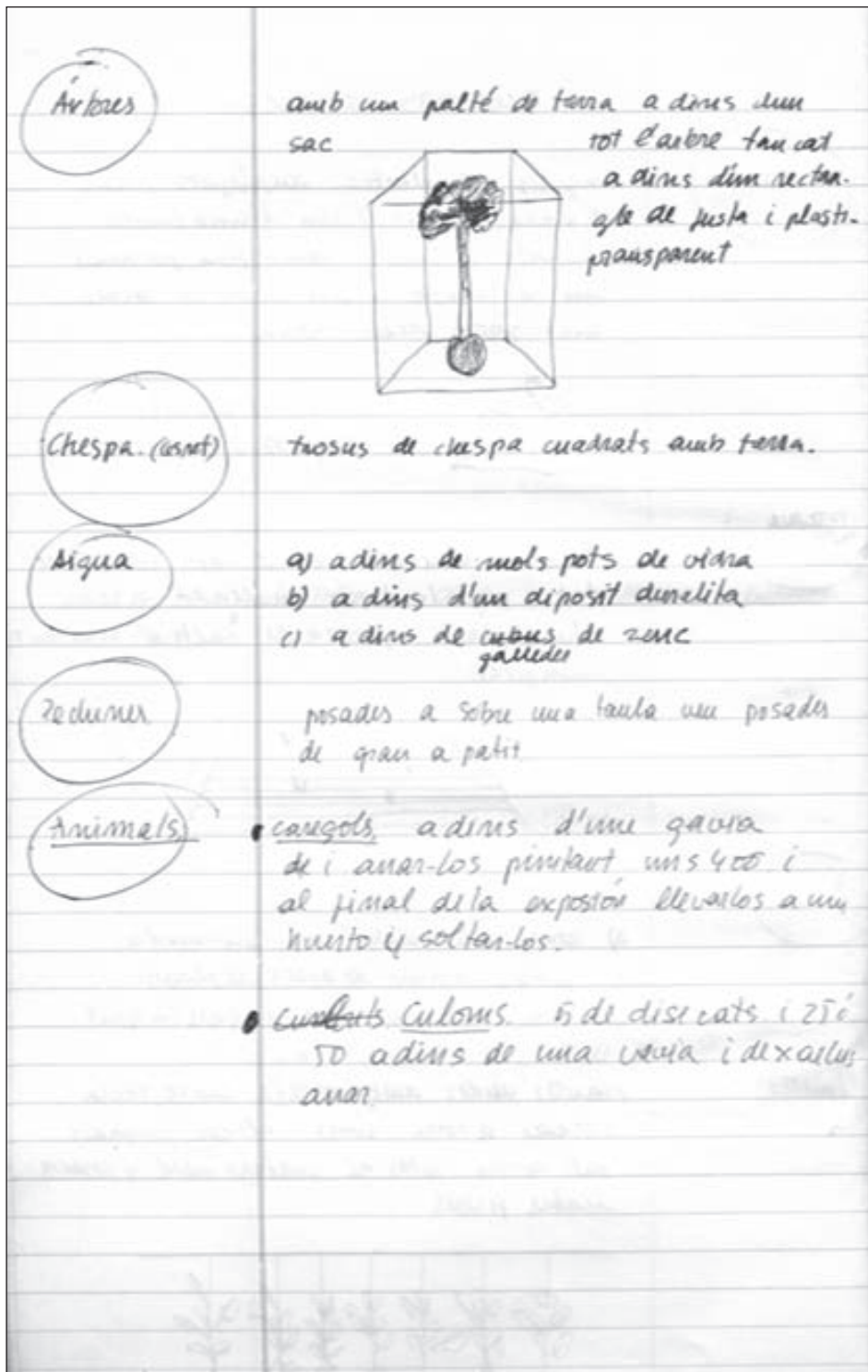


Figura 25. Fina Miralles. *Naturaleses naturals*. Llibre de Treball 1r, 1973, pàg. 10 bis. (Ref.MAS-410)
En aquest dibuix Fina Miralles va estructurar i ordenar els elements per tipologies de materials naturals i materials artificials, ordenació que va respectar en la disposició dels materials a l'exposició.

En el muntatge Miralles no va seguir exhaustivament el full de ruta marcat en el LLT1 (fig. 24). En primer lloc, la idea era posar la sorra en sacs de plàstic com si fossin d'una botiga²⁷ a terra en fila dibuixant un rectangle (2,5x3,5) amb un rètol fet amb sorra que digués "sorra amb sorra dient sorra"²⁸, la disposició final va ser la sorra distribuïda en vint-i-quatre monticles. En segon lloc, si en el dibuix proposava col·locar la terra fent un sembrat de terra mullada preparada per sembrar-hi mongetes i presentada sense cap irregularitat, en el muntatge va presentar la terra humida amb una sèrie de regueres en la qual les mongeteres que hi va sembrar van brotar, similars a les del dibuix. En tercer lloc, va plantejar la posició de les pedres en tres opcions: totes juntes en una cantonada, pedres dins de bosses de plàstic i pedres que feien un camí per on havia de passar la gent, però la resolució final va ser un munt de pedres a la part central de la paret lateral, entre les petxines i la gàbia de gallines. En quart lloc, va dibuixar unes plantes verdes arrencades amb arrels i sense terra, de les quals, algunes s'havien de posar a terra i altres penjades del sostre, però totes a un mateix nivell i en quatre fileres, i encara que en el muntatge aquesta opció la va desestimar, aquesta idea va aparèixer posteriorment a *Paisatge Serrallonga*, 1973, i *Farigola*, 1979. En cinquè lloc, l'arbre que havia pensat col·locar sense test, només amb les arrels protegides amb terra i dins d'un sac, al final va optar per col·locar-lo dins d'un test de fusta, de manera molt similar al dibuix realitzat a la pàgina 13 del LLT1 (fig.25). En sisè lloc, al damunt d'un suport va dibuixar uns panots quadrats de gespa que en el muntatge final van ser de forma rectangular. Aquesta darrera idea podria ser el patró de la translació *Flotació d'herba en el mar*, 1973, que va portar a terme poc després. En setè lloc, esquematitza l'aigua dins d'un contenidor en tres opcions: dins de molts pots de vidre, dins d'un dipòsit d'uralita i dins d'un cossi de zenc. Miralles va escollir la tercera opció, i a l'interior hi va posar cinc pomes naturals. En vuitè lloc, la idea plantejada en un principi de posar les petxines sobre una taula va ser desestimada ja que recordava la peça de *Natura morta*, i va optar per fer servir una tela de llana blau marí tot posat directament a terra, mantenint però l'ordenació segons la classificació de gran a petita. Finalment, en novè lloc, esmentà els animals; d'una banda, els cargols, de l'altra, els coloms. Pel que fa als coloms escriu que posaria dins d'una gàbia 3 coloms dissecats i 25 o 30 de vius, per finalment deixar anar els vius, aquesta idea es va mantenir.

En conseqüència podríem dir que, malgrat les petites diferències, l'ordre establert per Miralles en la disposició dels materials naturals a l'exposició va ser molt afí a l'esquema que tenia plantejat inicialment a la LLT1. Així, al costat esquerra tocant a la paret hi trobem: una extensió amb vint-i-quatre monticles de sorra de platja, un centenar de petxines (classificades per tipologies i mides), un amuntegament de pedres (rierencs), una gàbia de gallines i una extensió de terra erma (fig.26).

27 Botiga en aquest context vol dir establiment on es ven al detall diversos productes comestibles (...).

28 Cal destacar la relació amb *Natura morta* en la voluntat de posar i construir el nom de la sorra amb sorra. Però una diferència destacable és que a l'anterior només denomina els materials, i en aquesta exposició es denota una voluntat semiòtica de donar diferents funcions a una mateixa paraula d'acord amb el context que pren.



Figura 26. Fina Miralles. *Naturaleses naturals*. Sala Vinçon, octubre 1973. Visió parcial de l'exposició des dels laterals amb materials minerals sense manipulació i transformació: sorra, petxines, pedres i terra erma. I entre les pedres i la terra una gàbia amb gallines vives i dissecades.

Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Aleshores, Miralles, un cop va traslladar els materials naturals a un altre context no natural — en aquest cas cultural per tractar-se d'una sala d'exposicions—, els va individualitzar, ordenar i classificar per poder-los contraposar i comparar amb els materials artificials, els quals eren rèpliques sintètiques dels naturals, cosa que li va permetre demostrar la seva teoria que la diferència entre aquests materials no residia en la forma perquè podia ser gairebé idèntica, sinó en els materials que els constituïen.

Els materials artificials són el resultat d'un procés de fabricació, dels quals Fina Miralles volia ressaltar que per la seva condició artificial eren imitació formal dels naturals, i com a tal, la seva funció radicava a substituir subsidiàriament el material natural i esdevenir una imitació decorativa (fig.26).



Figura 27. Detall de la combinació de materials naturals amb materials artificials. Patateres i torretes de terrissa, pomes naturals i aigua dins d'un cossi de zenc, gàbia amb dues gallines naturals i una de dissecada, dues cargoleres i una gàbia amb tres coloms dissecats. Exposició *Naturaleses naturals*, Sala Vinçon, octubre 1973. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

El caràcter unitari serà el que li va permetre entendre el muntatge com una estructura de múltiples interrelacions entre la disposició juxtaposada dels materials naturals i dels materials artificials (fig. 27).

7.4. APROXIMACIÓ I DIFERENCIACIÓ DELS MATERIALS NATURALS I DELS MATERIALS ARTIFICIALS

L'objectiu de Miralles en aquesta mostra era evidenciar les diferències entre els materials naturals —de producció espontània o sense transformació— amb els materials manipulats o artificials, en concordança amb els plantejaments proposats en la part teòrica. A l'esquema següent veurem una descripció de la disposició dels materials a l'exposició d'acord amb la seva naturalesa.

NATURESEES NATURALS - MATERIALS NATURALS / MATERIALS ARTIFICIALS						
1a línia	· Taula amb projector de diapositives · Pantalla	1- Extensió Sorra de platja	1- Extensió 100 petxines (classificació per mides)	1- Extensió Pedres (rierencs)	1- Gàbia Gallines 2 vives 1 dissecada	1- Extensió Terra erma
2a línia		1- Extensió de plàstic amb un perímetre de sorra · 2 cargoleres · 300 cargols vius	Porta blava · Porta de fusta blava · test planta de plàstic · herba de plàstic · 2 pedres de cartró · 1 ocell dissecat	12 testos patateres		1- Cossi de zenc · Aigua · 5 pomes
3a línia		Terra humida	Porta verda · Porta de fusta verda · Tanca de plàstic (hivernacle) · Persiana · 1 llorer viu en un test	Herba natural		1- Gàbia de coloms · 20 vius · 2 dissecats

Figura 28. Els materials naturals són els de color verd; els materials artificials, de color blau i els mitjans visuals, de vermell.

Aquesta classificació possibilitava a Miralles distingir la qualitat material que fa que aquests elements no siguin iguals depenent del tractament rebut en el procés d'elaboració i de producció (fig.28).

A la primera línia contraposa dues tipologies de materials, els naturals, amb quatre elements minerals (sorra, petxines, pedres i terra), i dos éssers vius (dues gallines) dins d'una gàbia amb una gallina dissecada, és a dir, un animal artificialment manipulat. A la segona línia (part central esquerra) va delimitar una superfície de plàstic amb un perímetre de sorra per fer in situ el procés de transformació de materials naturals vius, en aquest cas els cargols. Els va pintar la

cloca per canviar-los l'aparença, no la seva naturalesa. Després hi va col·locar la porta blava com a paradigma dels productes artificials, ja que tot aquest assemblatge estava fet amb materials artificials: l'estructura de la porta era de fusta; l'estora que simulava la gespa, el test i la planta, de plàstic; l'ocell dissecat, el rectangle de plàstic i les dues pedres, de cartró. A continuació hi havia dotze testos de terrissa que contenien patateres, i estaven col·locats en rengleres que formaven un rectangle. Seguint aquesta línia, al final s'hi pot veure un cossi amb pomes vermelles.²⁹ A la tercera línia (filera central dreta) hi disposà dues cargoleres (l'una amb cargols naturals i l'altra amb cargols pintats), una extensió de terra humida fosca amb regueres i amb llavors de mongetes plantades, la porta verda amb un llorer, una superfície feta amb panots d'herba natural³⁰ i al final a tocar de la paret hi havia una gàbia amb una vintena de coloms vius i tres de dissecats.



Figura 29. Exposició *Naturaleses naturals*, Sala Vinçon, octubre 1973. Vista general.

Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

29 MIRALLES, Fina. *Llibre de Treball 1r*. A la pàgina 18 fa un llistat dels elements artificials copiats dels naturals entre els quals s'hi troben: plantes de plàstic, gespa de plàstic, ocell dissecat...

30 Probablement d'aquí derivi la idea de la translació *Flotació d'herba en el mar* del novembre de 1973.

Tanmateix, cal fer la distinció entre els materials naturals inorgànics del regne mineral com ara sorra, petxines i pedres; entre els materials naturals orgànics del regne vegetal com la terra erma, el sembrat, l'herba, l'aigua amb pomes i el llorer. Entre els materials naturals orgànics del regne animal hi havia les gallines, els cargols i els coloms (fig.29).

Pel que fa als materials artificials, Miralles va treballar els productes naturals minerals transformats com el ferro del galliner o els productes naturals vegetals, com la fusta de les portes, el vímet de les cargoleres, el zenc del cossi... de manera que s'observa com aquests materials prenen corporalitat en objectes a través de la manufactura artesanal. Pel que fa als vinculats al món industrial, no va fer servir materials ni objectes procedents del detritus a la manera dels neorealistes o dels neodadaïstes, sinó que va treballar amb materials que, directament o indirectament, tenien relació amb el món i la cultura del camp.

7.5. DILEMA MATÈRIA I FORMA: ELEMENTS VIUS I ELEMENTS MANIPULATS

Amb l'objectiu de mostrar la innaturalitat de qualsevol procés de transformació dels materials naturals, Fina Miralles va optar per presentar: animals vius (cargols, gallines i coloms), animals dissecats, tres tipologies d'aus (gallina, coloms i estornell) i un sembrat. L'estornell, per ser un ocell que en condicions normals viu en llibertat, el va presentar en aquest context, dissecat i penjat d'una vara de la porta blava (material artificial) com si volés, suspès de l'aire³¹ (fig. 30).



Figura 30. A l'esquerra trobem un detall de la porta blava amb l'ocell penjant simulant el vol. A la dreta (part superior) hi ha els tres coloms dissecats. A la part inferior hi ha les dues gallines viues i una de dissecada. Exposició *Naturaleses naturals*, Sala Vinçon, octubre 1973.

Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

31 En treballs posteriors de Fina Miralles apareixeran de nou les referències als ocells, en relació al vol i a l'aire.

Les gallines, animals que han perdut la seva capacitat de volar i que són les aus domèstiques per antonomàsia, han estat des d'antic la base de l'alimentació de l'ésser humà. Dins d'aquests paràmetres trobaríem els coloms, aus que tant poden viure en llibertat en un medi natural, com en un entorn urbà per ser susceptibles de ser engabiades/domesticades amb una funció nutricional similar a la de les gallines. Però al mateix temps aquests ocells han estat des de sempre ensinistrats com a missatgers per exercir de correu.

Sabem que la presència d'animals, sobretot els de caça menor, havia estat molt important en els bodegons, però el fet de presentar-los dissecats i barrejats en una mateixa gàbia amb animals vius va permetre que Miralles constatés la seva hipòtesi sobre l'engany que podia suposar la similitud formal ja que, a través d'aquesta ambigüitat en l'aparença, conduïa l'espectador a l'equívoc³² de donar per suposat que tots eren idèntics gràcies a la dificultat que suposava reconèixer la seva naturalesa a simple vista. Pel que fa als coloms dissecats, quan conviuen amb els vius dins la gàbia (el seu paper era totalment intranscendent) va ocórrer que quan els vius van ser lliurats al seu vol, aquests altres van passar a tenir una significació estètica i sociològica molt rellevant, eren simplement objectes³³. En canvi, els cargols pintats se situaven en una zona intermèdia per ser éssers vius que havien estat intervinguts per la mà humana dins d'un procés d'artificialització. Aquest procediment va permetre a l'artista constatar la radical diferència dels materials malgrat la similitud amb la forma. Sembla com si volgués posar en evidència com la intervenció humana en el medi natural modifica i transforma la configuració espontània de la natura, per imposar-hi un altre tipus de lleis d'acord als interessos humans.

En aquesta tipologia de materials artificials es pot trobar un aspecte diferenciador entre els animals dissecats i els materials de plàstic. Malgrat que ambdós materials són el resultat d'un procés productiu, caldria matisar-ne la procedència. En primer lloc, cal tenir en compte el procés de transformació al que aquests animals morts han estat sotmesos mitjançant l'art de la taxidèrmia per aconseguir una aparença el més exactament possible a la dels animals vius. I en el lloc dels materials manufacturats o objectes produïts per la indústria eren una rèplica d'un ésser del gènere natural, amb materials sintètics com el plàstic o el paper. Si l'activitat taxonòmica es pot considerar una activitat artesanal perquè l'ha executat una persona amb coneixements a l'hora de reconstruir l'aparença de l'animal mort, la industrial, en canvi, basa la seva producció en la còpia o en la imitació, és a dir, reproduïx la forma d'un element natural dins d'una cadena de producció. Aleshores, aquest procediment d'examinar els materials permet trobar les semblances formals, però sobretot permet apreciar les diferències matèriques.

32 Equívoc és la paraula que va proposar Alexandre Cirici per descriure el paradigma que es produïa quan Miralles posava en un mateix context els animals vius amb els animals dissecats, cosa que conduïa l'espectador a interpretar aquesta realitat de maneres diverses. CIRICI, Alexandre. *Fina Miralles, l'alternativa de l'autenticitat*, "Hora de Catalunya", núm. 46, del 28 de gener al 3 de febrer, 1980.

33 En aquest punt cal assenyalar que aquesta idea sobre les condicions de llibertat i captivitat dels animals Fina Miralles la desenvoluparà a la mostra *Imatges del zoo* el juny de 1974, també a la Sala Vinçon de Barcelona.

7.6. TRANSFORMACIONS NATURALS EN EL SEU CONTEXT: CAMP SEMBRAT I PINTADA DE CARGOLS

A *Camp sembrat* (fig. 31), el camp llaurat és sinònim d'agricultura, una forma humana de replicar i manipular el comportament de reproducció espontània de la natura amb fins nutritius. Així, la terra, un cop treballada i adobada, està preparada per plantar-hi llavors, en aquest cas mongetes, les quals contenen en potència la força de la vida i, per extensió, l'alternança de la mort. En aquest tipus de transformació, la mà humana intervé en la plantació i en el rec, la resta ho fa la llum del sol, per tant, la intervenció de l'artista serà puntual i el procés seguirà el seu transcurs natural³⁴.



Figura 31. Exposició *Naturesees naturals*, Sala Vinçon, octubre 1973. Detall del camp sembrat amb mongeteres. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

En canvi, la *Pintada de cargols* (fig.32) era una acció continuada en el temps³⁵ que va consistir de pintar la closca d'uns quatre-cents cargols recollits de la naturalesa. El primer pas va ser exposar-los a la sala sense cap transformació en una cargolera —gàbia—, el segon, va ser pintar-los a la sala mateix i, finalment, deixar-los anar en un lloc natural. Aquest treball en procés que l'artista va desenvolupar en presència del públic es va fer a fi d'obtenir una translació que consistia no

³⁴ Fina Miralles en aquesta peça, d'una banda, evoca poèticament la vida del camp, al conreu i el treball de la terra amb el propòsit d'ennobrir la feina de moltes generacions de la seva família materna. Així aquests els gestos quotidians com llaurador, sembrar o recollir esdevenen, tal com es veurà més endavant, sagrats, per tant: eterns.

³⁵ Segons la documentació trobada al MAS, aquesta acció estava prevista que es realitzés cada dia de les 16 a les 19 hores, en directe a la sala.

només a traslladar físicament aquests animals vius (materials naturals) en un entorn artificial (cargolera dins del context d'una sala d'exposicions) sinó a transformar la seva aparença natural en artificial a través de la intervenció pictòrica. Aquesta acció de Fina Miralles no només envoltava emocionalment l'espectador, de manera vivencial amb la seva persona, gestos i moviments, sinó que en l'acte de pintar el seu treball es formalitzava en una mena de cerimònia en què la forma d'actuar feia que s'establís una relació gairebé de simbiosi amb la concurrència.

Com a conseqüència d'aquest acte de pintar els cargols en va resultar l'entorn, que formava part de la mostra, ja que com hem esmentat, Miralles va establir un espai rectangular de plàstic delimitat amb un fris de sorra, perquè els cargols no el podessin traspasar, abans i després de ser pintats. Així, la seva presència modificava l'aparença del material de plàstic i la relació d'aquest amb la resta de materials de la sala.



Figura 32. Document fotogràfic. *Pintada de cargols*. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

7.7. INTERRELACIÓ ENTRE ELS MATERIALS NATURALS I LES IMATGES DELS ELEMENTS NATURALS EN EL SEU CONTEXT SENSE HAVER SOFERT CAP TRANSFORMACIÓ

A un dels extrems de la sala en la mateixa línia de les extensions dels materials naturals, sorra pedres, petxines, gallines i terra, Fina Miralles hi va col·locar un projector i una pantalla de diapositives³⁶. Cada dia al vespre es projectaven algunes d'aquestes imatges relacionades amb els tres regnes de la natura (regne mineral, regne vegetal i regne animal).³⁷ (fig. 33)

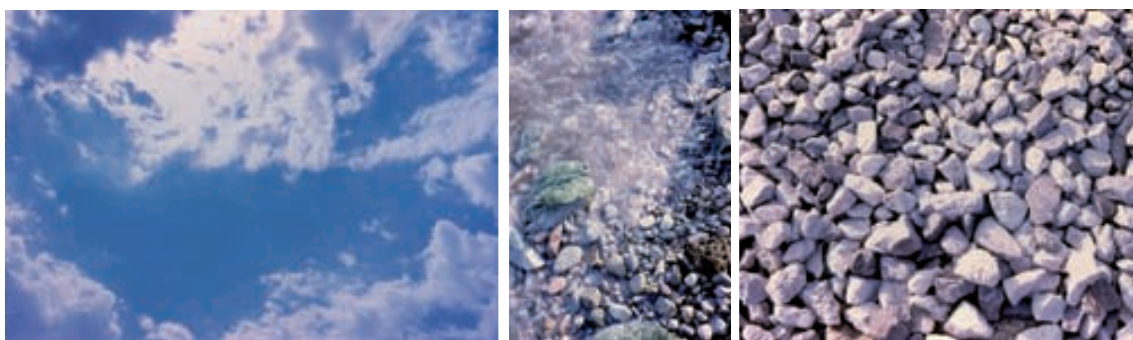


Figura 33. Material fotogràfic de la projecció de diapositives dels elements naturals: cel, aigua i pedres de l'exposició *Naturesees naturals*. Sala Vinçon, octubre 1973. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Fina Miralles en el LLT1 va especificar molt clarament que “la idea era mostrar únicament la matèria, evidenciar la seva naturalesa natural i patentitzar que no havien sofert cap transformació”. Probablement amb aquest objectiu va projectar a la sala una seqüència de diapositives d'imatges preses per ella mateixa directament del paisatge per evidenciar que des de temps immemorials el paisatge o aquestes parts del paisatge han estat el model copiat per la pintura tradicional de paisatge. En aquest context, la funció d'aquests documents era esdevenir mostres empíriques de la inalterabilitat dels materials naturals en el muntatge, com una alternativa al retorn a la idea originària de paisatge (fig. 34).

36 L'artista va corroborar la idea de constatar una realitat existent, va projectar imatges preses de la natura en diapositives i en un film en súper 8: Fenòmens atmosfèrics, en què mostrava elements naturals en moviment, com les ones del mar, la posta de sol, els núvols, les branques dels arbres, la pluja sobre el mar, el vol dels ocells... Però la diferència que es podia establir, pel que fa a l'ontologia del material, era la corporalitat. Mentre que els materials naturals havien estat descontextualitzats del seu lloc d'origen, les imatges conservaven el referent de procedència. Havien canviat, però, la seva substància material: havien perdut la corporalitat física i l'existència era virtual.

37 Alícia Suárez i Mercè Vidal, en motiu de la mostra a la Sala Vinçon, van escriure que l'exposició de Fina Miralles era una mostra que acollia la presentació d'objectes, accions i projeccions de films de fenòmens atmosfèrics i diapositives sobre els tres regnes de la natura. Però remarcaven que Miralles a les accions les denominava *Translacions*. SUÁREZ, Alícia; VIDAL, Mercè. “Sala Vinçon”, revista *Serra d'Or*, any XV, núm. 171 (15 de desembre de 1973), pàg. 70. (Ref. MAS-038, fotocòpia)

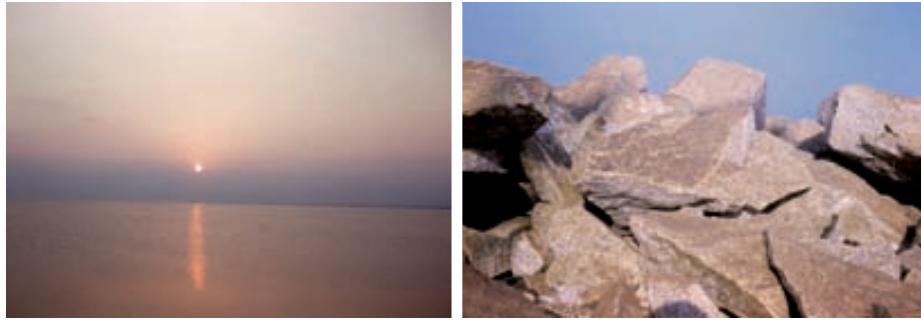


Figura 34. Material fotogràfic de la projecció de diapositives dels elements naturals: mar i pedres de l'exposició *Naturaleses naturals*. Sala Vinçon, octubre 1973. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

La seva funció era descriure i no ser una còpia o una imitació de la realitat sinó una referència d'allò quotidià, res en especial. D'aquesta manera constata una vegada més l'antiil·lusionisme pictòric o la idea de postal.



Figura 35. Material fotogràfic de la projecció de diapositives dels elements naturals: terra, plantes i arbres de l'exposició *Naturaleses naturals*. Sala Vinçon, octubre 1973. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

En la projecció³⁸ presentava els diferents àmbits de la natura (terra erma, terra treballada, terra de cultiu, extensions de terreny, de conreu o vinyes, camps d'herba) (fig. 35) fins mostrar animals domèstics, per arribar al paisatge dels espais cultivats o de conreu, per tant, a l'àmbit de la cultura³⁹ (fig. 36).



Figura 36. Material fotogràfic de la projecció de diapositives d'animals domèstics: dues òlibes; xai i gallines de l'exposició *Naturesees naturals*. Sala Vinçon, octubre 1973. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Aquesta presentació era una manera de complementar el seu discurs teòric, ja que anava en paral·lel als materials presentats en el muntatge. Si en la intervenció el que pretenia era desposseir els objectes del caràcter d'objectes i accentuar-ne la pura existència física, en la mostra literal de la realitat volia anar més enllà de la representació mitjançant la presentació en diferit. Però amb el fet de descontextualitzar la realitat, aquesta prenia un aspecte d'extraordinari

38 Les projeccions es feien cada dia de les 19 a les 20 hores després de l'acció *Pintada de cargols*.

39 Respecte al concepte cultura que Fina Miralles sempre ha defensat queda molt ben expressat en aquest text que va escriure anys després, el 1994: "si parlem de cultura, de refinament, de delicadesa, no hi ha cosa més culta, més refinada i més delicada que la naturalesa. És això, que sempre ens meravella i que no hem encara mai parat de copiar i d'acostar-nos-hi. Tot, tot, tot està impregnat de saviesa, de suma poesia, de simplicitat essencial". MIRALLES, Fina. *Per * l'esperit...* 1994. (Ref.MAS-173)

perquè li permetia produir un discurs diferent. En aquesta exposició va presentar la pel·lícula en Súper 8 sense so, amb una durada de 25 minuts, titulada *Fenòmens atmosfèrics* de la naturalesa amb la intenció de mostrar l'acció dels elements naturals. El film⁴⁰ enregistrava ones de mar, la sortida i la posta del sol, el pas dels núvols, la desaparició d'un núvol per l'acció del sol, les ones expansives de l'efecte de llençar una pedra dins l'aigua, la pluja sobre el mar, el vent movent les fulles de les branques dels arbres, el vol dels ocells... La funció era reforçar la vessant analítica del muntatge, no amb l'objectiu d'establir un vincle emocional, sinó estimular l'espectador a fer una lectura comparativa entre les parts del muntatge i les imatges projectades des d'un distanciament intel·lectual, per adonar-se dels punts de coincidència existents, per consegüent una altra manera d'evidenciar la seva hipòtesi de treball. Aquesta teoria conceptualitza l'artista; primer va treballar l'especificitat dels materials naturals en la individualització, ordenació o classificació, un cop els materials naturals es van traslladar a un context no natural, que en aquest cas era cultural, on els compara —no amb els materials artificials entesos com a rèplica dels naturals— amb les imatges que ella va recollir de la realitat tangible. Tot això la va fer arribar a la conclusió que l'objecte i la forma no defineixen l'art, sinó que ho fa la presentació del concepte.

Així, el plantejament teòric i visual de *Naturaleses naturals* era un indicador del seu posicionament conceptual, ja que va deixar a la sala textos adreçats al públic a fi d'apropar-lo a la seva concepció de l'art. Una vegada més, Miralles desafiava el paper de l'art com a objecte i reivindicava l'activitat artística com a pensament.

7.8. DILEMA OBJECTE I CONCEPTE: CONFRONTACIÓ DE LA PORTA BLAVA-ARTIFICIAL AMB LA PORTA VERDA-NATURAL

Fina Miralles va disposar les portes de forma paral·lela, a una banda, la porta blava composta amb els materials artificials i, a l'altra banda, la porta verda contenia materials naturals. D'aquesta manera les portes generaven dos franges, a la de la porta blava hi va ubicar els materials artificials com: el camp sintètic construït amb una superfície de plàstic -on hi posava els cargols que acabava de pintar- amb un perímetre de sorra perquè no sortissin del perímetre; les dotze torretes de terrissa amb les patateres plantades; seguit la mateixa disposició una estora d'herba de plàstic de 3x4 metres i, al final de la sala un cossi de zinc ple d'aigua amb cinc pomes (fig. 37a).

40 Andreu Sitga va ser el càmera i el muntador del film sobre els *Fenòmens Naturals* enregistrada a Esparraguera. HURTADO, Agustí al catàleg de *Fina Miralles. De les Idees a la vida*. Museu d'Art de Sabadell 2001, pàg 54, nota 8, recalca la importància conceptual del film per entendre la seva pintura posterior.



Figura 37 a. Fina Miralles. *Naturaleses naturals*. Fotografies dels detalls: camp sintètic per pintar cargols, torretes amb patateres i pomes dins d'un cossi amb aigua. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

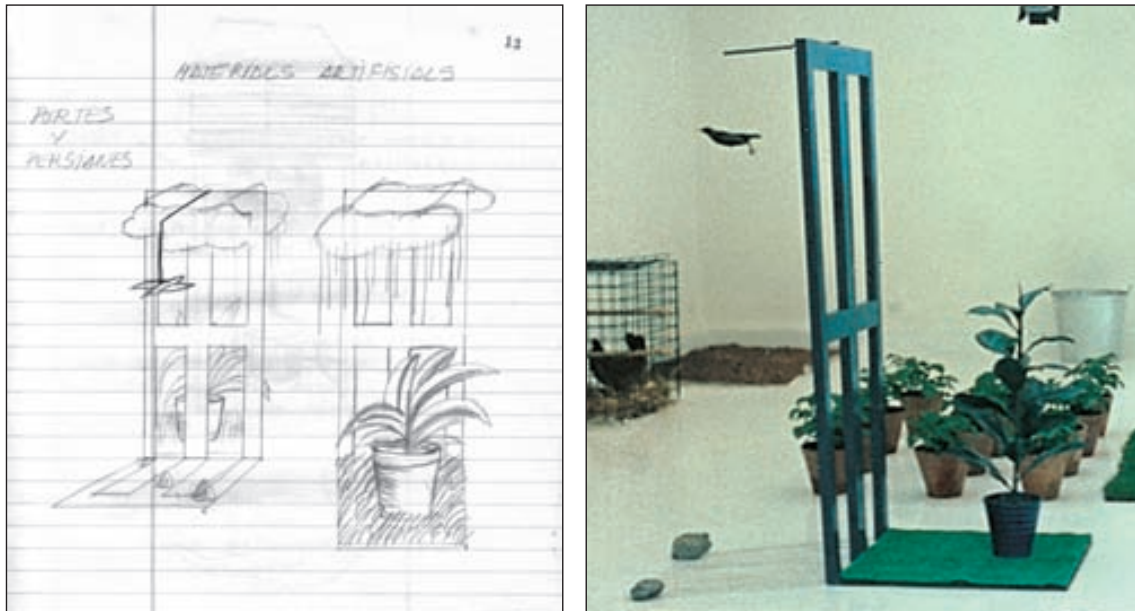
A la franja on es trobava la porta verda hi havia materials naturals, la terra adobada amb les mongeteres plantades i el panot d'herba natural (fig. 37b)



Figura 37b. Fina Miralles. *Naturaleses naturals*. Fotografies dels detalls: terra llaurada, herba natural i porta verda. Exposició *Naturaleses naturals*. Sala Vinçon, octubre 1973.

Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Les portes es van construir en encadellats a partir d'una construcció tridimensional amb la juxtaposició de materials naturals transformats i manufacturats —la fusta de l'estructura, la persiana o el test de l'arbre— i productes sintètics —pintura, plàstic...



Figures 38-39. Fina Miralles. *Naturaleses naturals*. Fotografies dels detalls: terra llaurada, herba natural i porta verda. Exposició *Naturaleses naturals*. Sala Vinçon, octubre 1973.
Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

L'encadellat *Porta blava* (fig. 39) sintetitzava la idea de porta a partir d'una estructura amb forma de L molt lleugera. L'estructura vertical buida la va dividir en quatre parts, amb una forma resultant que remet a les portes⁴¹ dels dibuixos del LLT1 (fig. 38) i que casualment coincidia amb l'estil dels finestrals de la Sala Vinçon. A la part superior de l'estructura hi va adherir una vara en perpendicular, de la qual penjava un estornell dissecat amb les ales aixecades i planes com a simulació del vol pla de l'ocell⁴². A sota, Miralles hi va posar un plàstic transparent estès, similar a la superfície per pintar els cargols, on va posar dues pedres de cartró per delimitar visualment l'abast de l'extensió. A la part inferior dreta de la imatge, l'estructura continuava en horitzontal per fer de contrapès de la part vertical; al damunt hi va estendre una estora-tros de gespa sintètica, i a l'extrem, un test amb un ficus de plàstic.

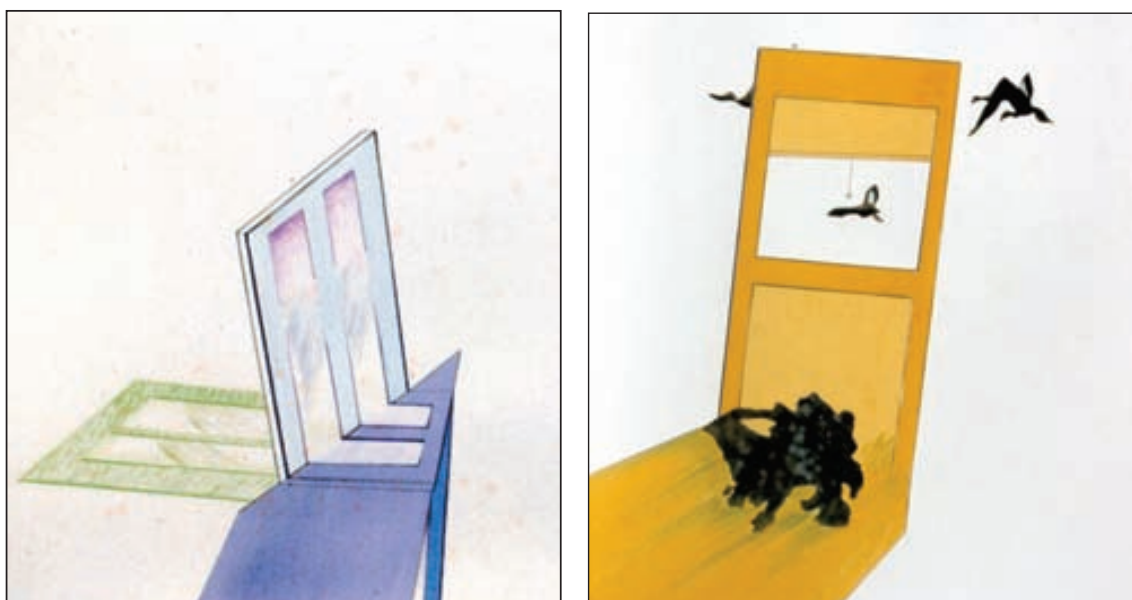
Cal remarcar que la composició del dibuix de la porta blava del LLT1, pàgina 13 (fig. 38), i el muntatge de la porta blava de l'exposició és gairebé idèntica (fig. 39). L'altra diferència és que en el dibuix, a la part superior de la porta, al costat de l'ocell, hi esbossa núvols, i al costat de la planta hi va projectar el núvol amb pluja. En el muntatge, Miralles configurà una realitat diferent. L'espai relacionat amb la vegetació, la terra i la pluja els va evocar a partir del concepte

41 La porta evoca una idea de pas, de trànsit entre dos àmbits, dues realitats separades per aquesta estructura.

42 Aquest ocell el va fer servir el 1979 per la construcció de l'objecte *Vol rasant* que va presentar a la mostra *Paisatge* a l'Espai 10 de la Fundació Miró.

d'aigua, però com que el muntatge es va dur a terme amb materials sintètics (el ficus i la gespa de plàstic) era impossible que es produís la interacció iònica de l'aire amb les plantes, i no hi podia haver condensació de l'aigua, per tant, els núvols no es podien mostrar.

Aleshores, si la planta natural simbolitza les formes diverses de l'energia des del moment que la seva existència és indissociable de la terra, de l'aigua i del sol, el fet que fos de plàstic comportava que aquesta energia vital fos inexistent, per tant, la potència activa de l'organisme només es podia insinuar en l'aparença formal. Així, la idea de núvol i pluja es plasmava amb el color blau de la porta perquè el blau era una abstracció analítica del buit i de la immaterialitat del cel.⁴³ Així doncs, com que l'estructura de la porta blava⁴⁴ s'arborava cap al cel de manera similar a la idea de porta que és present en els dibuixos del LLT1 i al dibuix de la sèrie *Portes* (fig. 40-41), sembla lícit establir una connexió entre el discurs de les tres propostes.



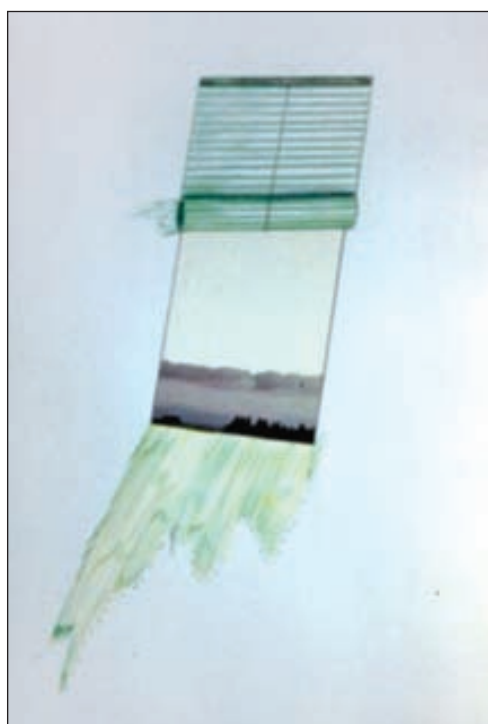
Figures 40-41. Dues peces de Fina Miralles de la sèrie *Portes*. Dibuixos sobre paper, 1972.
Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Si en els dibuixos (fig. 38) l'artista deia que la porta del sol era l'obertura del pas de la terra al cel, en el muntatge, d'acord amb la disposició dels elements, semblava fer referència al buit de l'aire. Així, tot i que la presència de l'estornell remetia a la predisposició natural d'aquests

43 Tal com es pot observar, si els materials naturals van mantenir la neutralitat cromàtica, els materials artificials es van pintar amb colors analògics.

44 S'han trobat algunes concomitàncies entre la idea de porta dels dibuixos del LLT1 i els muntatges de portes de l'exposició. Si als dibuixos l'artista parlava del pas de la terra al cel a través de la porta del sol, ara, des d'una perspectiva analítica, aquesta idea queda suggerida amb la disposició dels materials en la mostra.

animals de poder franquejar els diferents àmbits de la realitat (el cel, el mar i la terra⁴⁵), en aquest cas l'espai de vol⁴⁶ quedava delimitat per les dues pedres de cartró al damunt del plàstic, així evidenciava que el vol només se suggeria. I la possibilitat del traspassar els àmbits del cel a la terra, de la llum a la foscor, només es podia dinamitzar mentalment (fig. 39).



Figures 42-43. Dues peces de Fina Miralles de la sèrie *Portes*. Dibuixos sobre paper, 1972.
Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

El muntatge de la *Porta verda* (fig.44) era una mena d'hivernacle amb forma de prisma que s'havia construït amb un esquelet de fusta pintada de color verd; tres dels laterals eren coberts amb plàstic transparent, el sostre quedava al descobert i a la part frontal hi va col·locar una persiana enrotllada, també de color verd. Idea esbossada en el dibuixos de la part superior (fig. 42-43), en què la persiana jugava un paper molt important com a separador de dos espai.

45 També trobaríem, des d'una perspectiva simbòlica, que les aus per la seva constitució lleugera fan referència a les operacions de la imaginació, alhora que pel seu comportament inestable es poden associar a la distracció, a la falta de mètode o de conseqüència.

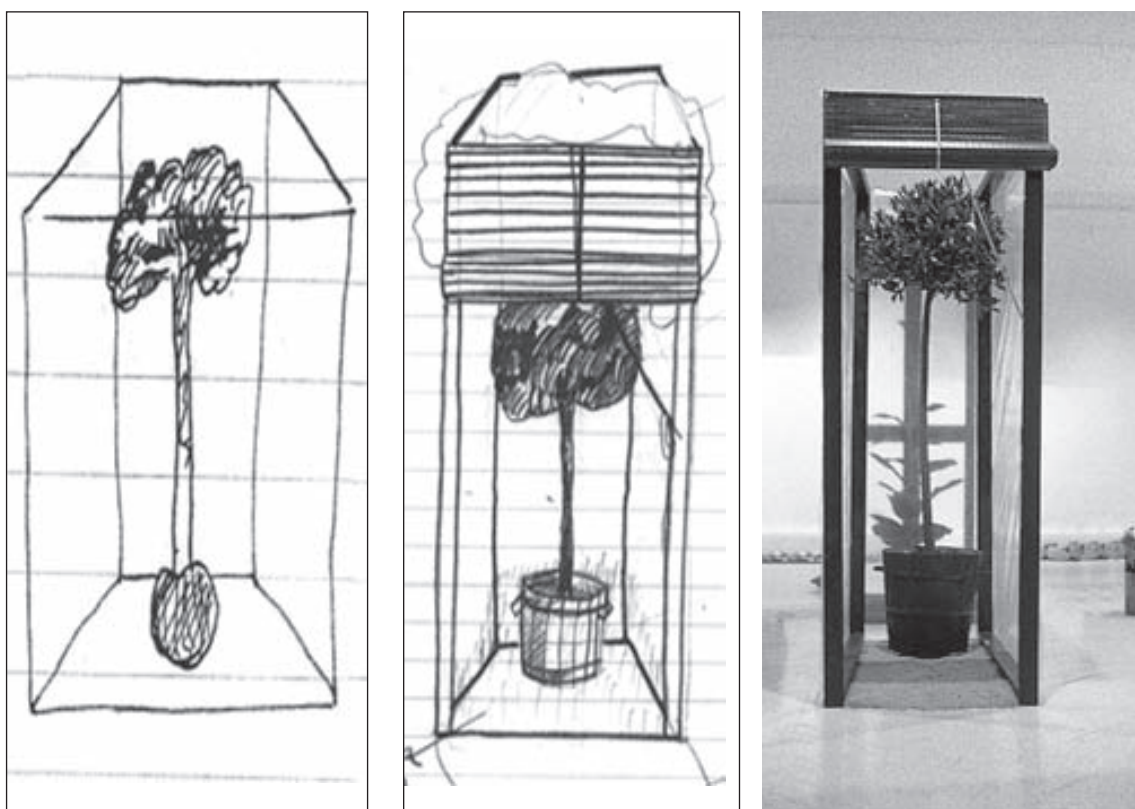
46 En aquest moment cal tenir en compte que tant la idea de terra i en abstracte de porta, de cel i de vol, els trobarem en els treballs realitzats a partir de l'any 1979, com per exemple a l'exposició *Paisatge*, a l'Espai 10 de la Fundació Miró de Barcelona; a *Aire*, a la Fundació Metrònom de Barcelona, 1982; el 1983, *A l'espai*, Galeria Joan Prats de Barcelona, o *Itinerari de la terra a l'aire, de l'aire al mar*, a la Galeria Cadaqués, del mateix any.

El terra del recinte interior el va cobrir amb sorra, i al damunt hi va col·locar un test de fusta amb un llorer, una mica desplaçat del centre. Sembla com si tot aquest recinte hagués estat pensat per allotjar un element natural: l'arbre (fig. 44).



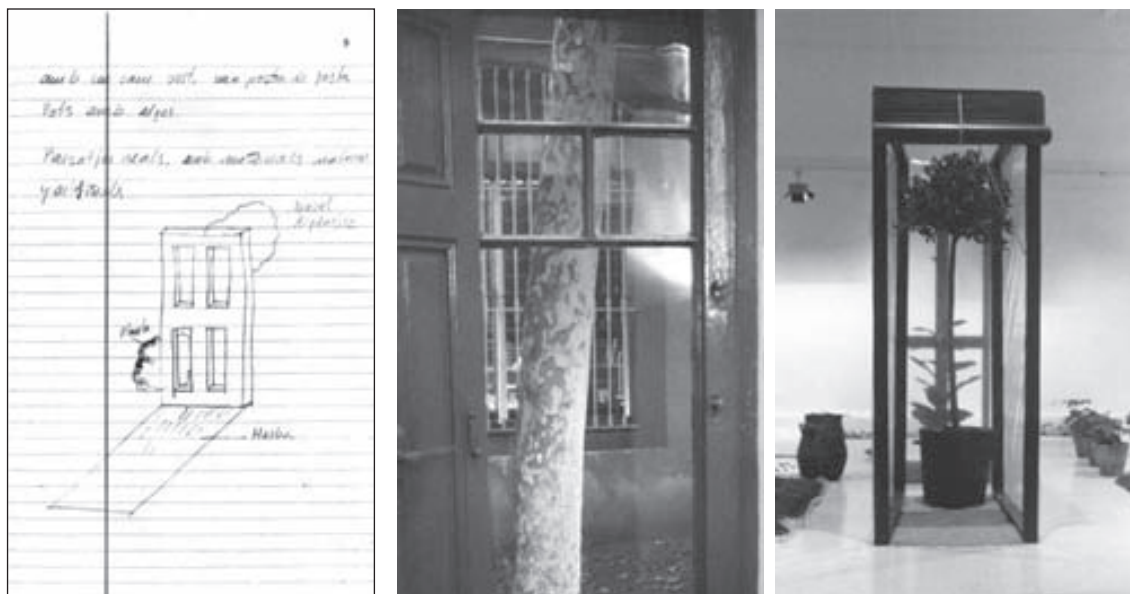
Figura 44. Fina Miralles. *Naturaleses naturals*. Sala Vinçon, octubre 1973. Detall de la *Porta verda*.
Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Si s'observen detingudament els dibuixos preparatoris que Fina Miralles va fer en el LLT1 per al projecte del muntatge es pot notar que la idea va patir pocs canvis respecte a la presentació final (fig. 44). Tot i que cal remarcar que en el primer dibuix del LLT1 va estudiar la possibilitat de col·locar l'arbre dins de l'estructura directament, sense cap suport artificial que el sustentés, és a dir, només va pensar a protegir les arrels amb una mica de terra dins d'un sac (fig. 45). Però, en el segon dibuix (fig. 46), va tenir en compte la possibilitat de trasplantar l'arbre dins d'un test de fusta, idea que va portar a terme, tal com es pot veure a la fotografia de l'exposició (fig. 47).



Figures 45, 46 i 47. Dos dibuixos preparatoris de la porta verda del LLT1, pàgs.10bis i 13bis. (Ref.MAS-410). Fotografia de la simbiosi entre la porta verda i la porta blava observades des d'una posició frontal. Exposició *Naturesees naturals*. Sala Vinçon, octubre 1973. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

És interessant ressaltar la semblança visual que s'estableix entre la fotografia trobada en els documents personals de Fina Miralles i la visió frontal de les dues portes solapades de l'exposició (fig. 45,46 i 47).



Figures 48, 49 i 50. Dibuix preliminar al LLT1, pàg. 9 (Ref.MAS-410) ; Fotografia d'una porta i l'arbre del patí interior de la Sala Vinçon de Fina Miralles; i, detall de la simbiosi entre les portes verda i blava observades des d'una posició frontal. Exposició *Naturaleses naturals*. Sala Vinçon, octubre 1973.

Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

D'acord amb les imatges superiors, a la fotografia l'artista destaca l'efecte visual entra el tronc de l'arbre i la forma de la porta, ja que segons es mira fa la impressió que el tronc entra dins de l'obertura de la porta i continua cap a l'interior de l'habitable (fig. 49). En el muntatge és interessant destacar que la suma de les dues portes produeix un efecte similar a la fotografia a partir de la síntesi formal generada per la combinació de la llum i de l'ombra, de la presència i de la contingència... del principi vital. Portes que condueixen a una cosmologia, el principi actiu o llombrígol del món, l'arbre de la vida (fig. 50).

Les portes com a poemes objectuals, en el llenguatge simbòlic, donen pas a tot un seguit d'associacions d'idees i a l'establiment d'analogies semàntiques malgrat que aquesta no era potser la idea original de l'artista, però en aquest estudi són inevitables, ja que les portes dins del conjunt del muntatge manifesten aquesta dualitat. D'una banda, l'objectivitat intel·lectual; de l'altra, la subjectivitat sensitiva, perquè el resultat de la combinació d'aquests materials mostrava una ambigüitat entre estructura-suport i objecte resultant, ja que el conjunt dels muntatges era susceptible de traslladar la memòria de l'observador no a portes físiques sinó que evocaven idees de portes.

7.9. ALGUNES DE LES PARTS DEL MUNTATGE DE *NATURESEES NATURALS* VAN SORTIR DEL MARC DE LA SALA PER DESENVOLUPAR EL PROCÉS DINS DE L'ENTORN NATURAL

Fina Miralles, amb l'objectiu d'accentuar el concepte d'existència física, va pensar de realitzar dues propostes vinculades a l'art efímer, com accions i happenings. És a dir, d'una banda, per patentitzar la no naturalitat de qualsevol procés de transformació va pintar les closques dels cargols i, de l'altra, efectuar un canvi de context dels éssers vius. I pel que fa a la a la *vol de coloms*, a més, va voler evidenciar la radical diferència amb els éssers vius i els dissecats.

7.9.1. *VOL DE COLOMS*

Poc després d'haver inaugurat l'exposició, Miralles va sol·licitar l'ajuda d'una persona experta per efectuar l'acció, *Vol de coloms* (fig. 51). Pel dia de l'acció es va traslladat la caixa amb els coloms vius i els coloms dissecats a un terrat de la Sala Vinçon i el columbòfil va obrir la porta de la gàbia: els coloms vius van volar i els dissecats van quedar immòbils a l'interior.



Figura 51. Document fotogràfic de la seqüència de la *Vol de coloms*. Terrat de la Sala Vinçon.
Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Cal destacar que l'acció de l'alliberació va ser una manera d'evidenciar les diferències qualitatives, malgrat la seva similitud formal, entre els coloms vius i els coloms dissecats. Però, no des d'una perspectiva romàntica i idealitzada, sinó des de la realitat crua i, fins i tot, decadent. Fina Miralles, a més de la documentació fotogràfica, va realitzar una pel·lícula Súper 8 per enregistrar l'acció. Un cop efectuada l'alliberació, la gàbia dels coloms es va tornar a la sala amb els tres coloms dissecats.

L'artista va enganxar a la paret, al costat de la caixa, el poema de J. A. ARZA que deia «Si li hagués tallat les ales seria meu, però llavors deixaria de ser ocell.» Segons Aurora Garcia, aquest acte era fer “una llamada de atención sobre la vida y la muerte, lo natural y lo manipulado por el hombre como mimesis de aquello, la libertad y el cautiverio..., toda una serie de binomios opuestos, de antónimos que no admitían gradaciones. La existencia de un concepto excluya al otro.”⁴⁷

7.9.2 TRANSLACIÓ D'ELEMENTS NATURALS DINS DE LA NATURA⁴⁸: *DEIXADA ANAR DE CARGOLS*

La segona part titulada *Deixada anar de cargols* (fig. 52) va consistir en un happening al parc de la Ciutadella de Barcelona, on s'alliberava els cargols transformats-pintats al final de l'exposició, el dia 1 de novembre de 1973.



Figura 52. Fotografies del happening *Deixada anar de cargols* al parc de la Ciutadella, l'1 de novembre de 1973, al final de l'exposició *Naturaleses naturals*. Sala Vinçon. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

47 GARCÍA, Aurora. *Fina Miralles, ideario y técnica*. Revista *Batik*. Any VIII, núm. 54, març-abril 1980, pàg. 26-27.

48 MIRALLES, Fina. *Llibre de Treball 1r*, pàg. 18. Denomina “Translacions d'elements naturals dins de la natura a: coloms, cargols, herba i sorra”. Cosa que es dedueix que fa referència a: *Vol de coloms*, *Pintada*, *Deixada anar de cargols*, *Flotació d'herba en el mar* i *La Duna*. En aquest apartat es parlarà només de la *Vol de coloms* i de la *Pintada* i *Deixada anar de cargols*.

Fina Miralles va iniciar aquesta translació durant el transcurs de l'exposició *Naturesees naturals* a la Sala Vinçon de Barcelona, tal com s'ha comentat en l'apartat on es parla de l'exposició. L'artista va dissenyar una superfície de plàstic vorejada per una franja de sorra, amb l'objectiu de delimitar l'espai de moviment dels cargols. L'espai es va dividir en dues parts: a un costat hi col·locava els cargols sense pintar i a l'altre els cargols amb la closca pintada, tal com es pot observar en la imatge (fig. 53). Miralles assíduament portava a terme l'acció de pintar les closques dels cargols a la sala davant del públic (fig. 32).



Figura 53. Fotografies del resultat de l'acció *Pintada de cargols* a l'exposició *Naturesees naturals* a la Sala Vinçon, octubre 1973. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Un cop va acabar l'exposició, amb l'ajuda dels col·laboradors van agafar les cargoleres amb els cargols de la closca pintada i es van desplaçar fins al parc de la Ciutadella, on van realitzar el happening que consistia a alliberar els cargols, és a dir, tornar-los al seu lloc natural, a la natura, però artísticament intervinguts (fig. 54).



Figura 54. Fotografies del happening. *Deixada anar de cargols* al parc de la Ciutadella, al final de l'exposició *Naturaleses naturals*. Sala Vinçon, 1 de novembre 1973. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

El resultat final de la intervenció era crear un mosaic de colors on els cargols pintats en colors esdevenien tesselles vives i en moviment, fins arribar a dispersar-se i desaparèixer en el verd de l'herba, propi de l'entorn natural.

Aquestes *Translacions* vinculades a l'art d'acció es podrien entendre com un intent d'esborrar les fronteres entre l'art i la vida, així com un replantejament sobre la funció i la significació de l'art en la societat del moment. El fet de començar a experimentar amb els espais exteriors, element que serà fonamental en la seva obra, era una manera de sotmetre el comportament dels materials naturals i artificials a situacions noves o inusuals, per confrontar-los i mostrar les seves diferències. El mitjà eren els actes, els esdeveniments o les accions per tensar la compressió apriorística de la situació dins d'uns paràmetres de construcció subjectiva i provocar una lectura en l'espectador que interrelacionés una sèrie d'actes de circumstàncies artístiques fora del context artístic. "Su objetivo axial es demostrar la innaturalidad de cualquier proceso de transformación, ya que atenta contra la invariabilidad del espacio y del contexto de los elementos naturales, lo cual se patentiza con las traslaciones programadas —suelta de caracoles pintados, flotación de hierba en el mar y acarreo de arena a tierra del interior"⁴⁹. Així,

49 J.d.r. (Joaquín Dolz). *Josefina Miralles en Sala Vinçon*. Revista *Destino*, any XXXV, núm. 1885. Barcelona (17 de novembre de 1973), pàg. 60.

el canvi d'ubicació de l'obra d'art al parc, carrer, mar, platja, camp... és una manera de manifestar el rebuig dels canals tradicionals d'ubicació i promoció de l'art.

Com que aquest treball perseguia com a condició l'efímer, com a acte o acció, un cop acabada l'acció, el treball en si desapareixia, cosa que l'artista va documentar amb una sèrie fotogràfica i ho va enregistrar en Súper 8, sense so i de gairebé cinc minuts⁵⁰ (fig. 55). Aquest material documental el va incorporar posteriorment a l'obra. Sembla com si volgués posar en evidència com la intervenció humana en el medi natural modifica i transforma la configuració espontània de la natura, per imposar-hi un altre tipus de lleis d'acord als interessos humans.

FILMOGRAFIA DE FINA MIRALLES 1973				
Data	Títol Peça	Tècnica	Títol Exposició	Contingut
Octubre 1973	Fenòmens atmosfèrics	<ul style="list-style-type: none"> · Film súper 8 · Sense so · 25 minuts · Càmera i muntador Andre Sitja 	Naturaleses naturals Sala Vinçon Barcelona	<ul style="list-style-type: none"> El film enregistrava · les ones de mar · la sortida / posada del sol · els núvols · les branques dels arbres · la pluja sobre el mar · el vol dels ocells.
23 d'octubre 1973	Vol de coloms	<ul style="list-style-type: none"> · Film súper 8 · 7:29 minuts 	Naturaleses naturals Sala Vinçon Barcelona	<ul style="list-style-type: none"> El vol de coloms va tenir lloc al terrat de la sala Vinçon. L'acció va consistir d'obrir les portes de la gàbia, els coloms vius van volar i els dessecats varen quedar a dins.
1 de novembre 1973	Deixada anar de cargols	<ul style="list-style-type: none"> · Film súper 8 · Sense so · 5 minuts 	Naturaleses naturals Sala Vinçon Barcelona Primera Translació	<ul style="list-style-type: none"> El film enregistrava el happening de l'alliberació dels cargols pintats a la Sala Vinçon durant l'exposició <i>Naturaleses Naturals</i> al Parc de la Ciutadella de Barcelona.

Figura 55. Taula de la filmografia de Fina Miralles en relació a les *Naturaleses Naturals* 1973.

50 Aquesta gravació del happening la va presentar l'exposició *Translacions*, 1974.

7.10. CONCLUSIONS

A l'exposició *Naturaleses naturals* va fer un pas més endavant de les tesis de presentar els materials de manera dissociada de *Natura morta*, i buscava l'estructura en la globalitat, no en el suport d'un objecte com a *Natura morta*, sinó en la interrelació amb l'espai. D'acord amb el que s'ha dit fins ara, va disgregar els materials naturals —bàsicament minerals— en parts, i els va presentar aïlladament, constituint unitats; uns altres materials naturals —prioritàriament vegetals— els va confrontar amb els artificials, justament per mostrar que el component constituent de l'obra eren els materials i no la forma, tal com s'havia defensat des d'antic. De manera que, si la forma no era la part fonamental, l'objecte perdia el seu valor com a element formal, per tant, posava en evidència que el més important del fet artístic era justament la idea, la decisió, el procés, és a dir, el concepte i no l'objecte. Un altre aspecte important en aquest punt va ser, d'una banda, confrontar el comportament de les naturaleses vives envers de les naturaleses mortes com ho va fer a *Vol de coloms* i, d'una altra, contraposar la realitat i la imitació a través de les portes *verda* i *blava*, respectivament. Aquesta disjunció del muntatge en diverses unitats era reorganitzat per l'espectador a manera de concatenació d'idees, i a mesura que observava, anava connectant les parts des de múltiples punts de vista, cosa que atorgava a una mateixa realitat significats distints.

Per tant, si fins aquest punt els materials, els objectes..., o parts del muntatge, es podien comptabilitzar o quantificar, pel que feia als significats la qüestió canvia, ja que a partir d'aquest moment entra en joc un altre aspecte ben diferent que serà el discurs emès per l'artista i la comunicació que s'estableix amb el públic. En aquest punt Fina Miralles parla d'un tipus d'obra no tancada en ella mateixa, sinó de caràcter obert.

L'obra és oberta en el doble sentit que li dona Umberto Eco⁵¹: *és oberta* —"obertura de primer grau— per l'ambigüitat i el polisentit, per la possibilitat de ser interpretada de diferents maneres, és oberta —obertura de segon grau— perquè no és una forma acabada d'un mode unívoc, sinó que ofereix la possibilitat de diverses organitzacions, confiades a la iniciativa de l'espectador". Per tant, l'obra existeix menys com a objecte estable que com a generadora de respostes perceptives. Les formes esdevenen inestables, es resisteixen a ser apressades d'una manera definitiva. Tot plegat desemboca en una ruptura entre les relacions tradicionals quadre-espectador: ara l'espectador ja no pot romandre indiferent, es veu obligat a realitzar actes successius de resposta perceptiva a l'estímul. I si a l'obra tradicional la interpretació, a nivell informatiu, era única i singular, ara és múltiple i cada una d'elles té la seva pròpia validesa, amb el que es demostra el caràcter actiu i creatiu de la percepció.

51 ECO, Umberto. *El problema de la obra abierta*. La definición del arte*. Ediciones destino, Barcelona 2002, pàg. 161-168.

Així, a partir del principi de comunicació, l'artista com a emissor i el públic com a receptor, estableixen un diàleg a través dels materials procedents de la realitat, no de manera unidireccional sinó plural, ja que la comunicació s'estableix a nivell anàleg i poètic amb aquests materials que retornen l'observador a la realitat.

Tot i que l'estructura del muntatge sigui una construcció subjectiva i complexa, com diria Émile Benveniste⁵², el llenguatge és un fet cultural que actua com un instrument d'interacció entre la vida mental de l'artista amb la vida mental de l'espectador i viceversa. Però el contingut de la comunicació no és, no pot, ni ha de ser idèntic, sinó relacional i no sempre evident, sinó poètic. Poètica que remet a un entorn⁵³ rural conegut i viscut per l'artista, malgrat que la idea de Miralles en aquells moments era mostrar la matèria per evidenciar la seva naturalesa natural i patentitzar que no havien sofert cap transformació.

52 BENVENISTE. Emile. "Los niveles del análisis lingüístico", en *Problemas de lingüística general*, I, Siglo XXI, México, 1974 (4ª edc.), pp. 118 – 130.

53 S'ha optat per denominar aquest emplaçament entorn, i no paisatge, perquè el concepte paisatge inevitablement remet per a l'artista a la pintura.

8

MAR, CEL I TERRA, 1973.
POESIA VISUAL

8. 1. MAR, CEL I TERRA⁵⁴, 1973.

Un cop clausurada l'exposició *Naturaleses naturals* a la Sala Vinçon, es va inaugurar l'exposició col·lectiva *Tramesa postal* durant tot el mes de novembre a la mateixa sala. La idea d'aquesta mostra va sorgir de Ferran Amat —propietari de la sala— a partir de la idea de trobar un mitjà econòmic —reproducció offset— que facilités la tramesa ràpida de les targetes d'invitació per anunciar les mostres que s'hi presentaven. Aquesta opció va consistir a fer unes postals numerades, que es podien enviar directament sense sobre. En una cara podien incloure una imatge en blanc i negre o en color, i eren col·leccionables, i a l'altra cara hi havia tota la informació de la mostra. D'acord amb aquesta idea de difusió massiva es va concebre l'exposició de *Postal-Art / Art-Postal*, on la proposta d'art postal s'inscrivía dins de la tendència de l'art conceptual per la idea d'antiobjecte i el rebuig per l'obra única.

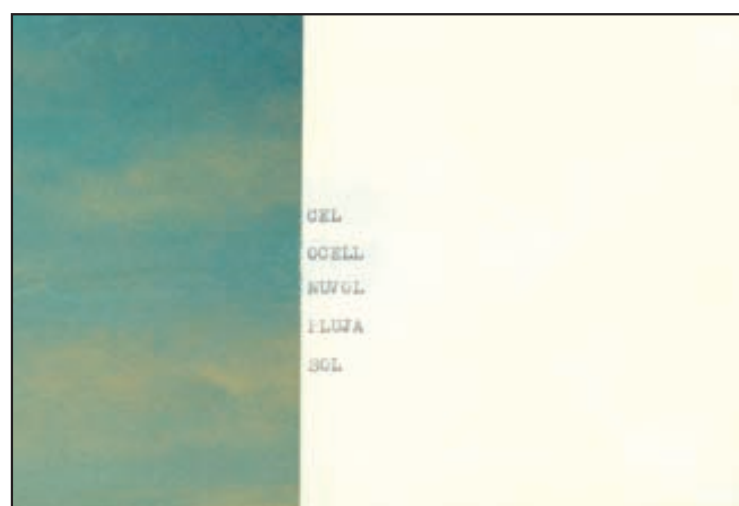
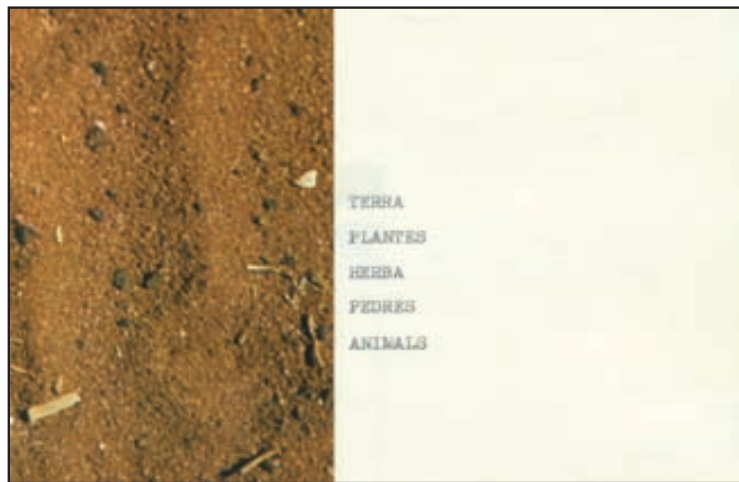
8.2. POEMA VISUAL

Fina Miralles va participar a la mostra i va idear un poema visual constituït per set postals⁵⁵. El muntatge va consistir d'adherir al damunt d'un paper fi trossos de fotografies retallades de revistes fent una franja a la dreta. Quan esmentava un element, com és el cas de la primera postal on hi mostra una imatge de terra (fig. 56) i, al costat menciona amb paraules en majúscules escrites a màquina, la terra i els éssers vinculats a ella que formen part del regne vegetal, mineral i animal. I això mateix ho va fer amb el mar i el cel.

Així a TERRA hi va escriure: plantes, herba, pedres i animals (fig.56); a MAR escriu peix, algues, sorra i petxines (fig.57); i, a CEL ocell, núvol, pluja i sol (fig.58). El pas següent va ser relacionar aquests tres àmbits entre ells, al mateix temps que els respectius éssers vinculats als tres regnes.

54 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-4)

55 A l'arxiu del MAS s'han trobat els originals set postals que eren set poemes visuals titulats *Mar, cel i terra* de la mida de postal. (Ref. MAS- 287)



Figures 56, 57 i 58. Fina Miralles *Mar, cel i terra* 1973 poema visual compost de set parts i cada part té mida postal. Originals del Arxius MAS. (Ref. MAS- 287)



Figures 59, 60 i 61. Fina Miralles *Mar, cel i terra* 1973 poema visual compostat de set parts i cada part té mida postal. Originals del Arxius MAS. (Ref. MAS- 287)



Figura 62. Fina Miralles *Mar, cel i terra* 1973 poema visual compostat de set parts i cada part té mida postal. Originals del Arxius MAS. (Ref. MAS- 287)

Després els va combinar entre ells, primer per parelles: MAR I CEL (fig. 59); CEL I TERRA (fig. 60); I, TERRA I MAR (fig. 61), després els tres grups combinats, que si llegim en vertical apareixen els següents noms: MAR, PEIX, ALGUES, SORRA, PETXINES; CEL, OCELL, NÚVOL, PLUJA, SOL (fig. 59); i, TERRA, PLANTES, HERBA, PEDRES I ANIMALS (fig. 60).

Tot i que Fina Miralles mai s'ha considerat una poetessa visual i/o concreta⁵⁶, en aquesta proposta de *Mar, cel i terra* va presentar uns poemes visuals anti-il·lusionistes, amb unes tesis molt properes als treballs de poesia visual que tenien lloc a Catalunya, per no dir arreu. Però, cal tenir en compte, tal com va dir Abraham Moles "que l'escriptura experimental va ser un tema que van treballar, a més dels escriptors, molts artistes visuals i/o músics"⁵⁷ i, molt especialment els artistes conceptuals, ja que la poesia experimental es trobava entre la poesia i la plàstica.

56 Les propostes de poesia visual, la majoria mostraven una evolució que partia de la poesia concreta dels anys cinquanta del segle XX, per abraçar a la poesia visual en general.

57 MOLES. Abraham A. *Poesia experimental, poética y arte permutacional*, en "El lenguaje y los problemas del conocimiento. Publicación colectiva, Rodolfo Alonso. Editor, Buenos Aires, 1971.

En aquests treballs de poesia experimental Miralles segueix camins paral·lels a l'art conceptual, on va experimentar no només amb el llenguatge de les paraules sinó també amb el llenguatge de les imatges, amb la idea de fer innecessaris els intermediaris per la seva comprensió: el concepte és la pròpia naturalesa.

El concepte que emmarca aquests poemes visuals pareixerien establir un joc tautològic visual i escrit que, d'una banda, semblaria constatar la vista del paisatge amb la imatge i, de l'altra, descomposar en mots el paisatge. És a dir, mostrar i nomenar paraula per paraula els elements que Fina Miralles entén com essencials del paisatge, tal com ha estat fent a *Natura Morta* i a *Naturaleses Naturals* : el mar, el cel i la terra. Però si a *Natura Morta* l'espectador havia de conèixer el cel a través de l'observació directe, a *Naturaleses Naturals* l'havia de percebre a partir de la part superior de les portes de manera subliminal i, molt especialment per mitjà del vol de l'ocell. En el poema apareix la paraula ocell i expressa el cel mitjançant els fenòmens atmosfèrics de núvol, pluja i l'astre sol. Referent al mar, a *Natura Morta* hi trobem el mot aigua, a *Naturaleses Naturals* va depositar aigua dins d'una galleda de zenc, i en el poema apareix la imatge i la paraula MAR. En relació a la terra, *Natura Morta* va presentar i escriure llenya i fulles, productes derivats de les plantes, a *Naturaleses Naturals* hi va exposar un arbre viu i al poema recull tots aquets elements en un mot genèric de plantes. Al poema *Mar, cel i terra* a diferència de *Natura Morta* hi trobem els mots peix i animals, els quals a *Naturaleses Naturals* també els mostrava en animals vius i dissecats, alhora que, reflectits en la projecció de diapositives. Els materials que apareixen de manera constant en els tres treballs són: les petxines, l'herba, les pedres i la sorra.

En el poema *Mar, cel i terra* Miralles vol evitar la manipulació del llenguatge per trencar amb els models clàssics d'escriptura, de manera similar al que va portar a terme en les mostres *Natura Morta* i *Naturaleses Naturals* amb la no manipulació dels materials. La base del seu treball serà fonamentar la proposta artística en l'estructura i no en la figura, en la presentació i no en la manipulació, en el concepte enlloc de la forma, justament per desballestar la tradició de la transformació dels materials en la plàstica i el llenguatge en la poètica.

Però si Stéphane Mallarmé, en la seva experimentació poètica, buscava "que les paraules fossin imatges" Miralles proposà, no només que les imatges siguin paraules, sinó que esdevinguin signes de manera que les imatges i les paraules no esgotin les possibilitats semàntiques que simbolitzen, perquè Miralles al treballar-los com a ideogrames ja no representen el paisatge sinó que només són un indicatiu per suggerir-lo. Amb aquesta idea Miralles va forcejar el control dels poders establerts del coneixement conscient amb el propòsit d'alliberar les imatges i les paraules de la seva funció convencional, és a dir, trencar amb la herència cultural d'interpretar les imatges i els mots des d'una dimensió il·lusòria i mediatitzada. Tot fa pensar que el seu objectiu era aconseguir escriure en imatges i en paraules uns arquetips que remetessin simbòlicament a principis originaris, que permetessin al lector poder accedir al coneixement preconscient, elemental i essencial del paisatge.

Així, una vegada més l'artista és la que ha proporcionat i/o suggerit idees, però el que el donarà cos o desplegarà significativament la proposta, serà el lector. El principi comunicatiu serà l'aplicació de la psicologia de la percepció, però no vol descriure subjectivament la realitat, sinó fonamentar una estètica comunicativa a partir d'uns pressupòsits poètics nous, els de la poesia concreta. En aquests poemes Miralles buscava alliberar la creativitat dels senyals identificadors del subjecte i intentar fer emergir, tal com ho va fer amb les pintures i dibuixos de les portes, tota la força poètica que no sempre pot ser escrita. Però, d'acord amb la idea de les *Translacions*, el canvi de context proporciona a cada mot i a cada imatge un nou camp de significació, on els arquetips universals es troben en un procés de constant transformació. En cada context prenent una nova identitat, per tant, no tenen un sol sentit i és inextingible dins d'aquesta escriptura no subjectiva. El que volia l'artista era apropar-se a l'inefable, a allò que està més enllà de les paraules, de les lletres i de les imatges.

El mecanisme de composició de Fina Miralles serà sistemàtic a partir de la idea de la combinatòria de manera conscient i deliberada, on l'atzar no hi té paper. Treballa amb l'escriptura ideogràfica, és a dir, els signes representen directament les idees de les coses que vol esmentar, en aquest cas el joc tautològic⁵⁸ de la vinculació de les imatges, els mots i els espais en blanc per originar un nou camp de significació. Però, si aparentment semblava com si volés descriure i acotar una realitat, tant en la combinació de les imatges com en el fet d'anar anomenant i combinant els tres regnes de la naturalesa, el seu objectiu no era mostrar un traç personal explícit, sinó destacar el símbol de l'absolut, de la totalitat, de la integració dels complementaris i dels contraris, tal com es veurà més endavant en la seva aproximació al pensament filosòfic del Tao. Aquesta peça es pot considerar com precursora de la *Cosmologia* de les *Relacions* de 1975⁵⁹.

Per conseqüent en el poema *Mar, cel i terra* 1973 dins del context de *Naturaleses Naturals* es pot observar que, en la mostra Miralles va treballar amb les idees d'ordre modular i neutralitat cromàtica, per establir una seqüenciació d'uns codis elementals. Cosa que va permetre a Miralles establir una operativitat sintàctica en l'exposició –similar a una proposició– per emetre un discurs semàntic/poètic, no formal/explicatiu. Aleshores, el fet de reduir la conformació de la mostra a una estructura essencial de manera similar a les reduccions sintàctiques que va realitzar en el poema visual *Mar, cel i terra* 1973, cosa que fa suposar que va treballar la mostra com si fos una estructura lingüística. Sobretot si es té en compte que va escriure el poema només amb substantius, sense verb, articles o complements, fet que li permet presentar de manera metòdica i significativa la repetició i no com a redundància. Al mateix temps que, per ressaltar el valor dels espais buits, similar a les zones buides de l'exposició, va deixar amplis espais de paper en blanc. Tots aquests aspectes van contribuir a la negació del sentit explicatiu de l'art per centrar-se en l'essencial, de manera que, d'acord amb els paràmetres de l'art conceptual, el llenguatge va esdevenir el suport de la manifestació artística.

58 Repetició d'un mateix pensament expressat de maneres distintes.

59 Aquesta va ser presentada a la Sala Tres de Sabadell el març de 1975 i el mes d'abril al Casino d'Igualada.

En aquest conjunt de peces lligades a la natura i al paisatge que van des de 1972 a 1974, s'observa com Fina Miralles va treballar una mateixa 'eidos', és a dir, una mateixa idea presentada en resolucions formals diferents depenent de la tipologia de les peces. En aquest moment, en què el seu treball s'inscriu dins de les premisses de l'art conceptual, l'"eidos" va ser el concepte de natura. Mentre que, a *Naturaleses Naturals* les idees van ser formalitzades en propostes de confrontació entre materials naturals i materials artificials, materialitzades en muntatges i/o accions en les translacions presentades, pel que fa als poemes *Mar, cel i terra*, les idees les va manifestar mitjançant la relació de mots i de imatges.

Fina Miralles, en aquesta etapa va treballar la poesia des d'una perspectiva no narrativa i anti-il·lusionista, per explorar un nou camp significatiu a través de la relació, gairebé tautològica, de dos tipus de signes: les imatges i les paraules. I per fer de manera que el signe es mantingui com a signe -tant en l'escriptura com en la lectura- no buscarà la geometrització ni la disposició central del signe dins de l'espai compositiu, sinó que el desplaçarà cap a l'esquerra, deixant la part dreta com un espai que es projecta cap a l'inacabable, l'infinit.

9

TRANSLACIONS, 1973-1974.
ACCIONS, EXPOSICIONS I
OBJECTES

9.1. TRANSLACIONS, 1973-1974

Tot era a punt perquè ens preguntéssim: “La imatge no. Però quina alternativa hi ha?”. És el rol d'un art que no al·ludeix a res sinó que és senzillament el resultat físic d'un fenomen natural. El rol d'un artista que no determina res sinó que es limita a ésser el catalitzador que provoca el fenomen natural. L'atzar, l'objecte trobat o la desmitificació de la imatge... Fina Miralles no fa l'obra. Fa que es faci ella mateixa, amb tota l'autenticitat dels fenòmens naturals.⁶⁰

9.2. INTRODUCCIÓ

Malgrat tenir referències d'actuacions dels éssers humans en el medi natural en temps pretèrits, no serà fins a mitjan dels anys seixanta —concretament durant els anys 1968 i 1969— que, coincidint amb una etapa de grans revolucions, és quan les idees reivindicatives de l'entorn natural —com un espai susceptible de ser emprat com a espai amb finalitats artístiques— prenen més força que mai. En aquest estudi s'esmentaran, bàsicament, tres aspectes: la idea de pau introduïda pel moviment hippy, sobretot a partir de la idea de pau i amor; les teories lingüístiques inserides a partir del corrent filosòfic de la vessant analítica, concretament Wittgenstein⁶¹, i les tesis pel que fa a tenir cura i respecte pel medi natural que defensaven els moviments ecologistes.

Des de la perspectiva ecològica, els treballs a la natura han estat una de les manifestacions més transgressores d'aquest moment per la utilització d'espais alternatius a l'hora de fer intervencions i accions artístiques. Els artistes cercaven en la natura i en el paisatge —mar, platja, camp o entorn urbà— un nou context on procedir amb una clara convicció reivindicativa del valor ecològic i estètic, i, per tant, de la necessitat pel respecte mediambiental.

Miralles d'acord amb un dels postulats que va formular a la sol·licitud de la Beca a la Fundació Juan March⁶² remarca la seva presa de consciència ecològica, critica l'explotació exagerada que la societat fa amb la indústria i la tècnica de l'entorn des d'una posició artística. Malgrat que la denúncia efectuada també pogués tenir un cert posicionament polític pel que fa a la idea que “vivim en una societat de consum ecològic i el que els artistes demanen és una reivindicació de caràcter més ètic i respectuós amb la natura”⁶³. D'acord amb aquesta afirmació

60 CIRICI PELLICER, Alexandre. *Fina Miralles, l'alternativa de l'art*, revista *l'Hora*, 2, vol. 1, pàg. 43, març 1980.

61 Durant la dècada dels anys seixanta i setanta, de l'estructuralisme i de la filosofia del llenguatge, va mantenir una estreta relació amb l'art conceptual, ja que molts dels mètodes d'anàlisi, com també l'interès per l'estudi del llenguatge, es van aplicar a les arts visuals. Però, tot fa suposar que no tots els artistes influenciats per aquests corrents filosòfics havien llegit necessàriament Wittgenstein o Umberto Eco, ja que moltes de les seves idees circulaven pels ambients conceptuals del moment. Cal remarcar la tasca tan important que en aquest sentit va realitzar l'escola Eina, amb la programació de cicles de conferències sobre aspectes teòrics.

62 Per veure el document mirar els annexes.

63 Dins d'aquesta filosofia el 1978 Fina Miralles va presentar la peça *Mediterrania t'estim* al pavelló espanyol de la Biennal de Venècia.

de l'artista, alguns dels crítics de l'època van situar les *Translacions* dins l'esfera estètica del Land Art. Però Fina Miralles a la publicació *Naturaleses naturals - Naturaleses artificials* de 1975⁶⁴, va especificar que la intenció i el concepte que hi havia darrere de les *Translacions* era diferent als plantejaments teòrics i visuals dels artistes vinculats al moviment del *Land Art*.

Simon Marchan⁶⁵ defineix les tesis del *Land Art* com la manifestació visual anglosaxona que manté algunes concomitàncies conceptuals i formals amb l'art pobre italià, com es demostra en les seves intervencions a la natura fetes amb materials procedents del mateix entorn com ara terra, vegetals o pedres. Per tant, aquest artistes prenen la natura com a suport i com a material de la pràctica artística amb finalitats estètiques. Així, algunes vegades, aquests materials podien ser treballats des d'una visió poètica, com seria el cas de Richard Long, Nils Udo... on els seus postulats partien de l'anhel de denunciar els efectes mediambientals produïts pel desenvolupament desmesurat de la producció industrial, la qual creixia a gran velocitat, per satisfer les demandes de la societat de consum. D'aquesta manera, les intervencions dels artistes del *Land Art* anaven encaminades a criticar els danys que l'ésser humà efectuava sobre el medi natural. I la forma de reivindicar-les era prendre el medi natural com un espai per portar a terme les manifestacions experimentals.

Per consegüent, d'acord amb aquest ideari, els artistes vinculats a aquesta tendència van cercar en la natura i en el paisatge —muntanya, mar, desert, camp o ciutat— un nou mitjà expositiu alternatiu als models oficials, tradicionals o establerts per realitzar i mostrar propostes artístiques, és a dir, amb una clara voluntat de trencar amb tot allò prefixat des de la institució artística, els museus i les galeries d'art. Aleshores, des d'una perspectiva ecològica, amb una clara convicció o certesa de la necessitat de reivindicar el respecte per l'entorn, l'espai natural es va convertir en "forma, mitjà, medi, contingut i lloc" susceptible d'intervenir-hi creativament, per ser un dels reductes que la civilització industrial i tècnica de la cultura encara no havia contaminat. El fet de deixar les peces a l'aire lliure, on la climatologia esdevenia una condició bàsica per a la seva supervivència, va propiciar que es pensés en camins oblidats o potser desconeguts. Aquest nou context els va possibilitar el distanciament de les zones institucionalitzades i la reafirmació de l'art efímer com a resposta que desafiava la perennitat i la comercialització de l'art. Aquests treballs, generalment, només es podien visualitzar mitjançant vies alternatives, com eren la documentació generada per la peça en el moment de la seva execució, és a dir, la fotografia, el cinema o el vídeo... Es denota una voluntat d'anar en contra dels ordres establerts i d'apreciar de manera diferent la realitat. Ara els calia trobar una manera d'estructurar l'obra, que els permetés articular un llenguatge i visualitzar-lo en concordança amb aquest nou discurs de globalitat.

64 El contingut del llibre es presenta de manera esquematitzada a la taula (Núm. ref. FM-60) a l'annex.

65 MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Editorial Akal, Madrid. Cinquena edició, 1990, pàg. 211.

Però, malgrat que Fina Miralles en la pràctica artística podia obtenir uns resultats plàstics amb algunes semblances formals amb els artistes del *Land Art* com Walter de Maria, Richard Long o Denis Oppenheim, els seus plantejaments conceptuals eren completament diferents. Segons Miralles els artistes *Land Art* prenen la natura com a suport i matèria artística amb una finalitat estètica, en canvi ella utilitzava els materials de la natura com a dades o objectes per a l'estudi de com les coses naturals i artificials estan fetes, és a dir, per parlar de la seva substància corpòria. Malgrat això, en el cas de Miralles, tot i que va ampliar el camp de l'acció i del concepte de l'obra pel que fa al context expositiu, els seus treballs sempre es van presentar en espais expositius especialitzats com ara galeries, sales, museus, etc.

9.2.1. DEFINICIÓ DE “TRANSLACIÓ”

Si es mira l'entrada al diccionari, la definició de la paraula *translació* és l'acció que realitza algú o quelcom de traslladar i/o mudar una cosa d'un lloc a un altre, traslladar-se un mateix o ambdues coses al mateix temps. Així com, traslladar també és sinònim de metàfora que vol dir, “figura de dicció que hom fa quan empra un mot que expressa literalment una cosa per a manifestar-ne una altra que tingui una certa semblança amb aquella”.

Però Fina Miralles les va definir dient que: “Tot element posseeix un espai i per tant un context. Amb les translacions he pretès de variar el context d'aquest element natural o objectual. Pel que fa a les translacions realitzades amb elements naturals, hom pot establir-ne dos tipus, d'una banda les experiències realitzades en el propi marc natural on únicament intervenen elements naturals, d'altra banda, hom pot experimentar el mateix canvi de context de l'element natural però traslladant-lo a un espai no natural ja sigui un espai tancat ja sigui un objecte.”⁶⁶

66 Extret del catàleg de l'exposició *Translacions* de Josefina Miralles a l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions. Del 17 al 31 de gener, 1973. Pàg. 2. (Ref. MAS-130)

9.3. TRANSLACIONS

Les Translacions no neixen d'una idea sinó de l'estudi d'un tema: la unitat interna de l'univers natural —i el lligam originari entre les coses i el seu context— en confrontació amb l'univers artificial que neix de la modificació contextual per intervenció humana. D'altra banda, amb aquest tipus de treball, l'artista es proposa ampliar els horitzons de la percepció sense haver de recórrer a les transformacions esteticistes de la representació pictòrica.⁶⁷

Es podria dir que els primers dibuixos contemporanis a les pintures *Sensitiveland* (El país dels sentits) de 1972, encara realitzats dins dels cànons d'una estètica neofigurativa amb fortes dosis de neosurrealisme pel que fa als plantejaments formals, podrien ser considerats com a antecedents de les *Translacions*. Atès que, en relació als elements de contingut, es pot observar com planteja i representa un canvi de relació contextual entre allò que representa i l'espai on l'ubica.

Un segon pas seria els materials naturals tretos dels seus contextos per la elaboració dels muntatges, com és el cas *Natura morta* de l'any 1972, en què mostrava una acusada sensibilitat a l'hora d'escollir els elements més elementals de la naturalesa, idea que va desenvolupar posteriorment a *Naturaleses naturals* de la Sala Vinçon l'octubre de 1973. Cal destacar que a l'exposició *Naturaleses naturals*, ja no només va ser el punt de partença referent a l'estudi i la investigació basat en l'anàlisi dels elements naturals i la seva naturalesa, sinó que va realitzar l'acció de pintar els cargols per després deixar-los anar al parc de la Ciutadella realitzant així la primera *Translació*.

Amb aquestes propostes d'acció, Miralles va expandir el seu camp d'actuació fora del marc físic de la sala i va introduir l'entorn natural, encara que en aquell moment es delimités al perímetre urbà, va marcar un punt de ruptura amb la noció tradicional de l'espai expositiu. Per conseqüent es pot afirmar que, d'acord amb els paràmetres reflexius de la pràctica conceptual, amb aquest treball proposava una reflexió inèdita sobre el territori de l'art.

67 CREUS, Maia. *Art Conceptual. Crònica Comparada. Catalunya Sabadell, 1960-1979*. Sala Tres, 1972-1979, en la Ruta de l'art alternatiu a Catalunya. Edició del Museu d'Art de Sabadell, Sabadell 2007, pàg. 131-132.

9.4. SÈRIE *TRANSLACIONS DE MATÈRIES NATURALS CANVIADES DE CONTEXT DINS DEL MATEIX MARC NATURAL*

Les *Translacions* “apleguen dues sèries de treballs de diferent procediment: la primera part va consistir a fer un seguit d'accions/intervencions en el paisatge prenent com a nucli d'investigació l'element natural canviat de context, és a dir, transferit per l'artista a un marc natural que no li era propi. La primera va ser *Deixada anar de cargols* al parc de la Ciutadella de Barcelona l'1 de novembre de 1973; *Flotació d'herba en el mar*⁶⁸ a Premià de Mar l'11 de novembre de 1973; *La Duna*⁶⁹, translació de sorra des de la platja de Sant Martí d'Empúries a un camp de conreu el 18 de novembre de 1973, i *Dona-Arbre*⁷⁰, en què la descontextualització és la del propi cos de l'artista, trasplantat enmig d'un paisatge de Sant Llorenç del Munt”.⁷¹



Figura 63. Dues fotografies de la *Deixada anar de cargols* de l'exposició *Naturaleses naturals*, Sala Vinçon, Barcelona, 1 de novembre, 1973. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Fina Miralles va anotar al LLT1 que l'objectiu de les translacions era realitzar un treball al medi natural per ser documentat en fotografia i en films i, posteriorment, presentar-lo a l'exposició de la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions (SAPCP)⁷², del 17 al 31 de gener de 1974, titulada *Translacions*. Posteriorment, es va presentar a la Sala Tres de Sabadell⁷³, inaugurada i clausurada el 8 de març de 1973.

68 Al llarg del text s'ha respectat el nom que l'artista va donar a aquesta translació *Flotació d'herba en el mar*, tot i que la majoria de casos també en altres textos i publicacions es trobarà amb el títol *Herba flotant en el Mar*, nom que l'artista va donar a la translació al Dossier (Ref. MAS-211) uns anys més tard.

69 En el catàleg de l'exposició de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions, Fina Miralles no titula la translació *Duna*, sinó que només va proporcionar-ne una descripció, *Translació d'arena de la platja a un camp de conreu* de Sant Martí d'Empúries.

70 En el catàleg de l'exposició *Translacions* de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions, Fina Miralles no esmenta la translació *Dona-Arbre* en el llistat de les translacions realitzades, però sí que hi va adherir tres fotografies; una, penjada de la paret sobre el capçal de llit. Però sí que hi serà present en la invitació de la mateixa exposició a la Sala Tres de Sabadell.

71 Cal remarcar que en el catàleg no apareix esmentada a l'exposició de la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona, però sí que hi va presentar les imatges amb les altres *Translacions*.

72 Aquest espai expositiu va acollir el cicle d'art contemporani, iniciativa de Lluís Utrilla, dins de la programació continuada de la sala. Aquí hi trobem l'exposició de Fina Miralles *Translacions* 1973, de la qual es va editar un catàleg. Utrilla deia: “la política de l'Associació corresponia a una voluntat d'obertura vers la “difusió de diferents camps culturals relacionats amb la problemàtica del país”, amb una doble finalitat: cultural i política enfront de la dictadura franquista enemiga de la cultura i de Catalunya.”

73 La Sala Tres era un espai expositiu de l'Acadèmia d'Art de Sabadell que tenia la finalitat de mostrar art alternatiu.

TRANSLACIONS 1973-74	A- TRANSLACIONS DE MATÈRIES NATURALS A UN ESPAI NATURAL Un element natural sense transformació col·locat en un context material que no és el seu.	<ul style="list-style-type: none"> . Herba en el mar . Sorra en un camp . Persona plantada fent d'arbre . Pedres en un arbre ⁷² . Arbre a la platja* . Conxes en un riu* . Terra a la platja* . Fulles en el mar*
	B- TRANSLACIONS DE MATÈRIES NATURALS A UN ESPAI NO NATURAL Un element natural sense transformació coexistent amb un objecte funcional.	<ul style="list-style-type: none"> . Sorra - escriptori ⁷³ . Terra - taula . Pedra - armari . Arbre - llit* . Herba - cadira
	C- TRANSLACIONS DE MATÈRIES NATURALS EN UN OBJECTE QUOTIDIÀ Un element natural traslladat a un espai no natural.	<ul style="list-style-type: none"> . Palla a una sala . Palla a un carrer*

Figura 68. Esquema dels materials emprats per les *Translacions*. Esquema de Fina Miralles extret del Llibre de Treball 1r, pàg 23 bis i 24. (Ref. MAS-411). Les idees o projectes marcats amb un * vol dir que no es té constància que es portessin a terme.

La primera part de les *Translacions* se centrarà a estudiar l'obra de Fina Miralles, concretament en les accions de traslladar els materials d'un context natural a la natura, és a dir, va treballar els materials naturals descontextualitzats del seu entorn i reubicats en un altre entorn que no els hi era propi, des d'un posicionament ecològic⁷⁶ i conceptual⁷⁷. En aquests treballs va emprar com a procediment artístic l'acció.

74 Aquesta peça posteriorment va formar part de la sèrie *L'Arbre: l'arbre i els materials naturals*.

75 Aquestes anotacions del llibre de treball, però l'artista les va catalogar després posant l'objecte primer i els materials després. I pel que fa a l'escriptori sorra la denominació final serà escriptori palla.

76 En aquest punt Fina Miralles va posar de manifest que les lleis —aparentment invariables— estan supeditades als canvis naturals com el clima, l'altitud, els moviments geològics... o per altres factors artificials, com serien la intervenció humana. Així, aquests canvis comporten que els elements s'adaptin a les noves situacions.

77 Pilar Parcerisas al capítol *Matèria, natura i paisatge com a marc d'actuació* parla d'una nova filosofia artística que integra la natura i el paisatge, des d'un punt de vista ecològic, com a suport artística. Diu: "el marc paisatgístic per excel·lència seran les platges, on l'encontre de la terra amb el mar és ja un punt d'intercanvi d'energies mutants". PARCERISAS, Pilar. *La dialèctica natural – artificial 1964-1980. L'avantguarda de l'escultura catalana*. Catàleg editat pel Departament de cultura de la Generalitat de Catalunya. Primera edició, setembre de 1989, pàg. 75.

9.4.1. FLOTACIÓ D'HERBA EN EL MAR⁷⁸

La primera translació d'aquesta sèrie va ser *Flotació d'herba en el mar*, que consistia en fer surar herba sobre el mar⁷⁹. Seguint la manera de treballar de la mostra *Naturaleses naturals*, l'artista va cultivar l'herba a Sabadell, llavors va tallar la gespa en uns panots de forma quadrada de 40x40 cm i els va transportar a la platja de Premià de Mar (Barcelona)⁸⁰ protegits amb uns plàstics. Un cop a la platja, juntament amb els col·laboradors, Miralles va construir una superfície de 2x1,5 metres a través de la juxtaposició de diversos trossos de suro lligats entre si amb un filferro, fins arribar a construir un suport que flotés sobre l'aigua (fig. 64).



Figura 64. Fina Miralles *Flotació d'herba en el mar*. Translació, materials naturals (Premià de Mar, novembre 1973). Sèrie de fotografies blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

78 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-6)

79 SUÁREZ, Alicia; VIDAL, Mercè. "Notícies d'art", revista *Serra d'Or* núm. 195, 1975, pàg. 890. Esmenten: "dins el corrent del conceptual, ben sovint ha estat presa la platja com a lloc on realitzar les accions [...] com seria el cas de les propostes d'Àngels Ribé *Escuma de sabó* de 1969 i *Acumulació-integració* de 1973; les de Carles Pujol, Manuel Valls i Fernando Megías a Vilassar de Mar, la tardor de 1975; i, Ferran García Sevilla a Mallorca *Bosses de plàstic sobre el mar* i *Platja artificial* de 1972.

80 Fina Miralles va escollir la platja de Premià de Mar com a l'emplaçament per desenvolupar la translació *Flotació d'herba en el mar* de 1973. També va ser la platja que va escollir per realitzar un conjunt d'accions relacionades amb l'aigua i la sorra de la sèrie *Relacions* de 1975.



Figura 65. Fina Miralles *Flotació d'herba en el mar*. Translació, materials naturals (Premià de Mar, novembre 1973). Sèrie de fotografies blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Aquesta estructura de suro es va cobrir amb un plàstic, amb la idea de protegir l'herba natural de l'aigua salada, així com crear una estructura més definida per anar-hi col·locant els diferents panots d'herba, fins arribar a configurar una extensió més o menys uniforme. El pas següent va consistir a lligar amb l'ajuda d'una corda la superfície de suro amb l'herba per poder-la estirar amb la barca i transportar-la mar endins, dins dels límits de la costa (fig.65).

En aquestes imatges es pot observar com Fina Miralles i els col·laboradors, un cop van omplir la plataforma de suro amb els panots d'herba, van lligar el suport amb cordes de manera que amb l'ajuda del bot arrosseguessin la plataforma de la platja a l'aigua (fig.66).



Figura 66. Fina Miralles. *Flotació d'herba en el mar*. Translació, materials naturals (Premià de Mar, novembre 1973). Sèrie que consta de divuit fotografies color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

La translació consistia a fer flotar lliurement aquesta estructura de suro coberta d'herba sobre la superfície del mar. Un cop va deixar la plataforma a la mercè de les forces actuant com ara la capacitat de flotació dels materials, la resistència del suport, la tensió de les cordes, la pressió dels corrents d'aigua... la peça va durar el temps que les forces naturals van tardar a destruir-la. La translació va ser abandonada i es va dispersar fins desaparèixer, és a dir, les restes flotants van seguir el seu destí. Unes parts van ser distribuïdes cap a llocs diferents, d'acord amb la direcció i la força de les onades i dels corrents marins; d'altres, van ser engolides per la profunditat marina (fig.67).

*Un cuadrado de césped flotando en el mar.*⁸¹

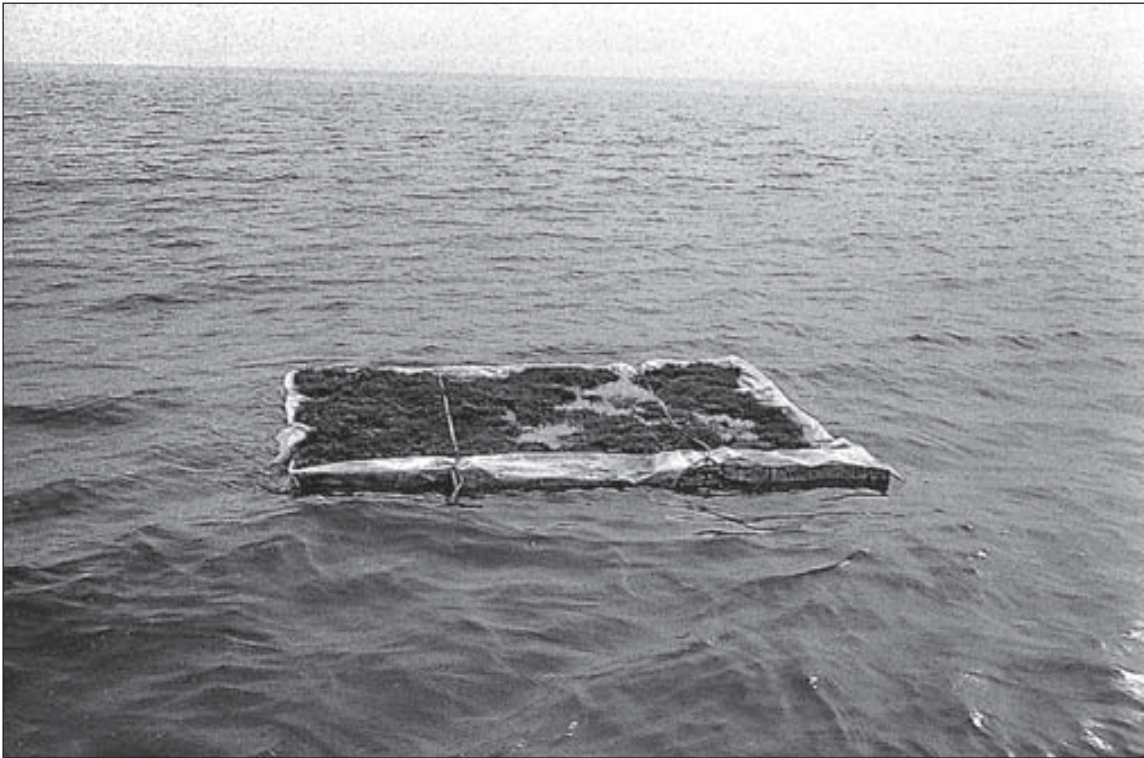


Figura 67. Fina Miralles. *Flotació d'herba en el mar.* Translació, materials naturals (Premià de Mar, novembre 1973). Sèrie de fotografies blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

81 MIRALLES, Fina. Llibre de treball 1r, pàg. 8. (Ref. MAS-410)

9.4.2. LA DUNA⁸²

La quarta translació es va fer el divuit de novembre de 1973 a Sant Martí d'Empúries (Girona).

Hacer un camino de arena de un km:

MAR

ARENA

CAMINO

CAMPOS

BOSQUE⁸³

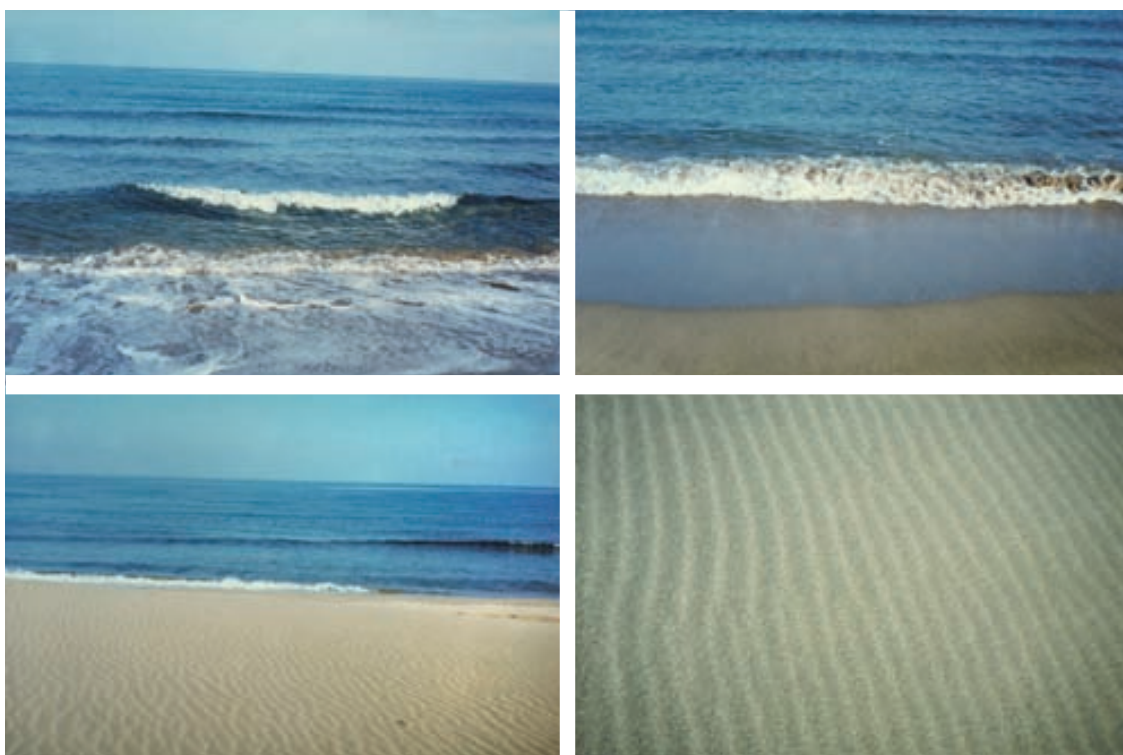


Figura 68. Fina Miralles. *La Duna*. Translació, materials naturals (Sant Martí d'Empúries, novembre 1973).
Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

L'acció començava a la platja de manera natural; la força del vent i de l'onada empenyia la sorra cap a la platja, al mateix temps que l'aire pentinava la sorra i creava un efecte de petites ondulacions (fig.68). Seguidament, Miralles va agafar una pala, un cabàs i un carretó, instrumental no tradicionalment vinculat a l'art, però en aquest cas el necessari per portar a terme la seva acció (fig.69).

82 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-7)

83 Fina Miralles. LLT1, pàg. 8



Figura 69. Fina Miralles. *La Duna*. Translació, materials naturals (Sant Martí d'Empúries, novembre 1973).
Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Aquesta translació consistia a extreure sorra de la duna amb la pala i posar-la dins dels cabassos per dipositar-los dins del carretó. Un cop acabada l'excavació, va aplanar els forats amb les mans per esborrar les marques humanes i reparar els danys efectuats a la duna, de manera que la seva intervenció fos gairebé imperceptible (fig.69).



Figura 70. Fina Miralles. *La Duna*. Translació, materials naturals (Sant Martí d'Empúries, novembre 1973).
Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Després d'omplir el carretó amb les eines i la sorra va anar construint amb la sorra un camí, com si fos una estora, que connectava la duna amb el camp sembrat (fig.70)



Figura 70. Fina Miralles. *La Duna*. Translació, materials naturals (Sant Martí d'Empúries, novembre 1973). Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Al final del trajecte dibuixat amb sorra, de 15 metres de llargada i 1 metre d'amplada, que anava des de la platja fins a l'interior del camp, hi va construir un monticle de sorra, replicant la forma de la duna en un context que no li era propi ni natural (fig.70. i fig.71).



Figura 71. Fina Miralles. *La Duna*. Translació, materials naturals (Sant Martí d'Empúries, novembre 1973) Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Aquesta translació, tal com mostra la imatge, quedava visualment emmarcat entre dues fileres d'arbres, provisionalment, ja que una vegada més, Miralles un cop acabada la transformació i desubicació dels materials naturals, va deixar el destí de la peça a la seva sort climatològica o antropològica, és a dir, a l'atzar (fig.72).



Figura 72. Fina Miralles. *La Duna*. Translació, materials naturals (Sant Martí d'Empúries, novembre 1973). Tres fotografies blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

9.4.3. DONA-ARBRE⁸⁴

La darrera translació d'aquesta sèrie va ser *Dona-Arbre*, realitzada també el mes de novembre, a Sant Llorenç del Munt (Terrassa). En un paratge idíl·lic, en un camp amb arbres despulats, sense fulles, envoltat de muntanyes, amb un pic, l'artista va fer un forat en el camp, suficientment profund com per poder-s'hi enterrar fins a sota la cintura (fig.73 i 74).



Figura 73. Fina Miralles. Sèrie *Translacions-Dona-Arbre*. Acció a Sant Llorenç del Munt, novembre 1973. Fotografia en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

En les dues translacions anteriors, la matèria que donava cos a l'obra eren els materials naturals i el context era la naturalesa, així deixava el destí de la peça a la lliure decisió de la natura i els efectes climatològics. Ara, a la darrera translació titulada *Dona-Arbre*, tot i que la metodologia era similar a la resta de translacions anteriors, el fet d'emprar un material natural com la persona va fer que canviés tot el discurs, ja que la peça no podia romandre indefinidament exposada ni deixada a la mercè del temps, la translació acabava un cop l'artista sortia del forat que la connectava i l'arrelava amb la terra, el camp, l'entorn i el paisatge. D'aquesta manera es creaven unes relacions encara més insòlites entre l'espectador, l'obra, l'espai i el temps.

⁸⁴ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-8)



Figura 74. Fina Miralles. Sèrie *Translacions-Dona-Arbre*. Acció a Sant Llorenç del Munt, novembre 1973. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Si a la translació de *Flotació d'herba en el mar* la sèrie fotogràfica documentava el procés de treball, els materials i la presència dels col·laboradors, o en el cas de *La Duna*, on només apareix Fina Miralles i els estris necessaris per portar a terme la translació, a *Dona-Arbre* és diferent, perquè en cap moment a les imatges es veu el procés de la realització de la translació, tan sols l'estat natural/cultural del camp, l'eina, el moviment de terra i la dona plantada al camp amb els arbres i com els arbres (fig.75 i 76).



Figura 75. Fina Miralles. Sèrie *Translacions-Dona-Arbre*. Acció a Sant Llorenç del Munt, novembre 1973.
Fotografies blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.



Figura 76. Fina Miralles. Sèrie *Translacions-Dona-Arbre*. Acció a Sant Llorenç del Munt, novembre 1973.
Fotografia blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Per realitzar les fotografies i els documents de les *Translacions* es va inspirar amb l'orografia de l'entorn, és a dir, del context i de les característiques de la mateixa natura, amb l'objectiu de ressaltar les noves relacions establertes entre els diferents materials, després d'efectuar el canvi de context. En la imatge (fig.76) es pot veure un bosc al darrere, concretant la relació arbòria de la peça, en canvi a les altres dues (fig.75 i 77) apareixen les muntanyes com a fons en què el camp es relaciona amb el cel, l'aire, la terra, l'aigua, les plantes, els arbres... on la presència de Fina Miralles plantada genera ombres a la superfície del camp. Així, el desplaçament, el

canvi d'emplaçament i la nova ubicació li possibilitaven confrontar realitats antagòniques, com també ressaltar una nova conformació poètica dels materials, cosa que no només li permetia ressaltar els aspectes que li eren propis, sinó també els generats per les noves relacions.

Fina Miralles en aquesta translació va treballar la disposició dels elements en el paisatge de manera conceptual; no només va canviar el context dels materials naturals per reflectir una realitat nova, sinó que també va voler descobrir aspectes amagats de la realitat natural. Si s'observa al rerefons, el marc natural del paisatge de la sèrie de fotografies de la translació *Dona-Arbre*, es pot observar que d'acord amb els diferents angles o enfocaments de la càmera o segons el punt de vista i la posició del fotògraf, la composició canvia. En aquesta translació *Dona-Arbre* Miralles va començar a treballar el seu cos, no com un objecte, sinó com a material biològic, energètic, susceptible d'ocupar el mateix lloc d'un arbre en l'espai natural i establir un vincle vital amb la natura. Encara que en aquesta peça Miralles va voler mostrar el cos humà com un material natural més i no com un ésser antropomòrfic, avui es fa impensable no atribuir-li un component simbòlic relacional.

A *Dona-Arbre*, el fet de tenir les cames enfonsades dins del camp, és a dir, plantada, provoca que la dona esdevingui un arbre, ja que els seus peus i mitges cames ocupen el lloc de les arrels de l'arbre, on ella és posseïda per la força energètica que empeny la vida vegetal, alhora que, amb la finalitat d'evidenciar "la fusió de la persona com a ésser material amb la natura des d'un punt de vista existencial"⁸⁵, la part visible del seu cos humanitza la presència arbòria. El cos de l'artista, que ocupa el lloc del tronc de l'arbre, emana un halo d'enigma que accentua un doble caràcter: la dimensió natural i/o quotidiana amb la condició poètica, on combina el detallisme realista, empíric i epistemològic de la fotografia amb el seu component alògic com a conseqüència de l'emplaçament del seu cos en un entorn que no li era propi. Però, el lligam de la *Dona-Arbre* "és tan fort amb la natura com el dels arbres, ja que els arbres han estat parits per la Mare Terra i romanen lligats al seu cos matern al llarg de la seva vida a través del vincle indissociable que són les arrels. Amb les arrels absorbeixen de la terra fèrtil l'aigua i els minerals i, des del subsòl, reben l'impuls vital per transmutar aquesta energia en saba, la qual circula pel tronc fins arribar a la copa, des d'on regenera l'energia per l'influx de l'aire, del Sol i de la Lluna. Així, (...) el sentit de l'antropomorfització de l'arbre possibilita a l'ésser humà entendre l'infinít cicle de la vida: néixer, créixer, reproduir-se, envellir i morir."⁸⁶ Així doncs, a partir d'aquesta translació, iniciaria una sèrie d'accions sota el títol de *Relacions*, on treballaria la interacció del seu cos/presència amb diversos materials naturals i amb els quatre elements. I la sèrie *L'arbre. L'arbre i les matèries naturals; L'arbre. L'arbre amb personalitat humana*, i *L'arbre. L'arbre i l'home*, de 1975, en què va treballar amb fotografies el tema de l'arbre i l'ésser humà, temàtica que va presentar a l'exposició itinerant per tot Catalunya anomenada *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* (desembre 1975 a juny 1976).

85 PARCERISAS, Pilar. Catàleg de Fina Miralles, Museu d'art de Sabadell, pàg. 23.

86 POL RIGAU, Marta. *L'enigma insondable que és la força de la vida*. Catàleg de l'exposició *Dona-Arbre*, Fundació Espais de Girona, Girona 2005, pàg. 5.



Figura 77. Fina Miralles. Sèrie *Translacions-Dona-Arbre*. Acció a Sant Llorenç del Munt, novembre 1973.
Fotografies blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

9.4.4. CONCLUSIONS

Els crítics de l'època consideren les *Translacions* com un pas decisiu en la trajectòria artística de Fina Miralles. Sovint, aquest treball ha estat comparat a l'esfera estètica del *Land Art*, tot i que cal posar aquests treballs en relació amb una particular visió cosmològica del món i de l'art que l'artista anirà desplegant al llarg de la seva trajectòria, amb un treball en —i des de— la natura, en què el cos i el llenguatge esdevenen els elements de mediació⁸⁷. Per concloure les accions de *Translacions*, es podria dir que si els artistes vinculats al *Land Art* es van apropar a la natura amb el desig d'acotar un espai sense fi, i adaptar l'obra dins de les característiques de la pròpia natura, sense fer-hi gairebé cap modificació perquè volien mostrar, d'una banda, un gran respecte pel medi, i, de l'altra, expressar la seva percepció poètica del paisatge, per a Fina Miralles això no era suficient. La finalitat de la majoria dels treballs dels artistes del *Land Art* era estètica. En canvi, l'àmbit de recerca de Miralles era confrontar i experimentar amb els materials naturals canviats o traslladats del seu context original, a fi que el seu camp de significació variés i generés noves relacions. Idea que queda reflectida en els títols que l'artista va posar a cada translació, els quals no només feien referència als materials que la constituïen -*Flotació d'herba en el mar, la Duna o Dona-Arbre*- i als llocs on havien estat ubicades, sinó que al mateix temps evocaven, gràcies a la metamorfosi de la nova combinació, la ubicació i el potencial humà de l'associació d'idees, un component poètic. Així, els materials naturals es convertien en els protagonistes absoluts del procés de treball, sempre intentant evitar qualsevol intervenció artificial, perquè l'objectiu de l'artista no era intervenir ni manipular els materials, sinó que, després d'escollir-los, els canviava de lloc, i n'establia, amb la combinació dels materials aparentment antagònics en la nova ubicació, noves significacions semàntiques.

Amb aquesta intenció, l'artista va traslladar l'herba al mar, la sorra al camp i la persona en el lloc de l'arbre. D'aquesta manera els materials del paisatge natural es van convertir en el suport, l'objecte i l'espai artístic, no contaminat per la civilització tècnica. El fet de deixar les peces a l'aire lliure, on la climatologia era una condició bàsica per a la seva supervivència, la conduïa a pensar en camins oblidats o potser mai coneguts. El nou context li possibilitava distanciar-se de la zona urbana, per una banda, i per l'altra, reivindicar una proposta artística amb un marcat caràcter efímer.

87 CREUS, Maia. *Art Conceptual. Crònica Comparada Catalunya, Sabadell 1960-1979. Sala Tres, 1972-1979*, en la Ruta de l'art alternatiu a Catalunya. Edició Museu d'Art de Sabadell, 2007, pàg. 131.

9.5. EXPOSICIONS DE LES TRANSLACIONS⁸⁸

L'art efímer ens obliga a reflexionar sobre la seva existència a partir dels testimonis escrits o documents visuals i/o audiovisuals.

La idea de l'exposició *Translacions* era mostrar com "el canvi de context dels elements naturals, ara, però, per ser transferits a espais no naturals o artificials"⁸⁹, en aquest cas dins d'un entorn artificial i/o objecte: l'espai expositiu. Ara Miralles experimentava amb les múltiples possibilitats expressives i significatives dels materials artificials i naturals, conjugats a partir de la seva combinatòria en situacions noves, en estructures no escrites, però sí visuals.

9.5.1 EXPOSICIÓ TRANSLACIONS. MUNTATGE A LA SALA DEL PERSONAL DE LA CAIXA DE PENSIONS DE BARCELONA (SAPCP), 1974

El muntatge constava de dues parts. A la primera va exposar fotos-documentos de totes les *Translacions*, accions que ella havia fet a la natura; a la segona va confrontar cinc muntatges d'objectes artificials –mobles— amb materials naturals dins d'un entorn artificial: la sala d'exposicions.

9.5.1.1. EXPOSICIÓ DE DOCUMENTS

A les Translacions la producció de sentit, queda doncs en suspens, fins que apareix la imatge, concretament, les fotografies de les accions que documenten translacions naturals i formen part de la instal·lació en els seus dos emplaçaments.⁹⁰

L'objectiu de les translacions a la naturalesa va ser, d'acord amb els paràmetres de l'art conceptual, aconseguir uns documents fotogràfics d'uns treballs en procés per generar una documentació visual —fotografies, vídeo, cinema— dels esdeveniments realitzats en un entorn natural, per ser presentats, en aquest cas, dins del context d'una exposició que tindria el mateix nom, *Translacions*.

La importància d'aquesta forma de treballar era que els materials esdevenien un ens en constant transformació, ja que segons les diferents ubicacions, cadascun prenia un significat diferent dins del nou context.

88 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-11)

89 CREUS, Maia. *Art Conceptual. Crònica Comparada. Catalunya Sabadell 1960-1979*. Sala Tres, 1972-1979, en la Ruta de l'art alternatiu a Catalunya. Edició Museu d'Art de Sabadell, Sabadell 2007, pàg. 131-132.

90 BASSAS, Assumpta. *Fina Miralles: natura, cultura i cos femení, una perspectiva des del gènere*. Catàleg Fina Miralles. De les idees a la vida. Museu d'Art de Sabadell, febrer-juliol 2001, pàg. 94.



Figura 78. Fina Miralles. Fotografies documents de la *Translació* a la natura. *La Duna*. Aquestes imatges formaven part de l'exposició *Translacions* a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (17 al 31 de gener 1974). Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS. (Ref. MAS-130)

El procediment que va emprar per a la presentació de la documentació va ser molt senzill, ja que l'objectiu era mostrar el procés de la translació en imatges⁹¹ (fig.78). A la part superior hi va disposar el resultat, normalment amb fotografies en blanc i negre, i més grans. A la part inferior, tota la seqüència de fotografies en color, més petites i més juntes. Una cartela al costat explicava les característiques i el contingut de la proposta. Però, la foto-acció *Dona-Arbre*, dins del context de la mostra, no va ser presentada en una seqüència fotogràfica d'un treball en procés, tal com ho havia fet amb *Flotació d'herba en el mar* i *La Duna*, sinó que Miralles només va penjar a la paret sobre a la capçalera del llit com una imatge. Aleshores, si tot aquest muntatge remetia a la idea d'escenografia teatral, vinculada al teatre de la pobresa⁹², per la voluntat de buscar vies diferents de relació entre l'art i el públic.

Tal com es pot observar en el full que anunciava l'exposició (fig.79) va seguir aquesta mateixa filosofia. A la part superior va anunciar el lloc on es feia l'exposició, al centre hi havia la imatge final de la sèrie de fotografies que documentaven el treball en procés de la translació *Flotació d'herba en el mar* amb les dates de l'exposició, i, a la part inferior, un fragment del text ciclostilat del catàleg⁹³ que es va editar per a la mostra i era una presentació sintètica del seu ideari sobre les *Translacions*.

91 En aquest context les translacions a la natura deixen de ser treballs en procés, efímers i renovables per esdevenir manifestacions d'accions cosificades i, com a tal, atemporals.


92 Grotowski és un dels autors que ha parlat a partir del títol de "cap a un teatre pobre" del concepte de teatre pobre, amb l'objectiu de recuperar l'essència del teatre. Essència entesa com la voluntat de recuperar la unitat sintètica, és a dir, la relació entre l'actor i l'espectador. La seva tècnica d'actuació s'enfocava a estudiar el llenguatge del cos, per ser la part més important de l'escena, per aquest motiu eliminava els efectes de llum i de so artificials. Va buscar una via alternativa en què els actors eren els responsables —amb la seva actuació— de la il·luminació i de la realització de sons, i dels seus efectes, dins de l'escena amb la veu o els membres del cos.

93 Mirar Annexes.

ASSOCIACIO DEL PERSONAL DE LA CAIXA DE PENSIONS.- SALA D'EXPOSICIONS
CARRER ANADEU VIVES, 3, entressol.

JOSEFINA MIRALLES.-TRANSLACIONS

DEL 17 AL 31
: GENER,
: DILLUNS
: DIVENDRES
: 5 A 9 H.



" Tot element possessix un espai i per tant un context. Amb les translacions he pretès de variar el context d'aquest element natural o obje-tual. Pel que fa a les translacions realitzades amb elements naturals, hem pot establir-ne dos tipus, d'una banda les experiències realitzades en el propi marc natural on únicament intervenen elements naturals que hem canvia de context i d'espai natural, d'altra banda hem canvia de context i d'espai natural, d'altra banda hem pot experimentar el mateix canvi de context de l'element natural però traslladant-lo a un espai no natural ja sigui un espai tancat ja sigui un objecte. "

(del catàleg de Josefina Miralles, per l'exposició)

Figura 79. Fina Miralles. Full de sala de l'exposició *Translacions*. Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (17 al 31 de gener 1974). Arxiu Fina Miralles MAS. (Ref. MAS-130)

9.5.1.2. EXPOSICIÓ DELS CINQ MUNTATGES: TRANSLACIONS D'ELEMENTS NATURALS CANVIATS DE CONTEXT DINS D'UN ENTORN ARTIFICIAL I/O OBJECTE

El conjunt del muntatge era de mides variables, ja que depenia de les dimensions de la sala d'exposicions. El conjunt es componia de cinc muntatges objectuals en què Fina Miralles volia establir una confrontació dialèctica entre tipologies de materials, o sigui, interaccionar elements naturals amb objectes artificials.



Figura 80. Fina Miralles. Fotografia del muntatge de l'exposició *Translacions*, SAPCP, Barcelona, gener 1974. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

L'artista va col·locar a la sala cinc muntatges objectuals de la manera següent:

- *Dues cadires amb herba* i *Armari amb pedres*, al costat esquerra del llit.
- *Una taula coberta de terra* i *Escriptori cobert de sorra*⁹⁴, al costat dret del llit.
- A la paret frontal del llit hi va penjar, a manera de cortina, un plàstic negre. A sobre del *Llit amb arbre dormint* hi va col·locar una fotografia en blanc i negre de la translació *Dona-Arbre*, cosa que atorgava al conjunt un nou caràcter escènic⁹⁵ (fig.80).

94 Però, en la documentació fotogràfica sembla que Miralles va mantenir-hi la relació d'escriptori i sorra.

95 Quan aquest muntatge es va fer a la Sala Tres de Sabadell, es va cobrir tot l'espai de palla.

9.5.1.3. MATERIALS SENSE TRANSFORMACIÓ FORA DEL SEU CONTEXT I DEL SEU ÚS HABITUAL

En aquesta sèrie de *Translacions*, es va adoptar el procediment de l'art objectual, ja que li interessava combinar mobles usats com ara cadires, armari, taula, escriptori i llit —mobiliari descontextualitzat del seu àmbit de procedència— amb els materials naturals com ara herba, pedres, terra, sorra i arbres, també desubicats del seu hàbitat natural.

. *Cadires-herba* ⁹⁶

Peça composta de dues cadires de fusta, una amb el seient d'herba i l'altra sobre l'herba (fig.81). A la peça presentada al Congrés Comunicació hi havia dues pedres al damunt de cada superfície d'herba, en canvi, a partir del muntatge realitzat al SAPCP les pedres van desaparèixer. ⁹⁷



Figura 81. Fina Miralles. *Cadira d'herba*. Dibuix per al projecte de l'exposició *Congreso Mundial de comunicació*. Barcelona, novembre 1973. Llibre de treball 1r, pàg. 15. *Cadires d'herba*. Fotografia del muntatge *Translacions*. SAPCP, Barcelona, gener 1974. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

En aquest muntatge parla de la metamorfosi de l'objecte, treballat a partir de la trobada inesperada de la combinació de materials naturals i artificials, i així crea un nou camp de significació a través de la sorpresa.

⁹⁶ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-5)

⁹⁷ Fina Miralles va presentar aquesta peça el mes de novembre de 1973 a la mostra col·lectiva que Jordi Vallès va organitzar en motiu del Congreso Mundial de Comunicació. Posteriorment, aquest muntatge va formar part de les exposicions *Translacions* de 1974, primer a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions, el mes de gener, i, després, el mes de març a la Sala Tres de Sabadell.

. Armari- Pedres

L'armari com a objecte-moble té la funció de ser un contenidor per guardar-hi roba. En aquest cas va decidir presentar-lo amb el calaix i les portes obertes per mostrar-ne l'interior: hi va col·locar pedres de riu (a les lleixes i al calaix) seguint una ordenació de manera diferent en cada superfície, segons la ubicació (fig.82).



Figura 82. *Armari-Pedres*. Muntatge *Translacions*. Sala d'exposicions del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

A la lleixa superior, lloc on tradicionalment s'hi guarden els objectes de poc ús, Miralles va col·locar-hi els rierencs seguint un criteri, no de la superposició dels elements, sinó de juxtaposició. Principi que va seguir en la distribució de les pedres dins del calaix de l'armari, lloc on normalment s'hi solen guardar coses de valor i la roba més delicada. Pel que fa a la part més gran de l'armari, va apilonar les pedres cap a un lateral, així donava una idea de desendreçat o de trepar per les parets del moble. Però, des d'una perspectiva compositiva, sembla com si volgués compensar el pes de la presència del penjador metàl·lic.

De tot el conjunt, potser el que més crida l'atenció és la forma i la funció del penja-robes, del qual penja un estri en forma triangular de metall de manera duplicada, encara que de mides diferents. La funció del penjador és sostenir en vertical el vestit i, d'acord amb aquesta tasca de sostenir, la seva forma en essència és una replica de l'espatlla d'una persona. Del penjador baixa un fil de niló que sosté de manera pendular una pedra, que suggereix un òrgan vital.

. Taula -Terra

La tipologia de taula de cuina d'aquest muntatge és similar a la de la peça *Natura morta*, però en aquest context és de color blanc. Si la taula com a moble de cuina pot servir per menjar-hi però sobretot per prepara-hi coses, en aquesta ocasió Fina Miralles hi va col·locar terrossos de terra al damunt de la part plana i a l'interior d'ambdós calaixos (fig.83).



Figura 83. *Taula- Terra.* Muntatge *Translacions.* Sala d'exposicions del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Aquesta ocupació de l'espai terrós impossibilita qualsevol activitat humana, però no qualsevol acció natural, ja que per molt àrida que sigui la parcel·la, en aquest cas la superfície i els calaixos de la taula, la vida sempre pot ressorgir-hi.

. Escriptori - Palla⁹⁸

L'escriptori és, per definició, una taula per escriure i calaixos on guardar papers, documents o els estris d'escriure. Però com que aquest escriptori estava cobert de sorra, la presència del material impossibilitava qualsevol acció intel·lectual, ja que si es realitzava es trencava l'harmonia establerta entre els materials.

. Llit - Arbre

El llit és el moble que es destina per dormir-hi, en aquest cas està compost d'un suport pla de fusta i uns capçals amb barrots de color mel clar, al damunt s'hi col·loca el somier, funció del qual és sostenir el conjunt format per matalàs, coixí, llençols, coixinera, flassades, cobrellit, un arbre i, al damunt del capçal del llit, una fotografia de la *Dona-Arbre*⁹⁹ (fig.84).

Aquesta translació objectual consisteix en la col·locació d'un arbre¹⁰⁰ dins del llit, parcialment embolcallat, amb la part superior al descobert que descansa al damunt del coixí. I és amb aquesta consciència clara de la importància del lloc com Miralles trenca els contextos.

Miralles, d'acord amb el seu ideari de canvi de context, va variar aquesta tradició popular per dur a terme una cadena de substitucions, tal com ho va expressar Alexandre Cirici, posà "la dona al lloc de l'arbre i l'arbre al llit i la imatge de la Dona-Arbre al lloc de la fotografia de la Mare de Déu."¹⁰¹ Diríem doncs, que: "Es tractaria doncs d'un joc de substitucions que suggereix simbòlicament actes de reconeixement d'una naturalesa a l'altra, vincles profunds entre les coses". Per conseqüent, Fina Miralles en el muntatge *Llit-Arbre* va efectuar una triple translació: va posar, en el lloc de la dona el lloret a dormir dins del llit i va penjar la imatge de la translació *Dona-Arbre* al capçal, al lloc on tradicionalment a les cases de pagès i en el món rural en general, hi han anat les imatges religioses (sagrats cors, creus o marededús), destinades al culte domèstic¹⁰².

98 D'aquest muntatge a la SAPCP no s'ha trobat cap imatge a l'Arxiu de Fina Miralles del Museu d'Art de Sabadell.

99 Fina Miralles en el *Llibre de Treball 1r*, pàg. 16-bis, en la relació dels materials per l'exposició a la fotografia de la *Dona-Arbre* hi escriu "Arbre plantada".

100 Aquest arbre del llit de les *Translacions* de 1974 és un lloret, el mateix que va presentar a la *Porta verda* de *Naturaleses naturals* 1973. Posteriorment, un cop sec, el va utilitzar per darrera vegada al muntatge *Fulles-plomes* de la sèrie *L'arbre i les matèries naturals* portat a terme a Sabadell, el novembre de 1975.

101 CIRICI PELLICER, Alexandre. *Fragment*. Catàleg de l'exposició a la Galeria G, Barcelona 1980.

102 Es probable que la seva font d'inspiració fos la decoració fos el Mas marial de Fina Miralles, Serrallonga, d'Agramunt.



Figura 84. *Llit - Arbre*. Muntatge *Translacions*. Sala d'exposicions del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Aquesta translació objectual consisteix en la col·locació d'un arbre¹⁰³ dins del llit, parcialment embolcallat, amb la part superior al descobert que descansa al damunt del coixí. I és amb aquesta consciència clara de la importància del lloc com Miralles trenca els contextos.

Miralles, d'acord amb el seu ideari de canvi de context, va variar aquesta tradició popular per dur a terme una cadena de substitucions, tal com ho va expressar Alexandre Cirici, posà "la dona al lloc de l'arbre i l'arbre al llit i la imatge de la Dona-Arbre al lloc de la fotografia de la Mare de Déu."¹⁰⁴ Diríem doncs, que: "Es tractaria doncs d'un joc de substitucions que suggereix simbòlicament actes de reconeixement d'una naturalesa a l'altra, vincles profunds entre les coses". Per conseqüent, Fina Miralles en el muntatge *Llit-Arbre* va efectuar una triple translació: va posar, en el lloc de la dona el llorer a dormir dins del llit i va penjar la imatge de la translació *Dona-Arbre* al capçal, al lloc on tradicionalment a les cases de pagès i en el món rural en general, hi han anat les imatges religioses (sagrats cors, creus o marededús), destinades al culte domèstic¹⁰⁵.

9.5.2. SALA TRES DE SABADELL¹⁰⁶

Després que es clausurés l'exposició *Translacions* a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (SAPCP) a finals de gener de 1974, Miralles va presentar aquesta mostra a la Sala Tres de l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell¹⁰⁷, des del 23 de febrer fins a l'11 de març de 1974. Per aquesta edició a Sabadell, va seguir el mateix ideari de la mostra a la SAPCP. No obstant això, cal remarcar que va fer-ne algunes modificacions. La primera va ser el cartell-targeta d'invitació de l'exposició, que per aquesta mostra va canviar-ne el disseny, ja que era més petita i l'encapçalava una fotografia de la translació *Dona-Arbre* (fig.85), mentre que per al cartell editat per l'exposició del SAPCP va utilitzar una fotografia de la translació *Flotació d'herba en el mar* (fig.79).

103 Aquest arbre del llit de les *Translacions* de 1974 és un llorer, el mateix que va presentar a la *Porta verda de Naturaleses naturals* 1973. Posteriorment, un cop sec, el va utilitzar per darrera vegada al muntatge *Fulles-plomes* de la sèrie *L'arbre i les matèries naturals* portat a terme a Sabadell, el novembre de 1975.

104 CIRICI PELLICER, Alexandre. *Fragment*. Catàleg de l'exposició a la Galeria G, Barcelona 1980.

105 Es probable que la seva font d'inspiració fos la decoració fos el Mas marial de Fina Miralles, Serrallonga, d'Agramunt.

106 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-12)

107 La iniciativa de la Sala Tres de l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell es va inaugurar el 16 de setembre de 1972, amb l'objectiu de donar a conèixer a Sabadell el que succeïa en el món artístic del moment.

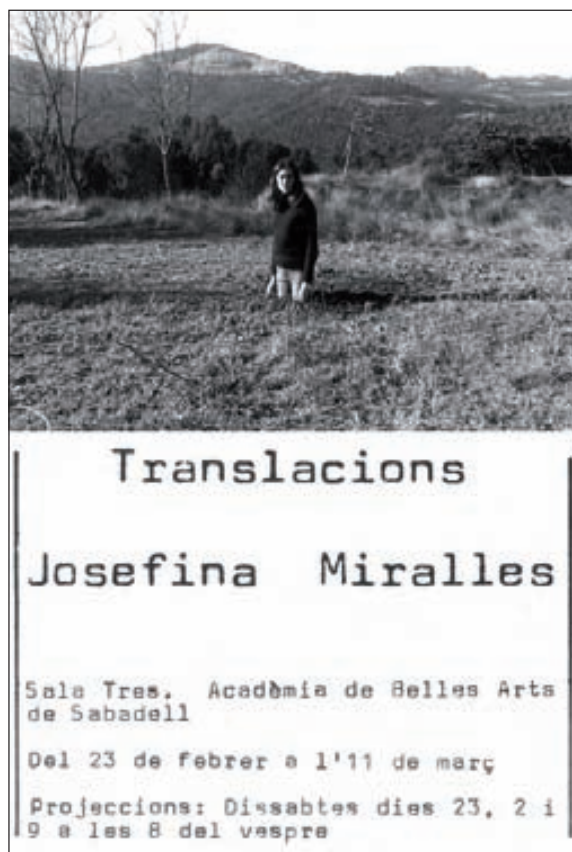


Figura 85. Targeta d'invitació de l'exposició a la Sala Tres de l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. (Ref. MAS-119)

Una altra diferència fou que a l'exposició a SAPCP va incloure les sèries de fotografies de les translacions, de les accions realitzades a la natura, com *Vol de coloms*, *Deixar anar de cargols*, *Flotació d'herba en el mar* i *La Duna*, però sense incloure-hi les imatges de la translació *Dona-Arbre*. Mentre que a la Sala Tres no va presentar fotografies, i ateses les particularitats de l'espai, va optar per efectuar projeccions de diapositives i films de les translacions-accions dutes a terme a la natura, tal com ho indicava la invitació. Els passis estaven programats per fer-se durant tres dissabtes (23 de febrer, 2 i 9 de març de 1974, a les 20 hores). Una altra diferència va ser la resolució final del muntatge; si a la SAPCP va abillar —com si fos una cortina— la paret amb un plàstic negre, concretament la que va situar al capçal del llit, deixava la resta de parets amb el seu color original. En canvi, a la Sala Tres de Sabadell, ateses les característiques arquitectòniques, va pintar les parets de l'espai de color negre. Però, potser el punt que marcaria la diferència més important entre aquestes dues exposicions seria que a Sabadell va arrodonir la mostra escampant palla pel terra i els objectes es van col·locar al damunt, amb l'objectiu d'aconseguir una presentació molt més acurada en conjunt.

9.5.2.1 MUNTATGE

Aquesta exposició era la mateixa que va realitzar a SAPCP: crear una estança, un ambient íntim que recordés un dormitori. La distribució dels complements va ser similar a l'anterior. Al costat esquerre de la imatge hi va col·locar les cadires amb herba i l'armari amb pedres. Al costat dret, la taula amb terra i l'escriptori amb sorra (fig.86).



Figura 86. Fina Miralles. *Cadires-Herba, Escriptori-Sorra. Armari -Pedres, Taula-Terra.* Exposició *Translacions* a la Sala Tres, 23 de febrer de 1974. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell.

Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Fina Miralles en el dossier va escriure que aquests objectes constituïen una sèrie "que formava part d'un treball sobre la incorporació d'un element natural a un medi no natural, ja sigui un objecte o una ciutat"¹⁰⁸. Tal com es pot observar a les imatges de la fig. 86, tots els mobles eren els mateixos que va utilitzar per a la SAPCP, a excepció del llit, que era diferent. El primer era de barrots i de color mel; el segon, llis i de color marró fosc amb aigües de marró més clar. Al damunt també hi va penjar una imatge de la translació *Dona-Arbre* (fig.87).



Figura 87. Fina Miralles. *Llit-Arbre*. Exposició *Translacions* a la Sala Tres de Sabadell, 23 de febrer de 1974. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Però, una vegada preparada l'exposició, la junta directiva de Belles Arts per raons de seguretat va demanar que es retirés la palla que cobria el terra de la sala. L'artista, al ser parcialment censurada, va decidir desmuntar tota l'exposició i Miralles va penjar el text de denúncia explicant al visitant les seves raons amb el text següent: "Aquesta exposició ha estat clausurada per haver estat mutilada una part de l'obra que s'havia d'exposar. Una vegada més, he tingut

108 MIRALLES, Fina. *Dossier*, 1972-1978. (Ref. MAS-211)

l'oportunitat de comprovar que únicament es té en compte un nom i un prestigi perquè un treball sigui respectat i reconegut, tant per part de la població, com per les entitats que estan a càrrec d'aquestes activitats.”¹⁰⁹



Figura 88. Fina Miralles. *Translacions*. Suport on es va penjar l'escrit en què s'informava al públic dels motius de la clausura del muntatge a la Sala Tres de Sabadell, febrer 1974. Fotografia en blanc i negre. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles del MAS. Escrit sobre les causes de la clausura del muntatge.

Victòria Combalia, anys després, va descriure de la mostra de Fina Miralles com un petit escàndol: “La artista, que debía inaugurar el día 23 de febrero su exposición ‘*Translacions*’ (...). La dirección decidió censurar una parte de la exposición alegando motivos de seguridad. Se le pidió a la artista que retirara la paja y ésta se negó, y colgó en su lugar un texto en el que explicaba lo que había sucedido, es decir, los motivos reales de la censura. La fotografía ‘de grupo’, y con todos sonrientes, fue la respuesta a la censura. Cerraron la muestra y se fueron.”¹¹⁰ (fig.88).

109 CREUS, Maia. *Art Conceptual. Crònica Comparada Catalunya, Sabadell 1960-1979*. Sala Tres, 1972-1979, en la Ruta de l'art alternatiu a Catalunya. Edició Museu d'Art de Sabadell, 2007, pàg. 131-132.

110 Del muntatge n'ha quedat la fotografia que Miralles es va fer amb tot l'equip de la Sala Tres: Francesc Fayos, Carbonell, Francisco Casas, Tàtum, Jordi Cerdà... Dins: COMBALIA, Victòria. *Recuerdos de la Sala Tres de Sabadell*. Sala Tres, 1972-1979, en la Ruta de l'art alternatiu a Catalunya. Edició Museu d'Art de Sabadell, 2007, pàg. 207.



Figura 89. Fina Miralles. *Translacions*. Muntatge a la Sala Tres de Sabadell, 23 de febrer de 1974¹¹¹. Fotografia en color, arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS. Peces de la col·lecció Museu d'Art de Sabadell¹¹². Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

*Que és de difícil ser com la naturalesa, fas la més petita cosa podar un roser
treballar un poc la terra i de seguida t'ho dóna tot, és tan generosa.*¹¹³

111 Fina Miralles i alguns dels membres fundadors i seguidors de la Sala Tres. Al costat de l'artista, Jordi Cerdà, Lluís Marina i Toni Busquets. Davant del lli: Jordi Salvador, Josep (Tàtum) Fernández, Cisco Casas, Mateu Casas i Teresa Carbonell. A la dreta: M. Jesús Cubellas, Joan Asina, Pilar Ballester, Josep Boadella, Francesc Fayos, Marcel·lina Casas, Benet Ferrer i Teresa Carbonell Dalmases. Arxiu Fina Miralles MAS.

112 Cal destacar que, en molts catàlegs i publicacions en què es parla d'aquest muntatge, aquesta fotografia surt girada, invertida.

113 MIRALLES, Fina. *Anif Sellarim –o- en camí cap Segtis / l'hemisferi sud*. Sitges, Abril 1994, pàg.9. (Ref. MAS- 160)

9.6. MALETES - OBJECTE

Miralles va realitzar dos treballs objectuals titulats *Mar de hierba* i *Paisatge Serrallonga* dues peces de 1973.

9.6.1. MAR DE HIERBA 1973¹¹⁴

Aquest objecte aplega restes i documents de la translació *Flotació d'herba en el mar* de l'11 de novembre de 1973 (fig.90).



Figura 90. Fina Miralles. *Mar de hierba*. Octubre 1973. Objecte. Col·lecció Victòria Combalia.
Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Dins de la maleta de pintor hi havia, a la part inferior esquerra bosses de plàstic amb diferent materials: aigua, suro, terra i herba seca al damunt¹¹⁵. A la dreta, les fotocòpies de les fotografies de l'acció. Aquestes fotografies mostraven el procés de l'acció *Flotació d'herba en el mar*

¹¹⁴ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-9)

¹¹⁵ Actualment ha estat restaurada per l'artista, cosa que ha suposat fer unes petites modificacions.

realitzada a la platja de Premià de Mar. I, a la part superior, una fotografia del resultat final del procés de posar l'herba al mig del mar. Encara que la realització de l'objecte *Mar de hierba* 1973 va ser gairebé contemporània a les *Translacions*¹¹⁶, el procediment que va emprar suggereix que va trobar una alternativa formal, de caràcter més objectual, a la dels muntatges efímers.

9.6.2. PAISATGE-SERRALLONGA 1973¹¹⁷



Figura 91. Fina Miralles. *Paisatge-Serrallonga*. Novembre 1973. Objecte. Col·lecció del Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Fina Miralles, amb aquest poema objectual *Paisatge de Serrallonga* (Agramunt, Lleida),¹¹⁸ (fig.91) volia fer una reflexió sobre les limitacions de la pintura paisatgística del segle XIX, evidenciar

116 Les translacions-accions les va realitzar la tardor de 1973. Les exposicions, el gener, a la Sala del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona. El mes de març a la Sala Tres de Sabadell, 1974.

117 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-10).

118 Propietat de la família materna de l'artista.

que la finalitat d'aquest tipus de pintura, ja fos feta a *plein air* o a l'estudi de l'artista, és la imitació i la idealització del paisatge.

Per aquest motiu, Fina Miralles a *Paisatge de Serrallonga* va emprar el mateix suport que va fer servir a *Mar de hierba*: una caixa de pintor. Com es pot deduir, aquest procediment es troba en la línia del museu portàtil de Marcel Duchamp, però, si en el cas de Duchamp era per fer un mostrar del seu treball, en el cas de Miralles era per presentar el paisatge de Serrallonga com una experiència complexa.¹¹⁹ La caixa de fusta de pintor de Fina Miralles¹²⁰ esdevenia una mena de contenidor espaciotemporal on anava acumulant les diferents dades recollides al mateix indret, amb diversos procediments.

A la part superior, la que correspondria a la tapa on es guarda la paleta de pintor, Miralles hi va anar acumulant les fotografies del mas de Serrallonga fetes en diversos moments. A la inferior, on tradicionalment es guarden els tubs de pintura, l'artista hi va disposar un tros de paper amb terra amb i una branca de farigola al damunt, materials naturals recollits directament del lloc i que anava canviant. Al compartiment del costat, en el lloc de l'aiguarràs, hi va col·locar una pedra i una cinta en què anava enregistrant els sons de l'ambient de Serrallonga. Aleshores, per observar el paisatge s'havia de manipular la maleta, treure una a una les fotografies acumulades a la tapa de la caixa, treure les fulles, la terra i els matolls o agafar el casset per escoltar el so. Per percebre el paisatge no n'hi havia prou amb mirar el contingut de la maleta com un espai expositiu, sinó que per captar el paisatge s'havien d'interconnectar els elements, treure les imatges superposades de la casa de Fina Miralles a Serrallonga o escoltar el so enregistrat en el casset... és a dir, l'espectador havia d'explorar els processos visual, tàctil i auditiu que la pintura tradicional no podia abraçar. Però, malgrat l'acumulació de dades fenomèniques sobre la realitat, Miralles posava de manifest la màxima que, tot i aportar molta informació sobre una experiència, això no pressuposa haver captat l'energia vital del paisatge.

A *Mar de hierba* i *El paisatge de Serrallonga* es recullen aspectes, documents, restes de treballs paral·lels i anteriors de Miralles, ja sigui muntatges o translacions, com objectes autònoms amb fortes connotacions familiars, per la branca materna¹²¹ (Serrallonga) i la paterna (Premià de Mar)¹²². D'aquesta manera, el canvi de context d'aquests materials dins d'aquests objectes obren en un camp semiòtic un flux continu de connexions i d'associacions que irradien nous camps de significació estètica.

119 El que a l'artista l'interessava de l'aportació de Duchamp era que amb aquest compendi de llenguatges en una mateixa peça s'intensifica la imatge amb l'exploració de l'objecte, la idea, el text, la fotografia i la paraula. MIRALLES, Fina, *Del Natural*. Editat per eBent'03 (Festival Internacional de Performance de Barcelona), del 4 al 13 de desembre de 2003, pàg. 4. (Ref.MAS-143).

120 "Aquesta és la maleta de pintor que: als 13 anys el pare em va regalar una caps de pintor amb pinzells olis i vaig començar a pintar". MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions de Gràfic Set, Sabadell 2008, pàg. 13.

121 La cultura del camp la viu a través de la mare, de la qual aprèn la tradició i el costumari per la via vital.

122 El vincle amb el seu pare va ser la música, la sensibilitat pels treballs creatius i la seva passió pel mar.

9.7. CONCLUSIONS

El concepte que englobava els treballs d'acció i els muntatges presentats a *Translacions* era demostrar com era possible refutar la màxima epistemològica de la invariabilitat de les lleis naturals i defensar la hipòtesi que tot és, el que és, fins que no es demostrï el contrari.

Des de la banda intel·lectual, Miralles ho va argumentar en el catàleg de la mostra dient que tant els fenòmens naturals com les intervencions artificials, "són factors que produeixen un canvi dels elements naturals, i a vegades provoquen adaptacions"¹²³, i que, per tant, causen canvis. Des de la banda visual, Miralles va optar per demostrar la seva tesi amb l'experimentació dels materials argumentant que "En un espai on s'operi un d'aquest canvis vol dir que hi ha l'aparició, l'adaptació i la modificació (...) d'elements. (...) aquestes lleis invariables són produïdes per un procés de canvi lent i quan aquest procés és accelerat es produeix un trencament d'aquesta invariabilitat que després tornarà a recuperar el procés de canvi lent"¹²⁴.

El que proposava Miralles, tant en les accions com en els muntatges, era provocar un trencament brutal en la funció convencional dels materials. Si a les accions l'objectiu era canviar de context els materials naturals, en els muntatges va ser provocar una disfunció dels materials a partir de la convivència al·lògica entre els objectes i els materials naturals. Fina Miralles va escriure en el catàleg "el muntatge que ara presento és (...) la introducció d'un element natural en un context objectual"¹²⁵. La intenció era investigar la confrontació entre materials que per la seva idiosincràsia eren aparentment antagònics, els objectuals, com els mobles d'un dormitori -cadres, armari, taula, escriptori i llit- objectes que de per si ja "tenen una personalitat pròpia (...) posseeixen un context adquirit per la seva funció"¹²⁶, amb els materials naturals -herba, pedres, terra, palla i arbre- sense haver sofert cap tipus de transformació. Cal remarcar que "quan a l'objecte se li anul·la el seu aspecte funcional automàticament queda desposseït del seu context"¹²⁷, per tant, en aquest sentit, els mobles havien perdut la seva carrega de funció i de significació social per esdevenir purs objectes. Aleshores, de la seva combinació en van resultar les peces: Cadres-Herba; Armari-Pedres; Taula-Terra; Escriptori-Palla; i Llit-Arbre¹²⁸, en què els materials naturals van adquirir el protagonisme, ja que eren els que havien canviat de

123 MIRALLES, Fina. *Translacions*. publicació editada en motiu de l'exposició amb el mateix títol a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (SAPCP) de 1974, pàg. 4. (Ref. MAS-130)

124 MIRALLES, Fina. *Translacions*. publicació editada en motiu de l'exposició amb el mateix títol a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (SAPCP) de 1974, pàg. 4. (Ref. MAS-130)

125 MIRALLES, Fina. *Translacions*. publicació editada en motiu de l'exposició amb el mateix títol a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (SAPCP) de 1974, pàg. 3. (Ref. MAS-130)

126 MIRALLES, Fina. *Translacions*. publicació editada en motiu de l'exposició amb el mateix títol a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (SAPCP) de 1974, pàg. 3. (Ref. MAS-130)

127 MIRALLES, Fina. *Translacions*. publicació editada en motiu de l'exposició amb el mateix títol a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (SAPCP) de 1974, pàg. 3. (Ref. MAS-130)

128 Com es pot observar els materials naturals eren el mateixos que Miralles havia treballat a *Natura morta* i *Naturaleses naturals*, però l'objectiu de l'anàlisi no era evidenciar la seva naturalesa natural, en contrast amb l'artificial, malgrat poguessin presentar certa similitud formal. En aquest moment el seu objectiu era destacar les seves propietats físiques canviant-los de context, en relació amb l'objecte i el context de la mostra.

context atès que els mobles romanien ubicats en una sala. Cal tenir en compte, però, que la sala, com a contenidor, esdevenia un altre objecte que Miralles va omplir amb palla. Aleshores, l'objectiu era palesar que "tot element posseeix un espai i un context invariables"¹²⁹, però la invariabilitat es veu modificada, ja sigui a curt o a llarg termini, pel canvi. Així doncs, d'acord amb el que s'ha esmentat anteriorment, que tot canvi comporta una sèrie de trencaments, adaptacions i/o modificacions, va ser justament amb aquestes premisses d'adaptació i de modificació que Miralles va jugar en la combinació d'aquests materials en relació entre ells i en relació amb l'espai com a contenidor global.

En aquest treball, el canvi de context va ser fonamental per demostrar com amb la convivència feia possible establir, no només la invariabilitat de la llei o el costum associat als materials, sinó també un nou discurs estètic. Això li va suposar posar les lleis de la lògica al límit de la convenció, per poder ampliar el sentit visual amb la reestructuració de nous camps de significació sònica i semàntica. Però, tot i que el pressupòsit teòric que Fina Miralles anunciava en el catàleg era no limitar la mostra a un sentit predeterminat sinó de concebre-la de manera oberta, és a dir, obrint-la a una nova poètica, anunciava un repte, no només per a l'artista en construir una nova realitat, sinó també per a l'espectador a l'hora d'atorgar un sentit al conjunt de la proposta.

D'aquesta manera, doncs, l'estudi de les seves combinacions transforma la comprensió apriorística de l'art. Davant d'aquesta nova situació cal trobar nous paràmetres d'estudi que permetin entreveure la nova estructura expositiva entre les parts constitutives del muntatge, el significat i el significat. Tal com diu Benveniste, la gran problemàtica del llenguatge, i en aquest cas l'artístic, són els aspectes polaritzats entre allò natural i allò cultural, la subjectivitat i la sociabilitat, l'objecte i el signe, el pensament i el símbol, com també cal tenir en compte les qüestions intralingüístiques, ja que cada nova combinació o relació genera una nova estructura que, articulada en diferents nivells inseparables de contingut i forma, produeix en cada context nous sentits.

129 MIRALLES, Fina. *Translacions*. publicació editada en motiu de l'exposició amb el mateix títol a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (SAPCP) de 1974, pàg. 3. (Ref. MAS-130)

10

***EL PARADÍS ARTIFICIAL ÉS
MIR I VALLÈS, 1974.
POEMA VISUAL***

mervellós
mervillós
maravilles
marivelles
marivelles
marivalles
marivalles
mirivalles
mirivalles
mir i vallès
mil i vallès
Mir i Vallès . P1

En aquest poema Fina Miralles va emprar l'estratègia de sostenir la mateixa extensió de la paraula *meravellós*, amb l'objectiu de mantenir l'estructura mitjançant la conservació de les consonants i anar efectuant canvis en les vocals a cada dues paraules. Aquestes modificacions li van permetre de mantenir el ritme sonor per anar canviant el significat de la paraula, així va poder derivar la paraula *meravellós* a *mirivalles* per finalment separar aquesta última en dos mots units per una conjunció: *Mir i Vallès*.

Tal com es pot llegir en el poema, si a la primera part Miralles feia un inventari de correlacions entre els elements naturals com: illa, sol, mar... fins a arribar a la paraula *cos*, a la segona part feia derivar de l'adjectiu *meravellós*, als noms de Mir i Vallès. El canvi de les vocals tradueix una intencionalitat, de passar d'un camp de significació a l'altre, allò *meravellós* que deixa de ser natural per esdevenir artificial. És a dir, d'una banda, la pintura paisatgística de Mir¹³² i, de l'altra, el paisatge industrialitzat de la comarca del Vallès, zona artificialment transformada per la industrialització. Així, la disposició seqüencial de les paraules possibilita que la lectura esdevingui xocant en veure com el mot es va transformant d'un paradís natural *meravellós* a una malaurada zona artificial.

132 Fina Miralles fa al·lusió al pintor català Joaquim Mir Trinxet (1873 - 1940), el qual entre 1914 i 1919 va pintar paisatges del Vallès.

10.3. ELS DIBUIXOS DELS POEMES VISUALS

També parla de l'artificialitat del llenguatge artístic, tal com es pot observar en els dibuixos que es mostren a la figura 92.



Figura 92. Fina Miralles. Tres dibuixos que representen els elements *Cel*, *Terra*, *Aigua* 1974. Diversos autors. *Pàrking de les Feres* (1068). Núm. 1. Edicions 62, Barcelona 1974. El cel és el núvol, l'arbre retallable és la terra i el mar i la platja són l'aigua. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell (Ref. MAS-164).

Aquests dibuixos sembla que hagin estat dibuixats, copiats, retallats i enganxats al damunt del paper i finalment impresos (fig.92). En el primer dibuix va escriure la paraula *núvol* i seguidament hi va dibuixar un núvol que flota a en l'aire; tot i que l'ubica en el seu context habitual, pel fet de distorsionar l'escala i mantenir-lo en suspensió gràcies a la blancor del paper, el poema presenta un component d'artificialitat plàstica. Per accentuar el punt d'irrealitat, Miralles a la part inferior va escriure: "Col·loqueu el núvol al cel que més us agradi, amb l'ajut d'un fil i un clau". Aquests referents de fil i clau recorden la idea de pintura de paisatge i, més concretament, la idea de penjar un quadre a la paret.

En el següent dibuix per parlar de la terra ho va fer amb el seu representat més excel·lent: *l'Arbre*, concretament el xiprer¹³³. A la part inferior, entre el tronc i les arrels l'artista hi va dibuixar unes línies discontinües per remetre a la idea de dibuix desplegable. Tal com Miralles va escriure a la part inferior: "Col·loqueu l'Arbre sobre una superfície tot desplegant la línia segmentada i projecteu-hi un llum fins aconseguir l'ombra desitjada". En aquest context tornava a parlar de la recreació d'un paisatge artificial, concepte que també era present en la representació del *Mar*, però en aquest darrer dibuix fa més incís en la simulació de l'horitzó en la línia divisòria entre mar i cel per suggerir en l'espai buit la idea de platja, on Miralles escriu: "Col·loqueu el Mar a l'horitzó i l'atmosfera que cregueu agradable".

En conjunt aquests dibuixos semblen retallats i posats al damunt de cada realitat. L'artista hi va escriure el nom a mà com si fossin els títols. Aquests títols estableixen un tipus de narrativa, no només lingüística, pel joc implícit del significat de les paraules, sinó també visual, per la tipologia, la cal·ligrafia i la disposició de la paraula en l'espai.

133 La forma de xiprer és gairebé la mateixa que l'artista va dibuixar a la portada del *Llibre de Treball 1r*, pàg. 2, (fig. 10) i la de l'horitzó al dibuix de la pàg. 2 bis. (Ref.MAS-410)

11

ENTORN DE L'ARBRE, 1974.
MUNTATGE

11.1. CONTEXT: PROPOSTA COL·LECTIVA ENTORN DE L'ARBRE, 1974

L'escola Eina es va inaugurar a Barcelona el gener de 1967 com a centre especialitzat en la pedagogia artística. Albert Ràfols Casamada en va ser un dels fundadors i director, però va comptar amb la col·laboració dels artistes plàstics i els teòrics més significatius de l'època, com Alexandre Cirici Pellicer...¹³⁴ La tasca d'aquest grup de persones va fer possible que l'escola esdevingués un dels referents acadèmics pel que fa a la docència de les noves tendències artístiques i, al mateix temps, l'escola també va actuar com un dels nuclis impulsors de l'art alternatiu a Catalunya, tant en l'àmbit de la creació com en la difusió de les experiències conceptuals.

Així, d'acord amb una política pedagògica i cultural adreçada a l'experimentació i a la recerca, la direcció i el professorat organitzaven encontres i esdeveniments, com mostres participatives, actes i cicles de conferències¹³⁵, amb l'objectiu de fomentar la tasca de recerca i experimentació, d'una banda i, d'una altra, establint vincles i reptes intel·lectuals entre alumnat, professorat i artistes convidats. Dins d'aquestes coordenades, Xavier Olivé, durant el curs 1973-1974, va programar una activitat/exposició del 18 al 20 de juny de 1974, al jardí de l'escola Eina¹³⁶, que va titular *Entorn del tronc (transformació temporal i parcial d'un paisatge)*. La idea d'*Entorn del tronc* era que els participants interaccionessin o investiguessin creativament en l'entorn natural. Ràfols Casamada explica que aquesta activitat "consistia a adjudicar un arbre o arbust a cada participant perquè, sense mutilar-lo ni perjudicar-lo, hi introduís algun canvi important. (...) es feia arribar a cada un dels participants (...) un mostra de l'arbre adjudicat i una fitxa amb les característiques i l'emplaçament¹³⁷". És a dir, els organitzadors adjudicaven a cada participant un arbre perquè hi treballés lliurement; hi havia d'introduir un canvi important, ja fos a nivell formal com conceptual, però l'actuació s'havia de fer de manera ecològica, ja que no podia perjudicar o danyar l'arbre ni el seu entorn.

134 Al llarg de finals dels anys seixanta i de la dècada dels setanta, a l'escola Eina es va seguir una filosofia molt propera als llenguatges estètics del moment, ja que molts dels artistes més rellevants de la pràctica alternativa hi van impartir classes o tallers diversos, i els teòrics van fer-hi conferències o seminaris sobre els temes més punyents del moment.

135 El febrer de 1967, els membres del Grup 63 —Gillo Dorfles, Umberto Eco i Renato Barilli— hi van impartir un cicle de conferències. Segons Alexandre Cirici, després d'aquestes conferències van tenir lloc converses entre els ponents i els participants que van suposar una gran transcendència per a la vida cultural catalana, ja que va ser una de les vies per a la introducció a Catalunya de les idees semiòtiques relacionades amb l'estructuralisme a partir de textos ciclostilats (de difícil accés), com ara: FRANCASTEL, Pierre. *Notes sur l'emploi du mot "Structure" en Histoire de l'Art*; GOLDMANN, Lucien. *Le concepte de Structure significative en histoire de la culture*; BENVENISTE, Émile. *Structure en linguística*; BASTIDE, R. *Introducció a l'estudi del mot "Structure"*, i BARTHES, R. *Essais critiques*.

136 L'escola Eina es va ubicar en "una torre de finals del modernisme, obra de Rubió i Bellver, voltada d'un accidentat i bell jardí, situada a la falda de la muntanya de Vallvidrera..." Dins: RÀFOLS CASAMADA, Albert. *Notes per a una història d'EINA. Eina Escola de Disseny i Art. Vint anys d'avantguarda*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Barcelona, 1987, pàg. 11.

137 RÀFOLS CASAMADA, Albert. *Notes per a una història d'EINA. Eina Escola de Disseny i Art. Vint anys d'avantguarda*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Barcelona, 1987, pàg. 32.

11.2. ENTORN DE L'ARBRE¹³⁸

Fina Miralles va participar en aquesta mostra amb el muntatge titulat *Entorn de l'arbre* (fig.93), que consistia a empaperar o folrar el tronc i les branques de l'arbre estipulat amb paper pintat per decorar parets que simulava o imitava la forma i el color de la fusta natural¹³⁹. Si a *Naturaleses naturals* Miralles va treballar amb el concepte de la mínima manipulació dels materials naturals -realitat per mostrar-los tal com eren o havien de ser, a la peça *Entorn de l'arbre* va adreçar l'elaboració de la proposta a la intervenció artificial al damunt d'un ens natural viu: l'arbre.

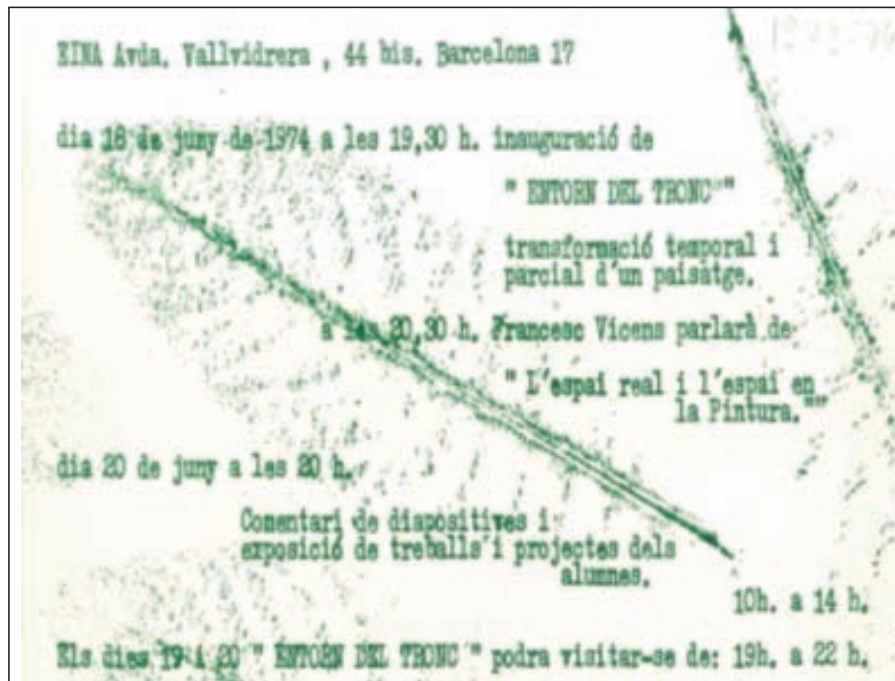
Fina Miralles, per portar a terme aquest muntatge, va reprendre la idea amb què havia estat treballant durant els darrers anys en relació amb els materials naturals i els materials artificials des de l'any 1973. El camuflatge que s'establí entre l'objecte natural-arbre i l'objecte artificial-paper d'empaperar era tan acurat que als espectadors els resultava gairebé impossible percebre a simple vista la diferència entre l'escorça natural i l'escorça artificial. Miralles va saber simular, a través de l'artificialitat, la idea de mimesi pròpia dels éssers naturals (animals o plantes). D'aquesta manera, una vegada més, l'arbre, en aquest cas, va permetre a Fina Miralles posar èmfasi, no tan sols en la idea de la dialèctica dels materials naturals i materials artificials, concretament en el fet d'establir certes referències de contingut i forma, sinó que també en aspectes socials i culturals. Però, d'acord amb els paràmetres del seu pensament es pot afirmar que la idea de fons era no fer un estudi sociològic de la implantació del valor estètic del kitsch¹⁴⁰ en la societat occidental industrialitzada, tan de moda per aquells anys —o sigui, fer una crítica a la manca de criteri de la societat de consum—, sinó que el fet de treballar amb un material industrial era una vegada més una alternativa dialèctica sobre els conceptes dels materials naturals i els materials artificials que havia estat treballant al llarg de l'any 1973, i que recollirà en la publicació *Materials naturals i Materials artificials* de l'any 1975.

138 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-13).

139 Aquest tipus de materials eren molt emprats a l'època en el món de la decoració en general i, sobretot, en el recobriments de mobiliari de bany i cuina, fet que permetia reformar la llar per un preu mòdic.

140 El kitsch es podria definir com el criteri estètic que molts artistes van treballar a partir dels materials industrials que imitaven els materials nobles o els productes de qualitat. Des d'una perspectiva marxista, una crítica als valors estètics de la classe burgesa que —la majoria de vegades— havia assolit un alt estatus econòmic però no cultural, per tant, aquesta estètica tenia alguna cosa d'alienant i alienadora per a la societat de consum.

El kitsch és un fenomen propi d'una societat industrialitzada. Les traduccions possibles d'aquest concepte podrien ser "cursi", "carrinçó", "vulgar", "art de les masses" etc., o simplement "art del mal gust". Materials, objectes... que per a alguns sectors de la societat van esdevenir referents de culte domèstic.



Han estat invitats a participar:

Fernando Amat	Angel Jové	Olga Pijuan
Josep Bigas	Antoni Llana	A. Ràfols Casamada
Joan Brossa	Robert Llimós	Pere Riera
Carles Camps	Paco Llobet	Francesc Serrat
Alicia Fingerhut	Fina Miralles	Francesc Todó
Silvia Gubern	Yolanda Navarro	Lluís Utrilla
F. Garcia Sevilla	Jordi Pablo	Rosa Vila-Abadal
Maria Girona	Santi Pau	Jordi Marcet
Josep Guinovart	Carlos Pazos	Xavier Bulbena
J. Iglesias del Marquet	J.C. Perez Sanchez	

Figura 93. Targeta d'invitació de l'activitat *Entorn del tronc*, 18 de juny de 1974. Arxiu de l'escola Eina.

12

RELACIONS, 1974-1975.
ACCIONS I EXPOSICIONS

12.1. DEFINICIÓ DE RELACIÓ

La definició de la paraula *relació* en el treball d'art d'acció de Fina Miralles s'ha d'entendre com el lligam, referència o connexió que l'artista percep o imagina entre dos elements o materials els quals a priori no tenen una relació evident. Però pel contacte, la convivència i el diàleg constitueixen una nova realitat i aquesta suggereix un nou camp de significació.

12.2. EXPOSICIÓ RELACIONS 1975 ¹

L'artista va titular a tota la proposta sota el denominador comú de *Relacions* per posar de manifest la idea que la realitat i la vida existeixen gràcies a un seguit de combinacions i d'interrelacions entre les coses (Fig. 94).



Figura 94. Targeta de l'exposició *Relacions* a la Sala Tres de Sabadell del 8 al 31 de març de 1975.

¹ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-45).

totes les coses generen totes les coses.
Totes les coses són oposades i complementàries per principi:
cel i terra, masculí i femení, actiu i passiu, positiu i negatiu.
Totes les coses generen relacions².

La exposició *Relacions* que va tenir lloc a Sala Tres de Sabadell del 8 al 31 de maig de 1975³ es componia de quatre propostes relacionades amb una mateixa temàtica: la interrelació dels quatre elements.

1. Fotografies de les sèries *Relació del cos humà amb elements naturals* i *Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes*.
2. El muntatge-instal·lació *Cosmologia és la interrelació dels quatre elements Terra, Aigua, Aire i Foc*
3. *Acció realitzada a la Sala Tres, on el cos humà es relacionava amb els quatre elements i els quatre elements es relacionaven entre ells mateixos.*
4. *Text (desaparegut) on s'evidenciava la interrelació de tots els elements a la naturalesa.*

Tot i que la mostra *Relacions* s'ha d'entendre com un tot es parlarà per separat de cadascuna de les parts que la constituïen, ja que per la seva execució i/o procediments comprenen períodes de temps diferents. Primer es parlarà de les accions *Relació del cos humà amb els elements naturals*, seguidament de les accions *Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes*⁴. En segon lloc l'acció en directe *Relació del cos humà amb els quatre elements* i finalment el muntatge-instal·lació *Cosmologia* (Fig. 95).

2 MIRALLES, Fina. *Llibre de treball 1er*, 1972-1978, pàg. 26-27. (Ref.MAS-411)

3 L'exposició es va presentar un mes més tard al Casino d'Igualada, però en aquesta ocasió Fina Miralles no va realitzar l'acció *Relació del cos amb els quatre elements*.

4 Posteriorment, tots aquests treballs de *Relacions* ha estat exposat en diferent lloc degut a la seva vigència i in temporalitat: CREUS, Maia. *Sala Tres 1972-1979 en la ruta de l'art alternatiu de Catalunya*. Editat per l'Ajuntament de Sabadell, del 5 de Setembre al 16 de desembre de 2007 i a la mostra *Años setenta Fotografía i vida cotidiana*. Foto España. La Fábrica, editorial, Madrid 2009, pàg 170-177.

12.3. DISPOSICIÓ DE LA DOCUMENTACIÓ FOTOGRÀFICA⁵ DE LES ACCIONS DE LA RELACIÓ

L'objectiu d'aquests treballs vinculats a l'art d'acció, igual que va fer a *Translacions*, era enregistrar el procés del treball de la relació que anava establint el seu cos –com element natural- en els diferents contextos naturals i/o quotidians. Les dues sèries d'accions circumscrites en les *Relacions: Relació del cos humà amb elements naturals i Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes* foren realitzades en tres indrets, entorns vinculats a la realitat personal de l'artista, com: Tornabous (Lleida)⁶ a l'abril de 1974, Sabadell⁷ al març de 1974 a Premià de Mar⁸ al gener de 1975



Figura 95. Fina Miralles. Fotografia de l'exposició *Relacions*. Exposició composta pel muntatge de les fotografies de les accions de la sèrie *Relacions del cos humà amb elements naturals i Relacions del cos humà amb els elements naturals en accions quotidianes* de gener-març de 1975 a les parets laterals; l'entornament de l'acció en directe *Relació del cos amb els quatre elements* realitzada el 8 de març de 1975 a la part central, entre les foto-accions i el muntatge *Cosmologia* ocupant la part central de la sala. Mostra presentada a la Sala Tres de Sabadell del 8 al 31 de març de 1975.

5 A la pàgina 21 bis del *Llibre de Treball 1er* Fina Miralles va anotar que les fotografies van ser realitzades per Carlos Raurich.

6 A Tornabous va realitzar les accions *Cos cobert amb pedres* i *l'empremta del cos sobre l'herba* de la sèrie *Relació del cos humà amb elements naturals*.

7 Les accions el *Recobrimient del cos amb palla* i la relació del cos amb l'aigua de pluja de la sèrie *Canviar per: Relació del cos humà amb elements naturals* al jardí de la casa familiar de Sabadell el mateix dia. I totes les accions de la sèrie *Relacions: El cos humà relacionant-se amb elements naturals en accions quotidianes*, ja fos a diferents espais de la casa familiar o distints emplaçament de la ciutat i/o rodalies de Sabadell, al març de 1974. Les fotografies varen ser realitzades per Josep Domènech.

8 A Premià de Mar la resta d'accions de la sèrie *Canviar per: Relació del cos humà amb elements naturals* al gener de 1975. Les fotografies varen ser realitzades per Carlos Raurich.

12.3.1 RELACIONS DEL COS HUMÀ AMB ELEMENTS NATURALS

Totes les accions vinculades a la sèrie Relacions són tant elementals que ens remeten a rituals ancestrals. [...] Realitzar totes les accions possibles amb el cos o transformar la matèria utilitzant únicament les mans. [...] Utilitzar un material amb totes les seves utilitats...⁹



Figura 96. Fina Miralles *Relacions*. Muntatge de la sèrie de foto-accions *Relacions. del cos amb elements naturals*. l'exposició de la Sala Tres de Sabadell del 8 al 31 de març de 1975.

Les imatges van ser col·locades a les parets laterals de la sala de manera que s'evidenciés la relació amb els quatre elements: terra, aigua, aire i foc (fig. 96). Si es comença la lectura per la banda dreta de la fotografia del muntatge de les foto-accions, es pot observar que el primer muntatge fa referència a l'element terra. Aquest muntatge està compost per set sèries de documents fotogràfics, sis de la sèrie *Relació del cos amb elements naturals* i una de *Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes*.

Així, la primera agrupació feia referència a la relació del cos de l'artista -com a material natural- amb materials vinculats a l'element Terra: pedres, sorra, terra, palla, sorra i aigua, arbre i herba; el muntatge del mig al·ludia a l'element Aigua: del mar, de la pluja i de l'aigua i la sorra; i, finalment, una imatge que testificava l'element Aire.

Per fer la descripció de la composició dels documents fotogràfics relacionats amb l'element *Terra* es començarà per la part superior i s'anirà baixant; seguidament al costat dret hi va disposar l'element *Aigua* i després l'*Aire*.

⁹ Nota de Fina Miralles en el LLT1, pàg. 31. (Ref. MAS-410)

A- ACCIONS RELACIONADES AMB L'ELEMENT TERRA

Totes les coses estan en la línia entre la terra i el cel

Muntanyes, terra i aire

Valls, terra, aigua i aire

Mars, terra i aire

Platges, aigua i terra

Riu és terra i aigua

Per tant, si no hi ha aigua, no hi ha riu

Si no hi ha terra no hi ha riu

El fang és terra i pluja

Herba és aigua, terra i aire

El rierenc és pedra i aigua.¹⁰

A.1 EL COS COBERT AMB PEDRES¹¹

La primera imatge de la sèrie (fig. 97) indica que el context escollit per realitzar aquesta acció va ser un indret agrícola, on havien abocat pedres, un lloc entremig de dues edificacions. En aquest indret -que només pot ser observat en la primera fotografia- Fina Miralles es va estirar i van anar cobrint paulatinament el seu cos amb aquestes pedres -material sòlid, pesant, compacte i gens flexible-, començant pels peus i acabant pel cap, fins arribar a quedar enterrada sota aquesta massa que delimitava la silueta del cos de l'artista. Després, Fina Miralles, per poder sortir de l'embolcall, va haver de treure's les pedres del damunt, d'una en una, amb les mans, ja que era impossible llevar el material només amb la força o la inèrcia del cos en l'acte de canviar de posició, de passar d'estar ajaguda a posar-se dreta.



10 MIRALLES, Fina. *Frases lapidàries. Llibre de treball* 1er, 1972-1978, pàg. 27. (Ref.MAS-411)

11 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-15).





Figura 97. Fina Miralles *El cos cobert amb pedres* de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals*, abril de 1974¹². Acció realitzada a Guardia de Tornobous (Lleida). Onze fotografies en blanc i negre Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

12 En el dossier de Fina Miralles aquesta relació va ser titulada *Cobriment amb pedres*, març de 1975. Treball exposat a la Sala Tres de Sabadell, Barcelona. (Ref. MAS-211)

A.2 EL COS COBERT AMB SORRA ¹³

Fina Miralles va dur a terme aquesta acció a la platja de Premià de Mar, en un espai entre urbà i semi natural (fig. 98). La idea de l'acció era "cubrirse de arena, dejar el cuerpo marcado sobre la arena".¹⁴ La sorra, igual que la pedra i la terra, és un material sòlid, però es diferencia de les pedres perquè és poc compacte i flexible; aquest fet possibilita que Miralles es desempallegués de la sorra que cobria completament el seu cos en un sol moviment. De la imatge és interessant destacar que Fina Miralles, al treballar amb un material diferent, va obtenir un resultat també distint al de l'acció d'*El cos cobert amb pedres*: Miralles va desplaçar arbitràriament les pedres de la cobertura, pesaven, les anava traient i col·locant al seu voltant, sense cap voluntat de deixar marcada a la superfície el rastre del seu cos. En canvi, a *El cos cobert amb sorra*, com que l'artista es va poder aixecar amb només un o dos moviments, el material que tenia al damunt va quedar dipositat als costats, ressaltant d'aquesta manera la silueta, és a dir, el sot produït amb l'acció corporal d'aixecar-se: a la sorra va quedar l'empremta del cos de l'artista en negatiu.¹⁵

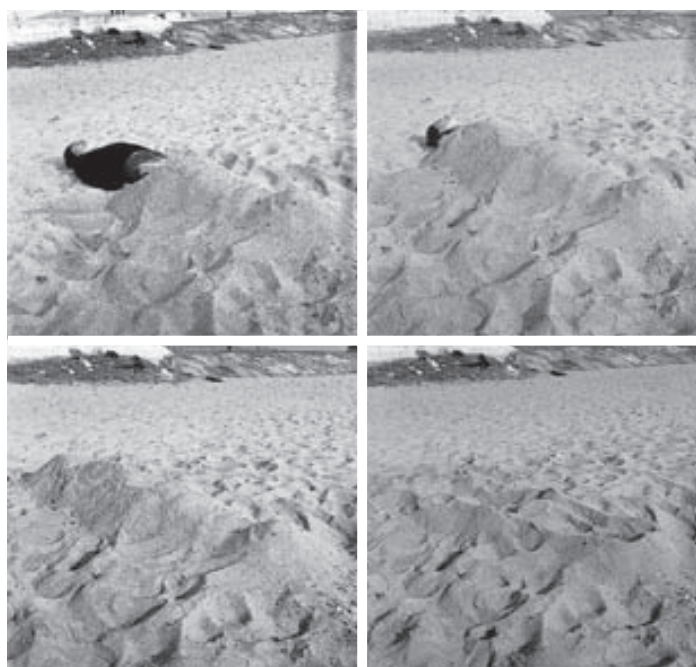


Figura 98. Fina Miralles. *El cos cobert amb sorra* de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals*, gener de 1975¹⁶. Acció realitzada a Premià de Mar (Barcelona). Quatre fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich, Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

¹³ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-16).

¹⁴ MIRALLES, Fina. *Llibre de treball 1er*, pàg. 24. (Ref. MAS-411)

¹⁵ L'objectiu era *dejar el cuerpo marcado sobre la arena*. LLT1, pàg. 24. (Ref. MAS-411)

¹⁶ En el dossier de Fina Miralles aquesta relació va ser titulada *Cobriment amb sorra*, març de 1975. Treball exposat a la Sala Tres de Sabadell, Barcelona. (Ref. MAS-211)

A.3 EL COS COBERT AMB TERRA¹⁷

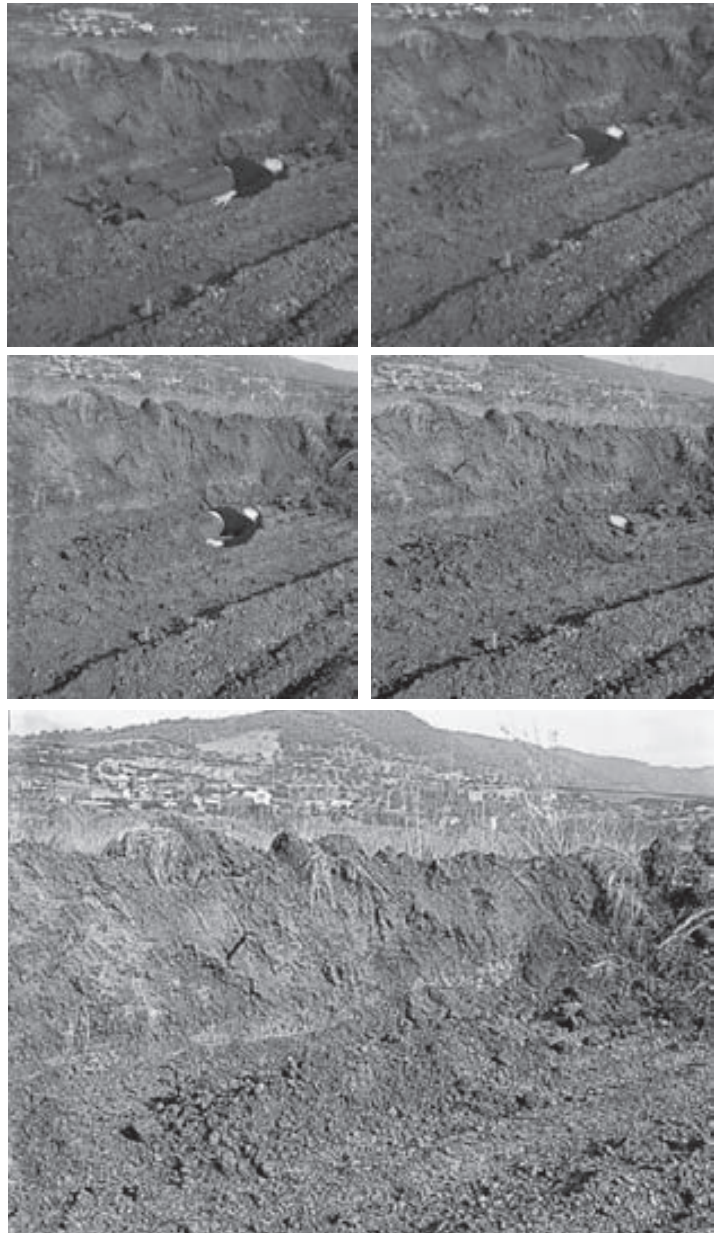


Figura 99. Fina Miralles, *Cos cobert amb Terra* de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals* gener de 1975¹⁸. Acció realitzada a Premià de Mar (Barcelona). Cinc fotografies en blanc i negre. Fotografies de Carlos Raurich, Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

17 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-17).

18 En el dossier de Fina Miralles aquesta relació va ser titulada *Cobriment amb terra*, març de 1975. Treball exposat a la Sala Tres de Sabadell, Barcelona. (Ref. MAS-211)

De les imatges (fig. 99) cal destacar la ubicació on es va dur a terme l'acció: la falda d'un terreny amb un mur de tancament o separació que emmarcava l'espai. Fina Miralles en aquesta relació va seguir un procediment similar a l'acció anterior, *El cos cobert amb sorra*; però la terra, al ser un material sòlid, més pesant, compacte i menys flexible que la sorra, va inspirar la idea d'enterrar el cos de l'artista a terra amb terra, sense mostrar el moment en què es desenterrava per aconseguir que la cobertura del seu cos aparegués com una massa compacta, integrada completament en el paisatge. També cal destacar que, al fons de la imatge, es pot percebre una muntanya –amb un poble a la seva falda– que es mostra majestuosa i equilibra visualment la composició.

Aquesta voluntat de cobrir-se i/o d'enterrar-se desprèn una aurèola al voltant que pot aparèixer com un signe de mort, però també de vida, ja que l'artista al final surt del cobriment per poder d'aquesta manera reiniciar el cicle.

A.4 REBOLCANT-SE A LA SORRA¹⁹



Figura 100. Fina Miralles. *Rebolcant-se a la sorra* de la sèrie de *Relacions*. *Relació del cos amb elements naturals*, gener 1975. Acció realitzada a Premià de Mar (Barcelona). Quatre fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich, Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

¹⁹ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-18).

D'acord amb aquesta idea de cobertura, Fina Miralles va disposar en el muntatge de la mostra les imatges de la relació *Rebolcant-se a la sorra*. Eren una sèrie de fotografies (fig. 100) en què es veia com el cos moll de l'artista girava al damunt de la sorra de la platja amb l'objectiu que la sorra quedés enganxada al cos i al vestit de bany. En aquest context la sorra esdevenia una cobertura que revestia i/o protegia el cos de Fina Miralles fins que l'aigua era absorbida per l'escalfor del sol; llavors la sorra deixava de ser compacta i es desprenia del cos.

B. ACCIONS RELACIONADES AMB L'ELEMENT VEGETAL

Del fruit de la terra amb relació dels elements naturals sorgeix l'herba. Per treballar amb aquest material Fina Miralles va plantejar al LLT1 dues accions: *cobrir-se amb palla* (herba seca) i *Deixar la marca del cos a l'herba* (fresca). I entre elles hi va intercalar l'acció *Una persona relacionant-se amb l'arbre*²⁰.

B.1 EL COS COBERT DE PALLA²¹

Incorporació d'una matèria natural en el cos, canviant-lo de significat: a) disfressa; b) màscares; i, c) desproporció²².

La sèrie consta de cinc fotografies en blanc i negre per presentar el procés/progrés del cobriment del cos humà amb palla (fig. 101). L'acció va ser realitzada al jardí de la casa familiar de Fina Miralles a Sabadell, al davant d'un llimoner el març de 1974²³.

*El jardí és: la relació amb la divinitat
el jo íntim
la puresa
l'infant, el bebè, la criatura
la tendresa, el cuidado
l'Amor incondicional.²⁴*

20 Aquesta acció del gener de 1975, aquesta foto-acció va formar part posteriorment de la sèrie *L'arbre* amb el títol *L'arbre. L'arbre i l'home: a dalt d'un arbre*. Treball que va presentar en l'exposició itinerant per Catalunya "Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques" al llarg de 1976.

21 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-19).

22 MIRALLES, Fina. *Llibre de treball 1er*, pàg. 31 bis. (Ref.MAS-411)

23 Miralles pel cartell de l'exposició itinerant per Catalunya "Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques" al llarg de 1976 va reproduir la imatge de la peça conjuntament amb un dibuix del ball de diables de la Patum de Berga.

24 MIRALLES, Fina. *Després no ve mai...In Vitro* Núm. 2, 1996, pàg.49. (Ref. MAS-168)

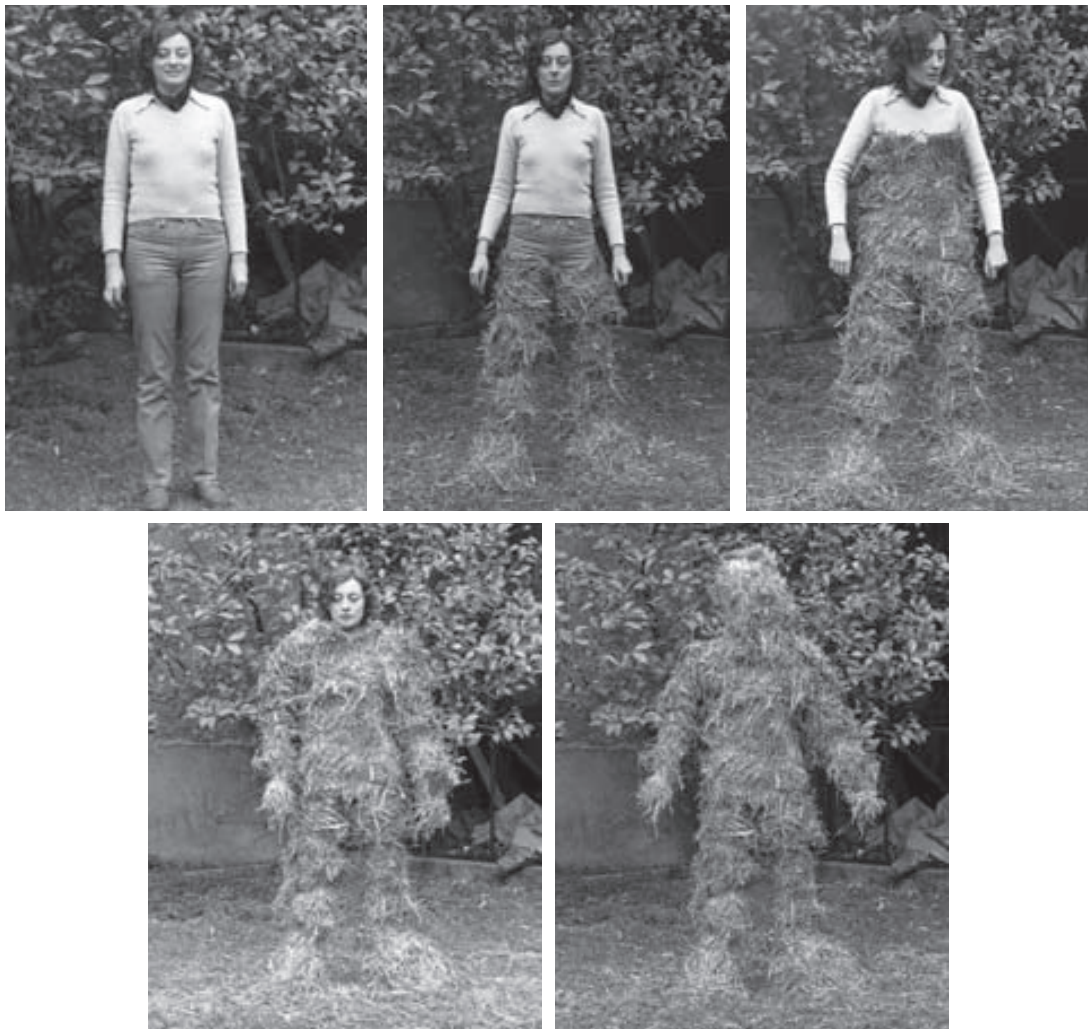


Figura 101. Fina Miralles. *El cos cobert de palla* de la sèrie de *Relacions*. *Relació del cos amb elements naturals*, març de 1974²⁵. Acció realitzada al jardí del seu domicili a Sabadell (Barcelona). Cinc fotografies en blanc i negre de Josep Domènech. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

A la primera imatge, l'artista estava dreta i vestida normal amb els braços al costat dels malucs, una mica oberts; a la segona imatge, la palla li cobria el cos fins a les cuixes; la tercera, fins a les aixelles; la quarta, fins al cap; i a la darrera tenia tot el cos cobert de palla: era una dona de palla. El procediment que va seguir per treballar la palla va ser, en primer lloc, destriar una per una les tiges de la gramínia batuda. Seguidament, amb un fil les va lligar al cos fins arribar a cobrir-lo tot, com si fos un vestit que li possibilitava canviar d'identitat (qüestió de la qual es parlarà més endavant).²⁶ Fina Miralles, en el text de presentació de l'acció en el dossier, anotava: "Aquesta

25 En el dossier de Fina Miralles aquesta relació va ser titulada *Cobrimet del cos amb palla*, març de 1975. Treball exposat a la Sala Tres de Sabadell, Barcelona. (Ref. MAS-211)

26 Però sabem que en el treball de la sèrie *Arbre* (presentada a la mostra itinerant per Catalunya sobre el *Costumari català* de

acció [...] podríem dir que és el resultat d'un estudi sobre les cosmologies orientals Tao i Ching i d'altres com l'alquímia²⁷ occidental".²⁸

B.2 UNA PERSONA RELACIONANT-SE AMB L'ARBRE²⁹

D'acord amb la idea de la relació del cos humà amb els elements naturals, en aquesta acció Miralles proposava una altra manera de parlar, no només de la relació de la persona amb la natura, amb els elements vegetals, sinó amb l'entorn des d'una dimensió cosmològica. En la relació del cos humà amb un material natural, en aquest cas un arbre i concretament un garrofer, l'artista estava plantejant un nou repte: la humanització de la natura i la naturalització de l'ésser humà a partir de la integració física del seu cos amb l'arbre (fig. 102). En aquest cas el seu cos no podia ser cobert amb la matèria arbòria, com tampoc podia deixar la seva empremta corporal damunt del material, tant sols podia constatar la seva presència resseguint la forma de la branca amb els diferents canvis de postura.



Joan Amades) hi havia un rerefons lligat a la mitologia popular catalana. I la peça que entronca aquesta sèrie amb l'anterior de *Relacions és El cos cobert de palla*, de 1975; aquesta imatge va ser emprada per il·lustrar el cartell de la mostra al costat d'un dimoni de la Patum de Berga.

27 L'alquímia, a gran trets, volia establir una correspondència entre les forces màgiques que regeixen el macrocosmos i el microcosmos a través de la màgia i de l'astrologia, tasca que consistia a saber escollir i combinar les substàncies que millor condensaven les virtuts dels astres.

28 MIRALLES, Fina. Dossier del treball. (Ref.MAS-211)

29 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-20).



Figura 102. Fina Miralles *Una persona relacionant-se amb l'arbre* de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals*, gener 1975³⁰. Acció realitzada a Premià. Dues fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich, Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

Al final d'aquest muntatge hi havia tres imatges de la relació «L'empremta del cos sobre l'herba».³¹ Fina Miralles definia aquest material al LLT1 de la següent manera: "L'herba és sòlida, gens compacta i extremadament flexible". Per tant, aquestes particularitats del material en el seu context natural, és a dir, l'herba en un camp, permetia a l'artista treballar plàsticament una vegada més la idea de deixar l'empremta en negatiu del seu cos damunt del material.

30 Aquest treball Fina Miralles al dossier del seu treball (Ref. MAS-211) el va denominar *Relacions. Relació del cos amb elements naturals: Una persona relacionant-se amb l'arbre*. Però quan, posteriorment aquesta peça va formar part de la Sèrie *L'arbre. l'arbre i l'home*. Miralles la va titular *A dalt de l'arbre* de 1975.

31 En el Dossier de Fina Miralles aquesta relació va ser titulada *Relació del cos humà amb l'herba i la empremta [empremta] del cos sobre ella*, març de 1975. Treball exposat a la Sala Tres de Sabadell, Sabadell (Barcelona). (Ref. MAS-211)

B.3 L'EMPREMTA DEL COS SOBRE L'HERBA³²

En aquesta acció, Fina Miralles va continuar amb la idea de deixar la marca del seu cos al damunt d'una superfície; en aquest cas, al ser un material biològic, són la massa i la forma corporal les que deixen la marca a sobre de l'herba com a resultat d'aixafar-la (fig. 103). Com es pot observar, la idea de treballar amb l'herba seca a la relació *El cos cobert de palla* genera un discurs molt diferent del de *L'empremta del cos sobre l'herba*, ja que l'herba viva, com a material, té una plasticitat completament diferent a l'herba seca.



Figura 103. Fina Miralles *L'empremta del cos sobre l'herba* de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals* abril de 1974. Acció realitzada a Guàrdia de Tornabous (Lleida). Tres fotografies en blanc i negre. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

³² Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-21).

C. ACCIONS RELACIONADES AMB L'ELEMENT AIGUA

El segon muntatge de foto-accions de *Relació del cos humà amb elements naturals a la natura*, està vinculada a l'element *aigua*. La presentació de les imatges va ser escalonada: a la part superior i seguint el recorregut cap a l'esquerra, hi havia cinc fotografies *Relació del cos amb l'aigua del mar*; a la part inferior, seguint la justificació del costat dret, hi havia *Relació del cos amb l'aigua de la pluja*; i, finalment, tres imatges de *Relació del cos amb l'aigua del mar i la sorra*.

El riu (l'aigua) flueix cap als llocs humits i baixos.

Si no hi haguessin valls no hi hauria rius.

Primer és el gebre després serà el gel de mica en mica.³³

C.1 RELACIÓ DEL COS AMB L'AIGUA DEL MAR³⁴



33 MIRALLES Fina. *Frases lapidàries*. LLT1,1972-1978, pàg. 28. (Ref. MAS- 419)

34 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-22).



Figura 104. Fina Miralles *Relació del cos amb l'aigua del mar* de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals*, gener 1975³⁵. Acció realitzada a Premià de Mar (Barcelona). Cinc fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

Fina Miralles va concebre aquesta acció amb l'objectiu de relacionar el seu cos amb l'aigua de mar, a partir del fet de nedar. Les imatges (fig. 104) mostren com l'artista paulatinament es va anar integrant dins de la massa marina per perdre's en la immensitat.

35 En el dossier de Fina Miralles aquesta relació va ser titulada *Relació amb l'aigua*, març de 1975. (Ref. MAS-211)

C. 2 RELACIÓ DEL COS AMB L'AIGUA DE LA PLUJA³⁶

La pluja, com a aigua del cel que és, de mica en mica va mullant Fina Miralles, fins al punt de incomodar-la i fer-li canviar l'expressió del rostre³⁷ (fig. 105).

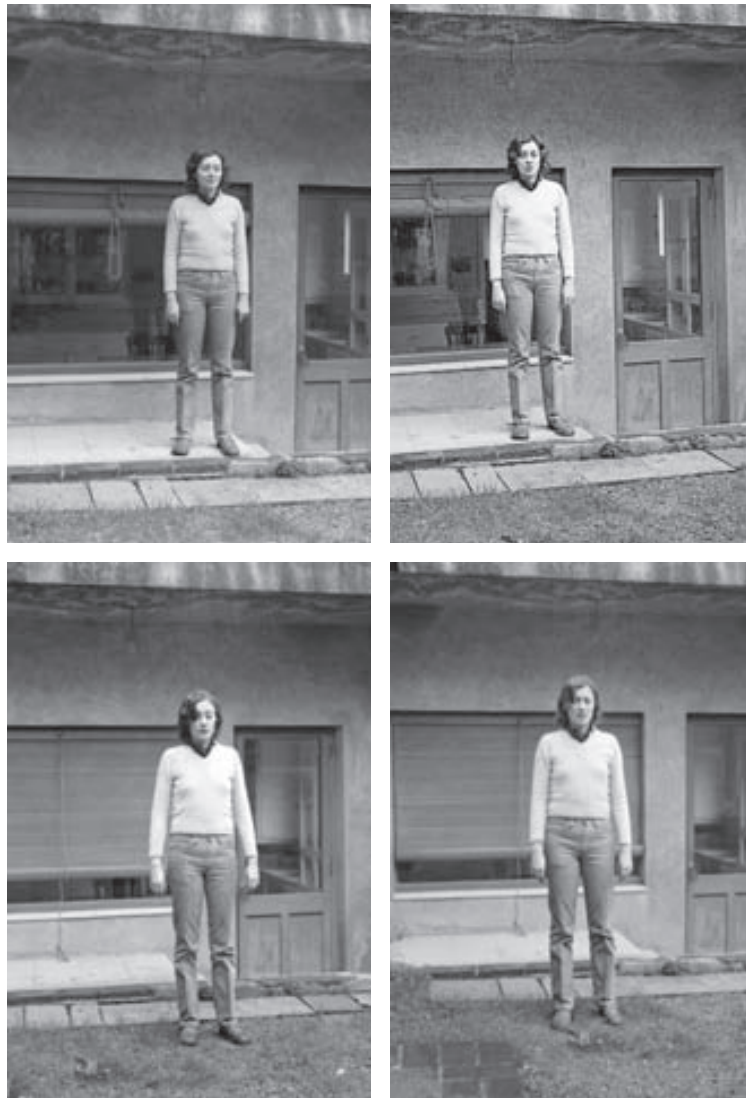


Figura 105. Fina Miralles. *Relació del cos amb l'aigua de la pluja* de la sèrie de *Relacions*. *Relació del cos amb elements naturals*, març de 1974. Acció realitzada al jardí del domicili de Fina Miralles, a Sabadell (Barcelona). Quatre fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

³⁶ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-23).

³⁷ En el LLT1 Fina Miralles va fer un esquema del seu treball sobre relacions relatiu al contacte directe de l'ésser humà amb els elements i materials naturals, i hi va posar una fletxa indicant que l'acció de l'aigua, de mullar-se per la pluja i de nedar derivava de la idea de travessar un riu. MIRALLES, Fina. *Temes generals*, LLT1, 1972-1978, pàg. 23-24. (Ref. MAS-419)

C.3 RELACIÓ DEL COS AMB L'AIGUA DE MAR I LA SORRA³⁸

L'acció d'aquest treball consistia en què els peus de Fina Miralles quedaven coberts de sorra (fig.106). Per una banda, per l'efecte de les onades del mar, que l'arrossegava; i per l'altra, els peus anaven quedant engolits per la sorra com a conseqüència del transcurs del temps, de l'anar i venir de les onades, i del pes corporal damunt d'una superfície inestable.



³⁸ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-24).



Figura 106. Fina Miralles. *Relació del cos amb l'aigua del mar i la sorra*. de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals*, març de 1974³⁹. Acció realitzada a Premià de Mar (Barcelona). Tres fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

D- ACCIONS RELACIONADES AMB L'ELEMENT AIRE

Al tercer muntatge de fotos-accions de l'exposició *Relacions* a la Sala Tres, Fina Miralles hi va disposar una fotografia de *Respirar l'aire* de la sèrie *Relació del cos amb elements naturals accions quotidianes* que feia de punt d'unió amb les fotoaccions de *Relació del cos amb elements naturals*. Per tant, l'acció estava connectada amb l'element aire i amb l'acte de respirar .

*L'aire és perquè la terra és.
Els núvols es desplacen
la pluja és distribuïda
després les coses apareixen
amb les formes desenvolupant-se sempre.
Núvol és aigua i aire.
Pluja és aigua i aire.
Llamp és foc, núvol i aire.
Ocell és aire, herba o aigua.
El núvol quan deixa de ser núvol és pluja.
La pluja, riu, el riu és mar, el mar és núvol.
Primer és gebre després serà gel de mica en mica.⁴⁰*

39 En el dossier de Fina Miralles aquesta relació va ser titulada *Relació del cos humà amb l'aigua i la sorra*, març de 1974. Treball exposat a la Sala Tres de Sabadell, Barcelona. (Ref. MAS-211)

40 MIRALLES, Fina. *Frases lapidàries*. LLT1,1972-1978, pàg. 28. (Ref. MAS- 419)

D.1 RESPIRAR L'AIRE⁴¹

En aquesta acció Fina Miralles sembla com si s'hagués col·locat damunt d'un monticle per poder mostrar, a través de la posició corporal i del moviment dels cabells, la força del vent. La ubicació de la relació *Respirar l'aire* (fig. 107) a la part superior del munt de sorra o de terra apareix com una entitat primària que, en aquest cas, només es relaciona amb els altres dos elements: el cel i la terra. L'aire és pura sotilesa; l'aire, en els seus diversos graus de moviment, que fa possible físicament la seva percepció sensorial diferenciada: és alè per ser respirat, és la brisa que acarona el rostre, és el vent que mou els cabells, l'aire és l'espai percebut com a moviment. Però l'acte de respirar és el que dóna humanitat a l'acció, d'aquesta manera l'ésser humà participa d'aquest àmbit cosmològic; alhora, hi ha la necessitat de l'aire com existència atmosfèrica.

Aquesta peça feia de pont entre les accions anteriorment descrites vinculades a la naturalesa i les accions quotidianes que venen a continuació.



Figura 107. Fina Miralles *Respirar l'aire*, *Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes* gener de 1975, Acció realitzada a Premià de Mar (Barcelona). Una fotografia en blanc i negre de Carlos Raurich. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

41 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-25).

E ACCIONS RELACIONADES AMB L'ELEMENT FOC⁴²

El quart muntatge de foto-accions de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes* està vinculat a l'element foc. Se suposa que hi va disposar tres imatges en una mateixa línia de l'acció *Fer foc*.

E. FER FOC⁴³

*El foc s'eleva cap al sec
Si no hi haguessin troncs secs no hi hauria foc*⁴⁴



Figura 108. Fina Miralles *Fer foc*. de la sèrie de *Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes*, 1975. Acció realitzada a Sabadell (Barcelona) . Tres fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

42 En la imatge de la instal·lació que es disposa no es pot veure amb claredat el contingut de les imatges, però tot fa suposar que en aquest punt li correspondria el foc.

43 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-26).

44 MIRALLES, Fina. *Frases lapidàries*. Llibre de Treball 1er, 1972-1978, pàg. 29. (Ref. MAS- 419)

En aquesta acció, Fina Miralles va cremar diferents materials vegetals secs (fig. 108). Aquest treball denota que la relació no és estrictament material, ja que el foc és per gairebé totes les cultures el símbol de la civilització. El foc ho purifica tot.

12.3.2. RELACIONS DEL COS HUMÀ AMB ELEMENTS NATURALS EN ACCIONS QUOTIDIANES.

A la paret lateral s'hi observen tres muntatges de la *Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes*. La major part de foto-accions consten d'una sola fotografia que mostra com Fina Miralles es relacionava amb l'entorn a partir d'actes quotidians, és a dir, accions extremament senzilles que l'artista, per la seva condició de persona, realitza contínuament, conscientment o inconscientment, ja que són els instruments que li permeten conèixer empíricament el món.



Figura 109. Fina Miralles. Detall del muntatge de l'exposició *Relacions* imatges de les foto-accions. *Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes*.

En el cinquè muntatge (fig. 109) podríem dir que Fina Miralles va aglutinar un seguit d'accions en actes que es podrien englobar dins de la forma de relacionar-se amb el món a partir d'actes quotidians com , respirar, conèixer la realitat a través del sentit del tacte, el contacte, la visió i/o, el gust de materials diversos elmetes. D'acord amb l'ordre establert en la fotografia del muntatge les accions que ferien de pont entre les *Relacions del cos humà amb materials naturals*

i les *Relacions del cos humà amb materials naturals en accions quotidianes*, serien les vinculades al sentit de mirar, *Mirar* i *mirar el mar*.

F. ACCIONS RELACIONADES AMB L'ACTE D'OBSERVAR

Al final, el cinquè muntatge de foto-accions de *Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes* posen l'ésser humà en contacte amb l'entorn.

F.1 MIRAR⁴⁵ I MIRAR EL MAR



Figures 110 i 111. Fina Miralles. *Mirar* i *Mirar el mar*, de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes*, 1975. Accions realitzades a Sabadell i Premià de Mar respectivament.

Dues fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

⁴⁵ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-27 i Núm. ref. FM-28).

Si mirar es pot considerar una manera de fer efectiva la percepció de la realitat a partir d'un procés d'exploració visual, en aquesta acció Fina Miralles sembla voler explorar la idea d'horitzó, el límit espacial que circumscriu l'abast de la visió de superfície terrestre. Però, malgrat ser una realitat mòbil i inestable pren estabilitat a través de la visió, gràcies als elements estàtics que envolten (fig. 110) i (fig. 111).

G. ACCIONS RELACIONADES AMB L'ACTE DE TOCAR

Reconeixement de la realitat a través del sentit del tacte.

G.1 TOCAR FUSTA⁴⁶



Figures 112 i 113. Fina Miralles *Tocar Fusta*. de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes*, 1975. Acció realitzada a Sabadell. Dues imatges en blanc i negre de Carlos Raurich, Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS .

En aquestes accions va presentar el tacte a partir del contacte directe del cos amb els materials. Per exemple, les mans toquen la fusta (fig. 112) en una activitat quotidiana com és el fet de tocar una barana de fusta al pujar una escala o tocar el braç d'una cadira de fusta (fig. 113).

⁴⁶ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-29).

G.2 TOCAR HERBA I TOCAR PEDRA ⁴⁷

Figures 114 i 115. Fina Miralles: *Tocar herba*⁴⁸ i *tocar pedra*. de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes*, 1975. Accions realitzades a Sabadell. Dues fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

En canvi, en aquestes dues accions Miralles planteja la relació dels materials amb els peus. Si bé el contacte tàctil que la persona realitza amb les mans gairebé sempre és directe perquè se solen portar desprotegides, pel que fa als peus -com és aquest cas- la relació que s'estableix entre cos i material se sol fer a través d'un altre material com és el calçat. D'aquesta manera, la relació entre el subjecte, Fina Miralles, i l'herba (fig. 114) o la pedra (fig. 115) estava mediatitzat per un altre material, el cuir de les botes; per tant, la percepció de la realitat era diferent a la del cas l'anterior.

47 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM 31 i 32).

48 Fina Miralles va utilitzar aquesta imatge per a la fotocomposició *Triangles* 1976 de la sèrie *Matences* 1977-1978.

G.3. TOCAR CARN⁴⁹



Figures 116 i 117. Fina Miralles *Tocar la gàbia* i *Tocar carn.* de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes*, 1975. Accions realitzades a Sabadell. Dues fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich, Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

En aquesta activitat no només tocava organismes vius, com l'ocell dins la gàbia (fig. 116), sinó que manipulava la carn amb les tisores per tallar o netejar un bistec (fig. 117), material amb una textura completament diferent (vida i mort) dels de les accions anteriors.

⁴⁹ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-30)

H. ACCIONS RELACIONADES AMB L'ACTE DE RENTAR-SE

Accions quotidianes relacionades amb les activitats de cura personal.

H.1. RENTAR-SE LA CARA, RENTAR-SE LES MANS I RENTAR-SE LES DENTS⁵⁰



Figures 118, 119 i 120. Fina Miralles *Rentar-se la cara; rentar-se les mans; i, rentar-se les dents*. de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes*, 1975. Accions realitzades a Sabadell. Tres fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

Aquestes tres imatges mostren tres tasques d'higiene personal en tres moments diferents. En cadascuna d'elles la càmera va enfocar les parts del cos de l'artista que protagonitzaven l'acció: el rostre tapat amb les mans que el freguen amb aigua o sabó (fig. 118); les mans que s'esbandeixen amb aigua (fig. 119); i, els glops de les restes de pasta dentífrica després de rentar-se les dents (fig. 120).

⁵⁰ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-33-34 i 35).

I. ACCIONS RELACIONADES AMB L'ACTE DE MOURE'S

Accions vinculades a l'observació, la percepció i la interacció amb la realitat exterior.

I.1 MIRAR LA LLUM DEL SOL; RESPIRAR; CAMINAR; I, PARLAR⁵¹

Miralles en aquestes fotoaccions evidencia plàsticament la idea de tenir una experiència perceptiva de la realitat a través de l'acte de mirar (fig. 121), de caminar (fig. 122), de veure (fig. 123) o de parlar (fig. 124), per entrar en un univers amb una sèrie d'actes com el desplaçament, el tacte, la visió o la parla, canals emprats per conèixer la realitat mitjançant d'exploració.



Figures 121, 122, 123 i 124. Fina Miralles *Mirar la llum del sol; Respirar; Caminar; i, parlar* de la sèrie de *Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes*, 1975. Accions realitzades a Sabadell . Quatre fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

⁵¹ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-36-37- 38 i 39).

*La casa és: el pare i la mare
el passat
els ancestres
l'úter
la memòria, la unió amb Déu
la pau, el perdó el Repòs.*

*El carrer és: el món dels altres éssers humans i
la relació amb l'exterior des de
la llibertat = (ser aquell que ets)
la tendresa i la fragilitat
comprensió i compassió
l'Amor i la veritat⁵².*

Així el subjecte, com a cos i consciència, és a dir, com a percepció i acció, atorga al coneixement una vinculació amb el món a través del diferents activitats i, per tant, de comportaments.

J. ACCIONS RELACIONADES AMB L'ACTE DE SATISFER LES NECESSITATS VITAL

Accions vinculades a les necessitats humanes per a la supervivència i el gaudi

J.1 MENJAR, BEURE I FUMAR⁵³



52 MIRALLES, Fina. *Després no ve mai... In Vitro* Núm. 2, 1996, pàg.49. (Ref. MAS-168)

53 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-40- 41 i 42).



Figures 125, 126, 127 i 128, Fina Miralles. *Menjar* de la sèrie de *Relacions*. *Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes*, 1975. Accions realitzades a Sabadell. Quatre fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.



Figures 129 i 130. Fina Miralles. *Menjar, Beure una infusió i Fumar* de la sèrie de *Relacions*. *Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes*, 1975. Accions realitzades a Sabadell. Tres fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

Aquestes foto-accions són una mostra de la importància de l'atenció a l'organisme, a les necessitats vitals, que són relativament independents dels estats de pensament voluntari, dels actes de consciència o del món psíquic. Aquest funcionament no és exclusiu de l'ésser humà, és comú a tots els éssers ja que tocar, mirar, respirar, menjar (fig. 125-128), beure (fig. 129) i/o relacionar-se són actes imprescindibles per a la supervivència. Així, doncs, es pot deduir que la idea d'aquestes relacions aparentment intranscendents en aquest treball pren una transcendència cosmològica, ja que tant la relació amb la natura com amb la realitat no és un fet simple, sinó tot el contrari: és quelcom complex, on cada acte té sentit per si mateix i dins del conjunt de les activitats humanes. El fet de fumar (fig. 130), però, ja respon a un altre ordre de necessitats lligades a la cultura del gaudi. Aquests treballs fan al·lusió als materials senzills i als actes essencials que fan memorable la vida diària.

12.3.3 CONTINGUT DE LES ACCIONS

Fina Miralles, en aquest conjunt d'accions aplegades sota el denominador comú *Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes*, presenta certes concomitàncies amb les tesis del pensament fenomenològic de Maurice Merleau-Ponty, ja que vol restablir la comunicació entre cos i ànima a partir del fenomen de la percepció. D'aquesta manera Merleau-Ponty es va oposar al plantejament dualista de Sartre, per separar el subjecte que coneix (per a si) i l'objecte conegut (en si), ja que aquesta concepció podia ser susceptible de ser entesa com una nova forma del dualisme cartesià⁵⁴, és a dir, establir una separació radical entre el cos i la ment. Aquesta idea és subjacent en tot aquest treball de Fina Miralles, ja que entén el cos com una entitat, no aïllat, com una integritat absoluta i originària malgrat es puguin tenir diverses vies de percepció o sentits: visuals, tàctils o motors. Aquestes facultats, a més de tenir un valor funcional, s'interelacionen entre si aportant al subjecte una informació sinestèsica, perquè es pot veure a partir del tacte i es pot sentir a partir de la visió. D'aquesta manera, es pot definir el cos com una realitat significant que atorga sentit, no només a la percepció obtinguda pels sentits sinó a l'obtinguda per l'experiència integral dels mateixos moviments corporals, els quals proporcionen un esquema corporal que va més enllà de la simple suma de les seves parts. Entén el propi cos com una unitat donada a l'exterior sense reserves, perquè el cos ocupa una posició com a subjecte que és aquí, que percep, que es mou, que es dirigeix, que se situa o s'obre al món. Per tant, tot comportament és a la vegada motriu i perceptual; però Miralles, de manera paral·lela a Merleau-Ponty, defensa que la relació entre aquests aspectes

54 Merleau Ponty parteix del problema clàssic de la unitat del cos i de l'ànima, de la radical distinció que fa Descartes de *res extensa* i *res cogitans*. Descartes defineix l'ànima com a pensament i el cos com a extensió perquè el cos té la propietat de la forma i el moviment. Per estudiar les figures necessitarà la geometria (la longitud, la latitud i la profunditat), és a dir, la perspectiva per trobar els seus límits imposats per una altra extensió a l'espai. Pel que fa al moviment, necessita a Déu i les lleis de la física mecànica, ja que els cossos no són fixos, sinó que es desplacen. Però el concepte de moviment en Descartes és una simple variació de la posició del cos en l'espai (que pot mesurar, calcular i/o quantificar matemàticament), no conté cap idea d'acció.

cognitiu es realitzi en un estat de síntesi constant; per tant, el procés sempre serà inacabat i precari de manera similar a la barreja de coses diverses que es produeix en la vida quotidiana.

12.4. LA METODOLOGIA DE LES RELACIONS: DEL COS HUMÀ AMB MATERIALS NATURALS I DEL COS HUMÀ AMB ELEMENTS QUOTIDIANS

Fina Miralles, a la sèrie *Relacions*, a diferència de *Translacions* (on va seguir un procediment de lliure construcció), va emprar un mètode sistemàtic d'encadenament o associació d'idees, a través dels quals feia transitar el discurs poètic. En aquests treballs es denota una normativa subjacent que permetia a Miralles seguir, d'una banda, la convenció de la relació del cos amb els materials i els elements quotidians i, de l'altra, experimentar amb la invenció de cada nova combinació de materials i contextos, cosa que feia que el sentit del discurs en cada acció canviés. Una vegada més apareix en les peces d'art d'acció de Miralles la idea de treballar els processos en sèrie, emprant una mateixa metodologia, és a dir, una mateixa manera de procedir ordenada, sistemàtica, per arribar a una fi: documentar amb la càmera fotogràfica⁵⁵ els diferents moments del procés de cobrir i descobrir el cos de Miralles amb materials diversos.

En primer lloc s'escollia el lloc i el material, es preparava el sòl al damunt del qual Miralles havia d'intervenir; en segon lloc, Miralles s'estirava i el col·laborador o la col·laboradora anava cobrint el seu cos amb el material provinent del mateix entorn fins a quedar totalment tapada. El seu cos quedava completament amagat, ocult i integrat en el context, on interior i exterior eren una sola cosa i la seva presència es feia imperceptible a la llum del dia; el tercer pas tenia lloc quan Miralles sorgia, emergia o brotava d'aquest medi, cosa que es podia llegir com un naixement, ja que els materials poc pesats (com la terra, la sorra o l'aigua) els empenyia amb la força del cos, i els materials més pesats (com les pedres) els treia amb les mans fins que es podia alçar. Finalment, desapareixia i només quedava el rastre o l'empremta del seu cos al damunt de la superfície intervinguda. Per poder d'aquesta manera trencar amb l'apriorisme artístic d'afirmar la preeminència de la cognició *a priori* sobre l'experiència, i per demostrar empíricament les possibilitats expressives d'una mateixa idea la va exemplificar i verificar a partir de diverses possibilitats de relacions constants de la seva presència amb els elements de la naturalesa naturals, en aquest cas, o de les activitats quotidianes, per després d'organitzar formalment aquesta informació, fonamentar els valors i els límits del treball artístic, ja fos a partir de la naturalesa i/o de la cultura⁵⁶.

55 En els treballs vinculats a *Relacions*, si Fina Miralles formava part material de procés era gràcies a la col·laboració d'altres persones, però la majoria de vegades aquesta tasca no apareix recollida en els documents. Ben diferent és el que es podia observar a la translació *Flotació d'herba en el mar* 1973, on la presència i activitat dels col·laboradors va ser recollida en els documents gràfics.

56 Les aportacions d'obres conceptuals van canviar la visió clàssica que es tenia de l'art, van prendre tanta envergadura que van sobrepassar els límits i els àmbits artístics. El seu pensament va influir, encara que no de manera immediata i directa, en el canvi de la imatge que els éssers humans tenien del món i de si mateixos.

12.4.1. ELS MATERIALS

En aquestes primeres relacions Miralles va continuar amb la línia iniciada el 1972 pel que fa a teoritzar sobre art a partir dels materials naturals. En aquest moment, però, l'objectiu de la seva recerca encara no se centrava en l'estudi de la capacitat de transformació dels materials naturals mitjançant la química o l'alquímia, sinó en els aspectes físics de densitat, flexibilitat...⁵⁷ Tot això, a partir del principi del cobriment total del cos en quatre tipus d'accions; l'empedrament, l'enterrament, l'ensorrament i la immersió total o parcial del cos dins l'aigua. Així, Miralles, amb cadascun d'aquests materials, va haver d'experimentar un camp energètic diferent; d'una banda, tenia en compte les qüestions físiques d'estat, pes, massa, volum... i, de l'altra, presentava el seu cos com un exemple de materialitat destacant-ne les propietats i qualitats físiques. L'objectiu era constatar que la relació entre la presència antropomòrfica i els elements naturals era vàlida, tant pels materials com pels procediments artístics. Però el fet d'entrellaçar el cos amb tots aquests materials era una manera de mostrar la dimensió natural de la identitat de l'ésser humà, l'existència del qual és inseparable de l'empremta que ha deixat en el paisatge en tots aquests processos. Aquestes accions atorgaran a la natura una dimensió còsmica i als actes quotidians, rastres d'una cultura, perquè l'art com a fenomen humà no pot existir fora de l'àmbit o dels límits que la societat comporta.

12.4.2. ELS TÍTOLS

El títol de la peça es refereix, d'una banda, a la tipologia dels materials naturals emprats per Fina Miralles per cobrir el seu cos a cada relació i, de l'altra, descriu el motiu de l'acció, és a dir, en què consistia la successió de fets de cada activitat. Això feia que, tant en la repetició de l'enumeració del material com en la descripció de l'acció que es volia portar a terme, el títol esdevingués una tautologia de les intencions. Per conseqüent, com que la tipologia del material era el component individualitzador de l'acció respecte a la resta de la sèrie, la presència continuada de l'artista va ser la que conferia a *Relacions del cos humà amb elements naturals* un ordre i uns límits, per després poder establir, confrontar o connectar les accions en un encadenament de propostes. Així, les pedres, la terra, la sorra, l'herba o l'aigua apareixen en diversos treballs de Miralles i han esdevingut una constant en la seva obra, ja que es troben referenciats en els dibuixos o presents en els muntatges o, com en aquest cas, en les accions. Per tant, es pot afirmar que han tingut un paper relativament constant. I, és justament allò quotidià, amb la seva presència, el que li permet atribuir a aquests materials una qualitat ontològica, però ara, a partir de l'antropologia. És a dir, els materials naturals esdevenen per a Fina Miralles objectes de coneixement de l'entorn a partir de la relació de l'artista amb el medi.

⁵⁷ Aquí Fina Miralles, una vegada més, planteja la qüestió: per fer una obra d'art no cal la manipulació química dels materials; només amb el canvi de context dels materials i la presència antròpica es pot generar un nou camp de significació estètica.

Mentre que en l'etapa de *Natura morta* i de *Naturaleses naturals* parlava del desig de superació de l'herència artística de la generació anterior, a partir de la mostra *Relacions*, entre el març de 1974 i el gener i el febrer de 1975 va començar a deixar de banda el pressupòsit estrictament estructural per començar a interessar-se per aspectes de caràcter antropològic, per parlar de la vinculació de la persona amb l'entorn. Aquesta idea de concebre la persona com un ésser que està relacionat amb la realitat va estimular a Miralles a investigar la interacció que fa la persona amb el medi, Si bé a la sèrie *Relació del cos humà amb elements naturals* planteja la relació de la persona amb els materials naturals o fenòmens atmosfèrics, alhora concep la persona com un element natural més, és a dir, com una cosa immanent de la vida terrenal. Pel que fa a la sèrie *Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes*, Miralles aspirava a deixar constància de les relacions quotidianes amb tots aquells elements que són reals i tangibles i, alhora, dels actes quotidians que són vitals per a l'existència humana com respirar, mirar, menjar, veure, caminar, parlar, etc. Aquestes fotografies que recullen els processos de les accions podien ser llegides com a mers registres d'actes que la humanitat ha anat realitzant dia a dia des de temps immemorables i, per tant, massa sovint menystingudes o desvalorades. Però Miralles, al concebre l'art com una entitat que no existeix fora de la vida; sobretot, si es té en compte que l'artista a la sèrie d'accions *Relacions del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes* no planteja la funció del seu cos -pel seu component físic, vital i relacional- com a mera presència o com a pur referent existencial, sinó que concep el seu cos com l'observatori a través del qual pot establir contacte amb l'entorn quotidià -materials i situacions-, és a dir, interactuant dins de la dinàmica de la vida corrent, ara i aquí. Així, el cos com a òrgan de coneixement i els actes com els processos per conèixer modificaran aquesta percepció, cosa que permet a l'obra obrir nous interrogants sobre el sentit profund d'una realitat que en ser habitual pot esdevenir ordinària, perdent d'aquesta manera el component transcendental del sentit últim de l'art i de la vida. O dit en altres paraules, és la seva presència la que fa canviar la percepció de les situacions, ja que en aquestes circumstàncies les situacions constitueixen un estat de les coses que als ulls de l'observador passen a ser el material a través del qual es configura una nova forma de pensament cosmològic.

12.5. EL CONCEPTE DE TEMPS⁵⁸ A RELACIÓ: DEL COS HUMÀ AMB MATERIALS NATURALS

En les diferents sèries de relacions podem observar com la idea de temporalitat canvia. A *Relacions. Relacions del cos humà amb elements naturals*, el temps dels materials minerals amb els quals Miralles cobreix el seu cos és continu, uniforme, lineal, infinit, només fracturat pel propòsit de l'artista d'interaccionar amb les pedres, la terra, la sorra, l'aigua... La temporalització de l'acció venia determinada pel temps que la/el col·laborador necessitava per ocultar el cos de l'artista i el temps que tardava Miralles a treure's el material del cos, el qual variava segons la constitució i

58 BENEVENISTE, E. *Los problemas de lingüística general I*. 4a ed. Mèxic: Siglo XXI, 1974, pàg. 118-130.

particularitats dels materials (el pes i la massa) o les condicions ambientals. Aquests aspectes no quedaven enregistrats en el suport fotogràfic, només suggerits pels gestos que mostraven l'esforç realitzat per l'artista en l'acte del descobriment. Però, és justament la repetició del protocol de l'acció la que dona unitat al conjunt de les diferents accions.

És la presència antròpica la que aporta la noció de temps existencial a aquests materials, ja que la presència de l'artista i l'acció de cobrir i descobrir el seu cos amb els materials permet projectar un ritme interior en la presentació i percepció de la sèrie. Per tant, introdueix la idea de temporalitat, perquè al temps físic hi afegeix el temps de l'esdeveniment artístic, on ara el temps psíquic va més enllà del temps real per incloure la intencionalitat estètica.

Tot i que el temps de l'acció en directe és impossible de reviure en la seva totalitat espai-temporal, perquè no hi ha retorn possible, sí que els documents fotogràfics com a recordatoris permeten reconstruir l'esperit de l'esdeveniment, rememorar l'acte i reviure'l en el present. Atès que les fotografies no recullen tota la realitat, sinó només una successió de les parts rellevants del procés, aquestes imatges tant sols permeten als espectadors rememorar l'esdeveniment i compartir una experiència comuna. Experiència que en la majoria dels casos pot arribar a ser molt diferent a la vivència en directe que va tenir l'artista, els ajudants i els documentalistes -cadascun des d'una posició diferent. En aquest punt, seria pertinent plantejar on se situaria el temps estètic en el marc de la seva obra? Si tenim en compte que les imatges com a icones són susceptibles de prendre un nou camp de significació en funció de l'ordenació del discurs de l'entorn en què les imatges són mostrades, aleshores cada vegada el seu temps s'actualitza d'acord amb l'eix i el context de l'exposició, fet que donaria múltiples percepcions/temporalitats de l'obra. Per ser el llenguatge, a més d'un fenomen humà i en aquest cas de la personalitat i la vida mental de l'artista, un fenomen cultural d'interacció social.

Així, les imatges de les relacions recullen l'experiència de Miralles i, a l'ubicar-les dins del context de la mostra *Cosmologia*, el temps estètic d'aquests documents pren una nova actualització, i així successivament en cada nou context. Encara que les situacions es repeteixin i la cronologia no s'alteri, l'observació de les imatges se situa en el no temps, són intemporals.

12.6. ACCIÓ EN DIRECTE RELACIÓ: DEL COS HUMÀ AMB ELS QUATRE ELEMENTS⁵⁹

Aquesta acció-ritual consistia de relacionar el cos amb l'aire, la terra, l'aigua i el foc, a la vegada que els quatre elements es relacionaven entre ells mateixos, doncs el foc estava a dins d'uns pots plens d'aigua i aquests dins de la terra i tot plegat a sobre del cos. (La mampara embolicant el cap era per fer més evident la presència de l'aire).⁶⁰

El dia de la inauguració de l'exposició *Relacions: Terra, Aigua, Aire i Foc* Fina Miralles va realitzar en directe l'acció-ritual⁶¹ *Relació del cos humà amb els quatre elements*, ja que l'entornament d'aquesta acció formava part de la mostra juntament amb el muntatge-instal·lació *Cosmologia* i les fotoaccions *Relacions*.

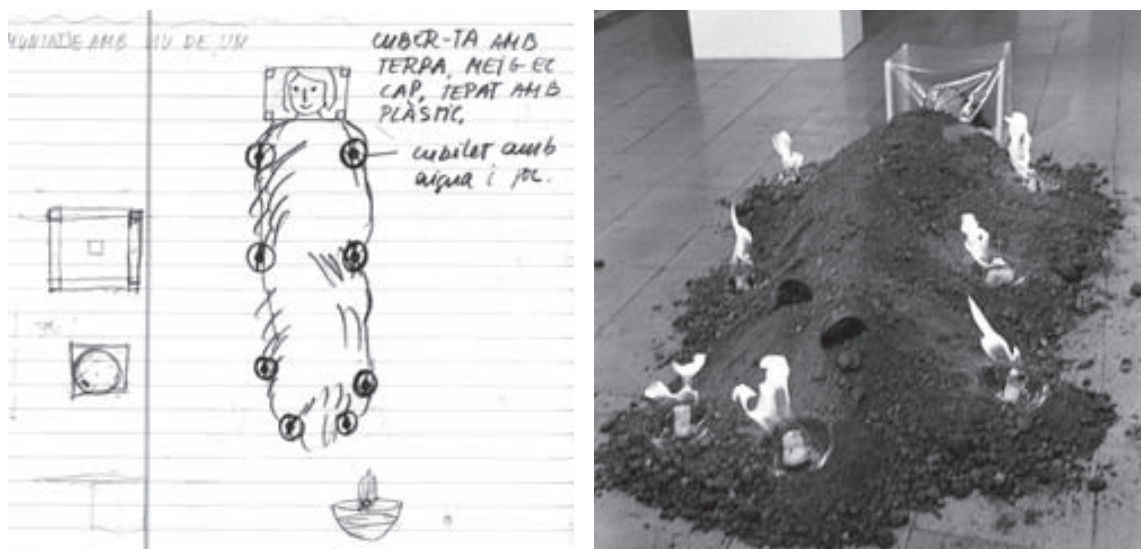


Figura 131. Fina Miralles *Relacions*. Dibuix preparatori de l'acció de *Relació del cos amb els quatre elements*. Març de 1975. *Llibre de treball* 1er. pàg. 21 bis. (Ref.MAS-410)

Figura 132. Fotografia de l'acció de *Relació del cos amb els quatre elements* realitzada el 8 de març de 1975 el dia de la inauguració de l'exposició a la Sala Tres de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

⁵⁹ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-43).

⁶⁰ MIRALLES, Fina. Dossier de l'obra de l'artista 1972-1983. (Ref. MAS-211)

⁶¹ Fina Miralles a la pàgina 21 bis del LLT1 va denominar l'acció Muntatge en viu.

12.6.1 PROCEDIMENT

Aquesta acció va ser la primera que Fina Miralles va efectuar a temps real en un espai artístic i davant del públic, tal com ho mostren les imatges de les figures compreses entre la 133 i la 145. Cal destacar que el procediment que va emprar era similar a l'utilitzat a la subsèrie *Relacions del cos humà amb elements naturals*, concretament al fet de cobrir el seu cos amb un material natural. Però, tal com diu el títol de l'acció, a l'estar vinculada als quatre elements va introduir-hi els materials relacionats. Així, per fer evident la presència de l'element aire va posar el cap dins d'una mampara feta de llistons de fusta i coberta de plàstic; per presentar l'element aigua va posar aquest líquid dins de petits cubilets de metall; per mostrar l'element foc va introduir dins d'aquests cubilets una peça aïllant amb cotó fluix impregnat d'alcohol de cremar; mentre que per esmentar l'element terra va fer recobrir el seu cos amb terra (fig.131) i (fig.132).

12.6.2. EL RITUAL COSMOLÒGIC DE L'ACCIÓ

Fina Miralles es va estirar, amb els braços als costats i els peus creuats, directament al terra de la Sala Tres. La posició del cos estava en perpendicular respecte a les altres parts de la mostra. Tenia com a capçalera el muntatge-instal·lació *Cosmologia*, el cap estava alineat amb la pilastra que feia d'eix central o nucli del muntatge i els peus apuntaven les fotoaccions *Relacions del cos humà amb elements naturals* (fig.150).



Figures 133 i 134. Fina Miralles Fotografia de l'acció de *Relació del cos amb els quatre elements* realitzada el 8 de març de 1975 dins del context de la intervenció *Relacions: Terra, Aigua, Aire i Foc* a la Sala Tres de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Seguidament un grup reduït de col·laboradors van començar a abocar, des dels sacs, la terra al damunt del cos de l'artista, van començar pels peus i van acabar al cap, on començava la mampara (fig. 135- fig. 136).



Figures 135 i 136. Fina Miralles Fotografia de l'acció de *Relació del cos amb els quatre elements* realitzada el 8 de març de 1975 dins del context de la intervenció *Relacions: Terra, Aigua, Aire i Foc* a la Sala Tres de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Després, amb les mans, van repartir la terra per construir una mena de túmul (fig. 137- fig.140) del qual sobresortien els peus i el cap, ja que ambdues parts no van ser cobertes a diferència de les fotoaccions *Relacions del cos humà amb elements naturals*, en què el cos quedava completament cobert.



Figures 137,138, 139 i 140. Fina Miralles. Fotografia de l'acció de *Relació del cos amb els quatre elements* realitzada el 8 de març de 1975 dins del context de la intervenció *Relacions: Terra, Aigua, Aire i Foc* a la Sala Tres de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

El pas següent va ser col·locar els cubilets al voltant del túmul i omplir-los d'aigua i seguidament disposar-hi els cotons impregnats d'alcohol i encendre'ls (fig. 141). A la imatge resultant és palesa l'harmonia cosmològica dels quatre elements que interaccionaven amb la presència semioculta de l'artista fig.142).



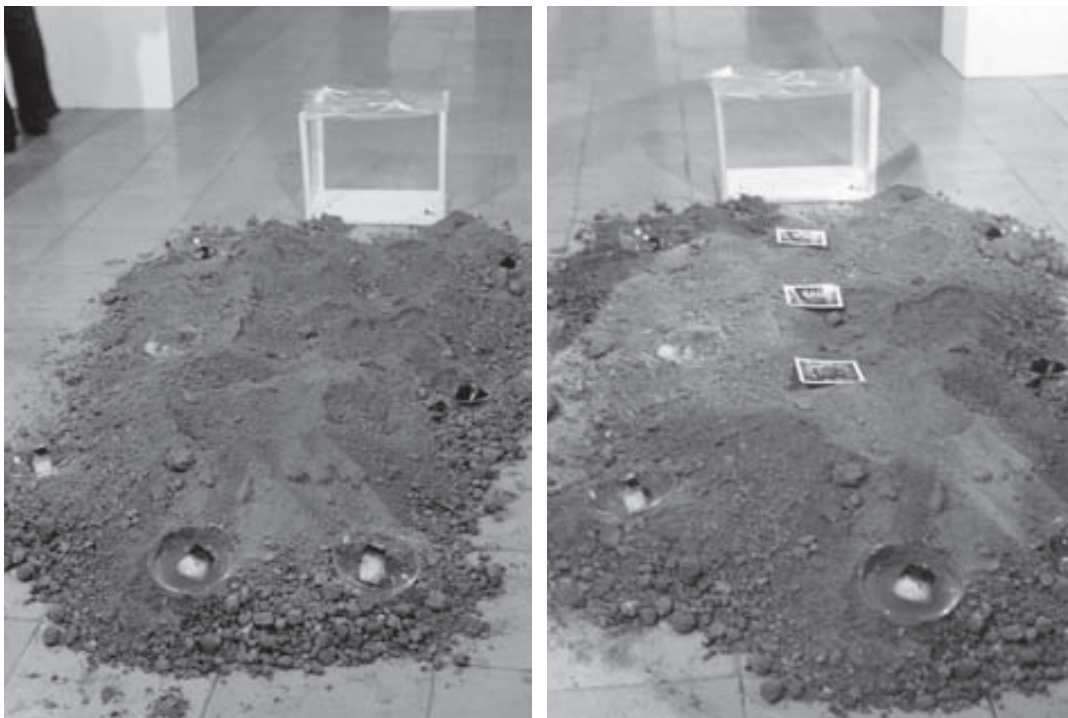
Figures 141 i 142. Fina Miralles. Fotografia de l'acció de *Relació del cos amb els quatre elements* realitzada el 8 de març de 1975 dins del context de la intervenció *Relacions: Terra, Aigua, Aire i Foc* a la Sala Tres de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Un cop es van apagar les flames, Fina Miralles es va anar incorporant, però a mesura que s'aixecava la terra dipositada al damunt del cos queia pels costats deixant un buit en el cor del monticle com si fos la boca d'un volcà (fig. 143,144 i 145).



Figures 143, 144 i 145. Fina Miralles. Fotografia de l'acció de *Relació del cos amb els quatre elements* realitzada el 8 de març de 1975 dins del context de la intervenció *Relacions: Terra, Aigua, Aire i Foc* a la Sala Tres de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Del resultat final de l'acció en va quedar l'entorn amb una destacada presència de l'element terra i de l'element aire expressat amb la mampara, en canvi, de l'element aigua només en quedaven les restes dins dels cubilets mentre que l'element foc s'havia consumit, així com també havia desaparegut el cos de l'artista (fig.146). En conseqüència, per tancar l'entorn i atorgar-li un sentit d'intemporalitat a l'esdeveniment, sobre les restes de l'acció, és a dir, en el buit que havia deixat el cos de Miralles, s'hi van dipositar tres fotografies instantànies com a referència del que havia estat el punt àlgid de l'acció *Relació del cos humà amb els quatre elements* (fig. 147).



Figures 146 i 147. Fina Miralles. Fotografia de l'acció de *Relació del cos amb els quatre elements* realitzada el 8 de març de 1975 dins del context de la intervenció *Relacions: Terra, Aigua, Aire i Foc* a la Sala Tres de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

En aquest resultat final de l'acció, Miralles presentava, encara que de manera virtual, la seva concepció del cos humà com un sistema cosmològic, un microcosmos reflex del macrocosmos, ja que el cos per viure necessita de la combinació d'aquests elements. Així, de la combinació dels elements passius, com l'aigua i la seva relació amb el component humit i fred, i la terra amb el component sec i fred; amb els elements actius, l'aire, humit i càlid, i el foc, sec i càlid, en resultaran els materials sòlids, líquids i gasosos, els quals no només fan possible la vida material, sinó també el vigor de la vida biològica i la dinàmica de la vida espiritual, tal com es pot observar a la figura 148.

Elements	Temperatura	Colors	Estacions	Fluxos vitals	Etapes de la vida	Astres
Aigua	Fred i humit	Blanc	Hivern	Limfàtic	Infantesa	Lluna
Aire	Humit i càlid	Blau	Primavera	Sanguini	Joventut	
Foc⁶⁵	Càlid i sec	Vermell	Estiu	Nerviós	Maduresa	Sol
Terra	Sec i fred	Negre	Tardor	Biliós	Vellesa	Terra

Fig. 148. Taula de la relació dels elements fonamental per l'existència material.

Aquesta projecció animista de la naturalesa ha fet possible establir un sistema de correspondències entre els elements, les temperatures, els colors, les estacions, els fluxos vials, les etapes de la vida amb la influència del astres. Al mateix temps que, una disposició de creences en el camps biològic, mèdic, antropològic i espiritual, ja que els fenòmens de l'univers estan lligats entre si per un conjunt de relacions a tots nivells.



Figura 149. Fina Miralles. Fotografia de l'entorn de l'acció de *Relació del cos amb els quatre elements* realitzada el 8 de març de 1975, formava part de la intervenció *Cosmologia* a la Sala Tres de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

62 El foc és l'agent dinàmic.

En aquest treball el ritual queda restringit a les imatges que han quedat, on Miralles, com a subjecte, esdevé un mediador perceptiu per parlar del seu 'jo'; tant com a pronom personal que indica existència en l'ara i aquí com de l'aquest sóc Jo' que viu de la memòria del passat i de la projecció del futur.

*Unir-me a la unitat
aquest és el meu destí
i el meu propòsit⁶³.*

12.7. INSTAL·LACIÓ- MUNTATGE COSMOLOGIA⁶⁴

Totes les coses són oposades i complementàries per principi: cel i terra, masculí i femení, actiu i passiu, positiu i negatiu.⁶⁵



Figura 150. Fina Miralles. Fotografia de l'exposició *Relacions: Terra, Aigua, Aire i Foc*, formada per les fotoaccions *Relacions* del març de 1975 penjades a les parets laterals; l'entornament de l'acció de *Relació del cos amb els quatre elements* realitzada el 8 de març de 1975 a la part central, entre les fotoaccions i la intervenció *Cosmologia*. Mostra presentada a la Sala Tres de Sabadell el març de 1975. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

63 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 31. (Ref. MAS- 170)

64 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-44 i 45).

65 MIRALLES, Fina. *Llibre de treball 1er*, pàg. 27 bis. (Ref. MAS 411)

L'exposició *Relacions* estava formada per les fotoaccions *Relació del cos humà amb elements naturals* i *Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes* que Fina Miralles va penjar a dues parets de la sala de manera que es pogués establir un discurs visual entre ambdues sèries. Les fotoaccions de la sèrie *Relació del cos humà amb elements naturals* a la part frontal de la imatge de la part superior i les fotoaccions de la sèrie *Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes* a la paret lateral, tenien com a punt d'unió entre elles la imatge *Respirar* que apareix en solitari a l'extrem del costat dret. Al terra hi va deixar l'entornament de les restes de l'acció *Relació del cos amb els quatre elements* realitzada en directe el dia de la inauguració. Pel que fa a la instal·lació-muntatge titulada *Cosmologia* constituïa un mostrari dels materials vinculats o relacionats amb els quatre elements: terra, aigua, aire i foc (fig. 150).

12.7.1. COSMOLOGIA

El títol d'aquest treball tal com el seu nom indica volia ser un tractat sobre la generació de l'estructura de l'univers, la naturalesa dels materials naturals i la dels materials del cosmos des d'un posicionament artístic. En aquesta intervenció partia de la idea de Paracels sobre la correspondència del microcosmos i el macrocosmos, per presentar-la com un tot holístic, no com una suma de parts dissociades amb la finalitat d'indicar que l'oposició i els contraris es dissolen en la totalitat.

12.7.2. DISSENY DE LA DISPOSICIÓ DELS ELEMENTS EN L'EXPOSICIÓ

*Aquesta peça presentava cinc elements de cada grup, o sigui, cinc d'aigua, cinc d'aire, cinc de terra i cinc de foc per mostrar la relació, intercalació i en definitiva evidenciar l'oposició de conceptes contraris en l'univers: cada cosa és una i vàries, part i tot, positiu i negatiu a la vegada.*⁶⁶



Figura 151. Fina Miralles Fotografia del muntatge *Cosmologia* de l'exposició *Relacions* presentada a la Sala Tres de Sabadell el març de 1975. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell.

Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

⁶⁶ Text extret del dossier de l'artista que va emprar per introduir i/o per donar pautes per a la lectura de la peça *Cosmologia* al Dossier de Treball. (Ref. MAS-211)

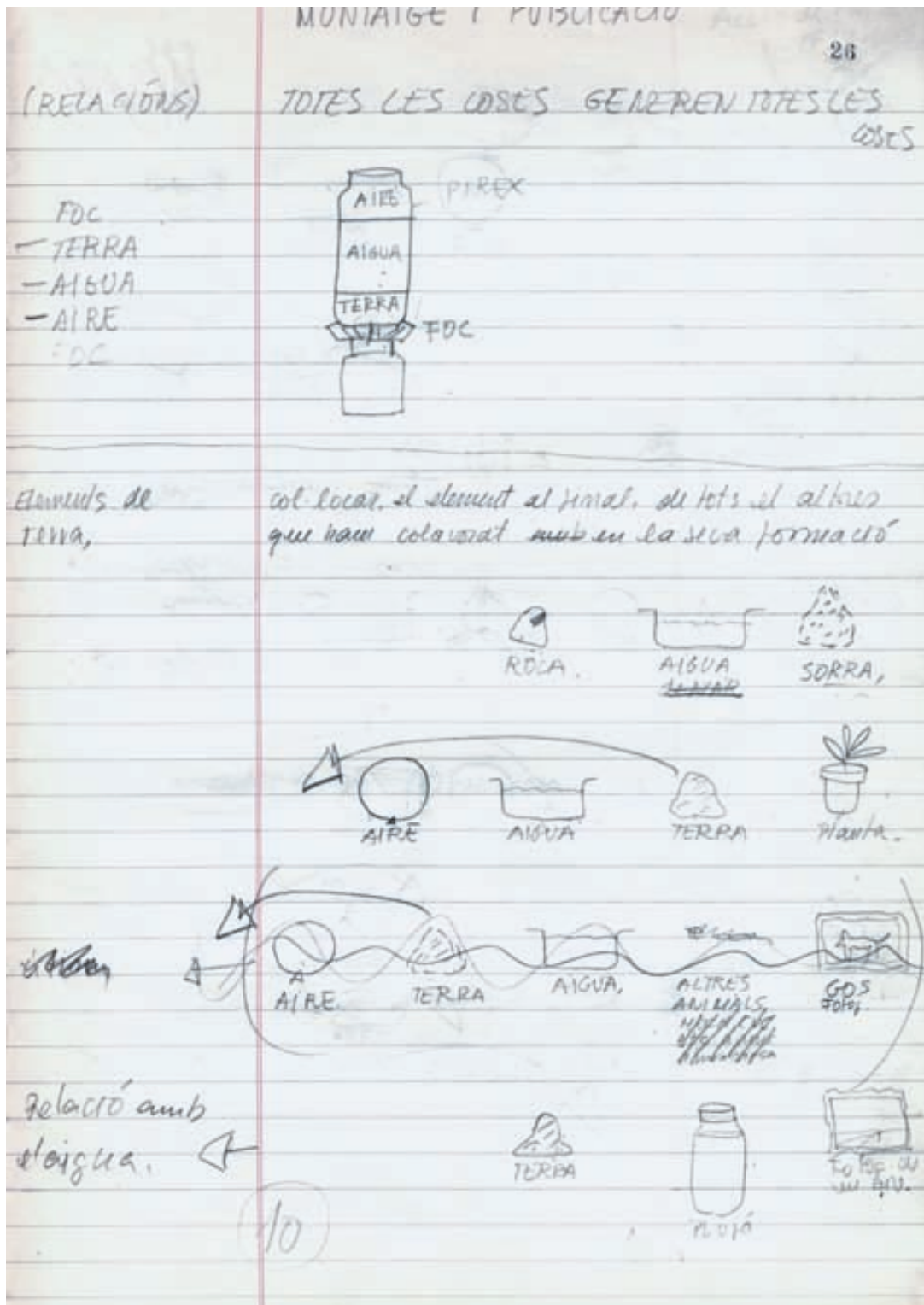


Figura 152. Fina Miralles. *Cosmologia*, 1975. Llibre de Treball 1r, pàg. 26. (Ref.MAS-410). En aquest dibuix Fina Miralles va estructurar i ordenar els elements per tipologies de materials, en l'exposició va respectar aquesta disposició dels materials.

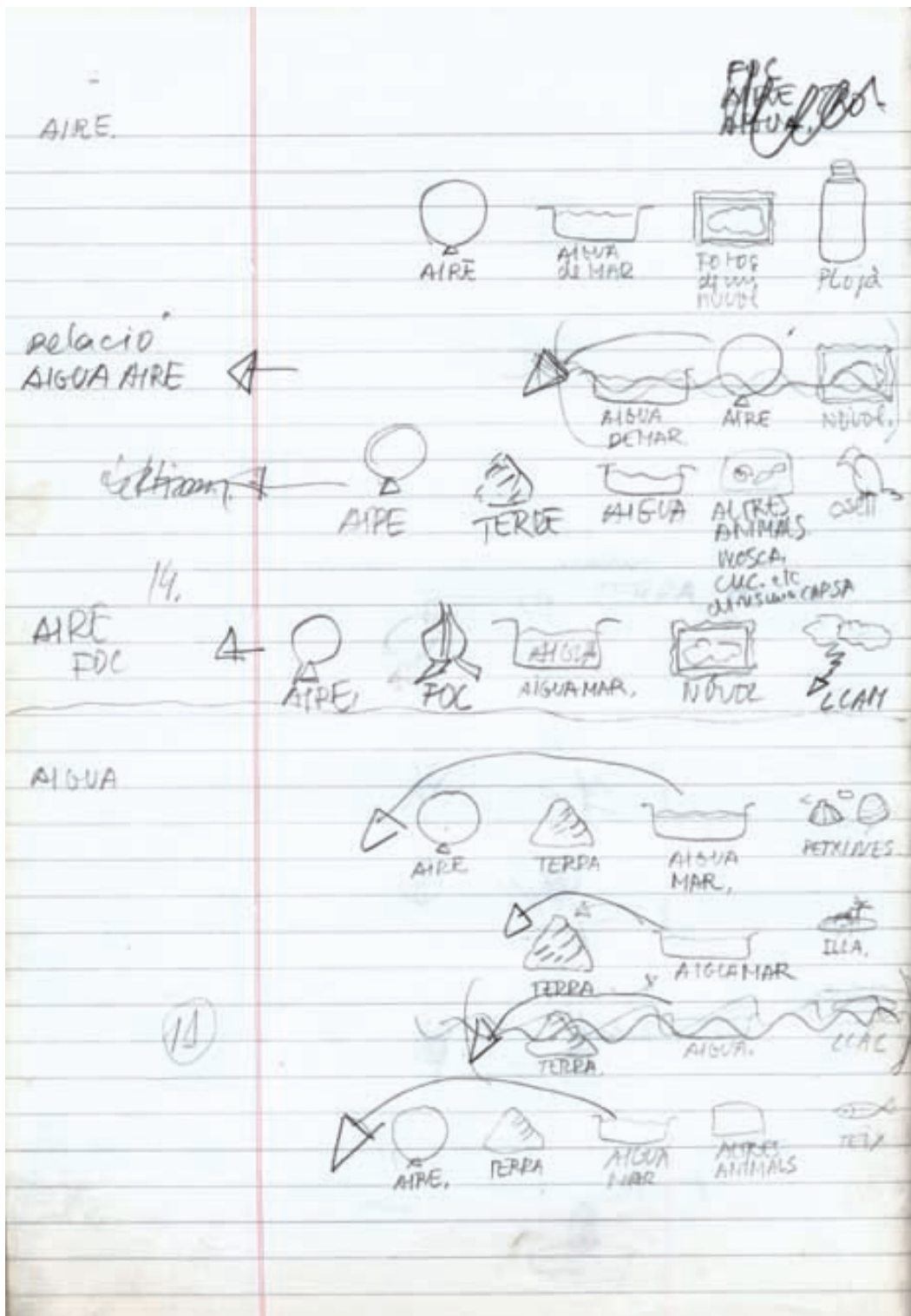


Figura 153. Fina Miralles. *Cosmologia*, 1975. Llibre de Treball 1r, pàg. 26 bis (Ref.MAS-410)
 En aquest dibuix Fina Miralles va estructurar i ordenar els elements per tipologies de materials, en l'exposició va respectar aquesta disposició dels materials.

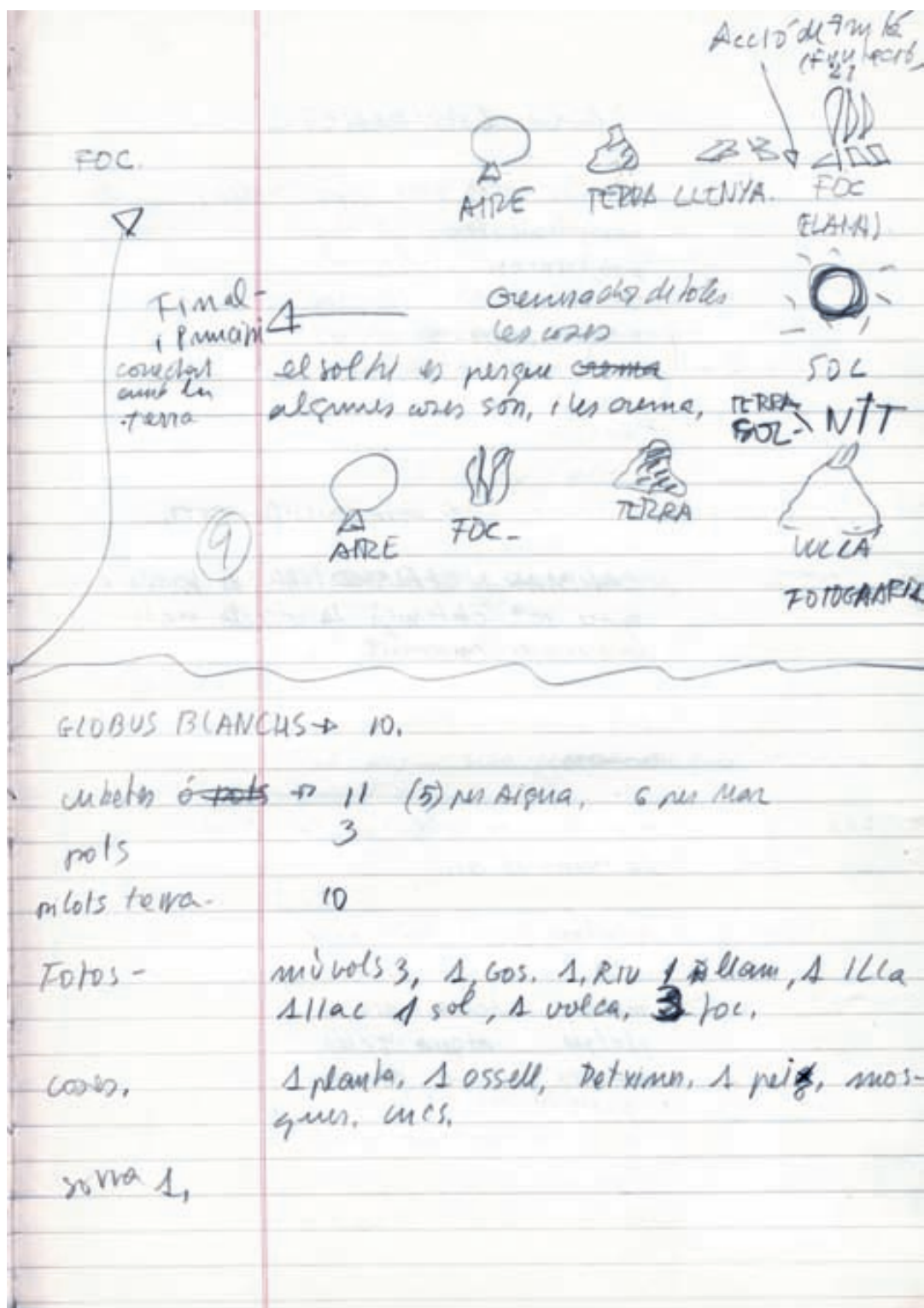


Figura 154. Fina Miralles. *Cosmologia*, 1975. Llibre de Treball 1r, pàg. 27. (Ref. MAS-410)

En aquest dibuix Fina Miralles va estructurar i ordenar els elements per tipologies de materials, en l'exposició va respectar aquesta disposició dels materials.

Miralles en aquests dibuixos realitzats en el LLT1 indicava la manera com establia la relació, la seqüenciació i la disposició dels materials diversos en la mostra.

ELEMENTS	COMBINACIÓ D'ELEMENTS				RESULTAT
Terra	Roca		Aigua		Sorra
	Terra	Aire	Aigua		Planta
	Terra	Aire	Aigua	Altres animals	Fotografia d'un gos
Aigua	Terra		Aigua de pluja		Fotografia d'un riu
Aire		Aire	Aigua de mar	Fotografia d'un núvol	Aigua de pluja
Relació Aigua i Aire		Aire	Aigua de mar		Fotografia d'un núvol
	Aire	Terra	Aigua	Altres animals, mosques i cucs dins d'una capsa	Ocell viu
Relació Aire i Foc	Aire	Foc	Aigua de mar	Fotografia d'un núvol	Fotografia d'un llamp
Aigua	Aigua de mar	Aire	Terra		Petxines
	Aigua de mar		Terra		Fotografia d'una Illa
	Aigua		Terra		Fotografia d'un llac
	Aigua de mar	Aire	Terra	Altres animals	Peix
Foc		Aire	Terra	Llenya (acció de combustió)	Fotografia del foc (flama)
		Aire	Foc	Terra (acció d'explosió)	Fotografia d'un volcà
					SOL ⁶⁸

Figura 155. Esquema de la disposició dels materials extret dels esbossos realitzats per Fina Miralles al LLT1 pàg. 26, 26 bis i 27. Fina Miralles va anotar primer com col·locar els elements; després, per separat, els diversos elements a relacionar i, al final, l'element resultant de la seva combinació o interrelació.

67 El Sol és l'element que agermana totes les coses, dia i nit, calor i fred... el Sol és per a Fina Miralles el principi i el final que torna a connectar el cicle, concretament amb l'element Terra, amb la vida i així successivament.

Tal com es pot observar en el gràfic (fig. 155), Fina Miralles va emprar diferents estratagemes per presentar els quatre elements: Terra, Aire, Aigua i Foc i les seves combinacions. L'ordre de col·locació va ser posar l'element resultant al final mentre que al principi va disposar els elements que havien col·laborat en la seva configuració⁶⁸ (fig.152), (fig. 153) i (fig. 154).

Dins del grup dels elements de terra, Fina Miralles en la primera casella hi va posar la sorra, per ser l'element resultant de l'efecte físic de la meteorització o fragmentació de la roca que es troba en el naixement del riu i es veu arrossegada pel flux de l'aigua. Així, el desplaçament de la roca dins del cabal de l'aigua produeix per fregament un procés d'erosió, en el que les partícules més grans es van depositant al llarg del trajecte del riu i les més petites van circulant amb l'aigua fins arribar, al final de la desembocadura del riu, al mar, dipositant-se a les voreres tot constituint les platges i, per sedimentació, els estrats marins. A la segona casella hi esmenta la paraula planta com a organisme que pertany al regne vegetal, de creixement variable, autotròfic⁶⁹ i que no es pot desplaçar. Cal destacar la importància de la relació de la planta amb la terra, ja que per existir necessita tenir les arrels subjectes al sòl de manera que puguin absorbir els seus nutrients, però també necessita de l'aigua del subsòl i/o de la pluja per dissoldre els nutrients de la terra, i de la llum del sol per poder fer la fotosíntesi i transformar l'anhidrid carbònic en oxigen. I, en el tercer grup dels elements associats a la terra hi va ubicar el Gos, per ser un animal mamífer carnívor, domesticat des dels temps prehistòrics, d'aspecte, forma i pelatge molt diversos segons les races. Cal destacar que el gos per sobreviure necessita de la cadena alimentària o sigui de l'existència d'altres animals, però també necessita de la terra per ser el seu suport per desplaçar-se, l'aigua per hidratar-se i rentar-se, i l'aire per respirar (fig. 150).

Després venia el grup de l'aigua, en què el màxim representant de la relació de la terra amb l'aigua de pluja és el riu. Ja que el riu sorgeix de la depressió de la superfície de la terra per on circula un corrent natural d'aigua, més o menys continu, el cabal del qual es forma amb l'aigua recollida de la pluja i de la neu desfeta de les muntanyes (fig. 151).

De l'element aire en relació amb l'aigua de mar en sorgeixen els núvols, els quals generen un altre fenomen meteorològic que és la precipitació en forma de gotes d'aigua que en cauen o aigua de pluja.

68 Pilar Parcerisas esmenta que dins la tendència conceptual hi va haver molts artistes que van treballar amb la idea dels quatre elements, com algunes accions de *Jordi Benito que també incorporen elements naturals. I sobre els quatre elements: aigua, aire, terra i foc, realitzat l'any 1973, per Abad, Torres, Muntada, Corazón, Criado i Gómez*. PARCERISAS, Pilar. *La dialèctica natural – artificial 1964-1980*. L'avantguarda de l'escultura catalana. Catàleg editat pel Departament de cultura de la Generalitat de Catalunya. Primera edició, setembre de 1989, pàg. 77.

69 Tipus de nutrició dels organismes que, per a subvenir a llurs necessitats metabòliques, només incorporen del medi productes inorgànics

I de la relació de l'aigua amb l'aire, n'esmenta dos grups. El primer és el de l'aire i l'aigua de mar provocant un fenomen meteorològic, l'aparició dels núvols, els quals es formen a partir de l'agregació de diminutes gotes d'aigua o de partícules de glaç suspeses en l'aire. Mentre que el següent feia al·lusió a l'animal que viu en aquest segon medi, l'ocell. El qual, per aquest motiu, té el cos cobert de plomes i les extremitats anteriors transformades en ales aptes per al vol -que és la seva forma de desplaçar-se-, les mandíbules en forma de bec per nodrir-se de cucs i altres éssers vius⁷⁰ que es troben a la terra i per beure aigua.

De la relació aire, aigua de mar i foc, en el dibuix només hi havia un sol grup, el produït per la relació de l'aire amb l'aigua de mar en la creació de núvols i de l'efecte que té lloc en l'encontre entre dos núvols, entre diferents parts d'un mateix núvol, o bé entre el núvol i el sòl on es produeix el fenomen meteorològic de la descàrrega elèctrica anomenat llamp (fig. 152).

En l'apartat de l'element aigua Miralles va establir quatre relacions. La primera seria el resultat de la combinació de l'aire, la terra i l'aigua de mar, les petxines. Les closca d'alguns mol·luscs lamel·libranquis, quan han esdevingut restes inorgànics d'éssers vius, poden formar roques bioquímiques per compactació i cimentació, i en aquest cas reben el nom de lumaquel·la. De la relació de l'aigua de mar amb la terra és produeix el fenomen geogràfic anomenat illa, que és quan una porció de terra està envoltada d'aigua per tots costats. De la relació de l'aigua amb la terra com a fenomen geomorfològic que es produeix per l'acumulació d'aigua dolça en una depressió a l'interior dels continents es configura el llac. I finalment, com a resultat de la cadena de les relacions de l'aigua de mar, l'aire, la terra i d'altres animals va disposar a la casella final el peix. Animal vertebrat integrat en el grup dels animals de sang freda, que viu en un hàbitat aquàtic, té respiració principalment branquial, es desplaça gràcies a una sèrie d'aletes i es nodreix d'altres animals.

Referent a l'element foc, Miralles va establir tres categories, la flama, és a dir, la massa gasosa en combustió, com la que en forma de llengua lluminosa i mòbil es desprèn d'un cos que crema "l'lenya" en relació amb l'aire. En segon lloc hi va posar el Sol per ser l'estrella mitjana de color groc que dóna vida i nom al nostre sistema solar, per tant, la seva llum i escalfor són imprescindibles per a la vida a la terra. El seu nucli està format bàsicament per àtoms d'hidrogen que en reaccionar entre ells formen heli i desprenen molta energia. I a la darrera casella d'aquest grup, hi va disposar el volcà com a fenomen natural fruit de la dinàmica de la litosfera i dels processos constructius que realitzen els agents geològics interns provocats per la calor que produeixen els corrents de convecció que mouen les plaques de la terra, les quals en col·lidir entre sí originen els volcans. Així, el volcà permet la sortida de magma -un medi pastós format per roques foses i una gran quantitat de gasos dissolts- a l'exterior de la terra, on els gasos impulsen partícules de lava.

70 Fina Miralles els cucs i els insectes els va posar dins d'una caixa.

Fina Miralles per trencar amb l'encadenament unilateral de causa i efecte en la instal·lació per referir-se als éssers vius grans com era el cas del gos; els fenòmens meteorològics com un núvol, o un llamp; els fenòmens de combustió naturals com era el cas d'una flama de foc o d'un volcà; els espais o llocs naturals d'un riu, d'una illa o d'un llac, al seu lloc hi va col·locar una fotografia⁷¹ que iconogràficament i virtual els representava.

Pel que fa a l'element Terra, Miralles va disposar deu pilons de terra i un de sorra⁷²; l'aire el va presentar a partir de deu globus blancs que contenien de manera implícita aquest element; l'aigua la va dipositar dins d'uns pots de vidre tapats, cinc d'aigua de mar i sis d'aigua dolça; i els diversos éssers vius, un del regne vegetal -una planta en un test- i varis del regne animal -l'ocell dins d'una gàbia, un peix dins una peixera i els cucs i insectes dins d'una caixa-, on cada element tenia atorgat un lloc per establir el discurs de les interrelacions dels elements en el conjunt de la mostra.



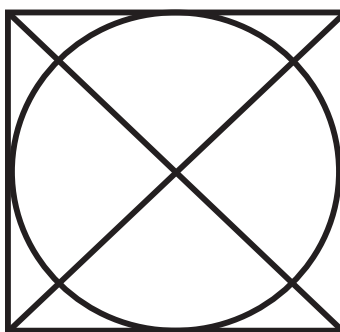
Figura 156. Fina Miralles Fotografia del muntatge *Cosmologia* de l'exposició *Relacions* presentada a la Sala Tres de Sabadell el març de 1975. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell.

Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

⁷¹ Dels núvols i del foc hi havia tres fotografies de cada element.

⁷² Fina Miralles va emprar una estratègia expositiva similar a la utilitzada a la peça *Natura Morta* 1972, és a dir, de col·locar el material en pilons al damunt d'una superfície.

Fina Miralles per referir visualment la relació còsmica entre els quatre elements: terra, aire, aigua i foc en relació amb l'univers va disposar al centre de la sala una estructura de forma quadrangular per representar *el cercle imaginari del cosmos* (fig. 156). Aquesta estructura quadrada la va construir amb quatre pilastres, al damunt de les quals va col·locar quatre taulers de 3,30 m per, d'aquesta manera, construir una tarima amb quatre cares on va dipositar els diferents materials relacionats amb els elements: terra, aigua, aire i foc. Al centre de la part interior de l'estructura quadrangular, tanmateix, hi va posar un pilar amb un fogonet de butà que feia bullir aigua dins d'un pot de vidre amb terra, que en evaporar-se esdevenia aire i així simbolitzava la síntesi dels quatre elements: terra, aigua, aire i foc, conceptualitzat en la forma següent.



*Totes les coses generen totes les coses.
Totes les coses són oposades i complementàries per principi:
cel i terra, masculí i femení, actiu i passiu, positiu i negatiu.
Totes les coses generen relacions⁷³.*

73 MIRALLES, Fina. *Relacions*. Llibre de Treball 1er (LLT1) de 1972-1979, pàg. 26 i 27.

12.8. CONCLUSIONS

Fina Miralles va escriure a la targeta d'invitació de l'exposició *Relacions* a la Sala Tres de Sabadell que "en aquest treball (...) En cap moment s'ha pretès mitificar la concepció de la cosmologia presocràtica amb el pensament reductiu que totes les coses provenen de la conjunció dels quatre elements"⁷⁴. D'aquesta afirmació es dedueix que la idea de l'artista no era retornar a la concepció cosmològica presocràtica⁷⁵, la qual per explicar el món va desdoblant la realitat en dos vessants, d'una banda la naturalesa espiritual vinculada a les divinitats i, de l'altra, la naturalesa natural explicada a través de la física; com tampoc pretenia retornar a la divinització de les forces naturals de les cultures antigues, sinó reprendre la concepció cosmològica vinculada al pensament oriental de la unitat.

Els pensadors presocràtics, en qüestionar-se el problema de la naturalesa van fer possible el sorgiment de la filosofia i, amb ella, un canvi radical del concepte de ciència de la naturalesa que havien postulat cultures antigues, com la mesopotàmica, l'egípcia o la grega arcaica, les quals explicaven les forces naturals (terra, aire, aigua o foc) a través de la seva divinització o antropomorfisme. Això suposava una concepció cosmològica arbitrària, donat que les lleis de la naturalesa i de l'esdevenidor depenien de les voluntats divines. L'aportació dels pensadors presocràtics, amb la seva concepció intel·lectual de buscar una explicació d'un origen únic i racional o *arché* va fer que la metodologia científica es basés en l'observació de les regularitats per explicar les forces còsmiques en forma abstracta, fomentada en lleis racionals, trencant així amb l'esquema mental subjacent en la saviesa arcaica, poètica i popular d'explicar l'univers.

L'objectiu de Miralles en aquesta exposició era preguntar-se de què està fet l'univers. Alhora que plantejar-se aquesta qüestió en referència a la concepció cosmològica de la cultura occidental⁷⁶. Fina Miralles escriu "Occident sempre separa i aïlla, un déu, uns homes... Què és primer? Qui ha donat vida a la vida? Sempre que separi en particularitats el tot perd sentit"⁷⁷. D'aquesta afirmació de l'artista es pot deduir que, tot i que en cap moment exclou la possibilitat de la ciència, sí que s'oposa al domini purament reactiu de la ciència per negar la complexitat de la realitat, atès que considera que aquesta tendència a anivellar tota la realitat a un comú

74 MIRALLES, Fina. Text de presentació de treball a la targeta d'invitació de l'exposició *Relacions* a la Sala Tres de Sabadell del 8 al 31 de març de 1975. (Ref. MAS-124)

75 El pensament presocràtic va sorgir a la Jònia als segles VII-VI aC i els seus components, Tales de Milet, Anaxímenes i Anaximandre, es van plantejar el problema de quin era el principi de l'estructura físicomaterial de l'univers: es preguntaven de què està fet l'univers.

76 El pensament occidental gairebé des del naixement de la filosofia ha privilegiat la divisió, la separació de les coses. Aquesta divisió de la realitat estarà present en el pensament occidental fins a l'actualitat a través del principi de la dualitat. Tales de Milet va separar el principi espiritual del principi natural, adreçant la seva recerca vers el natural, cosa que va suposar el naixement de la religió, de la física i de l'estudi del comportament de la naturalesa observable. En la cultura clàssica es troba en el pensament de Plató en la diferenciació radical entre el món de les idees (perfecte) i el món material (imperfecte), i en Aristòtil en la divisió entre acte i potència, i entre forma i matèria. En el pensament medieval, fortament influït per Plató, s'estableix la divisió antropològica entre ànima i cos, i en el pensament de Kant en l'època moderna la diferenciació entre noumen (el no observable) i fenomen (l'observable).

77 MIRALLES, Fina. *A reviure a renéixer. A refer-se a recrear-se*, 1991, pàg. 7. (Ref. MAS-154)

denominador esdevé la darrera expressió del nihilisme occidental. Miralles expressa de manera implícita en la seva obra que la veritat racional és antropomòrfica, és a dir, està limitada per la visió que té l'ésser humà del món, i és des d'aquesta subjectivitat que es fonamenta i s'alça l'edifici del coneixement científic. Així doncs, cal destacar que un univers regulat per les lleis científiques és molt menys problemàtic que un món regit pel caos: entropia necessària per garantir la supervivència de l'ésser humà davant la incertesa. En conseqüència, Miralles en la línia del pensament de Nietzsche⁷⁸, s'oposa al mètode científic racionalista, perquè ha imposat al pensament occidental la recerca de la veritat a partir d'una categorització racional de la realitat. Això ha comportat oblidar que la gènesi de les lleis de la naturalesa va sorgir de construccions fantàstiques: meres aparences, metàfores, al·legories..., ficcions inventades per les persones a fi de donar sentit a la realitat. Per tant, aquesta construcció quimèrica del món ha permès a l'ésser humà concebre veritats allà on hi habita la metàfora, un conjunt d'analogies (divinització de les forces naturals) que un cop han estat oblidades, s'han convertit en l'estructura conceptual de la ciència.

En aquells moments, però, a la part de la ciència que se sentia més propera Miralles era a l'ecologia, per ser una manera d'entendre la realitat com a ens global: "s'interessa per l'ésser humà i el seu entorn no separadament sinó integrant-los"⁷⁹. Per tant, a partir d'aquest moment l'objectiu de la proposta de Fina Miralles fou "primerament (...) mostrar la interrelació que existeix entre els diferents elements, Terra, Aire, Aigua i Foc tal com va mostrar en la sèrie de fotoaccions *Relacions del cos humà amb elements naturals*", on l'artista, mitjançant el seu cos, interactuava amb els elements en un espai físic, extern i material.

L'artista feia esment a la concepció de la naturalesa com a quelcom que no és estàtic, sinó que té un ordre dinàmic, on les relacions entre les coses es van succeint d'acord amb la naturalesa de cada element, així com de la naturalesa sorgida de la combinació dels diferents elements. Per tant, l'univers no és uniforme i no hi ha res idèntic, el coneixement s'ha d'entendre com un procés purament relacional, ja que, segons les condicions (espacials-temporals) en què el coneixement o el coneixedor se situa, percep aspectes diferents de la mateixa realitat. Per aquest motiu, l'artista afirmava, "La perfecció de la naturalesa és el moviment de mínima resistència"⁸⁰, "l'evident, l'obvi. No hi ha preguntes ni respostes..."⁸¹ (...)."Un tot unit, un univers no diferenciat, no separat, no aïllat. Una cosa és conseqüència de l'altra. (...) Res és atzar"⁸².

78 NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid 2001.

79 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 19. (Ref. MAS- 170)

80 Miralles a la mateixa llibreta (Ref.MAS-154) va definir el moviment com "la línea de menor resistencia, [en] que se funda la inviolabilidad de las leyes naturales, porque este movimiento no es algo abstracto no constituye algo externo aislado a las cosas sino la armonía del movimiento inmanente de las cosas".

81 MIRALLES, Fina. *A reviuere a renéixer. A refer-se a recrear-se*, 1991, pag. 2. (Ref. MAS-154)

82 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 17. (Ref. MAS- 170)

A l'acció *Relació del cos amb els quatre elements*, 1975, Fina Miralles volia evidenciar la idea que tot està relacionat amb tot, allò material i allò immaterial, que una cosa és conseqüència d'una altra, que no hi ha res únic sinó que tot és fruit del principi de la unió. En aquest cas de l'estat físic dels elements: sòlid, la terra; líquid, l'aigua; gas, l'aire; la combustió, el foc; i la combinació dels elements passius -terra i aigua- amb els actius -aire i foc. Per tant, serà d'aquestes combinacions d'elements passius amb actius que les coses del món esdevenen. I, finalment, feia interrelacionar tots aquests elements amb el cos humà que, com a organisme complex, els conté tots.

Per arribar a aquesta concepció dinàmica del cosmos, tal com apuntava Assumpta Bassas, Fina Miralles a les "Relacions, els elements naturals començaran a manifestar, a més de la seva materialitat, la seva naturalesa d'elements primordials, alquímics i, per tant, nuclis de transformació"⁸³. Idea que es reflecteix en les anotacions que l'artista va realitzar en el LLT1⁸⁴, remarcant el seu interès per l'alquímia⁸⁵ de Paracels⁸⁶, la filosofia de Ramon Llull, la doctrina del Tao⁸⁷... Però, de totes aquestes referències, la línia filosòfica que va tenir més continuïtat en la trajectòria artística i de pensament de Miralles va ser l'oriental. Atès que mentre occident centra el pensament en "l'atenció en el ser de les coses, l'essència, de què són fetes, a orient el centra en el moviment canviant de les coses"⁸⁸. De manera progressiva Miralles va anar conceptualitzant la idea de la naturalesa com a organisme vivent, doncs malgrat que l'essència de les coses és permanent, és en els processos i les mutabilitats dels propis elements on es produeixen els canvis. Des d'aquesta posició l'artista va trencar amb els principis unilaterals del pensament presocràtic i, d'acord amb la filosofia oriental que concep la realitat com un tot únic i unitari, Fina Miralles va afirmar: "Comença el món i la vida, a on tot és (unit) un"⁸⁹.

83 BASSAS, Assumpta. *Fina Miralles: natura, cultura i cos femení, una perspectiva des del gènere*. Catàleg Fina Miralles. De les idees a la vida. Museu d'Art de Sabadell. Febrer-juliol 2001, pàg. 94.

84 Fina Miralles va anotar-ho en el Llibre de Treball 1r pàg. 33bis. A més dels referents esmentats a la part inferior de la pàgina, va anotar "Publicacions, escrits sobre màgia o filosofia manierista, els quatre elements".

85 L'alquímia va néixer a Alexandria i des d'aleshores el coneixement de l'alquímia ha estat associat al sistema filosòfic i espiritual de l'hermetisme, un sistema que fonamenta les seves arrels en la deïtat sincrètica grecoegípcia d'Hermes Trimegist. Aquest art hermètic era un saber que tenia com a objectiu el fonament de trobar la pedra filosofal que permetés, per mitjà del foc, alliberar la naturalesa immunda dels materials. Així, un dels seus objectius era transmutar les substàncies impures a la seva forma més perfecta, és a dir, en or. Durant l'Edat Mitjana es va convertir en un art que fusionava ciència i religió. Però des del Renaixement, concretament a través de la figura de Paracels, l'alquímia va esdevenir un antecedent de la química. Tot i que aquest coneixement ha estat uns dels principals precursors de les ciències modernes en el tractament de les substàncies, de les eines i dels processos; en aquest context del treball de Fina Miralles interessa pels seus aspectes místics, esotèrics i, sobretot, artístics en relació de la transformació de la natura i de l'ésser humà.

86 Teofast Paracels va establir una correspondència entre les forces màgiques que regeixen el macrocosmos i el microcosmos. Segons la seva teoria alquimista ambdós universos es correspondrien i, per tant, per entendre'n un s'havia d'estudiar l'altre. Aquesta tasca consistia a saber escollir i combinar les substàncies que millor condensaven les virtuts dels astres.

87 L'origen del Tao és confús i el trobem a la Xina al segle VII-VI aC, gairebé al mateix temps que van sorgir el pensament occidental a la Jònia i la religió judeocristiana a l'actual Palestina. Malgrat que presenta coincidències amb l'estoïcisme occidental tot fa suposar que poden ser fruit de l'esperit del temps. Es caracteritza per ser una doctrina mística que ha anat desenvolupant-se al llarg dels segles, basada en la integració de l'individu en la natura i la compressió de l'univers com a principi còsmic. És probable que aquests textos recollits en el *Tao te Ching* pertanyin a diferents autors agrupats amb el nom de Lao-Tse. Te vol dir el camí de la virtut i el seu ideograma és un home, una petjada, deu ulls i un cor (home que veu amb deu ulls i sent amb un cor atent i afectuós), Ching significa llibre i l'ching és l'oracle xinès de les mutacions. LAO-TSE. *Tao te ching*. Editorial Tecnos, Madrid 1996.

88 MIRALLES, Fina. *A reviu a renéixer. A refer-se a recrear-se*, 1991, pàg. 2. (Ref. MAS-154)

89 MIRALLES, Fina. *El teu Amor Fina*. 1995, pàg. 5. (Ref. MAS- 210)

A partir d'aquesta concepció cosmològica la diversitat és explicada mitjançant l'oposició de dualitats que s'interrelacionen de manera dinàmica i subordinada a la unitat, així que de l'u suprem es desplega la pluralitat i/o diversitat a través del principi de la dualitat: el yin i el yang; el negatiu i el positiu; el buit i el ple⁹⁰. I d'acord amb aquest plantejament, Fina Miralles per al muntatge *Cosmologia* va escriure "Aquesta peça presentava cinc elements de cada grup, o sigui, cinc d'aigua, cinc d'aire, cinc de terra i cinc de foc per mostrar la relació, intercalació i en definitiva evidenciar l'oposició de conceptes contraris en l'univers: cada cosa és una i varies, part i tot, positiu i negatiu a la vegada"⁹¹. Així, i d'acord amb el pensament oriental, Fina Miralles va intentar organitzar els elements naturals amb les seves accions, colors, direccions i símbols corresponents de manera esquemàtica.

	Acció	Color	Direcció- Estació	Símbol
Aigua	Apaga el foc	Negre	Nord/hivern	El guerrer negre La serp, La tortuga ⁹³
Foc	Fon el metall	vermell	Sud/estiu	Au Fènix ⁹⁴
Metall	Talla els arbres (la fusta)	blanc	Oest/tardor	Tigre ⁹⁵
Bosc	Recobreix la terra	verd	Est/primavera	Dragó ⁹⁶
Terra	Absorbeix l'aigua	groc	Centre	Ts'ong  (la fusta, el suau, el cel, el foc) la terra, la muntanya, el llac

Figura 157. Esquema extret de la llibreta de Fina Miralles. *A reviure a renéixer. A refer-se a recrear-se*. 1991⁹⁷.

De l'esquema (fig. 157) es dedueix que, a partir d'aquest moment, la cosmovisió de Miralles esdevindrà cada vegada més panteista perquè les oposicions o contraris es dissolen en la totalitat. El foc és sinònim d'acció, el punt de partida i la figura del pare; l'aigua és el principi de

90 Com també en el iu i el wu (esperit-matèria) o en el li i el qui (raó/inspiració o instància no raonada)...

91 Text extret del dossier de l'artista que va emprar Miralles per introduir i/o donar pautes per la lectura del muntatge *Cosmologia*. MIRALLES, Fina. Dossier del Treball 1972-1983. (Ref.MAS-211)

92 La tortuga és el símbol del nord, la figura de la mare, la nit, l'hivern, la lluna nova, la quietud, l'aigua i les nimfes. En les cartes simbolitza les copes.

93 L'au fènix és el símbol del sud, la joventut, el migdia, l'estiu, la lluna plena, el sud actiu, el foc i les salamandres.

94 El tigre simbolitza l'oest, la figura del pare, del capvespre, de la tardor, la lluna minvant, la posta de sol, la terra i el vent. En les cartes simbolitza els bastons.

95 El dragó és el símbol de l'est, la figura del fill, la matinada, la primavera, la lluna creixent, la unió dels oposats, el silf i el gegants. En les cartes simbolitza les espases i les piques.

96 MIRALLES, Fina. *A reviure a renéixer. A refer-se a recrear-se*, 1991, pàg. 4. (Ref. MAS-154)





fecunditat, el centre, el cor i la figura de la mare; l'aire és l'esperit, allò informe (sense forma) que penetra la matèria, i la terra és el món subterrani, la caverna, l'inici del món espiritual per ser la síntesi de les altres tres⁹⁷.

Fina Miralles en el poema següent va expressar les relacions entre els elements essencials en funció de l'acció exercida per cadascun d'ells:

*L'aigua apaga el foc,
el foc fon el metall,
el metall talla la fusta,
el bosc, la fusta cobreix la terra
la terra absorbeix l'aigua.*

El vent pot bellugar la superfície de l'aigua perquè penetra dins els seus intersticis⁹⁸.

Pel que fa als colors, cal remarcar que l'efecte exercit de l'aigua per apagar el foc és de color negre, l'efecte del foc per fondre el metall és vermell, l'efecte del metall tallant la fusta és blanc, la terra coberta pel bosc és de color verd, i l'aigua absorbida per la terra és representada pel color groc.

En referència a la simbologia, els referents de l'element aigua són el guerrer negre, la serp i la tortuga; del foc l'au fènix; el metall el tigre; el bosc el dragó⁹⁹; i de la terra com a centre el Ts'ong que és la combinació de la fusta, el cel, la terra... "Ts'ong és el cercle , el buit de l'absolut, del tot en el res, l'absència de moviment, per tant l'immaterial. Quan el buit que ho conté tot crea el moviment, crea la llum, crea la vida. El cercle amb el punt  és la llum del sol, el punt és el sol, és l'omphalos" ¹⁰⁰, "el punt des d'on el cel es comunica amb la terra. Primer es duplica en dos eixos  i després el quadrat  i així, successivament"¹⁰¹: "el cel ens dóna la llum, el sol, la pluja, la neu i l'aire que respirem"¹⁰².

97 Però cal tenir en compte que la persona no només és un cos físic, sinó que està configurat de quelcom més en una línia de correspondències. Així, *al cos li corresponen les sensacions, a l'ànima li corresponen els sentiments i al mental li corresponen les idees i la raó*. MIRALLES, Fina., *A reviure a renéixer. A refer-se a recrear-se*, 1991. (Ref. MAS-154)

98 MIRALLES, Fina. *reviure a renéixer. A refer-se a recrear-se*. 1991 i 1995, pàg. 3. (Ref. MAS- 154)

99 En un full solt que s'ha trobat dins del LLT1 Miralles va escriure que el dragó podria ser la representació de la societat.

100 Pels grecs antics, l'*omphalos* vol dir 'melic', era una pedra sagrada en forma més o menys cònica, que de vegades cobrien ornamentant-la amb un patró que representava una xarxa de cintes de llana que servia per indicar on era el centre del Cosmos, tal com va dibuixar Fina Miralles a *A reviure a renéixer. A refer-se a recrear-se*, 1991. (Ref. MAS-154)

101 *K'i*, no s'ha trobar cap referència d'aquesta paraula en cap més text.

102 MIRALLES, Fina. *A reviure a renéixer. A refer-se a recrear-se*, 1991, pàg. 11. (Ref. MAS-154)

D'acord amb aquesta simbologia la instal·lació *Cosmologia* va ser dissenyada en forma quadrangular per representar "el cercle imaginari del cosmos" i mostrar visualment la relació còsmica entre els quatre elements: terra, aire, aigua i foc. La combinació dels quals en el pensament oriental està representada pel K'i com a ànima còsmica, l'alè que anima tota cosa, que dóna vida i creixement als arbres, el moviment a l'aigua, l'energia a l'home, i que és exhalat per les muntanyes, sota les formes de núvols i de boires.

*La naturalesa no és únicament
un paisatge verd.
La naturalesa és la vida, nosaltres,
El nostre cos és vida és Naturalesa.
Què som?
Som vida
D'on venim?
De la vida
A on anem?
A la vida
I doncs què és la vida?
La vida és tot.
Aspira doncs a la totalitat
A ser un tot tu mateix
I formaràs part del tot¹⁰³.*

Miralles afirmava que la cultura occidental, des dels clàssics, ha posat tota l'atenció en l'estudi del ser de les coses, la seva fisicalitat; en canvi, la cultura oriental, des de sempre ha centrat el seu estudi vers la comprensió del moviment canviant de les coses. Així, en aquest treball sobre les *Relacions* de 1975, Fina Miralles va voler destacar la idea que el fet vital no es produeix per la dissociació dels elements, sinó tot el contrari, és fruit de la conjunció dels elements, de les circumstàncies i de la seva combinatòria. I, d'aquesta manera, una cosa porta a l'altra, una conjuntura en precedeix una altra, un fenomen sorgeix d'un altre i així successivament, sense resistència, es va generant la vida. De la vida a la mort i de la mort a tornar a néixer, perquè tot deixa rastres en la memòria universal que fa que res sigui casual i que es pugui produir la continuïtat de la vida. Després de l'exposició *Relacions* Fina Miralles va anar introduint un canvi en l'enfocament del seu treball, deixant de banda els elements vinculats a la física, per anar introduint aspectes dels rituals que les persones han mantingut des d'antic en relació amb la naturalesa, ja fossin els costums populars i/o els ancestrals. A partir d'aquest moment, un punt de referència va ser el llibre de Joan Amades *Costumari català*¹⁰⁴ tal com es veurà en la sèrie d'accions *L'Arbre* de 1975.

103 MIRALLES, Fina. *Tot és a dins*. 23-1-1995, pàg. 32. (Ref. MAS- 171)

104 AMADES, Joan. *Costumari Català: el curs de l'any*. Salvat Editores, S.A. Edicions 62, Barcelona 1982.

13

L'ARBRE, 1975-1976.
EXPOSICIONS I FOTOACCIONS

13.1 SÈRIE DE FOTOACCIONS *L'ARBRE* 1975 PRESENTADA A L'EXPOSICIÓ *VALORS ACTUALS DEL COSTUMARI CATALÀ EN LES ARTS PLÀSTIQUES: L'ARBRE, 1975-1976*¹⁰⁵

L'exposició *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* va ser organitzada per Josep Domènech, Fina Miralles i Jordi Pablo, els mateixos artistes que hi van participar.



Figura 158. Díptic de l'exposició *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* a la Llotja del Tint de Banyoles.

La mostra *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* va ser patrocinada per l'Obra Cultural de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i l'Estalvi i va ser organitzada i presentada a la sala d'exposicions de l'Associació del Personal d'aquesta entitat a Barcelona. La durada de la mostra va ser del desembre de 1975 fins al juny de 1976, i va ser itinerant per diferents espais expositius de Catalunya¹⁰⁶, com ara, la biblioteca de la Sala de Pensions d'Igualada, Barcelona; la Llotja del Tint de Banyoles, Girona (del 6 al 20 de febrer de 1976); la biblioteca de la Sala de

¹⁰⁵ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-46).

¹⁰⁶ A cada centre, Jordi Pablo va impartir-hi una conferència el dia de la inauguració. Es té coneixement que a Banyoles va ser el 6 de febrer i a Berga el 15 de juny.

Pensions de Lleida; la biblioteca de la Sala de Pensions de Berga, i la Sala Tres de Sabadell.¹⁰⁷ Pel que fa als suports de difusió i anunci de l'activitat, es van editar dos tipus de suports: el díptic (fig. 158), que contenia la informació sobre les dates de la mostra, així com les activitats que es portarien a terme, i el cartell, que presentava la mateixa informació però tot en una pàgina DIN A3¹⁰⁸.

13.1.1. CONTINGUT TEÒRIC DE LA MOSTRA

D'acord amb l'enunciat del títol, la tesi central de la mostra va ser prendre com a referència el *Costumari català* de Joan Amades¹⁰⁹, però no amb la idea de treballar els costums i les tradicions de manera literal, sinó des d'una perspectiva contemporània. Els artistes es van centrar en la investigació formal i, sobretot, conceptual d'aquests materials etnològics (fig.158).

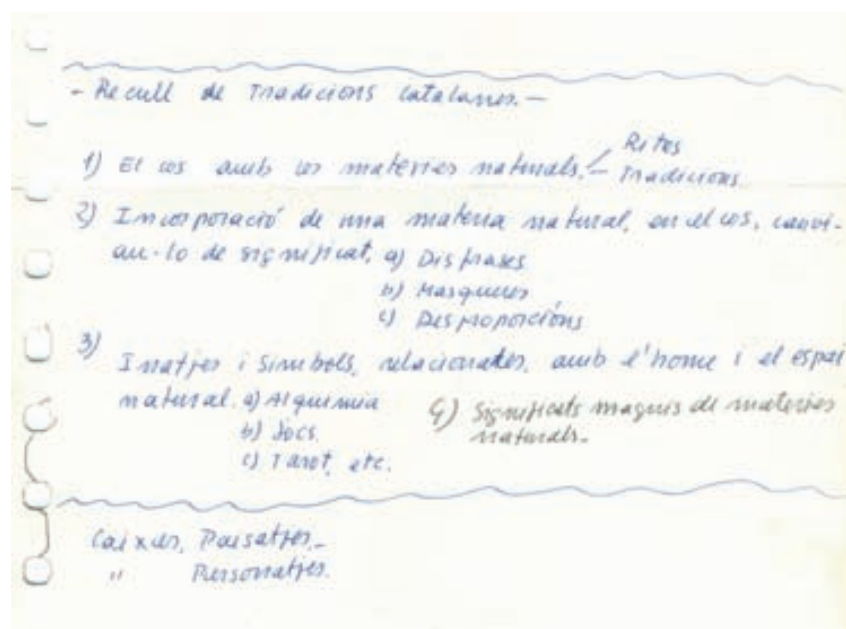


Figura 159. Esquema del recull de les tradicions catalanes i les peces d'art d'acció de Fina Miralles.

Full solt trobar al *Llibre de Treball 1r*.

107 La "Sala Tres vinculà molt estretament els artistes de Sabadell amb artistes de Barcelona, de manera que sorgiren algunes iniciatives conjuntes, com el treball *Valors del costumari català en les arts plàstiques*, realitzat per Josefina Miralles, Josep Domènech i Jordi Pablo". PARCERISAS, Pilar. *Sala Tres en la cruïlla de l'art conceptual a Catalunya. Sala Tres 1972-1979, en la ruta de l'art alternatiu a Catalunya*. Edició Museu d'Art de Sabadell, Sabadell 2007, pàg. 215.

108 Per la difusió de l'activitat Fina Miralles va recuperar una imatge de la sèrie de l'acció *Cos cobert de palla* de 1974.

109 L'objectiu del *Costumari* era recollir i deixar constància escrita d'aspectes etnogràfics dels costums col·lectius de la tradició catalana que s'organitzaven seguint el curs de l'any. La idea central d'aquesta obra recopilada en diversos volums, segons els mesos de l'any, era recollir les creences, preocupacions, supersticions, refranys, cançons, danses, jocs, documents gràfics, costums, rondalles, etc. Per portar a terme aquest treball de recerca, l'autor va emprar dos tipus de fonts: les bibliogràfiques i l'entrevista directa a persones de tot tipus, edat, estament i ocupació.

Com explica Pilar Parcerisas: "(...) intentaron transportar el espíritu de la cultura popular y colectiva, mediante objetos y acciones, al terreno del arte contemporáneo"¹¹⁰. De fet, tant Miralles com Josep Domènech i Jordi Pablo estaven convençuts que els costums i les tradicions mereixien ser examinats, ja que aportaven una informació instrumental fonamental per a l'avenç de l'art del moment. Així, els artistes tenien el "convenciment que hi havia un paral·lelisme entre certs elements de l'art popular i tradicional i l'art contemporani"¹¹¹. Fina Miralles va escriure respecte a això: (...) ens identifiquem amb la semblança de llenguatges, entre les accions rituals i les nostres propostes artístiques. El plantejament general es va centrar, doncs, en la semblança dels llenguatges i en l'apropament entre la creativitat popular i el pensament creador, o sigui, entre la mitologia popular i l'art culturalitzat"¹¹². Però cal tenir en compte que aquesta voluntat de revisar i reflexionar sobre l'expressió creativa primitiva és entesa com la capacitat intel·lectual de conceptualitzar la realitat i expressar-la en objectes, idees o creences.

Els treballs de la mostra obeïen a procediments diferents: Jordi Pablo va exposar objectes amb certes connexions formals als de la cultura popular; Josep Domènech, objectes i muntatges vinculats formalment i conceptualment amb el ritual de la mort, i Fina Miralles va mostrar fotoaccions de la sèrie *L'arbre*, treball de caràcter efímer en què feia interactuar els materials naturals i antropològics a les diferents parts de l'arbre (la base del tronc, el tronc, les branques i les fulles).

13.1.2. COMPONENT IDEOLÒGIC DE LA MOSTRA

Pilar Parcerisas indica que "los artistas querían que el arte dejara de ser un producto acaparado y protegido por la burguesía y representara una creatividad y una expresión auténticamente popular, al mismo tiempo que criticaban la especialización y la profesionalización, contrarios a la expresividad colectiva"¹¹³. Domènech, Miralles i Pablo en la seva filosofia de treball van compartir amb el col·lectiu conceptual una preocupació per la sociologia i la crítica d'art, però des de sempre es van mantenir una mica al marge de l'ortodòxia analítica conceptual, per donar més importància al component poètic de caràcter personal. Per aquest motiu, es van distanciar

110 PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Editorial Akal, Madrid 2007, pàg. 448.

111 COMBALIA, Victòria. *La Col·lecció Tous en el si de l'art conceptual*. Catàleg de l'exposició a Tecla Sala, del 15 de febrer al 28 d'abril de 2002. Barcelona 2002, pàg. 19.

112 MIRALLES, Fina. Text d'introducció al treball sobre el costumari català. Juny de 1976. Per a l'exposició *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques*. Exposició patrocinada per la Caixa de Pensions i organitzada per l'associació del personal de La Caixa, aquesta mostra va itinerar per diferents espais expositius de Catalunya, de gener a juny de 1976. En aquest text Fina Miralles reflexionava sobre la tradició mítica folklòrica de la cultura catalana, per ser aquestes arrels una de les fonts documentals que li permetien accedir als costums i les tradicions dels pobles més arcaics. [Document que es pot trobar en l'apartat dels annexos]

113 PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Editorial Akal, Madrid 2007, pàg. 449.

de les tesis defensades pels components del corrent conceptual més radical, el Grup de Treball, els quals van adreçar els seus treballs cap a una tipologia de pràctiques i manifestacions en què l'objectualització de l'obra es va veure desplaçada a un segon pla, per donar més rellevància a l'anàlisi i a la denúncia políticossal, des d'un posicionament marxista.

Aquesta línia de treball de caràcter polític va propugnar un rebuig sistemàtic a la capitalització del fenomen artístic i va comportar que s'adrecés la pràctica artística cap a suports vinculats als modes productius o als mitjans de comunicació de masses. Fina Miralles, en relació amb aquesta posició artística va escriure en el LLT1: "L'art respecte al poble és tan contradictori com la pròpia ideologia burgesa perquè l'art forma part d'aquesta ideologia i, no únicament en forma part, sinó que està mantinguda i ajudada per ella. Si en un principi es va pensar que substituir els canals de difusió tradicionals (burgesos) produiria un inici de canvi, després s'ha vist que no són els canals, la distribució, la cotització, etc., sinó els sistemes de producció de l'art en si mateix¹¹⁴. (...) des del començament la burgesia domina aquesta producció, com totes les altres, i les canalitza segons els seus interessos. Aquesta manipulació, en aquest cas l'art, se'ns presenta en qualsevol tipus de poder, el capitalista potser el més evident, potser perquè és el nostre"¹¹⁵. Ella defensava que la ideologia s'ha de manifestar en la mateixa pràctica artística, ja que entenia per "ideologia un conjunt de premisses teòriques primordials, a partir de les quals fonamentar tota la pràctica partint, doncs, d'una ideologia artística revolucionària amb la qual no es pretén canviar el món —amb el sentit dogmàtic— però sí que es pretén canviar l'encasellament de l'art a l'estatus social que va dirigit (a la classe adinerada que el pot adquirir)"¹¹⁶. Per conseqüent, la pràctica artística ha de ser "l'explicació més clara, no només de la ideologia, sinó també de l'acte de creació"¹¹⁷, que "l'obra sigui un procés obert a tothom, que ningú el pugui gaudir o adquirir particularment. L'objectiu era aconseguir el procediment més adequat per fer que la ideologia sigui exposada el més clarament possible"¹¹⁸. "Crec que l'única solució és que l'art no sigui com fins ara, un producte que es dona a la societat, sinó que sigui la societat mateixa la portadora d'aquest producte. (...) L'únic esforç que es pot pretendre i cal intentar és no retornar al folklore, ni al ritus, ni als costums, sinó al llenguatge popular, l'acció conjunta"¹¹⁹. De fet, a través de la relació del costumari amb les propostes conceptuals, el que pretenien els artistes era articular, o millor dit, reconstruir un discurs ancestral que havia estat segmentat per la tradició. Però, l'artista estava convençuda que els costums i les tradicions mereixien ser examinats, tot i així va remarcar el següent: "Sigui dit també que en realitzar aquest treball no es vol refugiar en el passat, i oblidar la data de 1975, sinó que amb l'estudi

114 MIRALLES, Fina. *L'art respecte al poble*. Text en el Llibre de Treball 1r. (Ref. MAS-411)

115 MIRALLES, Fina. *L'art respecte al poble*. Text extret de les pàgines soltes afegides en el Llibre de Treball Primer. (Ref. MAS-411)

116 MIRALLES, Fina. *Teoria*. Llibre de Treball 1r. Mas de Serrallonga, 14 d'abril 1975, pàg. 22. (Ref. MAS-411)

117 Per a Fina Miralles l'acte creador dins del procés de la pràctica artística es compon de dues parts: el component conscient, on inclou la societat i la història de caràcter més objectiu, i el subconscient, amb les vivències i la personalitat, que inclouria la part més subjectiva. MIRALLES, Fina. *Teoria*. Llibre de Treball Primer. Mas de Serrallonga, 14 d'abril 1975, pàg. 22. (Ref. MAS-411)

118 MIRALLES, Fina. *Teoria*. Llibre de Treball 1r. Mas de Serrallonga, 14 d'abril 1975, pàg. 22 bis. (Ref. MAS-411)

119 MIRALLES, Fina. *L'art respecte al poble*. Text extret de les pàgines soltes afegides en el Llibre de Treball 1r. (Ref. MAS-411)

del folklore es mostren d'una manera diàfana els problemes que avui es presenten a la nostra societat i a la nostra cultura".¹²⁰

Els artistes que hi van participar es van endinsar en l'estudi del substrat cultural, filosòfic i antropològic de la cultura occidental, específicament la catalana. I amb aquest objectiu van anar a la recerca de punts coincidents entre el pensament ancestral, els llenguatges populars i folklòrics catalans amb els procediments expressió de l'art contemporani¹²¹, des d'una perspectiva analítica, no com una forma de constatar de manera analògica el costumari català, sinó una via de manifestació de la seva negativa a ser integrats dins d'una línia de treball que pogués esdevenir unidireccional i totalitzadora. El seu objectiu era no tan sols rescatar la poètica, sinó també defensar una idiosincràsia nacional des d'un posicionament no sempre vinculat a l'acció directa, però sí com un retorn als ancestres vivencials i conceptuals per sabotejar el poder hegemònic del moment i evidenciar les contradiccions del mateix sistema, així com crear un antídoto que permetés ampliar el sentit artístic.

13.2. ANÀLISI DE L'ESSÈNCIA DE LA CULTURA ARBÒRIA

L'obra de Fina Miralles es pot integrar dins dels moviments de contracultura de finals del anys seixanta i setanta del segle XX, moment en què va tenir lloc una gran revolta política, social i, sobretot, ideològica contra l'ordre tecnocràtic, el sistema de creences establert... El punt de partença fou investigar alternatives existencials i creatives d'orientació ecològica, pacifista i autosuficient per trobar unes vies alternatives tant en l'ordre polític, social com cultural. Aleshores, les grans qüestions existencialistes van donar lloc a un moviment de reacció contra el sistema de pensament artístic establert, amb la finalitat de posar en qüestió qualsevol dogma d'autoritat en tots els àmbits, però molt especialment el polític. Per a ella era una responsabilitat personal entreteixir un discurs ideològic amb el contingut i la forma de presentació de la seva obra, era una manera de fer evident un canvi en la concepció de l'art i en el paper de l'artista en la societat del moment.

D'aquesta manera, en fer interaccionar la tradició i la contemporaneïtat des d'un enfocament artístic, estaven actualitzant allò que havia perdurat en l'inconscient col·lectiu. És a dir, en aquelles manifestacions antigues fortament arrelades i provinents de l'imaginari popular, origen de les quals es perd en l'ombra del temps i han perviscut en el record popular per la reposició en celebracions, rituals i cerimònies, que en el seu moment tenien un caràcter religiós però que amb el pas del temps han esdevingut manifestacions folklòriques.

120 MIRALLES, Fina. *L'arbre*. Text extret de les pàgines soltes afegides en el Llibre de Treball Primer. (Ref. MAS-411). El text íntegre s'ha inclòs en l'aparat de l'annexa.

121 "La creació de noves expressions eminentment populars, fer noves festes, una nova expressió, no substituir les carreres de sacs per carreres de cotxes o patinets, sinó trobar el sentit de les carreres, de la competició, etc". MIRALLES, Fina. Pàgina solta trobada al Llibre de Treball 1r. (Ref. MAS-411)

Així, el seu treball es va centrar a investigar "a través de tots els diferents significats, propietats i cultes vinculats amb l'arbre, volem significar els contactes i les coincidències d'un plantejament artístic amb el pensament primitiu"¹²², a partir del component efímer de la proposta i, en conseqüència, la seva identitat documental, que nega d'aquesta manera l'obra d'art com a objecte material i únic. Probablement, per a aquesta sèrie, va produir un dels resultats més interessants en la matèria que ens ocupa: l'arbre (fig. 160).

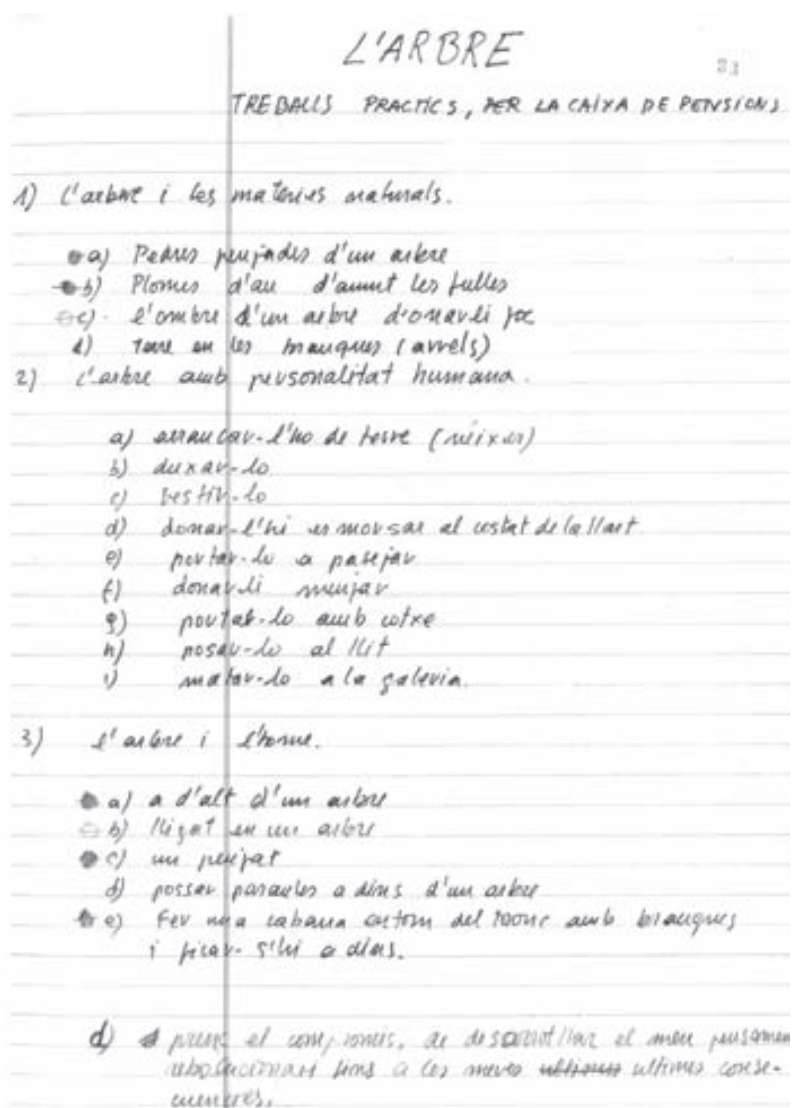


Figura 160 Fina Miralles. Esquema extret del Llibre de Treball Primer, pàg. 33. En aquest esquema l'artista va establir la primera sèrie *L'arbre i les matèries naturals*; la segona, *L'arbre amb personalitat humana*, i la tercera, *L'arbre i l'home*.

13.3. SÈRIE DE FOTOACCIONS: L'ARBRE, 1975

*Totes les accions que aquí es presenten tenen una relació de llenguatge amb accions i rituals del nostre costumari.*¹²³

La sèrie de fotoaccions *L'arbre*¹²⁴ que Fina Miralles va presentar a l'exposició *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* es componia de tres subsèries:

1. *L'arbre. L'arbre i les matèries naturals*
2. *L'arbre amb personalitat humana*
3. *L'arbre i l'home*

En cada subsèrie s'establien diferents interrelacions entre l'arbre i els materials, apriorísticament parlant, de manera no convencional, amb l'objectiu de generar un nou camp de significació conceptual. D'aquesta manera, *L'arbre i els materials naturals*¹²⁵, tal com el nom ho indica, l'artista va treballar la relació de l'arbre —com a suport i material artístic— amb els materials naturals, com són les pedres, el fang, les plomes, el foc o la persona; materials que no només fan referència a la seva condició natural, sinó que un cop relacionats amb la vida natural dels arbres, i depenent del lloc on s'havien disposat, el conjunt resultant prenia unes fortes connotacions culturals. D'acord amb la tipologia dels materials que emprava, s'anava construint un doble discurs, el material i el simbòlic. A *L'arbre amb personalitat humana*, va dur a terme la transformació (pel període d'un dia) de la naturalesa arbòria d'un pi en un ésser amb cos i personalitat humana. I, finalment, a *L'arbre i l'home*, es va dur a terme una investigació de la interrelació entre l'arbre i el cos humà, aquest darrer com un element més de la natura en què l'artista reivindicava els vincles que la unien a l'univers material.

Sembla ser que l'objectiu de la sèrie *L'arbre* era entreteixir un doble relat: sobre la natura, fent referència tant als elements naturals com als corporals en el sentit ecològic, i des del vessant cultural per explorar la possible càrrega simbòlica de cadascun dels elements emprats i les seves combinacions. A l'hora de realitzar els treballs, les mans i el cos van esdevenir instrument, no hi havia cap eina per manipular i transformar els materials naturals, ja fessin de suport o de mitjà d'expressió.¹²⁶

123 MIRALLES, Fina. Dossier de l'artista. (Ref. MAS-211)

124 El punt de partida era, d'una banda, realitzar un conjunt d'accions només amb les mans, sense cap eina, i, de l'altra, que tinguessin relació amb les pedres, les herbes i, sobretot, amb l'arbre. MIRALLES, Fina. Llibre de Treball 1r, pàg. 32 bis. (Ref. MAS-411)

125 Per fer més àgil la lectura, ometrem la primera part del títol de la sèrie i només esmentarem la darrera part, atès que és en aquest punt que l'artista va especificar la intenció del treball.

126 Procediment que posteriorment va desenvolupar en la sèrie d'accions *Relacions*, a finals de 1975.

13.3.1. SÈRIE L'ARBRE. L'ARBRE. L'ARBRE I LES MATÈRIES NATURALS¹²⁷

*La naturalesa sempre fa el més fàcil i senzill,
segueix la llei natural de la conseqüència i de l'evidència.¹²⁸*

En aquesta subsèrie de fotoaccions va seguir el mateix procediment que havia iniciat en les accions de la sèrie *Translacions* 1973, que consistia a canviar els materials naturals de context, sense transformació, i col·locar-los de manera que fossin l'estructura natural i l'atzar¹²⁹ els que en determinessin la disposició final, ja que l'objectiu era reemplaçar el concepte tradicional formal pel valor material, per d'aquesta manera, mitjançant la confrontació, generar un valor obert i diferent.

Aquesta subsèrie es compon de les quatre accions següents:

- A. *Fruits de pedra*
- B. *Fang a les branques*
- C. *Fulles de plomes*
- D. *Ombra i foc*

La tesi de treball de *L'arbre. L'arbre i les matèries naturals* era una investigació per trobar un lligam entre la naturalesa vegetal de l'arbre, com a material natural, i la relació amb altres materials naturals d'índole diferent com són les pedres, les plomes, el fang (terra, aigua, foc) o el foc. Aquí, l'objectiu no era només replicar o substituir l'estructura original de les parts absents de l'arbre —els fruits, les branques, les fulles o l'ombra— per les pedres, el fang, les plomes o el senyal del foc, sinó suggerir noves realitats poètiques amb la rematerialització.

127 Per seguir un cert ordre cronològic, hem invertit l'ordre de les accions de les publicacions més rellevants de l'artista. No obstant això, cal tenir en compte que Miralles va realitzar simultàniament gran part de les accions.

128 MIRALLES, Fina. *Tot és a dins*. Gener 1995, pàg. 26. (Ref. MAS-171)

129 En aquest context caldria matisar el concepte atzar: s'ha d'entendre com la disposició atzarosa dels elements naturals que es genera a partir del fet de cohabitar, així que una cosa és conseqüència de l'altra, és a dir, és casualitat. (MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. 22 febrer 1995, pàg. 19. (Ref. MAS-170)

A. FRUITS DE PEDRA¹³⁰

L'acció titulada *Fruits de pedra* es va dur a terme l'octubre de 1973 al bosc de la Salut de Sabadell, Barcelona (fig. 161).



Figura 161. Fina Miralles. *Fruits de pedra* de la sèrie *L'arbre i les matèries naturals*. Acció realitzada al bosc de la Salut de Sabadell, Barcelona, l'octubre de 1973. Fotografies en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

La intervenció va consistir a penjar de les branques d'una l'olivera pedres de riu irregulars, cadascuna sustentada per una corda que baixava de manera pendular, atreta pel pes de les pedres i per l'atracció que exercia la força de la gravetat.

Aquesta intervenció efímera en l'espai natural és anterior a la resta de les accions que pertanyen a aquest grup. En el dossier de treball (Ref. MAS-211) el títol de la intervenció era *Pedres-Arbre*, cosa que permet afirmar que la idea perseguida en aquest treball era molt propera a la línia de recerca de les accions circumscrites en la sèrie *Translacions*, moment en què la tesi de treball es fonamentava en la interrelació de diferents tipologies de materials naturals canviats de context. Així, si es té en compte que posteriorment aquests documents fotogràfics van formar part d'aquesta sèrie amb el títol de *Fruits de pedra*, es pot deduir que amb la nova denominació es va ometre la paraula *arbre* per adaptar-ne la denominació a la de la *L'arbre. L'arbre i les matèries naturals*. En el títol *Fruits de pedra* el concepte *arbre* quedava implícit com a l'agent productor dels fruits i no l'annexió de dos materials antagònics canviats de context, sinó que en aquest

130 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-47).

moment esdevé una entitat que té la capacitat de produir fruits, però en aquest cas no són fruits orgànics, són inorgànics: petris. Les cordes, per tant, eren el mitjà que unia la naturalesa arbòria productora amb els fruits de la naturalesa pètria.

La fotoacció es va presentar a l'exposició col·lectiva *Noves tendències a l'Art*, que va tenir lloc al Foment de les Arts Decoratives (FAD) de Barcelona, del 27 de maig al 6 de juny de 1974¹³¹. Aquest treball s'ajustava a les tesis de reflexió que es van proposar a la trobada: "(...) plantejar un estat de la qüestió sobre la necessitat de la validesa de l'ús de tots els llenguatges artístics". D'acord amb aquests paràmetres, la proposta va ser interrelacionar els materials naturals dins del context natural, treball que aleshores es va entendre com una proposta que presentava certa analogia a les tesis defensades per l'Art Pobre i la poesia visual.¹³²



Figura 162 Fina Miralles. *Fruits de pedra* de la sèrie *L'arbre i les matèries naturals*. Acció realitzada al Bosc de la Salut de Sabadell, Barcelona, l'octubre de 1973. Fotografies en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

131 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-14).

132 Cal destacar que la peça s'emplaçava molt clarament en els objectius de la trobada *Noves tendències a l'Art* al FAD de Barcelona. En la publicació s'esmentava que l'objectiu era ampliar el marc de discussió, des d'on es proposava reflexionar sobre els punts següents:

- 1- La idea de la mostra era la clarificació de la pràctica artística.
- 2- Buscar nous canals de difusió i discussió de l'art per incidir en la societat.
- 3- Establir un vincle dialèctic entre teoria i pràctica artística.
- 4- Emprar metodologies científiques i socials per a l'anàlisi de l'art.
- 5- Fer l'anàlisi artística des de la realitat, cal emprar metodologies científiques i pràctiques socials per generar una nova teoria i pràctica artística.
- 6- Amb aquesta línia d'acció es podia alliberar la pràctica artística de l'aïllament i accedir a les estructures socials, com els mitjans de comunicació.

La composició de l'arbre amb els fruits de pedra (fig. 162) va generar una nova configuració que, per insòlita que pogués semblar, dibuixava una nova realitat en l'aire, una forma que permetia descobrir aquella part oculta, desconeguda, només insinuada per la nova combinació de materials naturals.

B. FANG A LES BRANQUES¹³³

Aquesta acció es va dur a terme a la tardor de 1975, i els arbres sobre els quals es va treballar van ser les moreres que s'havien acabat de podar al carrer i a la petita plaça al costat de l'estació de ferrocarrils de la població vallesana de la Floresta, Barcelona.



Figura 163. Fina Miralles. *Fang a les branques* de la sèrie *L'arbre i les matèries naturals*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, desembre de 1975. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Les moreres són arbres de fulla caduca, a la tardor s'han de podar. Així, després que a les moreres els haguessin tret les branques velles de l'any anterior, l'estructura quedava reduïda al tronc i a les branques principals, les quals tenien les ferides obertes després de perdre el brancatge superior. L'artista, servint-se de fang¹³⁴ per ser un material flexible i adaptable, va anar tapant i guarint les lesions, al mateix temps que resseguia la forma de les branques fins a

¹³³ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-48).

¹³⁴ El fang, culturalment parlant, és material primordial i fecund. És el resultat de la combinació de dos materials, la terra — principi femení receptiu— i l'aigua —principi masculí i dinàmic.

crear una doble pell (fig. 163), amb la doble intenció de resseguir la forma original de l'arbre i de protegir la vida en potència de les gemmes¹³⁵ perquè a principis de la primavera els haurien de brotar les futures branques, fulles, flors i, finalment —un cop pol·linitzades—, els fruits. Volia preservar la força de la vida.

C. FULLES DE PLOMES¹³⁶

En aquesta acció al pati de la casa familiar de l'artista a Sabadell, Barcelona, el novembre de 1975, Miralles va comptar com a suport del llorer mort que ja havia utilitzat en els muntatges *Porta verda* a l'exposició *Naturaleses naturals*, de 1973 (fig. 164) i al *Llit-Arbre* de l'exposició *Translacions*, de 1974.



Figura 164. Fina Miralles. Detall de la *Porta verda* a *Naturaleses naturals*. Sala Vinçon, octubre 1973

Figura 165. Fina Miralles. *Fulles de plomes* de la sèrie *L'arbre i les matèries*. Acció realitzada a Sabadell, Barcelona, novembre de 1975¹³⁷. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

135 Les gemmes són en un estat primari d'unitat els principis complementaris masculins i femenins.

136 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-49).

137 Pel que fa al nom d'aquesta peça s'ha seguit la rectificació que Fina Miralles va fer al catàleg de l'exposició *Fina Miralles. De*

Aquí, amb la idea de reorganitzar la forma natural del llorer sec i sense fulles, va aprofitar l'estructura de la copa que dibuixaven les branques nues per col·locar les plomes d'ocell¹³⁸ en el lloc que ocupaven les fulles quan el llorer era viu. En aquest muntatge, per un curt període de temps i gràcies a l'artifici del plomatge, va aconseguir metamorfosejar i interrompre el procés de degradació natural que patia la matèria arbòria. Una vegada més, feia esment de la simbologia associada al llorer: d'una banda, era emblema de la renovació de la vida i, d'altra, era signe de la immortalitat poètica.



Figura 166. Fina Miralles. *Fulles de plomes* de la sèrie *L'arbre i les matèries naturals*. Acció realitzada a Sabadell, Barcelona, el novembre de 1975. Fotografia en blanc i negre (esquerra)

Figura 167. Imatge de la família de Fina Miralles a Sabadell, Barcelona. Fotografia en blanc i negre (dreta). Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

les idees a la vida. Museu de Sabadell, 2001. (Ref. MAS-140), on la intervenció apareix sota el títol *El llorer amb plomes*. Cal remarcar que al dossier de treball (Ref. MAS-211) va titular aquesta intervenció *Fulles-Plomes* i pertanyia a la sèrie *L'arbre i altres elements naturals*. Aquesta denominació seguia la línia de la sèrie d'accions *Relacions*, 1975.

138 En aquest context, les plomes podrien esdevenir un símbol del poder d'atracció que la Lluna exerceix en la fecunditat i en el creixement del material biològic, i, en conseqüència, també manté una relació amb la pluja, la rosada i l'aire fertilitzant, que fan possible la vida, com un homenatge a la *Natura Artis Magistra*.

La ubicació definitiva de la fotoacció no va ser el pati de la casa familiar de Sabadell (fig. 165), sinó una estança d'aquesta mateixa casa (fig.166). Probablement va escollir l'espai per immortalitzar la transformació del llorer alhora que ressaltava la semblança formal del muntatge amb els motius de les rajoles, perquè tenien un motiu i una forma molt peculiars. D'una banda, remetien a una configuració arbòria; de l'altra, a la figura d'una ploma. Aquest fet permet establir una analogia formal i una analogia semàntica —amb fortes referències vivencials per part de l'artista— entre els elements, els llocs i les imatges. Així doncs, en la idea de concebre l'espai com a element integrant de la seva obra, cal destacar la presència de la rajola, que apareix en aquesta fotografia familiar de la seva infantesa (fig. 167), en què asseguda a la cadireta està envoltada per la seva mare i els seus germans. El motiu arbori de la rajola, com s'ha dit, serà el marc que contextualitzarà la família i l'arbre amb plomes, i probablement en ambdues imatges farà referència a l'arbre de la vida.¹³⁹

D. OMBRA I FOC ¹⁴⁰

Acció realitzada a Sabadell, Barcelona, l'octubre de 1975. Miralles va delimitar l'ombra que projectava el tronc i la copa del pi al damunt del terreny resseguint-la amb líquid inflamable. D'aquesta manera va deixar una marca del rastre de l'ombra de l'arbre després de cremar la superfície (fig. 168).



Figura 168. Fina Miralles. *Ombra i foc* de la sèrie *L'arbre i les matèries naturals*. Acció realitzada a Sabadell, Barcelona, octubre de 1975. Dues fotografies en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

¹³⁹ A partir d'aquest moment, quan parla de la mare, no només fa referència a la mare biològica, sinó a la mare-vida en general, per aquest motiu la vincula amb els éssers del món vegetal i animal.

¹⁴⁰ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-50).

El fet de cremar l'ombra era una forma de remarcar una presència fugissera, irreal i canviant de la realitat, de la realitat projectada. Per conseqüent, aquesta acció es podria entendre com el desig de posar límits a una segona naturalesa de l'ésser físic i viu, la seva projecció espectral. Tot fa pensar en què la idea que hi havia darrere no era exaltar, com feien les fogueres d'estiu en les tradicions populars, una manera de poder vèncer la nit o de concebre la combustió de la terra com a catalitzador de la seva fertilització, "la terra convertida en foc", tal com diu Pilar Parcerisas¹⁴¹, sinó com una forma de positivitzar, temporalitzar, donar forma i revelar una imatge corpòria de per si inexistent, l'ombra.

141 PARCERISAS, Pilar. *De la Naturalesa a la Naturalesa. Fina Miralles. De les idees a la vida*. Museu de Sabadell, 2001, pàg. 39. (Ref. MAS-140)

13.3.1.1. CONCLUSIONS

En aquesta sèrie, però, va emprar els materials naturals sense una aparent càrrega simbòlica; la idea era convertir el seu cos en una extensió de la naturalesa i la naturalesa en una extensió del seu cos, però des de la concepció del cos i la natura com a materials naturals, descontextualitzats i reubicats dins un nou context. Segons explicava Cirici Pellicer, descontextualització¹⁴² entesa com el desmuntatge de l'aspecte representatiu de l'art, per establir unes connexions alògiques que tendien a destruir un dels sistemes de referències més estables del món de l'art: l'analogia entre la realitat i la seva representació. Si bé, d'una banda, aquesta connexió ens podria conduir a l'absurd, de l'altra, amb el canvi d'ubicació dels objectes estableix noves relacions semàntiques, cosa que no tan sols fa variar el seu significat sinó que l'amplia. Com diu Cirici, també ocorre quan un mateix mot l'usem dins de diferents contextos d'una frase. Així, les fotoaccions de les *Translacions* i de les *Relacions* parlen d'experiències efímeres, moments passatgers exempts de nostàlgica idíl·lica.

142 CIRICI PELLICER, Alexandre. *Fragment*. Catàleg de l'exposició a la Galeria G, Barcelona 1980.

13.3.2. SÈRIE *L'ARBRE: L'ARBRE AMB PERSONALITAT HUMANA*¹⁴³

*L'arbre és un home quiet
L'home és un arbre que camina
... i a cada pas fa una arrel.
Les seves arrels són la vida
La seva vida.¹⁴⁴*

Fina Miralles va dur a terme la subsèrie *L'arbre: l'arbre amb personalitat humana*¹⁴⁵ a la Floresta, població propera a la ciutat de Barcelona, tal com havia fet altres vegades. En el LLT1 va establir l'ordenació següent d'accions, per donar i tractar l'arbre durant un dia com si fos un ésser humà (fig. 169).

Parts de l'acció:

A- Arrencar-lo de terra

B- Dutxar-lo

C- Vestir-lo

D- Donar-li menjar

E- Fer la tertúlia

F- Portar-lo a passejar

G- Portar-lo en cotxe

H- Posar-lo al llit

I- Matar-lo a la galeria

143 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-51).

144 MIRALLES, Fina. *La Transformació i el naixement de la vertadera vida i l'amor*. Cadaqués, 4 abril 1997, pàg. 7. (Ref. MAS-153)

145 PARCERISAS, Pilar. *De la naturalesa a la naturalesa. Fina Miralles. De les idees a la vida*. Catàleg editat per l'Ajuntament de Sabadell, Sabadell 2000, pàg. 39. [Esmenta aquesta sèrie però no especifica o desglossa de quines parts es componia]



Figura 169. Fina Miralles. Seqüència de fotografies en blanc i negre de l'acció *L'arbre amb personalitat humana*, octubre de 1975. Dossier de l'artista (Ref. MAS-211).

La idea central de l'acció era *humanitzar* la natura, d'aquesta manera, es va anar transmutant un arbre, en aquest cas un pi, en un subjecte amb aspecte i personalitat humana mitjançant un seguit de rituals d'humanització vinculats al procés d'educació per la seva configuració personal i cívica.

Les diferents accions que configuraven aquesta sèrie es componien de diversos ritus, amb la finalitat d'efectuar un seguit de canvis en l'aspecte del pi que l'aproximessin a la condició humana: el bany, el vestit, l'alimentació, el passeig, el son i el traspàs.

A. ARRENCAR-LO DE TERRA (NÉIXER)

El primer pas de l'acció fou anar al bosc i escollir un arbre, en aquest cas es va decidir pel pi que destaca a la imatge esquerra de la figura 170. Segons la seva morfologia, era susceptible de ser transformat físicament en un ésser humà. El pas següent fou agafar un pic i fer un forat, de manera que es pogués arrencar juntament amb les arrels, no massa profundes, però que si es volgués fos possible tornar-lo a trasplantar, tot i que havia quedat desproveït de terra, com es pot observar en la figura 170 de la dreta.



Figura 170. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

El fet d'arrencar-lo vindria a ser una manera d'expressar el naixement humà del pi (fig.171). Així, un cop va ser arrencat del ventre matern, de la mare terra, la seva força i el seu caràcter salvatge es van veure mitigats per l'acció humana, perquè com a ens vegetal, un cop desenterrat del seu context natural, l'arbre va perdre el vigor vegetal ja que la forma de rebre nutrients és a partir de les arrels, les quals absorbeixen els nitrats i l'aigua subterrània. Per sobreviure, ha de mantenir el vincle amb la mare terra, així com l'aigua de pluja i la rosada de la matinada gràcies a la Lluna, sense oblidar, també, la calor solar que l'atrau i l'impulsa al creixement, igual que l'aire li fa bellugar les branques i les fulles. Malgrat les diferents formes de moviment que l'arbre pot efectuar, com podria ser el fet de ser trasplantat i traslladat, la seva condició natural d'immobilitat, d'autonomia en el desplaçament, no canvia.



Figura 171. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Aleshores, per atorgar-li la condició humana, calia arrencar-lo, treure'l del seu entorn natural, atorga-li la capacitat de ser mogut per així poder-lo ubicar en un context cultural propi de l'ésser humà (fig. 172). El pas següent va consistir a transportar-lo manualment al lloc de destinació —primer al jardí, després a l'interior de la casa—, a la civilització, és a dir, al món dels humans.



Figura 172. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

B. DUTXAR-LO

En aquest apartat, ja al jardí de la casa de Jordi Pablo a la Floresta, Miralles va rentar l'arbre amb aigua i sabó, com si fos un nounat, per situar-lo en un nou món i presentar-lo correctament en aquesta nova realitat social (fig. 173).



Figura 173. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Com es pot observar a les imatges (fig. 173), primer el va mullar amb el ruixim de la mànega i després el va ensabonar i esbandir amb aigua freda. Un cop fet això, el va eixugar amb una baieta i amb una tovallola (fig. 174).



Figura 174. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Aquest gest tan quotidià i aparentment elemental podria ser llegit com un ritual sagrat, ja que el bany es podria entendre com a ritus d'iniciació, perquè l'origen remot d'aquest ritual era indicar l'entrada d'una vida nova o d'un membre nou dins d'una comunitat a través del bany d'aigua veritable i natural, i se'n podien considerar tres modalitats vàlides: la immersió, el vessament i l'aspersió. L'artista, per aquest acte de pas de la vida natural a la incursió dins de l'àmbit cultural, va emprar el ritual de l'aspersió, molt comú a diverses i diferents religions per ser una manera de simbolitzar el moment posterior de la separació de la mare un cop s'han trencat els lligams i se n'han rentat les restes. Després, el nadó esdevé un ésser independent, i quan té nom pren una identitat pròpia amb ple dret en la societat que formarà part¹⁴⁶. Tampoc cal oblidar que el bany com a ritual de l'acte d'ablució significa que la persona a més de tenir drets també tindrà obligacions amb la seva comunitat. De fet, en aquesta acció, Fina Miralles actuava com una artista alquimista que volia simbolitzar el pas *de l'arbre amb personalitat humana* d'un estadi vegetal i arbori a un estadi humà civilitzat, com un ritus de preparació per adquirir una nova identitat i, així, poder accedir a una nova vida.

¹⁴⁶ L'Església catòlica defineix el sacrament del baptisme com: *Un signe sensible instituït pel nostre Senyor Jesucrist per perdonar el pecat original i qualsevol un altre que hi hagués en el qual es bateja*. I el ritual del baptisme cristià consisteix en una determinada aplicació de l'aigua sobre una persona, invocant la Trinitat: el Pare, el Fill i l'Esperit Sant (o a Jesús solament, en algunes versions del cristianisme).

C. VESTIR-LO

Un cop l'arbre va ser purificat de la contaminació que havia sofert per l'acte violent de ser arrancat de la mare terra, Miralles, en un primer moment, va adaptar la forma del cos del pi de manera que presentés certa similitud al cos humà (cap, extremitats, tòrax i abdomen): va aprofitar la branca que naixia del tronc com si fos la columna vertebral, amb la part estreta del final del tronc va suggerir el coll, el brancatge va ser el cap i dels branquillons i de les fulles en va fer els cabells. Així mateix, les dues branques laterals principals les va emprar, per la seva posició i similitud formal, per fer els braços, i la part inferior del tronc representava el cos juntament amb les extremitats inferiors (fig. 175).



Figura 175. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Posteriorment va procedir a abillar l'arbre. D'acord amb aquest propòsit va dissenyar i confeccionar un vestit masculí amb jaqueta, pantalons, camisa blanca i corbata. Per suggerir la camisa va col·locar al final del tronc de l'arbre una mena de solapes de color blanc, d'on sortia la corbata negra. La resta del tronc quedava cobert per una túnica a mode de pantalons, que cobrien el tronc i les extremitats inferiors de l'arbre- persona (fig. 176).



Figura 176. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Històricament, el fet de vestir algú o alguna cosa significa el traspàs de la naturalesa salvatge, representada per la nuesa, a la civilització o a un estadi cultural. Com diu una formulació gnòstica, *el vestit entès com a símbol propi de la humanitat*¹⁴⁷, és una forma d'exterioritzar una identitat amb un gènere sexual de l'arbre com a subjecte. En aquest cas *L'arbre amb personalitat humana* seria el contrari d'una escultura vivent, Miralles no presenta la idea del cos entès com a material natural, com tampoc repren la idea del *ready-made* i de la descontextualització de Duchamp com a objecte, sinó que subjectivitza l'objecte. Ara bé, per simular una identitat instituïda i socialment acceptada, va recórrer a un prototipus. Atès que el vestit en cap moment va ser pensat per ressaltar l'estructura anatòmica de l'arbre-home, sinó més aviat al contrari, per ocultar-lo¹⁴⁸, i amb la tipologia de la indumentària disposar-lo dins dels patrons i el seu estatus d'una classe social. Així, caracteritzava una identitat estàndard masculina de mitjana edat i de temperament flemàtic, prototipus d'una determinada classe mitjana burgesa, model que li va permetre exterioritzar un tipus de moralitat a través de les accions quotidianes, les quals esdevenien actituds prototípiques fàcilment deduïbles d'un subjecte socialment estereotipat i instituït, dominat per l'aparença i els convencionalismes.

147 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*. Editorial Herder, Barcelona 2007, pàg. 1064.

148 Aquesta idea estarà present en l'acció *Standard* de 1976. En aquest cas el subjecte vestit va ser una nena, la qual a mesura que se la vestia físicament també es feia psicològicament.

Un cop l'arbre va estar llest, ja tenia la corporalitat, l'aparença i la identitat humana, el pas següent va ser transportar-lo del jardí a l'interior de la casa. El van fer pujar al pis superior pel forat de l'escala i seguidament el van fer entrar (fig. 177), acció que d'acord amb el principi d'amistat i d'hospitalitat ja introduïa l'arbre en tota una sèrie d'activitats pròpies de la persona.



Figura 177. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Així doncs, va habitar les diferents estances de la llar; la terrassa per menjar, la sala d'estar per conversar i el llit per descansar i dormir. Però, atesa la seva condició, la participació no va ser activa, autònoma, sinó que era passiva, simbòlica ja que per la seva naturalesa no les podia desenvolupar.

D. DONAR-LI MENJAR

Com s'ha esmentat anteriorment, un cop *l'Arbre amb personalitat humana* a l'interior de la casa va seguir el protocol de socialització instaurat per les cultures civilitzades, el pas següent fou establir l'horari dels diferents àpats i la composició i importància de la ingesta d'aliments: al matí, esmorzar; al migdia, dinar, i, a la nit, sopar.



Figura 178. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

L'únic àpat que apareix documentat fotogràficament és el dinar, tot i que va anotar al LLT1 que l'arbre també va esmorzar. Així, l'artista, els acompanyants i *l'Arbre amb personalitat humana* es van instal·lar a la terrassa per menjar a l'aire lliure. Els productes que els comensals van menjar eren típics de la terra, de la cultura i de la dieta mediterrània, com verdures, llegums, pa, vi i aigua (fig. 178).

Com s'ha esmentat anteriorment, la ingesta d'aliment cuinat és un fet consubstancial a la naturalesa humana, per ser aquesta la font indispensable per a la supervivència, però aquest acte requereix de l'equilibri en la combinació dels aliments i de la regularitat dels àpats durant del dia i al llarg de la vida de l'individu, alhora que per al manteniment d'una bona salut.

A la taula, al davant de *l'Arbre amb personalitat humana*, igual que els altres comensals, hi ha el plat ple de menjar i el vas ple de beguda.



Figura 179. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

L'arbre dins d'aquest procés d'humanització, amb finalitat d'introduir-lo en el si de la vida social, va abandonar la força de la vida salvatge, malgrat presenti l'aparença de persona. Encara que fos com un comensal més, l'arbre no podia asseure's perquè les seves extremitats no tenen articulacions, havia d'estar estirat i el tronc-brancatge/coll-cap recolzats a la barana. Com que no tenia extremitats superiors tampoc es podia posar la forquilla a la boca amb el menjar ni

podia beure amb el vas, ja que la seva forma natural de nodrir-se són les arrels que agafen l'aliment de la terra. Més, a partir del canvi morfològic que havia sofert l'arbre ja no li permetia mantenir les mateixes propietats i particularitats dels de la seva espècie perquè desprenia alguna cosa humana (fig. 179).

E. FER LA TERTÚLIA

Els comensals, després de menjar i beure, van fer la sobretaula a la sala d'estar, asseguts cadascun a la seva manera; Fina, en una mena de butaca; l'acompanyant i l'arbre, cadascú en una cadira plegable de tisora (fig. 180). En aquest moment, quan representa que està assegut a la cadira, però per la seva condició erecte ha de romandre en posició horitzontal, és on més s'evidencia la voluntat de conferir-li una anatomia humana; les cames unides a l'abdomen i al tòrax, els braços alçats cap amunt i el cap-brancatge-cabell que serien les fulles.



Figura 180. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Si es pren com a referència el ritual del banquet, el qual pot tenir un fort component iniciàtic, es pot observar que aquest acte en què la gent s'agrupa per celebrar algun esdeveniment —el celebren compartint el menjar, el beure o fumant—, a més de compartir el menjar se sol amenitzar la cloenda amb una bona i enriquidora conversa. Aleshores, una de les finalitats més importants del convit és reforçar els vincles d'unió amical i intel·lectual entre els comensals.

F. PORTAR-LO A PASSEJAR

La tasca següent va consistir a portar l'arbre a passejar. En aquesta ocasió, Fina Miralles i el seu acompanyant li van preparar un recorregut per la Floresta en què, fins i tot, s'havien de baixar unes escales (fig. 181).



Figura 181. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Recórrer un trajecte per pair el dinar i continuar gaudint de la companyia dels amics. En aquest context, la passejada pot significar un intent de recórrer o d'accedir als llocs que constitueixen la quotidianitat humana, però encara desconeguts per l'home-arbre o arbre-home. Tanmateix, per fer aquest recorregut li calia l'ajuda d'una persona iniciadora per poder transitar pels llocs que, a partir d'aquest moment, se suposa que havien de ser els habituals per aquest nou ésser. Així, caminar, baixar o pujar escales pot significar la comprensió dels hàbits que regeixen la vida quotidiana d'una persona qualsevol, sempre tenint en compte el context, així com el fet d'assolir el coneixement d'un mateix.

G. PORTAR-LO EN COTXE

Dins d'aquest procés de domesticació, una altra de les activitats consistia a passejar l'arbre amb cotxe per les rodalies (fig. 182).



Figura 182. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografia en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

L'Arbre amb personalitat humana es va desplaçar per diferents llocs de la Floresta en cotxe. Això no obstant, com que per les seves dimensions no hi cabia, van haver de deixar el cap i els braços a l'exterior, és a dir, li sortien de la finestra. Encara que el temps que va durar el trasllat per la població, ateses les circumstàncies, devia ser curt, el fet de realitzar aquest viatge per conèixer l'entorn suposava una manera d'humanitzar-lo, ja que d'aquesta manera prenia contacte amb el món exterior en el seu possible marc d'actuació.

H. POSAR-LO AL LLIT

Després d'aquestes esgotadores tasques i activitats al llarg del dia, Miralles va col·locar l'arbre dins d'un llit, vestit i tapat amb una manta, per reposar i recuperar energia mitjançant el son (fig. 183).



Figura 183. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografia en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

El desig i la necessitat de descansar és un tret dels éssers que tenen cervell, els animals i els humans, per ser el son un estat que posa en suspensió la sensibilitat i altres funcions vitals de manera temporal, en contraposició amb l'estat de vigília —quan l'ésser està despert—. Així, l'acte de dormir va associat a tenir son, a la necessitat d'un repòs uniforme d'un organisme, que s'efectua generalment a la nit. Però, a més a més, segons la psicologia, el son és un mecanisme fonamental per a la consolidació de la memòria: la consolidació dels records, l'aprenentatge i l'expressió dels patrons de comportament específic neuronal durant el son postentrenament. En aquest moment havia de començar a somiar, ja que era un dels mecanismes de consolidació dels estats emocionals, percepcions i interrelacions amb si mateix, l'alteritat i l'entorn. Així, aquest moment era fonamental per a la consolidació i estabilització de tot allò après al llarg del dia, per començar a crear una estructura de pensament i de comportament merament humà.

I. MATAR-LO A LA GALERIA

L'existència humana només va durar un dia, el mateix període de vida del sol, quan el sol es va pondre per l'horitzó la vida de l'arbre-home va finalitzar. Així doncs, en el dia de vida de l'arbre, que va consistir a néixer al matí, realitzar diverses activitats quotidianes —vinculades a la cosmovisió humana— que li permetien formar part de la comunitat humana i artística que se li va assignar, a la nit l'arbre quan va anar a dormir va morir.

Aleshores, l'existència terrenal no és l'única protagonista de l'acció, la mort també hi és present sense dramatismes ni fatalitats, com una part més de la vida humana. Per això, l'arbre com a difunt havia de ser degudament acomiadat, i Miralles va seguir el protocol dels rituals funeraris que els éssers humans vius han fet als difunts des de temps remots, per remarcar el pas a un nou estat energètic.



Figura 184. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

D'acord amb la pràctica funerària de la incineració, el cos de l'arbre difunt va ser sotmès a un tractament ritual, és a dir, les despulles de l'arbre abillat com un humà van ser exposades al damunt del terra. Abans de la cremació, però, el seu cos va ser paulatinament esquarterat (fig. 184), se li van separar el cap i els braços de la resta del cos, i es van col·locar al damunt del tronc.



Figura 185. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Un cop l'artista va tenir el cos inert desmembrat i correctament col·locat (fig. 185), el va incinerar, però la combustió no es va efectuar en el lloc ni en un espai específic, sinó que va ser al pati de la casa familiar que ella tenia a Sabadell (fig. 186).



Figura 186. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografies en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

L'arbre difunt anava vestit de negre; va ser cremat i la seva matèria va ser purificada en aquest ritus per les flames vermelles. La descomposició de les restes, les cendres blanques resultants del foc, es van escampar per l'aire arreu del paisatge i es van dipositar directament al terra. Les cendres simbolitzarien el ritual de pas que va de la mort a la vida com una forma d'expressar físicament l'esdevenir cíclic: com que l'arbre com a element orgànic havia sortit del ventre matern de la terra, en ser cremat també morien les restes de la matèria, en aquest cas les cendres, podia renéixer com un element més de la natura.

Anys després d'aquesta idea de transmutació energètica, Miralles l'explicaria de la manera següent: "Després de la mort hi ha una altra cosa, ja que igual que el sol quan es troba tan baix no fa ombra, aquesta encara que no es vegi és en el firmament. Domina la quietud i és un moment de trànsit. Després, al cap d'una estona, ve la nit, que ja és una altra cosa, doncs nosaltres igual. La vida és des que neixes fins que morts. Després? Després descansar una bona estona..".¹⁴⁹. Així, després de la posta, i en el cas de l'arbre després de dormir, a la nit va morir incinerat per renéixer l'endemà com a cendres i nitrats.

Per acabar, cal tenir en compte que aquest treball no era autobiogràfic ni documental, sinó el resultat d'una sèrie d'accions realitzades amb la figura de l'arbre —desnaturalitzada o descontextualitzada— amb l'objectiu de ressaltar la càrrega poètica inherent a la cultura catalana ancestral. D'aquesta manera aconseguia fer un art transcultural i atemporal per arribar a capturar l'essència de la natura a partir del coneixement mil·lenari en un treball sense temps, sense límits, per així poder expressar artísticament un univers cultural comú i poderós.

149 MIRALLES, Fina. (...) *i avui és l'últim dia aquí a l'Illa*. Estiu de 1985, pàg. 14. (Ref. MAS-156)

13.3.2.1. CONCLUSIONS

El fet que transformés artísticament l'arbre en un ésser humà era una manera d'apropar la naturalesa arbòria a la humana. Tal com es pot deduir, aquesta idea era similar a la de la translació *Dona-Arbre*, però si a *Dona-Arbre* ella es va plantar al camp prenent així la condició arbòria per experimentar amb la idea de canviar de context els elements, a *l'Arbre amb personalitat humana* el que volia era mostrar, des d'un altre punt de vista, la inviabilitat de la naturalesa material de les coses. Perquè, tot i que en aquests treballs va aconseguir adaptar l'aparença formal del subjecte representat —a *Dona-Arbre*, la humana a l'arbre, i a *l'Arbre amb personalitat humana*, l'arbre a la humana—, en ambdues accions no va aconseguir transformar la seva essència. Atès que, si es té en compte tot el que té d'incomprensible i misteriós que l'ésser humà formi part del món vegetal fent d'arbre sense poder actuar d'acord amb la naturalesa arbòria, la idea de la humanització de l'arbre tampoc és viable, ja que l'arbre no pot expressar la complexitat física i mental de l'ésser humà, com la seva mobilitat, els estats emocionals, els sentiments i els somnis.

A *Dona-Arbre* volia esdevenir un arbre més del camp, però com a arbre no va néixer directament de la mare terra, sinó que va ser trasplantada i amb la translació es va concebre com un arbre; un arbre que no té arrels sinó cames i peus, no té branques sinó braços, no té fulles sinó cabells, no està irrigat per la líquida i freda saba sinó per la sang vermella i calenta que circula per les venes del cos de la dona. Aleshores, si l'arbre està regit per la llei exotèrmica —que segons els vedes atorga la pau i serenitat vegetal— i només té moviment sense desplaçament¹⁵⁰, la persona per la llei endotèrmica —com a ésser pertanyent al regne animal— posseeix la voluntat i la llibertat del desplaçament i de la inquietud dinàmica.

Pel que fa a *l'Arbre amb personalitat humana*, l'artista va voler transmutar la identitat vegetal en una personalitat humana. La paraula *personalitat* fa referència a la totalitat psicològica i intel·lectual del subjecte, a una manera d'actuar particular i pròpia de la persona. Per *persona* s'entén el subjecte que inclou una naturalesa física: corpòria, intel·lectual¹⁵¹ i espiritual, amb capacitat de coneixement, voluntat i en constant interrelació amb si mateix i amb tota la realitat; és, justament mitjançant la seva experiència amb el món exterior, que pot pensar i reflexionar sobre si mateix. El contacte físic, psíquic i social li permet tenir la percepció d'un jo com a alguna cosa unitària i permanent, però en un estat constant de modulació i de procés de transformació. Com que un ésser humà és un ésser essencialment obert a la realitat perquè necessita d'aquesta experiència per fer-se a si mateix, és a dir, tenir vivència

150 Pels clàssics confucians *l'arbre* era un símbol de la continuïtat ininterrompuda, ja que resta a la terra que brolla fidelment sense cessació. L'arbre és el gran ésser del ritme, el veritable ésser del ritme anual, doncs cada anella en el seu tronc marca un any, és un marcador temporal físic però intern.

151 Des de la cultura grega clàssica, concretament des d'Aristòtil, el que ha diferenciat el pensament de l'ésser humà del dels altres éssers és el fet de tenir un pensament racional.

de l'existència del jo, això comporta que hagi de fer un seguit d'activitats i d'interaccions amb l'entorn, i és aquesta activitat dinàmica i polifacètica la que es pot definir com a vida. Així doncs, la realitat consubstancial a l'ésser humà no pot ser, per definició, un atribut aplicable a un ésser vegetal, com és en aquest cas l'arbre.

Una vegada més l'artista demostrava que, malgrat que es poguessin establir certs punts formals concomitants entre l'ésser humà i l'ésser arbori després del procés de transformació, l'essència de la seva naturalesa quedava inalterada. Però, mentre que quan l'arbre era viu, o sigui seguia plantat a terra, creixia, s'expandia i la substància vegetal com a força vital hi dominava, un cop va ser llevat del seu hàbitat o ecosistema, l'arbre va ser desvigoritzat o desvitalitzat, la seva matèria no va seguir un procés d'envelliment propi, la seva capacitat de regeneració va ser extingida, i a partir d'aquell moment només era un material: fusta. L'arbre, un cop arrencat, quedava totalment desconnectat de la seva vinculació amb la terra i no podia construir la seva personalitat, ja que no podia obrar lliurement, així com tampoc podia realitzar cap tipus d'activitat humana.

Cal destacar que manté certs punts concomitants amb les accions *Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes*, tot i que en la sèrie *Relacions* era l'artista el subjecte que feia les accions, en *L'arbre amb personalitat humana* era l'arbre el que realitzava una successió d'activitats quotidianes que les persones fan majoritàriament de manera inconscient, sense atorgar-hi cap tipus de transcendència. No obstant això, Miralles remarcava que era justament en aquestes accions i en els actes que es desenvolupen de manera automàtica en la vida quotidiana, els que permeten tenir un primer contacte i coneixement de la realitat a través dels sentits. A *Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes*, l'artista mostrava aquests moments intranscendents de la vida humana, com són: en primer lloc, respirar, mirar, tocar, caminar; en segon lloc, menjar, beure, conversar, i, en tercer lloc, un seguit d'actes socials, conjunt d'accions quotidianes que es podrien relacionar amb les activitats que es va fer experimentar a l'arbre (*L'arbre amb personalitat humana*) en les accions d'un dia d'existència humana, i que van ser documentades fotogràficament.

El vessant axiològic, social i cultural

Si a *Dona-Arbre* el cos era el mitjà que feia possible la desaparició del jo subjectiu o individual per solapar la seva identitat amb l'arbòria, a *L'arbre amb personalitat humana* es va aconseguir humanitzar-lo mitjançant la transformació del cos i dels hàbits, dels costums i dels valors d'un subjecte estàndard.

Així, sembla plantejar que la personalitat del subjecte no neix amb la persona, sinó que es forma a partir d'un procés educatiu des dels primers moments de vida, ja que l'aprenentatge no només es fonamenta en l'ensenyament d'uns hàbits i valors, també es basa en l'observació

de l'altre, en l'exemple. Però si aquesta tasca —transmetre un sistema de valors mínims acceptables per a tothom que orientessin l'arbre en el seu comportament— antigament havia estat vinculada a la família nuclear, ara aquesta funció és atorgada a la seva família extensa —amistats, companys, col·laboradors—, que amb la seva manera de fer li imprimeix les primeres experiències vitals i relacionals. D'aquesta manera s'educa el subjecte en uns hàbits i se li fonamenta una educació en valors que es consideren imprescindibles per viure en comunitat.

Cal tenir en compte, però, que els anys setanta van ser uns temps en què els canvis culturals, socials i econòmics van donar lloc a un canvi de paradigma de les conductes humanes. Al llarg dels anys seixanta, després del boom econòmic al món capitalista occidental, va tenir lloc una revolta contra els esquemes socials i contra la concepció d'uns valors que eren coercitius i limitadors de les llibertats individuals i col·lectives. A partir d'aquest moment, sobretot pel que fa a la joventut intel·lectual més pròxima a l'esquerra, feien una valoració diferent dels fets i de les normes, sobretot respecte d'altres generacions. És dins d'aquest discurs que s'ha de situar la crítica ideològica que va fer amb la sèrie de fotoaccions *L'arbre amb personalitat humana*. També cal tenir present que la societat catalanoespanyola acabava de sortir del franquisme i encara, tal com ho va mostrar en l'acció *Standard*, la societat del moment estava més preocupada per mantenir una educació basada en els formalismes —buits de contingut axiològic— que per apostar per una educació basada en una concepció integral de l'ésser humà. L'educació hauria d'haver ensenyat a la persona a acceptar i tolerar els seus límits i els límits de les pràctiques socials i culturals per tal d'esdevenir un ésser capaç d'arbitrar per si mateix la seva llibertat.

En aquest conjunt d'accions de la subsèrie de l'arbre és on plantejava de manera analògica la responsabilitat d'ensenyar a l'arbre com a subjecte-nadó unes rutines mínimes socials i culturals com ara els horaris, els hàbits, etc., és a dir, unes normes de comportament com rentar-se, menjar, conversar, passejar, dormir i morir, que li permetessin fonamentar unes actituds i uns valors per tal de desenvolupar una personalitat que l'integrés en un determinat estil de vida¹⁵². De totes maneres, tampoc hem d'oblidar que, tant a les fotoaccions *Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes* com a *L'arbre amb personalitat humana*, aquestes accions li van permetre reflexionar sobre la importància de la invisibilitat aparent de les coses de cada dia, és a dir, remarcar la necessitat de prestar atenció, valorar i tenir cura d'aquells hàbits o valors que fan possible l'existència humana.

En realitat, el que va fer amb *L'Arbre* és simular a la proposta *Imatges del zoo* de 1974, presentada a la mostra *Què fer?* a la Sala Vinçon: la idea de la voluntat de domesticació de la naturalesa per

152 Els valors són criteris o judicis que estan presents en la societat i que orienten les normes, les actituds, les opinions i les conductes de les persones. En la formació de valors hi juguen un paper important les creences i les actituds. Les creences són les idees o les conviccions que les persones tenim sobre les coses i que considerem com a veritats. Les actituds són les disposicions que tenim a pensar i a comportar-nos d'una manera determinada. Les actituds poden ser negatives o positives. Els hàbits serien els costums. (AGULLÓ I GASULL, Rosa. *Educar els hàbits i fomentar una bona educació en valors, serveix per alguna cosa?* En línia: <<http://www.fetb.org/usuarios/educar-els-habits-i-fomentar-una-bona-educacio-en-valors.htm>> [Consulta: 17 desembre 2011])

part de l'ésser humà. La realitat i la vida, però, sobrepassen aquests límits; són intempestives, complexes i massa sovint estranyes quan es volen limitar dins d'una visió unilateral.

13.3.3. L'ARBRE: L'ARBRE I L'HOME

La subsèrie de fotoaccions *L'arbre. L'arbre i l'home* (1975) recull diverses accions sobre la manifestació plasticovisual de com experimentar la interrelació dels materials naturals de l'arbre i l'ésser humà, és a dir, l'arborització de l'ésser humà i la humanització de l'element arbori.

*La naturalesa no és únicament
un paisatge verd.
La naturalesa és la vida, nosaltres,
el nostre cos és vida és Naturalesa.¹⁵³*

Aquesta sèrie es divideix en cinc accions¹⁵⁴. Són les següents:

- A. *A dalt de l'arbre*
- B. *Penjada d'un arbre*
- C. *Lligada a un arbre*
- D. *L'arbre i la cabana*
- E. *Paraules a l'arbre*

Aquestes accions es van dur a terme amb la voluntat d'arribar a establir una connexió indissociable entre la persona i l'arbre. Miralles va anar ubicant el seu cos en les diferents parts de l'arbre, però no per parlar amb els successius canvis d'ubicació, sinó per generar un canvi d'identitat a través de la ubicació i del diàleg entre ambdós materials, així podia reafirmar el procés artístic de conceptualització, tant de la natura vegetal com de la natura de la natura humana. D'acord amb l'ideari d'interconnectar l'arbre i la persona humana, va fer el següent: es va posar sobre una branca d'un garrofer, es va fer lligar al tronc d'un pi, es va fer penjar d'una de les branques de la forçada del pi, es va amagar dins d'una cabana feta amb branques recolzades en el tronc del pi i, finalment, va emetre unes paraules a l'orifici del tronc d'un lledoner.

153 MIRALLES, Fina. *Tot és a dins*. 23 gener 1995, pàg. 22. (Ref. MAS-171)

154 Fina Miralles - en el Llibre de Treball 1r, pàg. 33 - va fer un esquema en què va disposar l'ordre de les accions de manera similar al de la maquetació de la publicació *Fina Miralles de les idees a la vida* editat pel Museu d'Art de Sabadell, Sabadell 2001, pàg. 45. Així, en seguir una nomenclatura diferent, al LLT1 va denominar la primera acció *A dalt de l'arbre*; la segona, *Lligat en un arbre*; la tercera, *Un penjat*; la quarta, *Posar paraules a dins d'un arbre*, i, la cinquena, *Fer una cabana entorn del tronc amb branques i ficar-s'hi a dins*. En canvi, en el catàleg del MAS reben el títol similar i en varia l'ordenació de la quarta i la cinquena, que canvien de lloc: *A dalt de l'arbre*, *Lligada a un arbre*, *Penjada d'un arbre*, *L'arbre i la cabana*, i *Paraules a l'arbre*. En aquest estudi se seguirà la denominació i l'ordre establert en el catàleg: DIVERSOS AUTORS. *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Catàleg Fina Miralles. De les idees a la vida. Museu d'Art de Sabadell. Sabadell, febrer-juliol 2001.

A. A DALT DE L'ARBRE¹⁵⁵

Acció realitzada a Premià de Mar el gener de 1975. L'acció consistia a jugar amb l'adaptació del cos recolzat al contorn de la branca en diagonal del garrofer.

Aquesta seqüència, composta de tres fotoaccions, forma part de la sèrie de fotoaccions *Relacions. Relació del cos amb elements naturals: Una persona relacionant-se amb l'arbre* (1975) i va ser presentada en les exposicions *Relacions*, a la Sala Tres de Sabadell i al Casino d'Igualada, els mesos de maig i juny de 1975, respectivament. Posteriorment, Fina Miralles va decidir ajuntar aquest treball a la subsèrie *L'arbre. L'arbre i l'home* amb el títol *A dalt de l'arbre*.

A la imatge (fig. 187) s'observa un camp de Premià de Mar a prop del litoral, i en el marge dret hi ha una feixa amb garrofers, arbres robusts amb les branques recobertes de fullatge espès, esculpits per la força del vent que prové de la banda de marina, fet que ha accentuat la seva tendència de projectar-se corporalment cap a l'esquerra.

L'altra banda del mar
Les formes del vent
La carícia de l'arbre.¹⁵⁶

Tal com suggereix el poema, els components sensorials i extrasensorials fan possible el coneixement de l'entorn i, en aquest cas, el context mariner.

El primer garrofer de la sèrie, per les seves particularitats, sembla demanar que vol ser intervingut, és a dir, ocupat per l'artista. Ella es va estirar al damunt de la branca amb el cos mirant cap al cel (fig. 188), amb el rostre reconeixible, semblava com si des de la branca pogués percebre el mar encara que no el veiés. A la imatge de la dreta (fig. 189) es pot veure com va canviar l'orientació del cos i es va posar mirant cap a terra, i com que tenia el rostre tapat pels braços i per l'efecte de la llum quedava completament integrada en l'arbre. Aquest procés d'osmosi entre l'artista i l'arbre és gairebé total, doncs l'opacitat del brancatge li tapa el rostre com si fossin cabells.

155 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-52).

156 MIRALLES, Fina. *La pau i la ternura...* 24 desembre 1994, pàg. 9. (Ref. MAS-166)



Figures 187, 188 i 189 Fina Miralles. *A dalt de l'arbre* de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*. Acció realitzada a Premià de Mar el gener de 1975. Fotografies en blanc i negre de Carlos Raurich.

Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

*M'agrada relacionar-me
amb l'esperit de les coses,
amb el somriure de l'arbre.
M'agrada sentir-me nena
amb el cor que balla.¹⁵⁷*

Aquesta acció, aparentment insignificant, contraposava la materialitat arbòria, densa i física, amb la subtil presència humana, que remet a un estadi superior més lleuger, eteri i espiritual. Alhora que reafirmava la idea que no és suficient mirar per veure-hi, sinó que s'ha de descobrir el que amaga l'evidència, ja que en les fotografies la intensitat i els canvis de llum modifiquen la sensació d'una mateixa realitat.

B. PENJADA DE L'ARBRE¹⁵⁸

Aquesta acció va tenir lloc a la població d'Esparraguera, Barcelona, el desembre de 1975. L'acció va consistir a fer-se penjar d'una corda lligada a les espatlles de la forcada de l'únic pi que hi havia a l'esplanada (fig. 190).



Figura 190. Fina Miralles. *Penjada de l'arbre*, de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home* realitzada a Esparraguera, Barcelona, desembre de 1975. Fotografia en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

157 MIRALLES, Fina. *La pau i la ternura...* 24 desembre 1994, pàg. 11. (Ref. MAS-166)

158 Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-53).

El resultat és extremament inquietant. A causa de l'emplaçament que va triar —Esparreguera és coneguda tradicionalment per la Passió—, el lloc remet al pensament mitològic cristià. Tal com va esmentar Parcerisas: “En l’obra de Fina Miralles s’hi barreja l’estudi antropològic de cultures primitives amb històries bíbliques assimilades en la nostra cultura”¹⁵⁹. La figura de Judes ha passat a la tradició cristiana com el que va violar la fidelitat a Crist i es va vendre la integritat als jueus per unes quantes monedes, per aquest motiu ha passat a la història com el referent del traïdor per antonomàsia. I per expiar les seves culpes, segons l’evangeli de Mateu (Mateu 27:5), es va penjar d’un arbre. Així, la figura de Judes penjat ha estat objecte de nombrosos ninots populars com els de Carnaval, Setmana Santa o altres festes i jocs.¹⁶⁰

C. LLIGADA A L'ARBRE ¹⁶¹

Aquesta acció va tenir lloc a la Floresta, Barcelona, el desembre de 1975. L’acció va consistir en fer-se lligar tot el cos amb una corda al tronc del pi.



Figures 191 i 192. Fina Miralles. *Lligada a l'arbre*, de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, el desembre de 1975. Sèrie de fotografies en color.

Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

¹⁵⁹ Tal com va esmentar Parcerisas: “En l’obra de Fina Miralles s’hi barreja l’estudi antropològic de cultures primitives amb històries bíbliques assimilades en la nostra cultura”. PARCERISAS, Pilar. *De la Naturalesa a la Naturalesa - Fina Miralles. De les idees a la vida*. Museu de Sabadell, 2001, pàg. 39. (Ref. MAS-140)

¹⁶⁰ El penjat també és un joc de llapis i paper en què l’objectiu és endevinar una paraula o frase.

¹⁶¹ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l’apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-54).

A l'arxiu fotogràfic de Fina Miralles al Museu d'Art de Sabadell s'han trobat dos tipus de fotodocuments de l'acció, que semblen correspondre a indrets i moments diferents. A la imatge de l'esquerra (fig. 191) es pot observar que el pi estava situat en una plana davant d'un bosc de matolls baixos. En aquesta ocasió, la relació que establia amb l'arbre era pel contacte d'esquena per esquena i va ser lligada amb una corda de manera provisional. Tenia les mans al darrere i anava vestida amb un jersei blau i uns pantalons foscos. Cosa que fa pensar que aquest document era resultat d'alguna prova prèvia a la peça definitiva. A la imatge de la dreta (fig. 192), en canvi, el tipus de roba que portava era completament diferent, ja que vestia un jersei vermell i uns pantalons texans clars. Cal destacar que no tan sols canviava l'emplaçament de l'acció —l'arbre es trobava en una terrassa del jardí de la casa de Jordi Pablo a la Floresta¹⁶²—, sinó també la col·locació del cos respecte el pi i la forma de subjecció. En aquest treball la posició del cos era molt més tensa perquè estava encarada a l'escorça i unida amb una corda ben tibada al tronc del pi.

D. L'ARBRE, LA CABANA ¹⁶³

L'arbre és l'element natural que ha donat a l'home més rendiment en tot ordre d'idees, no únicament pels seus inesgotables recursos utilitaris -construcció de cases, barques, instruments, utensilis...-, sinó també com a protector, portador de fruits, producte primari per al foc i tants i tants d'altres; per això l'instint espontani de conservació va fer que en les cultures més primitives els arbres es convertissin en divinitats. ¹⁶⁴

Aquesta intervenció-acció, de desembre de 1975, es va dur a terme a la muntanya de Sant Llorenç del Munt, Barcelona. Aquí, a més de treballar amb la terra, també es van emprar productes orgànics del lloc, sense cap intervenció artificial, respectant-ne les propietats.

L'artista va construir una cabana amb branques que havia trobat pels voltants del bosc, i les va recolzar al tronc del pi amb la idea de construir un abric com a lloc d'aixopluc, a partir de la idea de l'arbre protector. Tot fa pensar que es va inspirar en el context, va emprar el material original del bosc, les branques seques, fruit de la interacció establerta entre la matèria arbòria i els factors climatològics i ambientals, per realitzar una estructura arquitectònica primigènica (fig. 193). Així doncs, va fer una doble exaltació dels procediments que desenvolupa la mateixa naturalesa, els habitatges realitzats pels animals com ara els nius i les tècniques de cultures primitives humanes per la construcció d'habitatges i refugis, però sempre amb una voluntat artística.

¹⁶² D'aquesta segona imatge es té coneixement que va ser realitzada a la Floresta, Barcelona, el desembre de 1975 durant un sol dia.

¹⁶³ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-55).

¹⁶⁴ MIRALLES. Fina. *L'arbre* text trobat adjunt a les pàgines del Llibre de Treball 1r. (Ref. MAS-411)



Figura 193. Fina Miralles. *L'arbre i la cabana*, de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*. Acció realitzada a la muntanya de Sant Llorenç del Munt, Barcelona, el desembre de 1975. Fotografies en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

E. PARAULES A L'ARBRE¹⁶⁵

Aquesta acció realitzada a la Floresta, Barcelona, el novembre de 1975, va consistir a escollir un arbre amb un orifici en el tronc —una morera— en què l'artista havia de dipositar un secret o una promesa.



Figura 194. Fina Miralles. *Paraules a l'arbre*, de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, el novembre de 1975. Fotografia en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles, MAS.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Tota la informació sobre aquest treball es pot trobar a la taula adjunta a l'apartat dels annexes amb el següent referència (Núm. ref. FM-56).

¹⁶⁶ En aquesta imatge Fina Miralles va focalitzar el seu interès a mostrar l'obertura o cicatriu de l'arbre, per després emfatitzar-ne l'orifici.

A la imatge de la figura 194 es pot observar com Miralles va focalitzar el seu interès per emfatitzar l'obertura o la cicatriu de l'arbre, l'orifici. Seguidament, com si fos l'oïda de l'arbre, va passar a revelar-li a cau d'orella¹⁶⁷ un secret, el prometatge que l'artista es proposava dur a terme respecte a la vida i a l'art, que diu: *Prenc el compromís de desenvolupar el meu pensament revolucionari fins a les meves últimes conseqüències.*¹⁶⁸



Figures 195 i 196. Fina Miralles. *Paraules a l'arbre* de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, el novembre de 1975. Fotografies en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles, MAS.

Les paraules que va xiuxiejar van ser dites en futur, per projectar la naturalesa revolucionària del seu art actual i esdevenidor¹⁶⁹. Aquesta actitud revolucionària¹⁷⁰ estava impregnada d'una conscienciació ideològica sobre aspectes d'opressió política i cultural. Aleshores, l'acte

167 En aquest context l'orifici de l'arbre pot suggerir la forma d'una orella, de manera similar a la pintura de Joan Miró *La terra llaurada*, 1923-1924, en què el pintor va col·locar elements biomòrfics a l'arbre, concretament una orella juxtaposada al tronc. Però, si en la pintura de Joan Miró aquests aspectes biomòrfics tenen un fort component visionari per posar de manifest el món sobrenatural del regne dels somnis i de la imaginació, en aquesta fotoacció l'orifici de l'arbre que fa la funció d'orella, a la qual l'artista va comunicar el seu compromís artístic, esdevé el difusor de les seves paraules en les quatre direccions de l'univers, entès com a la intel·ligència còsmica, símbol de saviesa.

168 MIRALLES, Fina. I Llibre de Treball 1r, pàg. 33. (Ref. MAS-411)

169 Dins del corrent conceptual van ser molt rellevants els treballs vinculats a l'art i al llenguatge de Ferran Garcia Sevilla. Una de les peces més destacades ha estat *Art és just un mot* de 1971, feta amb tinta de tampó sobre paper. La diferència semàntica entre la peça de Garcia Sevilla i l'acció de Fina Miralles, a part de l'extensió, és que l'una ha estat escrita en present i l'altra en futur. El temps present sempre fa referència a una evidència, el que és, i el futur evoca un fet poètic d'assegurar una cosa: portar el seu art fins a les darreres conseqüències. Així, el temps verbal fa canviar radicalment la intenció dels missatges que ambdós artistes volien comunicar.

170 Amb el temps i la distància, podem observar com la majoria dels artistes molt contestataris i políticament reivindicatius d'aleshores, amb els pas dels anys han matisat la seva actitud. Carlos Santos, dins d'aquesta línia, opina que actualment de l'art conceptual se n'ha d'agafar la part poètica, estètica i intel·lectual, prescindint dels seus plantejaments ideològics de fons, perquè s'ha de tenir en compte que l'art podria ser qualsevol cosa que l'artista pogués imaginar i decidir que ho era. (*Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*. Catàleg editat pel Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona. Generalitat de Catalunya 1992, pàg. 212.) [Entrevista a Carles Santos]

d'emetre unes paraules en el forat de l'escorça li permetia plantejar una reestructuració radical de la relació tradicional entre artista i espectador, ja que el contingut de les paraules no van quedar enregistrades en les seqüències d'imatges que mostren el moment de fer un jurament dins la ferida de l'arbre (fig.195). Aquí les imatges atorguen a l'audiència la responsabilitat de la comprensió i materialització de l'obra, perquè l'essència de l'acció no era física i pública, sinó textual i íntima.



Figura 197. Fina Miralles. *Paraules a l'arbre*, de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, el novembre de 1975. Fotografia en blanc i negre (detall).

Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Un cop va donar la seva paraula —de la seva entrega absoluta a l'art i a la vida— a la naturalesa arbòria, al món natural i no cultural¹⁷¹, va segellar l'ofertament amb la clausura de l'orifici

171 Sobre això, Fina Miralles diu: "Si parlem de cultura, de refinament, de delicadesa, no hi ha cosa més culta, més refinada i més delicada que la naturalesa. És això, que sempre ens meravella i que no hem encara mai parat de copiar i d'acostar-nos-hi. Tot, tot, tot està impregnat de saviesa, de summa poesia, de simplicitat essencial". MIRALLES, Fina. Per * l'esperit, 1994, pàg. 31. (Ref. MAS-173)

col·locant-hi una pedra¹⁷² (fig. 196). En aquest moment la paraula pren un valor de cosmogonia artística, perquè esdevé l'embrió o l'origen del seu acte creatiu, la consigna que ha de fer d'eix o de columna vertebral de tot el seu treball. Un model a través del qual poder desplegar tota l'energia per realitzar els seus projectes, és a dir, estructurar i donar forma als materials i als esdeveniments o actes, de manera que tot aquest procés de coneixement fos rellevant, tant per a l'art com per a la vida (fig. 197 i fig. 198).

El fet d'assumir un compromís sobre l'aportació d'alguna cosa genuïna, sincera i honesta a l'art i a la vida, també comportava alguna cosa sagrada. En aquest context, l'element arbori esdevenia espai sacre, un temple que acollia —com es feia des d'antic— les grans revelacions dels éssers humans a la força de la vida, al desconegut.

Així mateix, quan ens situem dins unes coordenades en què l'artista expressa la seva espiritualitat, a través d'imatges i gestos que li permeten comunicar aquell espai sensible, emotiu, sentimental, intel·lectual que la defineixen..., és fa difícil poder discernir els límits entre l'ètica i l'estètica. Amb aquesta consigna, però, lliura al món el seu pensament, i cada paraula esdevé un acte deixat al temps i alhora obre nous interrogants sobre el seu procés mental i els seus pensaments.

En aquesta peça va emprar el llenguatge com a canal¹⁷³. El que queda de l'acte només són les seqüències d'imatges del moment en què es disposa el text, unes paraules, un jurament dins la ferida. Aquí les imatges atorguen a l'audiència la responsabilitat de la comprensió i la materialització de l'obra, al mateix temps que plantegen un estat de la qüestió als sistemes convencionals sobre la distribució de l'art. L'essència de l'acció no era física ni pública, era textual i íntima.

172 Una vegada més, era una pedra de riu.

173 Els components més radicals del Grup de Treball van fer accions que consistien en treballs d'art i llenguatge en anuncis fets en els mitjans de comunicació. Anuncis/propostes de denúncia sobre la precària situació de l'art i de l'artista que el lector havia de descobrir fora dels contextos artístics habituals. Algunes d'aquestes intervencions en els mitjans de comunicació, en la premsa escrita, eren fetes en equip, i d'altres eren veladament signades. El contingut de les proposicions era evidenciar la situació de precarietat que vivien els artistes i el menyspreu social de l'art, i la seva finalitat era lluitar per canviar la política cultural del país. La seva màxima era *L'art és crítica*, tal com va escriure Alexandre Cirici a *Miraldes soldats-soldats i art menjable* a la revista *Serra d'Or* (núm. 115, abril 1969, pàg. 73-75).



Figura 198. Fina Miralles. *Paraules a l'arbre*, de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, el novembre de 1975. Fotografies en blanc i negre.

Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.¹⁷⁴

174 Si s'analitza la primera imatge es pot observar que darrere l'arbre hi ha una casa amb diferents elements de clara referència clàssica, com una columna aïllada, un basament o copa, una balustrada amb només una part de la barana..., tot plegat fa de la construcció un remarcable procés de degradació.

13.3.3.1. CONCLUSIONS

La subsèrie de fotoaccions *L'arbre i els materials naturals* constava de quatre accions, en les quals conceptualment parlant, s'inscrivien dins del treball en procés iniciat a la sèrie d'accions *Relacions del cos humà amb elements naturals* en què Fina Miralles interaccionava el seu cos amb els elements naturals i, al seu torn, amb els quatre elements essencials: terra, aigua, aire i foc. A *Relacions* l'artista es cobria el cos amb pedres en aquelles accions vinculades a l'element terra; en les relacionades amb l'element aigua, se submergia al mar o es deixava mullar per la pluja; en relació amb l'element aire, era el vent o la brisa marina que li fregava o envoltava el cos, i en relació amb l'element foc, va cremar fulles i les tiges d'un matoll. A *L'arbre i els materials naturals* posava en contacte les diferents parts dels arbres, branques, fulles o troncs amb materials naturals com pedres, plomes, fang i foc, però els materials ja no es referien de manera directa als quatre elements, sinó que tenien una composició més complexa. En aquesta darrera sèrie, ja no volia buscar una relació associativa tal com havia fet a *Relacions*, aquí buscava un estat de simbiosi, de convivència entre l'arbre i els materials naturals. Així mateix, a l'acció *L'arbre i els materials naturals* va continuar experimentant amb la idea de reemplaçar els materials originals caducs, perduts o tallats amb uns altres substituïtoris que li permetessin establir certa relació morfològica. A *Fruits de pedra* va posar les pedres en el lloc que ocupaven els fruits; a *Fang a les branques*, amb el fang va modelar la part superior de les branques gruixudes de l'enforcadura de l'arbre; a *Fulles de plomes*, com que el llorer era mort i havia perdut les fulles, les va suplir amb plomes d'ocell, i a *Ombra foc* va cremar amb carburant l'ombra del pi projectada per la llum del sol al terra amb la finalitat de dibuixar-ne la forma.

Miralles va jugar amb el concepte de mimesi, com una manera demostrativa d'oposar-se amb fermesa a la tradició artística destinada a la recerca de la transformació dels materials amb formes que repliquessin aspectes físics de la realitat. La intenció d'aquests treballs no era substituir els materials originals per altres que formalment podien tenir certa similitud analògica, sinó que l'artista volia anar més enllà, provocar una situació paradoxal mitjançant la combinació de materials que presentaven dos ritmes, moments o processos de vida diferents, la presència de l'existència inorgànica en el lloc en què havia d'haver estat l'existència orgànica, probablement sota la consigna de parar atenció a la fugacitat essencial del temps.

Pel que fa a la subsèrie *L'arbre amb personalitat humana*, l'acció no es va dur a terme de manera directa, va ser indirecta, ja que el protagonista va ser el pi, des del matí —quan es va seleccionar i arrencar del bosc— fins a la nit —quan es va cremar al pati—. L'arbre, per tal d'esdevenir una persona i adquirir la personalitat humana, com ja indica la paraula *personalitat*, havia d'aprendre en un dia les pautes d'aprenentatge del subjecte humà a través de l'experiència, havia d'adquirir-ne la psicologia i assimilar la forma d'actuar pròpia de la persona a través d'una sèrie de rituals iniciàtics, la funció dels quals era anar transformant la seva naturalesa arbòria en humana.

En aquestes peces confrontava actes i accions dins uns contextos i unes situacions inusuals, ja que feia interaccionar poèticament les naturaleses arbòria i humana en unes circumstàncies que els eren estranyes o, si més no, poc convencionals. Un precedent es podria trobar a *Dona arbre*, de la sèrie *Translacions* (1973), en què la dona ocupava el lloc de l'arbre i havia de viure segons les lleis del món vegetal: la impossibilitat d'utilitzar les extremitats inferiors la conduïa a la immobilitat. En *L'arbre amb personalitat humana* era aquest el que havia d'adquirir els atributs i comportaments paradigmàtics de l'ésser humà, com la capacitat de desplaçar-se, menjar, parlar, passejar, dormir..., comportaments vinculats a uns determinats hàbits fonamentals per a la vida humana i que històricament han determinat una cultura. Per aquest fet, en cadascuna d'aquestes dues accions el subjecte havia d'aprendre a viure en sintonia amb el nou entorn: la naturalització de l'ésser humà i la humanització de l'arbre.

Si les accions de les *Translacions* i de les *Relacions del cos amb elements naturals* es van portar a terme en uns contextos on predominaven els llocs naturals —entorn rural o marí— o als afores d'una població, a *L'arbre amb personalitat humana*, tot i que el va iniciar en el medi natural del bosc, la resta de les accions es van desenvolupar a l'espai urbà per fer incís en el pas de la natura a la cultura urbana. La finalitat era humanitzar l'arbre mitjançant un procés d'adaptació del seu aspecte de planta a persona i també per atorgar-li personalitat, com si fos un individu capaç de tenir consciència de si mateix dins d'un ordre psicològic, moral i intel·lectual i, sobretot, social, per tenir així la capacitat d'interaccionar amb els altres. Per consegüent, per aconseguir conformar la identitat humana de l'arbre, l'artista i els col·laboradors van haver de programar i realitzar tota una sèrie d'activitats diferents per fer possible aquest dia de vida humana.

A partir d'aquesta acció, l'artista mostrava com els actes quotidians anaven configurant una personalitat, de manera paral·lela a la sèrie *Relacions. Accions quotidianes amb elements naturals*. No obstant això, si a *Relacions* era l'artista el subjecte que efectuava les accions en una successió d'activitats quotidianes, les quals majoritàriament les persones efectuen de manera automàtica (respirar, mirar, sentir...) sense atorgar cap tipus de transcendència, Miralles remarcava que era justament aquest tipus d'accions i actes que s'executen automàticament els que permeten tenir un primer contacte directe amb la realitat a través dels sentits.

Finalment, en relació amb la subsèrie que tancaria aquest cicle, *L'arbre i l'home*, el treball no va ser directament amb els materials naturals, minerals o vegetals, sinó que s'hi va incloure el cos humà, com s'havia fet a la translació *Dona arbre*. L'artista es va estirar a les diferents parts dels arbres seguint una tàctica similar a la de la sèrie *L'arbre i els materials naturals*. Especialment, hi hauria dues accions: *Fang a les branques* i *A dalt de l'arbre*. Aquestes dues es podrien relacionar perquè el treball va ser en el brancatge de dos tipus d'arbre, la morera i el garrofer: en la morera, acabada de podar, es va posar fang al damunt de les branques nuoses amb la finalitat de replicar-ne l'estructura; en el garrofer, Miralles es va col·locar al damunt d'una branca on la seva presència quedava encoberta pel brancatge. Altrament, a *Fruits de pedra* i *Penjada d'un*

arbre es van substituir els fruits per pedres i per la seva persona. En canvi, a *Lligada a un arbre* i *La cabana*, el plantejament va ser un altre tipus de connexió entre artista i arbre, i es van emprar dos tipus de materials diferents: la corda per lligar i les branques per a la construcció de la cabana. En aquest treball, una vegada més, la intenció era posar de manifest el caràcter dinàmic de la matèria arbòria i la capacitat d'adaptació anatòmica i fisiològica del cos humà en el moment d'acomodar-se a l'estructura i a la constitució de l'arbre, per assolir resultats amb unes grans possibilitats expressives en el binomi arbre i cos humà.

En la darrera acció d'aquesta subsèrie, *Paraules a l'arbre*, els pressupòsits de partida van ser radicalment diferents de la resta d'accions ja que contenia actes de parla. A *Natura morta* es van escriure els noms dels materials per expressar amb paraules —de manera breu i senzilla— la idea de donar prioritat empírica al material i no a la significació semàntica. L'artista va utilitzar aquest estratagema per explicar la concepció apriorística del significat de l'art. En el muntatge, les paraules col·locades al davant de cada material tenien una funció similar a les etiquetes posades al davant de cada objecte amb la funció d'identificar-lo. Es podria afirmar que hi ha una relació d'etiquetatge, i aquesta concepció és com els mites, falsa, però fàcil d'identificar, ja que no abraça tot el que conté, només ho enuncia, per tant, no ho resol. A *Paraules a l'arbre*, l'acte que es va dur a terme va ser perlocutiu, que es caracteritza per mostrar certes intencions de l'emissor en el receptor, i no es van escriure els propòsits de la persona com s'havia fet altres vegades, sinó que oralment es va fer una promesa a l'arbre: *Prenc el compromís de desenvolupar el meu pensament revolucionari fins a les meves últimes conseqüències*. Aquest discurs ideològic de Fina Miralles contenia un jurament en què assumia la seva responsabilitat artística, promesa que no podia quedar reduïda a unes paraules pensades i emeses només verbalment, havien de ser expressades al forat de l'arbre i calia segellar-les amb una pedra, com una manera d'assegurar-ne la permanència. Una vegada més, va desplegar la seva teoria estètica i ideològica de la praxi de l'art per arribar a la conclusió que el pensament revolucionari no tenia cap sentit si no es duia a la pràctica i, en el seu cas, aquesta ideologia es manifestava en la pràctica de l'art, ja que el seu compromís era produir pensament per mantenir-se viva com a artista i com a individu en la persecució de la immortalitat.

Fina Miralles, per parlar de la condició ambivalent de l'art i de la vida, va emprar els materials, les localitzacions i les circumstàncies dins d'un procés creatiu no previsible, completament diferent a les lògiques estètiques heretades, per parlar de la categoria immanent de l'art. Amb aquesta intenció es va submergir en els límits de la convenció per poder-la traspasar. En el Llibre de Treball 1r va escriure que la idea de les accions *Relacions* i, per extensió *l'Arbre* era associar dos materials naturals, el cos humà amb els materials naturals, en unes sèries d'accions "quotidianes vitals i artístiques a la vegada"¹⁷⁵, les quals partien "dels sabers que provinents de

175 MIRALLES Fina. Llibre de Treball 1er, pàg. 31bis. (Ref. MAS-411)

la cultura popular¹⁷⁶ i que han estat recollits i transmesos a través dels jocs, dels rituals i de les tradicions populars. Així, el llenguatge de les accions simbòliques serà per a Fina Miralles una via per sobrepassar els límits de la lingüística formal.

Amb aquesta sèrie de *L'arbre* (1975), Fina Miralles va tancar el cicle d'investigació sobre els materials naturals i els materials artificials, per iniciar el 1976 una tipologia de treball de caràcter més polític i sociològic, vinculat a l'acció en directe¹⁷⁷.

176 En l'art conceptual català, tal com ha postulat Pilar Parcerisas, es denota una relació mítica amb el romanticisme per concebre a la naturalesa des d'una dimensió suprasensible. Molts d'aquests relats van passar a les tradicions populars i van ser recuperats bàsicament pel romanticisme, el surrealisme... esdevenint font d'inspiració de molts artistes europeus

177 Etapa del treball de Fina Miralles que no serà objecte analitzat en el present estudi.

D

***REFLEXIONS
FILOSÒFIQUES
I POÈTIQUES***

14

**ANÀLISI DEL
PENSAMENT EN L'OBRA
POÈTICA DE FINA MIRALLES
1972-1996**

14.1 LA POÈTICA EN EL LLENGUATGE ARTÍSTIC DE FINA MIRALLES

*Hi ha dos camins per arribar al coneixement, l'acció, "el fer",
i la contemplació, la comprensió.¹*

L'escriptura per Fina Miralles, des dels seus inicis en el món de l'art, no ha estat solament un pas previ per apuntar, concretar i desenvolupar les idees per a l'execució de les peces, sinó que l'escriptura poèticotextual ha estat una constant que ha anat treballant en paral·lel al treball plàsticovisual. Així, Fina Miralles, com a constructora de llenguatge, ha experimentat en diversos vessants artístics com la pintura, les fotoaccions, els muntatges-instal·lacions, la poesia visual i objectual, els dibuixos i/o l'escriptura.

14.1.1. LA POÈTICA VERBAL, VISUAL, OBJECTUAL I D'ACCIÓ

En aquest apartat es farà un recorregut pels treballs de Fina Miralles en la poètica verbal, visual, objectual i d'acció entre 1972 i 1975, és a dir, relacionar els treballs poètics amb les peces plàsticovisuals, a fi de poder palesar com en ambdós vessants la força poètica ha estat l'impuls creatiu de la seva obra. Tot i que el contingut de les propostes plàsticovisuals de Fina Miralles no poden ser preses com a model d'escriptura ortodoxa, tanmateix, per l'estreta relació estructural que mantenen amb la poesia, en aquest estudi esdevindrà un mitjà de confirmació de com, darrera del procés raonat del pensament per encadenar les idees estètiques, ha fluït el component poètic al llarg de la seva trajectòria artística.

En aquest període, Fina Miralles va centrar el seu interès en l'exploració de les diferents possibilitats expressives del llenguatge poètic a partir de l'enregistrament dels fenòmens atmosfèrics, de l'ús dels materials naturals i dels elements culturals, els quals esdevindran signes de la seva cosmologia. D'aquesta manera, les paraules, les imatges, els objectes i les accions es manifestaran a través de les seqüències de lletres, de fotografies, de materials i elements corporals com uns complexos jocs poètics amb múltiples implicacions polisèmiques. Però, com es veurà a continuació, el matís del significat variarà segons el context i el diàleg de cada part amb el conjunt.

14.1.2. POESIA VISUAL

Fina Miralles es va iniciar en el camp poètic el 1972 en el LLT1, on va fer jugar la poesia verbal amb els dibuixos de les portes i els arbres, just quan es plantejava com iniciar la seva tasca artística, és a dir, com assumir el risc que li pressuposava obrir la porta de la seva ment al món i

¹ MIRALLES, Fina. *A revivre a renéixer*. 1991 i 1995, pàg. 22. (Ref. MAS- 154)

donar forma als seus estats mentals en paraules i imatges (fig. 10- 13).

I de manera gairebé simultània, va investigar en les possibilitats expressives de la poesia fonètica a les pintures de la sèrie *Sensitiveland* (fig. 4.7 i 8) i de la poesia visual, on la imatge predomina sobre la resta dels components textuals o plàstics, com a *Paisatge: cel, núvol, mar, escuma, herba i arbres*² (fig. 16). En aquest poema l'artista feia esment del concepte paisatge a través de la construcció d'una columna feta amb el collage de fotografies dels entorns naturals esmentats en el poema i, a sota de cada imatge -en els espais en blanc que les separaven- va escriure a mà i en minúscules els noms seguint la mateixa seqüència dels mots que recull el títol del poema. Si s'agrupen els elements en parelles es pot observar que començant per la part inferior, els dos primers elements -herba i arbres- pertanyen a l'àmbit de la terra, la qual queda omesa en el text, la parella següent -mar i escuma- a la del mar i la darrera -cel i núvol- a la del cel. La idea de fons era similar a la del muntatge *Natura morta* del mateix any (fig. 17), en què a sota de cada material hi va escriure a mà i en majúscules el seu nom corresponent; a la primera línia feia referència a l'element terra amb llenya, herba, pedres i fulles; a la segona, en relació al mar, petxines, aigua, algues i sorra; i la tercera línia, en relació a l'aire, la va expressar en un altre suport, en un text amb instruccions per a l'observació del cel.

Aquest tipus de composició tautològica, però ja fent una clara incidència en els tres àmbits de la naturalesa, el va plantejar en el poema visual *Mar, cel i terra* (1973) (fig. 58-62). Poema compost per set postals, on Miralles va presentar de manera juxtaposada imatges retallades de publicacions d'aquests espais i el text sense connectors, és a dir, sense verbs, articles ni complements, només una suma de substantius per parlar de manera analítica del concepte del paisatge natural. A la primera postal va fer un llistat dels elements constituents de la Terra (plantes, herba, pedres, animals), a la segona va esmentar els del Mar (peixos, algues, sorra, petxines) fins arribar als del Cel (ocell, núvol, pluja, sol). Posteriorment va combinar els elements del Mar amb els del Cel, els del Cel amb els de la Terra i els de la Terra amb els del Mar per acabar agrupant, a la darrera postal, els tres móns naturals en una seqüència que es corresponia a la del títol del poema: *Mar, cel i terra*. En les darreres postals, Miralles no només va establir un llistat dels elements i els seus components constituents, sinó que va configurar una successió de mots separats per comes i la conjunció "i" al final, per construir una locució que identifiqués els elements alhora que trenqués amb les possibles interpretacions subjectives.

Miralles, tal com havia fet en el poema anterior, a la projecció de diapositives de l'exposició *Naturaleses naturals* (fig. 21) va emprar aquest mètode de presentar les imatges de manera juxtaposada -en aquest cas successiva- dels fenòmens atmosfèrics dels entorns naturals-rurals (fig. 35-36). I al mateix temps va projectar el film *Fenòmens atmosfèrics* (fig. 33) en el qual va enregistrar l'essència del món natural amb el llenguatge cinematogràfic; a través de la retòrica

2 D'acord amb la documentació trobada al MAS aquest és un dels primers poemes visuals de Fina Miralles.

extremadament subtil, i fins i tot hermètica, de la seqüència d'imatges de les ones del mar, la sortida i posta del sol, els núvols, les branques dels arbres, la pluja sobre el mar i el vol dels ocells (fig. 55), per mostrar uns paratges similars als esmentats en els poemes visuals. Així, en ambdós procediments, és a dir, tant a les fotografies com en el cinema, va enregistrar els entorns naturals i els fenòmens atmosfèrics sense especificar en cap moment l'espai ni el temps, perquè aquesta manera de fer responia a una voluntat de construir uns documents amb un contingut semàntic totalment neutre.

Aleshores, si s'analitza l'estructura d'aquest tipus d'escriptura concreta, textual i visual, es pot observar que l'artista va deixar de banda qualsevol component narratiu o referent simbòlic per destacar l'estructura o els arquetips formals, per així poder expressar a través de la disposició associativa dels elements i la seva corresponent enumeració, una realitat no conjugada, sense subjecte i sense temps. D'aquesta manera l'artista podia alliberar la imatge i la paraula de la seva funció il·lusòria i/o semàntica heretada, per esdevenir un signe, tal com ho havia fet amb els materials en les propostes expositives *Naturalesa morta* i *Naturaleses naturals*.

Tot fa pensar que Miralles, amb el propòsit de verificar amb diferents llenguatges el mateix contingut, va presentar mitjançant la successiva combinació de les parts constituents -imatges, noms, agrupació de materials- els respectius espais intermedis en blanc o buits de manera que li permetien fer circular amb agilitat -entre diferents suports - el seu pensament poètic. Aquestes entitats, com a ens lingüístics o ens en estat natural, ocupaven i tenien un lloc específic tant en la superfície del paper com en l'espai expositiu. En aquest nou context, les imatges i els materials prenen una nova identitat ontològica, però una de les diferències entre els materials del muntatge i les imatges del poema era que, malgrat que ambdós haguessin sobreviscut al pas del temps, els primers en ser reals un cop retornats al seu medi tornaven ser entitats indiferenciades de la resta; les imatges, en canvi, en ser un abstracció virtual de la realitat prenen una nova identitat que les diferenciava del seu lloc de procedència. Tanmateix, amb la repetició i el canvi d'ubicació d'aquestes identitats, és a dir, de cada paraula, de cada imatge o de cada element de l'univers natural, aquestes prenen un nou significat dins de la unitat plàsticovisual i poètica en l'obra de Fina Miralles.

Fina Miralles en el poema *El paradís artificial és Mir i Vallès S.A* (1974), publicat en el llibre col·lectiu 'Pàrquing de les feres (1068)', va combinar en la composició aspectes visuals i verbals (fig. 92). El poema comença amb la frase *Oblidar el llit d'herba*. És del tot suggerent que comenci amb l'infinitiu oblidar i que la cosa oblidada sigui el llit fet d'herba, el que fa inevitable associar aquest contingut semàntic amb el contingut formal de la translació *Flotació d'herba en el mar* (1973) (fig. 67). En aquesta acció Fina Miralles va oblidar, per no dir abandonar, el llit d'herba al bell mig del mar, no per negligència o per desafecte, sinó per experimentar la capacitat de resistència de la construcció feta de materials naturals i artificials a les forces incontrolades de la naturalesa. Com es pot observar, l'artista no va oblidar aquesta acció sinó que la tenia present

en la seva memòria, ja que la va recordar en aquest poema i també en el poema objectual *Mar de hierba* (1973) (fig. 90).

Però el que sembla suggerir Miralles és que el que ha oblidat és el paradís natural, el qual sembla mencionar –encara que de manera subliminal– fent subtils referències als paratges on va realitzar les accions de les *Translacions*³ (1973). A la pàgina va escriure a mà i en forma de columna els substantius:

Cel
Terra
Aigua

els quals fan referència al món natural, seguits de les imatges amb parts retallades d'aquests tres espais, per crear en un sol pla aquest paratge natural sense la presència humana. Cal tenir en compte, però, que en aquest poema i a diferència del poema visual *Mar, cel i terra*, Miralles va mantenir les constants de Cel i Terra, però amb una variació, va canviar el Mar per l'Aigua. Així, si s'analitza la part final es pot observar que per parlar de la terra ho va fer a través de la figura de l'arbre, per parlar del cel amb la del núvol i de l'aigua amb la del mar.

Com que la part que segueix al poema fa referència al Paradís artificial fa suposar que, d'acord amb el contingut del poema, aquesta part, gairebé idíl·lica, convida a sobreentendre que fa esment al paradís perdut, ja que va tornar a repetir la seqüència Cel Terra Aigua a la pàgina següent. Miralles per definir el paradís artificial va establir una columna de noms del món natural: illa, sol, mar, riu, aire, gos⁴, gent, mirades, cabells i cos; i al costat el material del qual estaven compostos: goma, bombeta, polietilè, aigurràs, botella, mecànic, plàstic, guix, nylon i acetat de polivinil⁵. Per afirmar que El Paradís artificial és: (...) *Mir i Vallès. P1*, és a dir, el paradís artificial és la pintura i l'entorn industrial de Sabadell. Les tres pàgines segueixen fins al final combinant el dibuix i el text; a la primera, fent al·lusió a la terra, va dibuixar un avet retallable, al cel un núvol que pot ser penjat, i a l'aigua, el mar en l'horitzó que cada lector li resulti més agradable.

Si s'analitza el contingut conceptual d'aquest poema es pot observar que la màxima ja no era contrastar els materials naturals amb els materials artificials, com havia fet a *Naturaleses naturales*, sinó, més en la línia de la mostra *Translacions*, posar l'èmfasi en el component cultural en aquest cas, però, no pas en l'entorn domèstic sinó en la idea de paisatge industrial.

3 *Flotació d'herba en el mar* i *La Duna*, la primera va ser iniciada a Sabadell amb la plantació de l'herba i finalitzada a Premià de Mar, mentre que la segona va ser realitzada íntegrament a Sant Martí d'Empúries.

4 Aquests elements: illa, sol, mar, riu, aire, gos els tornarà a emprar en el muntatge-instal·lació *Cosmologia* 1975. La idea de gos mecànic la va utilitzar a la peça *Matances* 1974-1975.

5 Aquesta darrera part manté similituds formals i conceptuals amb els primers dibuixos i poemes del LLT1.

14.1.3. POESIA OBJECTUAL

A la tardor de 1973, Miralles va treballar amb una altra tipologia d'escriptura, la poesia objectual, en aquest cas les entitats d'expressió no són les paraules o les imatges sinó els objectes. El poema objectual *Cadires d'herba* (fig. 81), que va presentar el novembre de 1973 al *Congreso Mundial de comunicació* celebrat a Barcelona, va ser l'inici d'aquest procés de buscar la com-penetració entre les arts plàstiques i les arts literàries.

En aquest poema, Miralles va treballar amb l'objecte trobat tal com ho havien fet els artistes de les avantguardes, els dadaistes, els surrealistes i molt especialment el poeta Joan Brossa, els quals van emprar els objectes, no només amb la intenció d'abolir les fronteres de les disciplines artístiques, sinó com una forma d'expressió poètica. Miralles, tanmateix, a *Cadires d'herba* va explorar les possibilitats poètiques fruit de la combinació, aparentment fortuïta, entre els materials artificials, les cadires i els materials naturals, els panots d'herba i les pedres. Cal remarcar que els panots d'herba, analògicament parlant, tenien la funció de fer de seients, però mentre en una cadira el panot estava col·locat al lloc que correspon al seient a l'altra estava posat entre les potes i a ran de terra. Els seients d'herba, però, malgrat fos quina fos la seva posició, estaven ocupats per dues pedres.

Arrel d'aquesta idea Fina Miralles va articular l'exposició *Translacions*⁶, en la qual els materials naturals -pedres, sorra, terra, herba, arbre i palla- van ser dipositats al damunt de les corresponents superfícies dels mobles d'una habitació estàndard: armari, escriptori, taula, cadires, llit i sala. Cada material ocupava el lloc que l'artista li va estipular, però amb una intencionalitat implícita en la poètica, generar noves possibilitats expressives amb combinacions inusuals. En l'exposició *Translacions* de la Sala Tres de Sabadell, Miralles va introduir un element més, l'espai, el qual era dipositar de la palla que, com a gran contenidor, tenia la funció d'interrelacionar totes les parts dins d'un context artístic (fig. 87).

Fina Miralles a les *maletes-objecte*, tal com el seu nom indica, va emprar com a suport-contenidor les maletes de pintor per posar a l'interior objectes que feien referència a treballs realitzats o a espais del seu entorn vital. A *Mar de hierba* va articular el contingut poètic amb documents visuals de la translació *Flotació d'herba en el mar* i a *Paisatge-Serrallonga* hi col·locà documentació en diversos suports del paisatge de la propietat familiar d'Agramunt (fig. 91). D'acord amb la disposició d'aquests objectes en els corresponents departaments de la maleta, l'artista va articular una estructura lingüística en la que cada element, com a entitat significativa, contribuïa a configurar un joc compositiu per ser llegit seguint un ordre aleatori. El sentit es pot trobar en el significat implícit, en el nom o en la funció de cada un d'aquests objectes. Aleshores,

6 A la mostra *Translacions* (1974) Fina Miralles va presentar, d'una banda, els documents fotogràfics i les pel·lícules de l'acció *Vol de coloms* (1973) i la translació *Deixada anar de cargols* (1973) i, de l'altra, les foto-accions *Flotació d'herba en el mar*, *La Duna* i *Dona-Arbre* (1973).

emprant recursos polisensorials i segons l'ordre de presentació dels objectes, aquests podien ser nomenats, escoltats, tocats i, sobretot, mirats; el contingut, a més, podia ser reconstituït a partir de diverses frases polisèmiques.

Aquesta forma d'entendre la pràctica poèticoplàstica farà que el sentit de la poesia sorgeixi del poder d'un llenguatge de formes tridimensionals. Així, tal com fan les paraules en la poesia verbal, els objectes combinats entre si per la forta carrega implícita tenen la capacitat de suggerir i, sobretot, d'obrir noves realitats poètiques mitjançant el ric procés de l'analogia.

14.1.4. LES FOTOACCIONS COM A POESIA

A les sèries de fotoaccions *Translacions*, *Relacions* i *L'Arbre*, Fina Miralles ja no explorava la relació entre les imatges i les paraules per crear poemes tautològics, com ho va fer en els poemes visuals, o confrontar els materials naturals amb els materials artificials per generar noves associacions sígniques, com en els poemes objectuals, sinó que va construir, a través de seqüències fotogràfiques que recollien les accions fetes per l'artista en el món natural o en l'entorn urbà, ficcions poètiques del que havia succeït.

A *Translacions*⁷, l'artista estava interessada en mostrar com els materials, permutats del seu lloc de procedència, podien esdevenir un mitjà per mostrar com el canvi podia alterar el seu significat, però, encara no volia aprofundir de manera directa en el contingut semàntic dels aspectes visuals i textuals dels materials i/o dels objectes. En canvi, a la mostra *Relacions*⁸, malgrat la seva presentació amb un caràcter epistemològic dels quatre elements, l'artista va començar a posar de manifest el seu apropament a una cosmologia de caràcter simbòlic. Un pensament que l'apropava a la filosofia oriental, amb la voluntat de reflexionar sobre l'espiritualitat còsmica a partir de la poètica de la materialitat física que fa possible la realitat, perquè la seva màxima era "totes les coses generen totes les coses". Miralles va presentar els documents visuals de la sèrie *L'Arbre*⁹ a l'exposició *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques*. L'artista amb aquestes sèries de fotoaccions, tal com s'ha pogut observar en els capítols precedents, va construir una xarxa de semblances resolutives i contextuals que permeten interrelacionar-les entre

7 Les fotoaccions de *Translacions* (1973) van ser efectuades per Fina Miralles en indrets naturals i presentades a les exposicions, amb el mateix títol, *Translacions* (1974). Així, les fotoaccions en què l'artista va intervenir directament a la natura, en les mostres les va fer dialogar amb els muntatges, en els quals interrelacionava els materials naturals amb els mobles d'un dormitori amb la finalitat de produir una nova significació simbòlica.

8 A l'exposició *Relacions* (1975) Fina Miralles va presentar les sèries de fotoaccions *Relacions del cos amb materials naturals* i *Relacions del cos amb materials naturals en accions quotidianes*, el muntatge-instal·lació *Cosmologia* i l'entornament de l'acció en directe *Relació del cos humà amb els quatre elements*.

9 En relació a la sèrie de fotoaccions *L'Arbre*, amb les seves corresponents subsèries: *L'arbre i els materials naturals*, tal com el nom indica, Miralles va establir un diàleg plàstic entre el suport arbori i els materials naturals relacionats amb els quatre elements; a la subsèrie *L'arbre amb personalitat humana* va convertir -analògicament parlant- l'arbre en un ésser humà per un dia; i, a la subsèrie *L'home i l'Arbre* va establir unes relacions igualitàries, ja fossin físiques i/o dialògiques, entre l'artista i l'arbre. Miralles va presentar aquests documents visuals a l'exposició *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* (1975-1976).

si, com la tipologia dels materials naturals, l'ús dels entorns naturals o urbans com a suport dipositari de l'acció i la presència de l'artista o de l'arbre. Aquestes constants, tot i les seves especificitats diferencials, li van permetre conjuguar els elements, els entorns i els suports en una estructura sintàctica similar a la d'una expressió idiomàtica.

En canvi, a les fotoaccions *Relació del cos humà amb materials naturals* Fina Miralles s'endinsà en l'univers físic i/o biològic dels materials sense transformació, amb la intenció d'establir una relació de cobertura o d'integració corporal en un lloc específic. Al cobrir el cos amb pedres, terra, sorra, palla... per integrar-se dins de la matèria, al descobrir-se, és a dir, al desplaçar amb la inèrcia corporal la matèria compacte, deixava diferents rastres del cos depenent de la seva superfície; al mullar-lo i/o immersir-lo parcial o totalment amb aigua i ser una massa menys compacte, el volum del seu cos no deixa gairebé rastre; mentre que quan es relacionava amb l'element aire, l'efecte de la seva acció era completament invisible. Així a les sèries *Relacions del cos amb elements naturals* i *L'arbre i les matèries naturals*, tal com els títols indiquen, Miralles va establir un diàleg poètic entre el seu cos i l'arbre com a suports on dipositar els materials naturals relacionats amb els quatre elements, des d'una cosmologia propera a l'ecologia. Respecte a les fotoaccions, *Relacions del cos amb elements naturals en accions quotidianes* i a *L'arbre amb personalitat humana*, Fina Miralles va iconitzar, ja fos amb la seva presència o la de l'arbre transformat en un ésser humà per un dia, els escenaris de la vida quotidiana que ambdós ocupaven, tant dins de l'àmbit domèstic (cuina, bany, sala d'estar, menjador, dormitori...), de la relació amb l'entorn urbà (carrer...) o dels escenaris naturals (muntanya, mar, camp...), ja fos a través de la relació amb els objectes trivials (fusta, carn...), o els hàbits sense aparent significació (menjar, beure, caminar o parlar) en àmbits transcendents per la vida humana, tant a nivell vital com social. En canvi, a la subsèrie *L'home i l'Arbre* va establir unes relacions igualitàries entre l'artista i l'arbre, ja fossin físiques i/o dialògiques.

Miralles al LLT1 va anotar que la idea d'aquestes sèries era portar a terme unes accions "quotidianes, vitals i artístiques a la vegada"¹⁰, a través del llenguatge dels materials, dels signes corporis i dels documents visuals per expressar una nova realitat. El punt de partida va ser reflexionar sobre el transfons, no formal sinó conceptual, dels continguts simbòlics antiquíssims que han sobreviscut fins al present a través de les vivències, els rituals i les tradicions populars. Aquest procés de canvi en la seva concepció artística va consistir en seguir unes pautes que l'apropaven a unes estètiques ancestrals que remetien a pràctiques religioses antiquíssimes. Aleshores, el fet de posar l'accent en el procés, tant en les accions -on l'artista era subjecte actuant- com en la disposició d'aquestes fotoaccions en el context expositiu, va comportar que la contingència de l'acte propiciés la transformació del concepte d'esdeveniment en la idea de ritual. El ritus va suposar un canvi de perspectiva i/o direcció en el seu treball creatiu, ja que li va permetre transformar -encara que de manera ambivalent- els documents en uns elements

10 MIRALLES, Fina. *Llibre de treball 1r*, pàg. 31 bis. (Ref.MAS-411)

iconogràfics amb un fort contingut màgic-poètic. Per tant, aquest substrat cultural li possibilita construir un nou ideari per trobar nous significats màgics als materials visuals. Aquí el concepte de màgic s'ha d'entendre com la capacitat que té l'art de transformar la realitat material, concreta i física en quelcom simbòlic. Atès que els resultats aconseguits remetien a creences de les que, amb el pas del temps i els successius canvis d'època, n'han desaparegut els sentiments que sustentaven les respectives cosmologies i que, en la contemporaneïtat, han esdevingut profanes per haver deixat de ser la manifestació d'una cultura viva. Aleshores es podria fer la següent pregunta, quina ha estat la tasca de l'artista? Fina Miralles reactualitzà aquests actes, a través del llenguatge efímer de l'acció i la seva materialització en el document fotogràfic, no pas amb la intenció de revivir l'esperit o els sentiments inherents a aquestes pràctiques culturals adormides en el temps, sinó amb la d'imaginar una nova realitat susceptible de ser una manifestació artística contemporània amb una forta càrrega intel·lectual. Així doncs, aquesta aportació intel·lectual realitzada per Miralles comportava un canvi de consciència, és a dir, fer que els possibles sentiments religiosos implícits en els rituals passessin a ser actes amb un contundent component poètic.

Així doncs, les accions de l'artista i/o el context expositiu van transformar –encara que de manera ambivalent– l'acte quotidià i l'objecte banal en iconogràfic. Els treballs que millor exemplifiquen aquesta idea probablement són, d'una banda, la imatge de la translació *Dona-Arbre* col·locada al capçal del llit de la mostra *Translacions*, i les imatges dipositades al damunt del túmul de terra que quedà després de l'acció en directe de *Relació del cos humà amb els quatre elements* de la mostra *Relacions*. Atès que aquestes imatges en ser reubicades dins de les mostres com a parts integrants dels muntatges van deixar de ser documents fotogràfics que recollien de manera seqüencial el procés de l'acció per esdevenir, per si mateixes, icones de les accions efectuades, on el canvi de suport va comportar un canvi en la relació entre la manera de formalitzar i materialitzar el treball artístic, traspasant d'aquesta forma els límits definitoris de l'obra d'art efímera i la perenne, sinó que el contingut poètic d'aquest material audiovisual ha esdevingut amb el pas del temps un metallenguatge simbòlic dels esdeveniments efímers.

Així, com diria el pensador fenomenològic Max Scheler, darrera del pensament de Fina Miralles hi ha "un conjunt d'estructures ideals: d'idees, d'intencions, de valors" que donaran consistència a la seva concepció estètica. Un pensament que, en el transcurs d'aquest curt període de temps, els seus aspectes antropològics, filosòfics i culturals van anar prenent més força, cosa que inevitablement convida a fer una lectura del seu treball amb un marcat caràcter simbòlic.

14.2. CANVI D'ACTITUD EN LA RECEPCIÓ DE LA SEVA OBRA PER PART DE LA INSTITUCIÓ ARTÍSTICA

El procediment de treball emprat per Fina Miralles, des de 1972 fins a 1975, es va fonamentar en l'estudi de l'univers natural emprant una metodologia més científica per demostrar -a partir de la contrastació dels materials- la seva hipòtesi de treball, que el més important en l'art no és la forma sinó el concepte. Aleshores Miralles defensava que, per donar coherència i solidesa al seu treball plàsticovisual i poèticotextual, era absolutament necessari que es sustentés en un cos teòric de caràcter epistemològic.

Així, un conjunt de circumstàncies de caràcter personal i/o conjuntural en el món de l'art que van tenir lloc a mitjans dels anys setanta, van fer que Fina Miralles deixés de banda el vessant conceptual analític per introduir-se, entre 1976 i 1978, en un tipus de treball d'art d'acció amb un reivindicatiu caràcter polític i social. Això va comportar un canvi d'orientació en la seva concepció del paper que l'artista havia de tenir en la societat del moment. En conseqüència, l'art d'acció va esdevenir l'eix del seu treball, ja que la immediatesa d'aquest procediment li permetia establir un vincle de proximitat i de comunicació immediata amb el públic, atès que el seu objectiu era evidenciar la necessitat de prendre consciència de la realitat repressiva que vivia la societat espanyola del moment, alhora que revoltar-se davant de qualsevol forma de poder imposat per la força. En aquest sentit, el seu treball encara conservava un valor utòpic i, tot i que sabia que no podia canviar gairebé res, mantenia l'esperança de conservar un esperit crític i d'imaginar una societat diferent¹¹.

Ràpidament, però, la conjuntura política i econòmica que comportava l'etapa de la Transició espanyola, va provocar que els plantejaments d'acció directa defensats per Miralles quedessin una mica allunyats de les directrius estètiques marcades per la institució artística. L'artista, enfront d'aquesta nova situació, i sense perdre en cap moment la il·lusió¹² de continuar treballant, havia de buscar els camins que li permetessin connectar la seva recerca amb els llenguatges del moment.

Així, des de 1979 i fins el 1983, ja dins dels paràmetres postconceptuals, Fina Miralles va centrar el seu estudi en el "quadre-concepte", concretament en els components plàstics i poètics de la combinació de materials naturals com pedres, terra, aigua... amb els components estructurals del quadre -tela i bastidor- i/o amb els pigments. Una vegada més, a l'artista li interessava continuar experimentant amb les possibilitats expressives a partir de les connotacions culturals

11 Aquest pensament va quedar reflectit en els textos que acompanyen aquestes propostes i que estan recollits en una taula en l'apartat dels annexes.

12 Miralles va escriure: "quan perdo la il·lusió la vida és molt trista." MIRALLES, Fina. *I és així. Exactament, exacte...* Estiu de 1985, pàg. 5. (Ref. MAS- 150). Per tant, si la pèrdua de la il·lusió provoca tristesa, en aquest moment esdevindrà l'estímul per aprendre, per saber més, per experimentar en les diferents vessants de l'art que li permetessin anar més enllà dels límits i obrir nous horitzons.

inherents als materials naturals i als elements pictòrics per establir associacions d'idees que l'apropaven als treballs realitzats en la poesia objectual.

El canvi de direcció formal del llenguatge artístic de Fina Miralles, encara que no conceptual, responia a l'estímul de la vida creativa, la inquietud de buscar, d'experimentar... Però aquest canvi va ser rebut per la comunitat artística amb un cert escepticisme, la qual no va tenir en compte els seus motius intel·lectuals, és a dir, no va pensar en la possibilitat que es tractés d'una continuació o reabsorció dels principis estètics que fins aleshores havia defensat, però des d'una òptica diferent. Per tant, l'artista davant de la necessitat de canvi en la formalització i la presentació de l'obra, es va deixar portar per l'imprevisible, allò inesperat del comportament dels materials per generar un llenguatge completa i inesperadament nou per a ella.

Per tant, aquestes circumstàncies van conduir a Miralles a sentir, físicament i psicològica, la pesantor de la pressió conjuntural tal com es denota en els seus textos¹³. Cal tenir present que Miralles fins aleshores durant la intensa, frenètica i reeixida primera etapa conceptual, com a persona disciplinada, va viure concentrada en la planificació, la realització i l'exhibició de la seva producció artística. Una activitat que s'havia interposat davant de tot, així doncs, l'art esdevenia l'expressió del millor de si mateixa i per aquest motiu havia estat tant autoexigent, perquè estava convençuda que disminuir el rigor i alleugerir el deure era símptoma de freblesa.

Fina Miralles va concebre l'etapa de mitjans dels anys vuitanta com "l'obertura la món, als humans, als viatges, al canvi, al cor"¹⁴. A la tardor de 1983, l'artista va decidir iniciar una llarga etapa de viatges i estades a l'estranger¹⁵. A principis de novembre va fer un viatge a l'Amèrica del Sud. "Aquesta estada de quatre mesos (...) significà un canvi total en la percepció de la vida i del món, en la percepció dels altres i de si mateixa, de la vida en si, canvi que la porta a un altre nivell existencial i artístic"¹⁶. A Amèrica del Sud el contacte directe amb la cultura indígena va tenir un fort impacte en la seva comprensió i relació amb el món, on la seva manera de pensar,

13 Mi querida Gloria, Recuerdas? Y cuando digo recuerdas me voy muy atrás, cuando me creía una artista moderna e "interesante", resulta que después de tantas vueltas y recovecos en el camino, me encuentro pintando al óleo y ¿saber que pinto? Paisajes como un vulgar pintorcillo, que eso es lo "peor" según opinión de los que opinan y juzgan. Gloria, quieres que te sea sincera, por fin me tiene sin cuidado, si lo que hago es arte o no lo es, si es bueno o no lo es, en fin, no quiero saber lo que es, pinto, trabajo, me llena y en ello mi vida; esto es lo que me basta. Me gustaría que los vieras, tu sola, a ti te tengo confianza, sé que me dirás sinceramente lo que piensas, porque antes que nada eres mi amiga.

Cada vez más soy un pintor clásico, tradicional de antes, necesito mirar, ver, copiar de la naturaleza, salir a pintar paisaje, a tomar apuntes del natural. Años atrás queriendo ser, esto o lo otro, olvidaba lo que era, hacer todo un trabajo de sacarse cosas de encima hasta encontrar la esencia de uno, y a partir de ahí, todo despejado. Queriendo ser, uno olvida lo que es, deseando esto o lo otro, a éste o a ésta uno pierde de vista lo que tiene delante de los ojos, el ahora, pasión y razón no pueden coexistir. Carta de Fina Miralles que va escriure a Serrallonga i l'artista va confirmar que anava adreçada a Glòria Moure, però que mai la va enviar. MIRALLES Fina. ... i avui és l'últim dia aquí a l'Illa... Estiu 1985, pàg. 9. (Ref. MAS-156)

14 MIRALLES, Fina. *Diari de 1989*. París, febrer-juny de 1989, pàg. 12. (Ref. MAS- 151)

15 El novembre de 1983 va visitar Argentina, Bolívia i Perú; l'abril de 1985 es va instal·lar a Montreuil (París), però hi viu a cavall de Barcelona. El 1987 que es va instal·lar definitivament a París fins que el 1993 va tornar a Catalunya. Els estius de 1983 i 1984 els va passar a Cadaqués; els de 1985 i 1986 a Formentera; i els de 1985, 1986 i 1987 a Serrallonga, Agramunt. Fruit de les estades en aquests llocs Fina Miralles va fer les sèries de pintures: *Els quaderns de viatge*, *Les Suites de París 1987-1988* i *Les Suites d'Agramunt 1987*, mentre que el *Quadern de viatge del Nord d'Itàlia* el va fer durant la seva estada a la tardor a Casale, Itàlia.

16 HURTADO, Agustí. *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Catàleg Fina Miralles. De les idees a la vida. Museu d'Art de Sabadell. Sabadell, febrer-juliol 2001, pàg. 77.

sentir i viure va patir una forta convulsió. Anys després va escriure a la llibreta *Tots som un, dins el gran corrent de l'amor*:

*Deixo la cultura burgesa
i abraço la cultura indígena.
L'Anima Mundi
La Dona universal*

*El fet Vital
i no pel "fer artístic"*

*Ja no tinc la necessitat de
perdurar, de deixar el rastre,
la constància de la meua vida
del meu pas pel món*

*Sóc un esperit errant
una dona anònima
com milions i milions.
Abans, quan dèiem
la paraula humanitat.*

*Els vius
Els morts
I els que vindran ¹⁷*

A conseqüència d'aquesta experiència, la seva resposta va ser l'ataràxia, postura que gairebé ratllava l'escepticisme, a través de la qual va buscar la manera de subvertir el sentit dogmàtic del sistema ideològic i intel·lectualitzant present en la pràctica artística. Va escriure al respecte:

*L'intel·lectualisme era una cotilla
que m'empresonava l'existència.
Vaig trencar el cercle
i sobrepassar la línia
més enllà de l'horitzó
camins sense marges
ni senyal.
Llavors pensament i existència*

17 MIRALLES, Fina. *Tots som un, dins el gran corrent de l'amor*. Desembre 1996 – març 1997, pàg. 13. (Ref. MAS- 165)

*es van unir.
Enriquida i refrescada
pels sabers inconscient i simbòlic.*

*La simplicitat i estructura ferma i subtil
de la vida tota (passat present futur,
els vius els morts i els que vindran).
Se'm ofereixen ara, joiosa, generosa i plaent.*¹⁸

L'escepticisme li va permetre establir un distanciament crític i respectuós vers l'entorn artístic i obtenir una percepció crítica d'aquesta realitat, no com una alienació dels problemes, sinó, tot el contrari, com una via que li propiciés tenir una mirada distanciada per analitzar uns judicis teòrics i/o doctrinals d'acord amb una determinada forma de concebre i defensar l'art amb una certa objectivitat. Ara, davant de la dificultat del moment, l'artista es preguntava com havia de reaccionar davant de la nova situació, com havia de continuar? En primer lloc havia de separar el que significava per a ella l'acte creatiu de la institució artística i després entendre que ambdós àmbits es regeixen per lògiques diferents: la creació per la sensibilitat i el mercat pels interessos econòmics. Per tant, s'adonà que el fet artístic no es podia reduir als criteris de bo o dolent, d'apropiat o inapropiat, ja que la creativitat i/o la recerca artística es trobaven molt lluny de les directrius marcades pels principis axiològics de la crítica imperant. Miralles va escriure "Ara està tot intel·lectualitzat"¹⁹ tot, l'esperit, la llibertat pura (la de la vida) tot el que no crea lligams no interessa a ningú, però a ningú d'altra banda tampoc ho sabem veure (perquè no ho poden veure) perquè ho desconeixen total i completament"²⁰. I als *Diaris 1989* va anotar "l'art del segle va canviar l'esperit pel materialisme, el sentiment per l'egoisme i l'inconscient pels racionalismes"²¹. Per ser conseqüent, es preguntava, "per què tanta valoració al culte al jo"²², a l'amor propi, a la moda (formes), a l'estètica, al racionalisme. La rectitud, la duresa, la foscor, per què aquesta total desconexió dels altres, de la vida de tots, de l'ànima humana?"²³. Per tant, "vaig trencar el cercle i sobrepasar la línia més enllà de l'horitzó camins sense marges ni senyal". Així doncs, per fer obra havia d'abandonar la rigidesa del pensament racional i s'havia de deslliurar del jo. Considerava que havia d'abandonar els dictàmens de la ment, perquè "la ment és un monstre que em roba la espontaneïtat"²⁴.

18 MIRALLES, Fina. *Per tornar-te a sentir*. 1995, pàg. 4. (Ref. MAS- 759)

19 En el context del pensament de Fina Miralles cal tenir present que l'artista sempre ha defensat el món intel·lectual, però el que rebutja de manera sistemàtica és l'intel·lectualisme sense rigor ni fonament.

20 MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*. París, febrer-juny, 1989, pàg. 13. (Ref. MAS-151)

21 MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*. París, 7 de març de 1989, pàg. 14. (Ref. MAS-151)

22 En aquest context cal tenir present que el Jo feia referència a l'actitud dels pintors que per a l'artista tenien "masses (sic) interessos a més de la pintura, [perquè] no és amb la veritat de la seva pròpia experiència de la vida el que busquen sinó la posició social". MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*, París, febrer-juny, 1989, pàg. 6. (Ref. MAS-151)

23 MIRALLES, Fina. *Llibre de treball 3r*. 1989-1990, pàg. 3. (Ref. MAS-412)

24 MIRALLES, Fina. *I és així. Exactament, exacte*. Estiu de 1985, pàg. 5. (Ref. MAS- 150)

Tal com es pot observar, el pensament de Fina Miralles va experimentar un profund procés de transformació, transformació que no només va repercutir en l'adopció de noves pautes de conducta, sinó, sobretot, en la seva concepció i posició en relació amb l'art. A partir d'aquest moment es va plantejar si l'art per a ella era una professió i/o un acte vital. L'artista va decidir "deixar el professionalisme, viure de la pintura, mossegar i esgarrapar, l'exercici del poder polític, econòmic i social, per aconseguir ser l'únic artista, el millor"²⁵. Arrel d'això, Fina Miralles va prendre consciència d'una altra part de la seva personalitat, la qual havia estat anul·lada fins aleshores, el component més intuïtiu, emocional, psíquic... que li permetien deixar fluir l'energia vital, per donar pas al sentiment, perquè s'adonà que "els sentiments no els pots arrencar del teu cor com si fos una ceba, negant-los, amb l'orgull i tancant el cor amb pany i clau. Llavors tot comença a anar malament, sortir a l'inrevés, la vida és buida i estèril"²⁶.

Per conseqüent, "los sentimientos deben ser transferidos a la vida"²⁷. Aleshores, per a Fina Miralles el sentit de l'art en aquesta etapa de la seva trajectòria serà expressar aquest sentiment, que és la vida. "Llavors pensament i existència es van unir. enriquida i refrescada pels sabers inconscient i simbòlic".

14.3. EL PAS DE LA POÈTICA CONCRETA A LA POÈTICA METAFÍSICA

En aquests moments, entre 1981 i 1996, l'activitat artística de Fina Miralles va prendre dues direccions fonamentals, d'una banda, es va centrar en l'escriptura en les llibretes per deixar constància d'aspectes o punts remarcables de les seves vivències, experiències i emocions en relats i poemes, així com reflexions sobre l'activitat artística. De l'altra va redescobrir el dibuix i la pintura com a instruments per plasmar les emocions i els sentiments dels records o impressions de la realitat viscuda.

14.3.1. EL GEST EN L'ESCRITURA, ELS DIBUIXOS I LES PINTURES 1981-1996

Segons la documentació trobada al MAS, Fina Miralles va reprendre el cicle literari a Barcelona el 7 de març de 1981, però si, com s'ha dit anteriorment, el propòsit del poemari de LLT1 era el d'obrir les portes per accedir a l'expressió plàstica des de l'escriptura, la idea present a la llibreta *Començo l'escriptura* era emprar l'escriptura com a gest, tal com ho indica el poema de partida:

25 MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*. París, febrer-juny 1989, pàg. 6. (Ref. MAS- 151)

26 MIRALLES, Fina. *I avui és l'últim dia aquí a la Illa...* Estiu 1985, pàg. 5. (Ref. MAS- 156)

27 MIRALLES, Fina. *I avui és l'últim dia aquí a la Illa*. Estiu 1985, pàg. 8 (Ref. MAS- 156)

*Començo l'escriptura
el primer gest
la grafia, el signe,
la història s'inicia*²⁸

Miralles va començar el poema dient "Començo l'escriptura" com a primer pas per a la tasca que l'autora s'havia senyalat, escriure. El gest, la grafia i el signe apareixen descrits com a procediments semblants al dibuix, ja que per accionar i materialitzar el gest ho farà a través del traç de la grafia que esdevé el signe per iniciar una història, la de l'escriptura. Amb aquest encadenament de paraules Miralles expressava els seus anhels creatius, però, tal com diu en el següent poema del mateix manuscrit, el gest no estarà absent de:

*El crit
el plor
el gest
l'acció*²⁹

En aquesta seqüència de substantius -tots mots d'acció-, en què l'esclat del crit fa brollar el plor, el desassossec del plor engendra el gest i la força del gest impulsa l'acció, es pot percebre alguns dels signes indicatius que han estimulat l'acte poètic de Fina Miralles. En aquest context, però, el gest s'ha de llegir com a signe de revolta interior, on el sentiment és el principi, la font, una mena d'arravatament que s'apodera de la ment sense deixar alè als estats de consciència racional. Dit en altres paraules, Fina Miralles articulà el flux d'una experiència intensa en l'acte poètic, on el gest cristal·litzarà en la singularitat de l'acte d'escriure els mots al damunt del paper.

*En un racó de món,
de nom del mot
cercar de nou la imatge
tan coneguda i tan oblidada
amagada absent.
El record present
el gust la parla
imatge prevista
prefixada,
llunyana.*³⁰

28 MIRALLES, Fina. *Començo l'escriptura...* 1981 i 1983, pàg. 1. (Ref. MAS- 146)

29 MIRALLES, Fina. *Començo l'escriptura...* 1981 i 1983, pàg. 18. (Ref. MAS- 146)

30 MIRALLES, Fina. *Començo l'escriptura...* 1981 i 1983, pàg. 1. (Ref. MAS- 146)

Així Miralles va escriure “en un racó del món, de nom del mot cercar de nou la imatge”, imatge que serà el seu referent o punt de partida per a l'escriptura, de manera similar a com ho ha estat per a les arts plàsticovisuals. Per consegüent, quan escriu “el record present, el gust la parla, imatge prevista, prefixada, llunyana”, l'escriptura sembla sorgir d'un procés d'alliberació del seu pensament més profund, ja que per la manera com va articular el llenguatge, aquest sembla emergir d'un nou estat mental que li permeté arribar –amb l'ajuda de la reflexió– al coneixement ocult d'una sèrie de visions i per tant d'ella mateixa. Escriu Miralles en el mateix manuscrit:

*Estic molt a prop de trobar-me a mi mateixa.
així jo vaig perdut de mi mateix,
i a mi mateix buscant-me eternament
i jo sóc mut i més mut lo meu lament,
i gorga en dins lo meu dolor segueix³¹.*

Aleshores, per l'estructura i el contingut del poema s'intueix que l'artista no havia arribat a sentir la sensació de la feina acabada, ja que després del seu peregrinatge pel món encara hi havia obra per fer, però havia entrat dins d'un altre ritme de temps per poder treballar cap a la direcció adequada a fi de trobar el seu lloc en el món, espiritual i físic. En la recerca de si mateixa es perd i es troba, fins arribar a endinsar-se en la part més profunda del subconscient, on la paraula i la imatge es dissolen en aquest procés d'iniciació que és per a Fina Miralles la necessitat imperiosa de ser, i mantenir-se existint, d'estar en el món.

*La Vida en un constant començar
cada final anuncia un nou començament
si no es tanca una porta no se'n
obra cap més, i la vida s'escola i desapareix
per les esclertes³².*

Per tant, Miralles davant de les dificultats pel coneixement del jo profund va alliberar l'ànima de les passions que l'oprimien. Per poder vèncer la por i poder arribar a ser ella mateixa i assolir la maduresa va haver d'enfrontar-se amb les qüestions que han anat marcat la seva diferenciació com a individu. És a dir, explorar en la força inesperada indomable que es troba a les profunditats del subconscient del ser i començar a admetre el jo originari.

31 MIRALLES, Fina. *Començo l'escriptura...* 1981 i 1983, pàg. 7. (Ref. MAS- 146)

32 MIRALLES, Fina. *Després no ve mai...* In Vitro Núm. 2, 1996, pàg.16. (Ref. MAS-168)

14.3.2. DE L'ULL I LA MÀ: DESCOBERTA DEL DIBUIX LA PINTURA

A l'estiu del 83 vaig començar a estudiar el buit, el moviment del cel i el paisatge, prenent el blanc del paper com si fos l'aire amb la línia per definir el moviment i l'espai. ³³

A l'estiu de 1984, Miralles, després d'un període de reflexió, va descobrir la pintura damunt el paper, procediment que durant el període conceptual havia desestimat i que tant havia treballat en l'etapa preconceptual. Tot i que en ambdues etapes l'escriptura, sense oblidar el dibuix i la pintura, foren uns procediments que li van permetre expressar el més profund de si mateixa, en aquest moment, reprenia aquests llenguatges amb una actitud mental i espiritual molt diferent, no volia mostrar realitats oníriques, sinó expressar el seu enriquiment personal, tant a nivell de pensament com de vivència. A Montreuil (Paris) la tardor de 1984³⁴ va retrobar-se amb la tela, aquest canvi de mitjà no el va fer d'immediat, sinó que va deixar que fos l'impuls, la necessitat de fer, el que la conduís a reprendre el llapis i el pinzell per plasmar amb la línia –per ser l'element essencial per expressar la forma– al damunt del suport de petit format, no només el que veia, sinó els sentiments i les emocions que li desvetllaven. L'artista remarcava, "Fina recorda "fàcil" "simple" amb 4 ratlles la forma i el moviment i, amb 3 colors la llum i l'espai"³⁵.

*La línia és el mestre i el fonament
l'ordre i la bellesa, dona caràcter i moviment.
L'esperit és l'essencial a la pintura.
Pintar no és crear, ni representar, pintar és
transmetre.
La contemplació dona el saber
el saber és l'essencial
per l'essencial trobes el buit
i pel buit tota la resta
La perfecció de la naturalesa
que és el moviment de la mínima resistència
no hi ha preguntes
a on la resposta és l'evidència!* ³⁶

33 MIRALLES, Fina, *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 37. (Ref. MAS- 145)

34 A Montreuil va conèixer un pintor que li va regalar sis quadres de mida 6P (41x27cm) i quatre tubs de pintura a l'oli, els tres colors primaris i el blanc. Aquest regal li va suposar un desafiament, havia de vèncer la por de tractar la tela com si fos paper, és a dir, sense tenir la necessitat de treballar-la de manera tradicional. Va treballar amb la tècnica del guaix dissolt amb aigua i l'oli molt aclarit amb dissolvent per aconseguir una textura gairebé aquosa, similar al guaix. D'aquesta manera podia treballar la tela com si fos paper per treballar amb la idea de buit, l'aire i l'èter...

35 MIRALLES, Fina. *I avui és l'últim dia aquí a l'illa*. Estiu 1985, pàg. 10. (Ref. MAS-156)

36 Poema *El 9 és l'aigua profunda* dins del recull de poemes *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort*. Ref. MAS-201. (Pàg. 18). Poema corregit i publicat per Editorial Cafè Central, núm. 39. Barcelona, d'abril 1993. MIRALLES, Fina *Vuit poemes*, pàg. 4. (Ref. MAS-163)

Des d'aleshores Miralles va començar a emprar la mà com a eina impulsada per l'estímul somàtic exterior interioritzat, tal com escrivia, ara dibuixava o pintava com a resposta immediata a l'impuls vital. Diu l'artista al respecte: "La meva època està tant profundament arrelada en el món de la forma, del visible, de l'expressió, de l'acció, de fer que no sap veure-hi més enllà del que veuen els seus ulls. Jo sóc un ésser antic, m'agrada el comú, el quotidià, no tinc necessitat de ser, ni de mostrar qui sóc"³⁷. A partir d'aquest moment, la seva concepció artística era una volguda alliberació de referents apresos en tots els nivells, havia perdut la por i assumia textual i plàsticament totes les mutacions a què el mateix procés la conduïa.

*Jo no pinto el que veig
ni el que sento
ni el que descobreixo
ni el que penso*

*Jo pinto el que visc
pinto la meva vida
quina altra cosa, podria jo pintar?*

*Jo sóc Déu
Ell és qui em guia
presto la meva mà
al dictat de la forma* ³⁸

El concepte de pintura que defensarà Miralles serà que el pintor no és aquell que pinta sinó el que mira, contempla, veu i es deixa guiar, el seu jo desapareix per ser llum i reflex, olor i onada, ombra i color. "Tot es pot fer amb llapis i paper, el que cal és l'ànima" ³⁹.

*El moviment és la vida
L'espontaneïtat la mà
El sentiment en la mirada
La vivència donar-se i
Deixar-se posseir (...)* ⁴⁰

37 MIRALLES, Fina. *In Vitro* Número 1 1996. Gener- febrer 1996, pàg. 25. (Ref. MAS- 172)

38 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. 1995, pàg. 10. (Ref. MAS- 170)

39 MIRALLES, Fina. *I és així. Exactament, exacte*. Estiu de 1985, pàg. 34. (Ref. MAS- 150)

40 MIRALLES, Fina. *A Barcelona*, 6.1.86. 1986-1987, pàg. 29. (Ref. MAS- 147)

Per tant, per escriure i pintar “no s’ha de seguir cap ideari, quan vols fer alguna cosa en concret és quasi segur que no sortirà, el més important és que hi hagi la vivència, que allò que fas ho hagas viscut, llavors quasi que surt”⁴¹. L’artista davant del paper en blanc o la pedra en brut no ha de voler dominar el mitjà, ja que l’artista com a mitjà ha de deixar tots els canals lliures, oberts; ni pensaments, ni ordres, ni maquinacions, ha de ser pacient i deixar que l’obra sigui influïda per les forces que l’envolten. Així, quan l’artista es deixava portar pel moviment de la vida, per la vivència, aquesta s’expressava a través de l’espontaneïtat de la mà, com el vehicle a través del qual el món interior podia sortir a l’exterior, i materialitzar tot el potencial poètic en el paper, la tela o qualsevol altre mitjà. Per donar forma al sentiment que li produï la vivència de la mirada, de la mà al bolígraf en l’escriptura, del llapis en el dibuix i del pinzell en la pintura. “Jo només cal que estigui atenta a dins del blanc per veure a venir, després la meua mà com guiada ressegueix amb tons visibles les línies que ja hi eren, i que no es veien”⁴². En conseqüència, per pintar cal saber esperar que les coses arribin i després tot es va fent, “no omplir de ratlles i de taques la superfície blanca de la tela com un espai inaccessible, cal esperar que el quadre (...) es faci”⁴³. “En el blanc de la tela el quadre ja hi és, només cal veure el que no es veu. Fer visible l’invisible (...)”⁴⁴. I llavors, “el quadre es pinta sol, de fet ja estava pintat, l’únic que fas és fer-lo sortir com del somni al real”⁴⁵. Per arribar aquí, “cal temps i també entrar en una relació amb l’inconscient. No és l’aparença del món físic sinó el metafísic justament, el no aparent”⁴⁶. Aquesta manera de concebre l’art com la materialització de l’inconscient universal, de la força interior del ser comú, que es troba en l’ànima o el sentiment amb el qual es mira, forces que l’artista va voler transferir en els paisatges i els retrats. Perquè “quan deixes de mirar i de contemplar la teua obra per penetrar en la contemplació de la Natura i [aquesta] et parla silenciosament, simplement, màgicament del món de l’invisible (...) que és el món dels grans i petits misteris”⁴⁷.

41 MIRALLES, Fina. *I avui és l’últim dia aquí a l’Illa*. Estiu 1985, pàg. 10. (Ref. MAS-156)

42 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 30. (Ref. MAS- 170)

43 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 30. (Ref. MAS- 170)

44 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 30. (Ref. MAS- 170)

45 MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*. París, 7 de març de 1989, pàg. 8. (Ref. MAS-151)

46 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 30. (Ref. MAS- 170)

47 MIRALLES, Fina. “In vita Núm 3” *In Vitam eternum*. Juliol- octubre 1996, pàg. 44. (Ref. MAS-169)

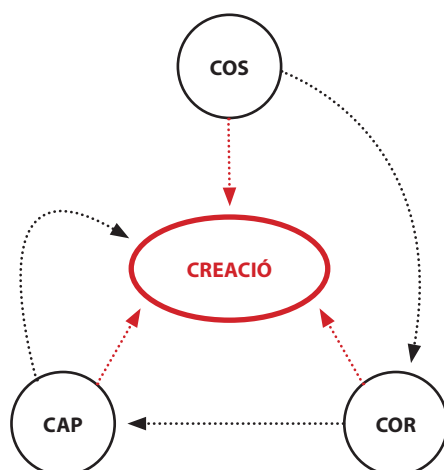


Figura 199 a. Dibuix extret de la Fina Miralles. *Aquí, en aquesta vida*. 1995, pàg. 10. (Ref. MAS- 170)

Tal com es pot observar a la figura 199a i llegir en el següent poema l'artista va establir les següents correspondències entre les diferents entitats de l'ésser humà i els seus components sensorials, emocionals i cognitius per arribar a l'acte creatiu.

*Al cos li correspon les sensacions
 a l'ànima li correspon els sentiments
 al mental li correspon les idees i la raó
 a l'esperit i al cor li correspon l'essència humana =
 el déu home
 lo diví de
 lo diví de l'humà
 totes les coses vives.
 Per tant l'art no és ni
 creatiu, ni cultural, ni
 emotiu, ni estructural.
 L'art és sagrat i universal i intemporal
 com abans, com a l'inici⁴⁸*

Tal com es pot observar, els procediments i les actituds vinculats als plantejaments conceptuals ja no eren suficients per expressar la nova cosmovisió de l'artista. Per conseqüent, per poder

48 MIRALLES, Fina. *A reviure a renéixer*. 1995, pàg. 9-10 (Ref. MAS- 154)

continuar no només va haver de canviar de mitjà, sinó també d'actitud vers la vida, deixar de voler tenir les coses ordenades i resoltes, per fer fluir les emocions i els sentiments que fins aleshores havia censurat. Arrel d'això, l'artista va prendre consciència d'una altra part de la seva personalitat, del component més intuïtiu, psíquic... que li permetien expressar-se plàsticament mitjançant l'energia emotiva. En aquesta etapa de la seva vida artística, Miralles ja no es deixava atrapar pels racionalismes i deixava fluir el sentiment com a reflex de l'invisible. Perquè Miralles considerava que "el pensament sense emocions ni sentiment és estèril no pren cos no pren vida. [...] són els sentiments i les emocions els que regeixen les nostres vides"⁴⁹, i en conseqüència l'art. L'art en aquests moments serà per a l'artista "sagrat i universal i intemporal, com abans, com a l'inici".

L'any 1988, i fins 1993, va instal·lar-se definitivament a París, on va treballar amb la vida i va entrar en contacte amb la cultura oriental, cosa que va comportar que aprofundís en el seu art i el seu pensament. Va descobrir els pensaments orientals del Tao i l'I Ching⁵⁰, l'obra literària de Hermann Hesse⁵¹ i Novalis⁵², i els conceptes pictòrics de Van Gogh⁵³ i Picasso. Però no va ser fins a principis dels anys noranta que va iniciar un nou camp de recerca estètica fonamentada en la recerca de l'essencial. En aquest moment l'essencial, el més important o l'estrictament necessari per continuar treballant, era per a Fina Miralles deixar de buscar i començar a trobar. Cosa que li va comportar deixar de cercar la dimensió social del seu treball, idea que queda clarament expressada en aquesta reflexió de l'artista "jo abans buscava l'èxit professional (exposicions, succès, diners, reconeixement social, etc.). Ara si tot això passa és una conseqüència d'una activitat social, però jo i la meua feina continuem essent íntimes i humils, pas a pas com sempre, com abans quan ningú sabia que existia"⁵⁴. Aquest canvi d'actitud va comportar que el seu treball fos realitzat "en la soledat, el silenci, assossegadament, sense temps, sense límits, ni criteris de productivitat, sense ambició, sense ganes d'oferir, sense ganes de triomfar"⁵⁵ només com el reflex del seu món interior.

49 MIRALLES, Fina. *Tots som un, dins el gran corrent de l'amor*. Desembre 1996- març 1997, pàg. 32. (Ref. MAS- 165)

50 L'artista, a París, va trobat una botiga de productes de la Xina Popular, on va anar adquirint, a més d'uns rotllos llarguíssims de paper d'arròs, llibres sobre la cultura i el pensament oriental i la llibreta: MIRALLES, Fina. *A reviure a renéixer. A refer-se a recrear-se*. 1991. (Ref. MAS-154)

51 A la llibreta va escriure el llibre de Hermann Hesse, *Knulp*. MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 40. (Ref. MAS- 145)

52 Fina Miralles va escriure aquest text de Novalis d'*Els deixebles a Saïs*: "Hom no comprèn la paraula perquè la paraula mateixa no es comprèn ni es vol comprendre. El sànscrit veritable parlava per parlar, perquè la paraula era el seu goig i la seva essència", sense especificar edició ni la pàgina. MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*. París, febrer-juny 1989, pàg. 11. (Ref. MAS- 151)

53 Miralles va escriure respecte Van Gogh: "Y decían que era loco, porque andaba por los campos y hablaba con las rosas y volaba con los pájaros; era libre como el viento. Larga y ancha su mirada como el árbol solitario crece sobre la montaña. Alma errante y peregrina que naces cada mañana creces con la luz del día y mueres a la madrugada. O Vincent". Sembla ser que l'arbre solitari fa referència a la seva persona. MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*. París, febrer-juny 1989, pàg. 5. (Ref. MAS- 151)

Miralles escriu a *Testament vital* que a Serrallonga va tenir somnis molt rics amb missatges, dels quals, dins de l'àmbit pictòric, va ser molt revelador el somni de Van Gogh, ja que a l'igual que el pintor va experimentar una febril ànsia de dibuixar i pintar. Passava a la tela i/o al paper tot el que percebia al seu voltant, després d'estar-se hores i hores observant i sentint. Miralles, de manera similar a la darrera etapa de Van Gogh, va treballar la temàtica pictòrica del retrat, descobrint que el més important dels retrats es trobava en la mirada. MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions de gràfic set, Sabadell 2008.

54 MIRALLES, Fina. *Aquí en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 10. (Ref. MAS-170)

55 MIRALLES, Fina. *Aquí en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 9. (Ref. MAS-170)

A partir d'aquesta etapa Fina Miralles va dirigir la seva mirada cap a qüestions cosmològiques però des de la metafísica o la mística, idees que s'orientaven vers la reflexió d'una identitat primordial, inherents a la cultura, la civilització, plantejaments que en aquells moments eren enemics de les tendències considerades per l'opinió de la crítica com les més innovadores, criteris que masses vegades es queden, com diria Plató, en el coneixement de les aparences, en la forma però no en el contingut.

Fina Miralles aquest concepte de l'essencial el va aplicar tant en les arts plàstiques com en l'escriptura. Així, en relació al treball pictòric, l'element dominant d'aquesta etapa va ser l'espai, l'aire, com el lloc idoni per manifestar l'esperit de la mirada del cel, de la naturalesa mística. Miralles va anotar a la llibreta *El corn de la fortuna* que "a finals del 88, quan vaig trobar-me davant meu i davant del quadre, vida i pintura s'unien l'una dins de l'altra"⁵⁶. Aleshores, tot i que a mitjans dels anys vuitanta en les arts plàsticovisuals va canviar de suport, el substrat dels continguts estètics es varen mantenir bastant similars, cosa que es pot observar en la continuïtat de la poètica.

14.4. L'ESCRITURA SIMBÒLICA DE FINA MIRALLES ⁵⁷

*L'art és simbòlic com el somni, com l'inconscient, ha de fer visible l'invisible, les realitats eternes, primordials, per mi és l'ànima humana*⁵⁸.

La poesia de Fina Miralles d'aquesta etapa es caracteritza, d'una banda, per la lluita⁵⁹ entre dues forces, la raó i la passió, i, de l'altra, per les reflexions filosòfiques de caràcter espiritual i metafísic. Cerca retrobar-se amb ella mateixa i les seves creences, valors i expectatives, a fi de copsar el sentit profund de l'existència, cosa que li va suposar una progressiva desintegració del jo individual, i, aleshores, integrar-se dins de la globalitat.

La poètica simbòlica va permetre a Fina Miralles aprofundir en aquella part del pensament que es difícil d'abastar des de la consciència de les paraules per fonamentar-se en el llenguatge de la memòria ancestral, on el símbol és el dipositari de la tradició cultural que és universal mentre "el contenido de los símbolos es metafísico"⁶⁰. La metafísica, dins d'aquest context, s'ha d'entendre com l'esperit del llenguatge viu, reflex i manifestació del que ha estat el desenvolupament del coneixement i les accions al llarg de la història, per tant, esdevé l'expressió del

56 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 77. (Ref. MAS- 145)

57 En aquest apartat s'estudiarà la poesia de Fina Miralles, l'anàlisi no centrarà l'estudi en les qüestions formals sinó en els pensaments de caràcter existencial, fruit del seu periple vital, però no en els aspectes o qüestions biogràfiques sinó en els artístics i, sobretot, fent especial incís en els filosòfics.

58 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 43. (Ref. MAS- 145)

59 Quan parla d'aquesta lluita humana no descriu fets concrets, sinó que bàsicament parla d'estats, de processos o situacions internes amb un marcat caràcter abstracte.

60 MIRALLES, Fina. *A reviure a renéixer - A refer-se a recrear-se*. 1995, pàg. 18. (Ref. MAS- 154)

llenguatge del pensament del temps. Aleshores, el símbol per a l'artista és el dipositari de la tradició mítica que pertany a totes les cultures i és universal i l'artista va dir "amb el llenguatge simbòlic intento explicar-me tot allò que va més enllà dels meus ulls" ⁶¹. Conjunt de sabers que són el llegat de la humanitat, reflex dels coneixements científics i filosòfics amb què les diferents cultures ha anat configurant distintes cosmologies, les quals han estat velades pel pas del temps. Per tant, aquests coneixements estan presents, encara que de manera implícita, en l'actual concepte de món i en el llenguatge que l'expressa, ja sigui amb els costums, les paraules o les imatges.

14.4.1. DE L'IMPULS A LA MÀ

L'artista a les llibretes, molt sovint els poemes i els dibuixos expressen la mateixa idea, cosa que fa que ambdues formes d'expressió puguin ser llegides com una sola imatge, ja que neixen de l'evocació i/o projecció, no pas del que Miralles havia pogut observar del món exterior, sinó del record de les emocions que una vivència li havia fet sentir. Per tant, per a l'artista ambdós procediments parlen la mateixa llengua, si en els dibuixos la comunicació és visual en els poemes és verbal.

Fina Miralles entenia l'escriptura com una línia que es va dibuixant a mesura que flueix l'energia vital, en què el gest dóna forma a la musicalitat sensual en unes grafies, en paraules. Paraules que semblen flotar per l'espai de la pàgina de les llibretes, com el pinzell impregnat de pintura es desplaça sobre el paper. I aquest nou concepte el va expressar a través del gest corporal, és a dir, de la immediatesa del traç efectuat per la mà, de manera que el món interior sortís a l'exterior i es manifestés en la tela, el paper o qualsevol altre mitjà per expressar, no la intenció prefixada per concretitzar un concepte, és a dir, dominar la idea, el suport..., sinó per expressar allò màgic que és etern. Aleshores, l'acte de pintar o dibuixar, a l'igual que el d'escriure, consistia en el deslliurament del jo⁶².

Fina Miralles aquest concepte de l'essencial el va aplicar tant en les arts plàstiques com en l'escriptura. Així, en relació al treball pictòric, l'element dominant d'aquesta etapa va ser l'espai, l'aire, com el lloc idoni per manifestar l'esperit de la mirada del cel, de la naturalesa mística. Per tant, va deixar de banda les premisses que va defensar durant la primera etapa; ara no crea, no inventa, només és una transmissora d'uns continguts simbòlics, filosòfics i existencials⁶³. Un conjunt de veritables sabers, "llegat de la humanitat; el que ha creat; des de la infinitud del

61 MIRALLES, Fina. "In vita Núm 3" *In Vitam eternum*. Juliol-octubre 1996, pàg. 44. (Ref. MAS-169)

62 "Els pintors tenen massa interessos a més de la pintura, no és amb la veritat de la seva pròpia experiència de la vida el que busquen sinó la posició social". MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*, París, febrer-juny, 1989, pàg. 6. (Ref. MAS-151)

63 L'emergència de les noves filosofies espirituals a la cultura d'occident a principis dels anys setanta del segle XX van tornar a posar de manifest que l'espiritualitat no havia desaparegut, simplement s'havia transformat. En aquest moment Fina Miralles es va apropar a noves formes d'espiritualitat provinent d'orient, especialment la filosofia tao, amb la idea de donar respostes a preocupacions de caràcter personal, però sobretot artística.

temps" reflex de l'essència humana que es manifesta en l'esperit inconscient universal, tant de les coses vives -temporals- com de les inertes -intemporals. En aquest punt, l'artista fa referència a la part espiritual col·lectiva que va denominar "*l'Ànima Mundi*, la que no té present ni passat ni futur, la que és sempre, la que està connectada; l'art, la pintura, la música, la poesia, són eines que obren portes invisibles vers la comprensió del món i d'un mateix cada cop més àmplies, més obertes, més alliberadores, sense límits, universals (ni temps ni espai). Tot està unit com una xarxa i tot s'intercomunica; la comunió i la fraternitat. Perquè, "hi ha obres que són universals i que necessiten més d'una vida per realitzar-se. Això és el que sento".⁶⁴

Llavors l'ideari de l'artista es desvincularà de la concepció immanent de l'art i continuarà negant el domini de la forma per sobre del concepte. D'acord amb aquest pensament va definir les arts de la següent manera: "La música és l'invisible, no té límits, ni cantons, és el contrari oposat a la paraula no es deixa atrapar, és fluida com l'aire. La música és en ella mateixa, no en necessita cap altra, és l'expressió més sublim, més subtil. La pintura és aigua. La pintura és música en moviment com l'aigua, els colors són el ritme. La dansa és foc. La dansa necessita la música com el foc que no és res sense aire. La paraula és terra. La paraula ho té tot és la més plena, la més feixuga, la més pesada i, per tant, la més difícil d'arribar a la puresa (el teatre, la novel·la, etc)"⁶⁵.

Com s'ha pogut llegir, Miralles va relacionar les arts amb els quatre elements, la música amb l'aire, la pintura amb l'aigua, la dansa amb el foc i la paraula amb la terra. Per aquest motiu, per a Fina Miralles, "la paraula és la més pueril, la que està més a prop de les descripcions del concret del pensament i les idees, i és per això, que és tan difícil la poesia, perquè les paraules han de prendre el sentit i ser lliures, convertir-se en vol d'ocell que no deixa rastre, la paraula no s'entén a ella mateixa, si es vol entendre ha de penetrar en els confins del plaer, de l'alegria i no voler dir res, oblidar el saber i la sapiència. El sànscrit veritable parlava per parlar era el seu goig i la seva essència."⁶⁶ Miralles volia penetrar en l'essència de la natura-realitat a través de la contemplació, per aprendre a escoltar la seva veu gairebé silent i llavors llegir els seus petits i grans misteris. Miralles, en aquests moments, en comptes de fer-se preguntes diu que "ara flueixo fàcilment amb el canvi, ara la ment divina guia la meua vida i sempre camino en la millor direcció"⁶⁷.

64 MIRALLES, Fina. *Del Natural*. Editat per eBent'03 (Festival internacional de performance de Barcelona), del 4 al 13 de desembre de 2003, pàg. 6. (Ref. MAS 143)

65 MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*. París, febrer-juny de 1989, pàg. 13. (Ref. MAS- 151)

66 MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*. París, febrer-juny 1989, pàg. 13. (Ref. MAS- 151)

67 MIRALLES, Fina. *Després no ve mai...In Vitro* Núm. 2, 1996, pàg. 18. (Ref. MAS-168)

*De vegades sento i em dic:
vaig comprenent.
I la comprensió
arriba a unes profunditats
subtils
innombrables
perquè la paraula
és massa consistent
i potser
només un so
només un perfum
només una mirada
pot fer possible
la comprensió
de l'inexplicable⁶⁸.*

*Quan ja no pintaré
quan ja no escriuré
és que tot haurà estat
fet i dit
els meus altres pensaments
no tenen ni paraula
ni forma,
immaterials
però no per això
menys inexistents⁶⁹.*

Tal com ho expressà en el poema, l'artista ja no reflexionava sobre la realitat, sinó que comprenia el sentit de les coses més enllà del significat concret de les paraules, s'endinsava en el subconscient per captar el poder comunicatiu de la vibració interna del so, del perfum o de la mirada, és a dir, de l'inexplicable: el món dels sentiments⁷⁰. Per aquest motiu va voler recuperar el llenguatge dels sentits, de la mirada, del tacte, de l'aroma... per introduir-se a través de la intuïció poètica dins de l'àmbit de l'immaterial, per accedir al component misteriós que està present en el llenguatge metafísic de la naturalesa.

68 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 5. (Ref. MAS- 170)

69 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 4. (Ref. MAS- 170)

70 Fina Miralles va escriure als Diaris de 1989 "Jo sé el que vull i el que no vull però no sé com fer-ho, vull pintar l'ànima humana, saps que la pintura estigui viva tingui sentiment però no la meua exclusiva història, els meus sentiments, els meus, meus, meus, sinó els nostres els de tots, l'esperit no mor mai i per mi és això l'amor que m'importa, sé que és difícil sé que és solitari i sobretot lentament a poc a poc pas a pas". MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*. París, febrer-juny de 1989, pàg. 6. (Ref. MAS-151)

En les composicions poètiques de Fina Miralles es denota un intent de trobar en l'encadenament de les paraules un ritme iniciàtic. A causa d'això, la poesia esdevé, des d'un vessant extàtic i sincer, l'expressió de la seva persona. Així, amb l'acte poètic va explorar, d'una banda, a través de les percepcions i dels somnis, els records de fets del passat i, de l'altra, aspectes màntics i prolèptics que li permeteren anticipar-se al temps mitjançant la seva suspensió, per deixar fluir l'impuls místic. Component místic que prové del seu món interior, que l'artista materialitzarà amb la subtilesa, la senzillesa i la humilitat de les paraules, per fer desbordar el pensament i sobrepassar els marges del real i retrobar el flux poètic d'uns pensaments presents en la memòria ancestral. L'artista va comprendre que "hi ha obres que no es fan en una sola vida. La cultura i el coneixement és de tots i tots som responsables de les nostres accions. Jo sempre m'he sentit guiada, he comprés que la meva obra no era meva, que venia de més lluny, d'altres vides. Tot és precís, el dictat de les formes i de les paraules. Tot és de tots, el que he fet m'ha estat donat com un preciós regal (...)"⁷¹.

*L'obra divina
és oculta
com la perla
dins l'ostra
i l'ostra dins el mar.*

*Així és el vertader
coneixement
ocult, secret i
intransferible
perquè les paraules
no guarden
el pes del contingut
i són rebudes
i compreses
segons
el mental
de l'interlocutor.*

*Per això que les meves
paraules són sempre paraules
no dites, ocultes
viuen a l'interior*

71 MIRALLES, Fina. *Del Natural*. Editat per eBent'03 (Festival internacional de *performance* de Barcelona), del 4 al 13 de desembre de 2003, pàg. 6. (Ref. MAS 143)

*Els bojós
els incompresos
els silenciosos
i els solitaris
no és que no
tinguin res a dir
callen perquè saben
i saben
d'un saber
que les paraules
no poden
transmetre⁷².*

Així doncs, per a l'artista l'art continuava i continua essent una via per posar de manifest la llibertat d'expressió, al marge dels judicis d'idoneïtat. Una vegada desplegada la seva teoria i la praxis, va arribar a la conclusió que el fenomen de l'art no podia ser objecte de cap axiologia; perquè Miralles entén l'art com una filosofia de vida, és a dir, com una força vital que l'empeny a fer amb determini, i ha estat aquest produir incessant el que l'ha mantingut com a ésser viu. Per tant, va començar a deixar de concebre la vida com un exercici de llibertat per passar a viure la vida en llibertat. Atès que la llibertat és antagònica al poder, va abandonar el poder per endinsar-se en nous àmbits de coneixement i descoberta creativa. Tot i que en aquests moments, l'artista ja havia fet un salt a nivell interior, havia traspassat del registre físic al metafísic, però continuava mantenint la premissa que "el pensament et dóna llibertat"⁷³.

*És absurd viure a contra cor
amb deures socials i morals o
amb desitjos infantils sempre
insatisfets, esperant l'arribada
a un lloc que no existeix, quimèric.*

*Per acabar dolorosament comprenent
els lligams invisibles que no es
poden trencar perquè són inherents
a la vida*

*Ara visc més fàcilment, accepto
la subtileza i la grandesa de la vida*

72 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 3. (Ref. MAS- 170)

73 MIRALLES, Fina. *La pau i la ternura...* Desembre de 1994, pàg. 20. (Ref. MAS- 166)

*em reconec, criatura, deixo que
la força de l'Amor penetri per
la meva sang fins l'última cèl·lula
del meu cos fins l'últim racó de la
meva ment i que sigui l'Amor la meva
força, la meva guia i el meu Déu.
Per a mi i per tots. Deixo de voler ser
per ser i m'uneixo per sempre a la gran
força de l'amor. Deixar-me posseir.⁷⁴*

Fina Miralles es deixava posseir i assumia totes les mutacions a què el fil de la vida la conduïa, perquè "quan reconeixes que tu no estàs sol, que amb tu hi formen part els moviments de les estrelles, i així com l'essència de la vida de tots els vius i de tots els morts, que es forma part de tot, del foc, de les ales, de les ones i dels plors, de les flors, de les pluges, res és casual per això és que l'esperit no mor mai"⁷⁵. Aleshores, aquest art serà sacre⁷⁶ per ser el reflex de tot el que està viu, els pensaments, els sentiments i les accions, vida que ve dels àtoms i les estrelles, del més petit al més gran, tot està impregnat de la força vital⁷⁷, perquè el tot és l'u, on totes les dualitats s'uneixen, el cor i la ment, el profà i el sagrat es retroben en la unitat.

14.4.2. IDEA DE L'Ú A LA UNIÓ

Cal formar part de l'esperit, de la vida, de la mare, de la profunditat del lloc i de la superfície de l'aigua, de l'arrel i de l'arbre, dels vius i dels morts, de les ales, les ones, les flors, les pluges i el consol fins arribar a la carícia de les flors.⁷⁸

Fina Miralles, en l'obra de la darrera etapa, va centrar la seva recerca, tant en la pintura com en l'escriptura, en l'estudi de la temàtica vegetal i floral, amb la finalitat de reflectir l'etern retorn a través de la seva cosmologia. Dit en altres paraules, volia estèticament i filosòfica aprofundir, a partir de la idea d'unió i de l'amor, en els misteris de la continuïtat de la vida.

74 MIRALLES, Fina. *In Vitro*, número 1, 1996. Gener-febrer 1996, pàg. 43. (Ref. MAS- 172)

75 Text escrit el 7 de març de 1989 a MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*, París, febrer-juny, 1989, pàg. 11. (Ref. MAS-151)

76 L'art sacre per a Fina Miralles és el reflex de l'essència humana, l'esperit de totes les coses vives i les seves correspondències, per tant, l'art sacre és universal i intemporal.

77 MIRALLES, Fina. "In vita Núm 3" *In Vitam eternum*. Juliol-octubre 1996, pàg. 13. (Ref. MAS-169)

78 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 77. (Ref. MAS- 145)

En el *Llibre de treball 3er*⁷⁹ (LLT3) va desenvolupar la temàtica de l'u, de la unió, la multiplicitat i de la unitat a partir del retrat i de la temàtica floral. Tal com es pot observar en el dibuix (fig.199b) Miralles va unir el cercle, símbol del centre, emblema del zero, del buit, de l'aire, amb el punt que és el símbol de l'u, de la identitat, de la unitat i de l'individu. En el dos, o la complementació dels contraris cercle i punt, causa i efecte, interior i exterior, té lloc l'inici del moviment que fa possible la vida⁸⁰; i així, successivament, la cèl·lula es va duplicant en si mateixa, es quadruplica, vuituplica... etc. i d'aquesta generació en surt una altra identitat, un ésser, ja sigui del regne vegetal⁸¹ o de l'animal. Aquesta idea torna a aparèixer als Diaris de 1989, on Miralles va escriure "les coses es desdoblen, es despleguen, s'obren, es divideixen i se separen, és com la reproducció cel·lular, el moviment és la vida (...)"⁸². Per tant, de la unió de dues entitats -positiva i negativa i/o femenina i masculina- que fan possible la vida, que tant pot ser interpretada des d'un punt de vista energètic físic, atòmic o biològic, com antropològic a partir del concepte de l'amor". Al final de la pàgina primera (fig. 199b) va escriure "la unió, l'amor, la fertilitat, la fecunditat, la mare, el pare, els fills"⁸³.

79 El llibre de treball 3er (LLT3) abraça les dates compreses entre el 30 de novembre de 1989 i el 19 de febrer de 1990. Hi ha cinc pàgines amb textos poètics, tres de les quals estan disposades al principi i les altres dues al final del llibre, mentre que la part central conté un retrat a cada full titulat *Portraits pour l'avenir*. Si es comença pel principi, seguint l'ordre lògic de la iniciació del quadern, es pot observar que el llibre ha estat pensat com un bucle, és a dir, com un punt intermedi entre anvers i revers si s'intercanvien les posicions per, així, poder iniciar la lectura indistintament tant per una banda com per l'altra. Després de la pàgina tres, l'artista va arrencar les següents cinc fulles escrites, de les quals només se'n poden llegir les primeres paraules, per continuar a la pàgina vuit amb un text i un rostre dibuixat al damunt, que se superposen. A la pàgina nou, signada el 12 de novembre de 1990, va començar amb els *Portraits pour l'avenir* amb un dibuix a cada full amb retrats de rostres en transformació, els quals, començant per davant són cares d'infants que, a mesura que s'avança cap a la part central del llibre, esdevenen rostres d'éssers màgics *Les mil cares de l'aigua*, i a partir d'aquest punt fins al final a van derivant en fisonomies d'adults, acabant amb el rostre del pare de Fina Miralles amb el text *la dansa màgica de l'un a l'altra*. Per, després d'aquesta manera, poder reiniciar el procés de la lectura. MIRALLES, Fina. *Llibre de treball 3r*. 1989-1990. (Ref.MAS-412)

80 El tres és la trinitat, pare, mare i fill/filla; el quatre, les parts del dia, les fases de la Lluna, les estacions de l'any, les parts del cos. Segons s'ha recollit en diverses llibretes Fina Miralles va establir les següents correspondències del cos en quatre parts: els peus, el ventre, el cor i el cap. Els peus i les mans els relaciona amb el naixement, la infantesa, per ser els peus la base on recolzar el cos i les mans el mitjà per tocar i percebre el món; el ventre amb la joventut i el creixement, perquè li corresponen el sexe i el plaer; el cor amb la maduresa i el cap amb la senectut, així com la veu i la paraula per defensar-se. I, al cinc li corresponen els sentits...

81 La primera cèl·lula vivent va ser vegetal i les primeres plantes foren les criptogames -algues, molses i líquens.

82 MIRALLES, Fina. *Diari de 1989*. 30 de novembre de 1989, pàg. 2. (Ref.MAS-151)

83 MIRALLES, Fina. *Llibre de treball 3r*. 1989-1990, pàg. 2. (Ref.MAS-412)

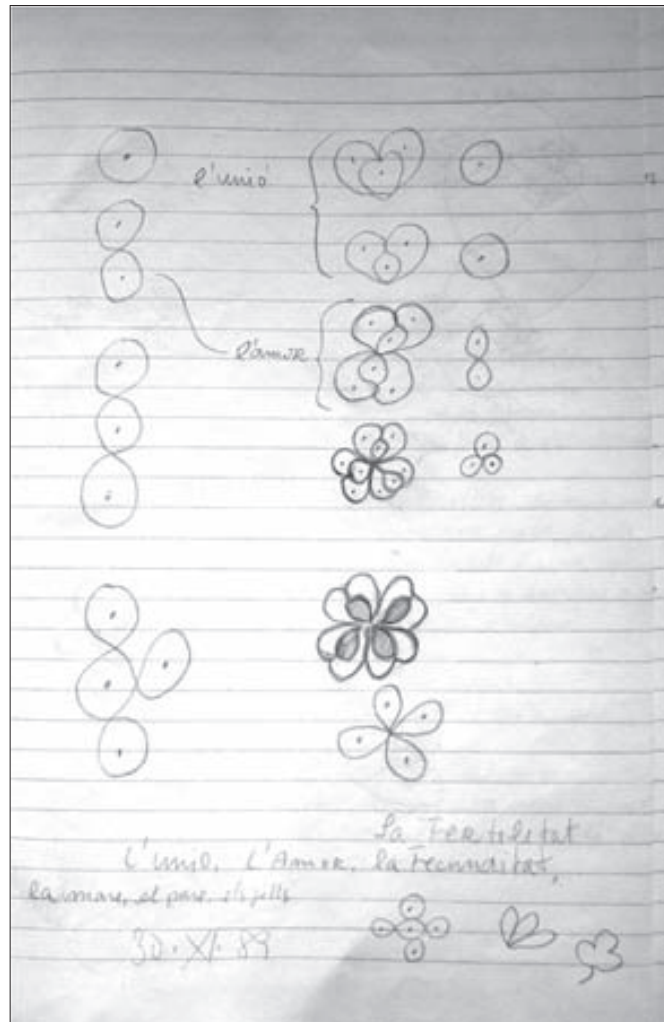


Figura 199b. Fina Miralles. Dibuix sobre la multiplicat del LLT3, pàg. 1. (Ref.MAS-412)

Cal remarcar que el nombre tres representa per a Miralles la trinitat -la mare, el pare i el/la fill/ filla-, fent especial rellevància a la relació de la mare i la filla. A la pàgina següent va continuar apuntant "la mare, la filla, llibertat interna, intima, indomable pel poder d'engendrar, de gestar, de parir, de criar, de donar, d'estimar, de construir l'ànima i l'esperit de cada fill, de cada casa, de cada casta, de cada dia i cada nit (...). La dona, la font, el riu, el mar, l'oceà, l'ànima blava, moviment etern, arrel profunda, immensitat del temps, solitud tranquil·la per agermanar els vents i repartir les riqueses escampant llavors, cançons de dol, de pluja de consol i pobreses, per unificar el món i oblidar per sempre que tu ets tu i jo sóc jo per no oblidar mai més, que tot és nosaltres, perfum dels pins, claror de la mirada, moviment del peix i de l'onada com un únic cor que balla quan el primer ocell canta a la matinada"⁸⁴. Amor entès com la capacitat de buidar-se de l'ego per poder-se omplir amb la unió amorosa, perquè considera que l'experièn-

84 MIRALLES, Fina. *Llibre de Treball* 3r. 7 de març de 1989, pàg. 10. (Ref.MAS-412)

cia de l'amor és sagrada. Fina Miralles en la poesia parla del caràcter unitari de l'amor en totes les dimensions, de l'amor diví, de l'amor entre els éssers humans, de l'amor individual, perquè "l'univers té un únic centre (l'individu)"⁸⁵. Concep l'amor com un tot obert que està unit a la vida, ja que, com diuen les seves paraules, "com més penetro en mi, més em fonc i em confonc en l'universal"⁸⁶. Aleshores la unió és la suma de qualitats i de conceptes oposats i/o complementaris⁸⁷ que els éssers compartim: "estels, flors, animals, peixos i minerals tenim les mateixes lleis de vida, tot neix, creix, madura, declina i mor, el dia, la llum, la lluna, la nostra vida i la de tots. Vivim d'esquenes a la naturalesa, ja no sentim com nostres els seus processos, les coses més senzilles les trobem horribles, la malaltia, el dolor, el sofriment i la mort són fets naturals vitals, formen i han format part de la vida de tots"⁸⁸.

La idea de la unió condueix Fina Miralles a expressar-la amb el concepte de Déu. Cal tenir en compte, però, que en el seu pensament està molt lluny de vincular la idea d'unió amb la divinitat a una religió en concret, sinó que el que fa és establir una relació espiritual amb la natura. "Déu se'ns mostra amb suma delicadesa, busca la veritat "il primo veris" la primera veritat, la primavera, el renaixement de la vida, com la llavor dins la terra "in il verno" l'hivern, "en el seno" una cosa conté l'altra, un dins l'altre, l'un amb l'altre la unió de tot el que som, no tinguis por de descobrir-te, de despullar-te, de conèixer-te, entra dins teu a poc a poc fins les profunditats de les arrels de l'arbre de la vida, del jardí del paradís quan no hi havia separació, el temple és el jardí, tots som humans i divins, si vius amb l'amor a dintre teu"⁸⁹.

*En el úter de Déu
a on em retrobo
tota jo sóc aigua
En el pensament de Déu
a on reposo tota jo sóc aire
En l'Amor de Déu
a on jo gaudeixo, tota
jo sóc vida
En l'existència de Déu
a on jo visc tota jo
m'expandeixo
"m'épanouir"⁹⁰ ⁹¹*

85 MIRALLES, Fina. *In Vitro* Número 1. Gener-febrer 1996, pàg. 20. (Ref. MAS- 172)

86 MIRALLES, Fina. *Converses amb mi mateixa*. Setembre 1995, pàg. 23. (Ref. MAS- 167)

87 Probablement per reforçar la temàtica tractada, aquest va ser pensat en forma de bucle.

88 MIRALLES, Fina. *De la llum cap a la llum*. Nau Còclea, Camallera 2005, pàg. 4. (Ref. MAS-144)

89 MIRALLES, Fina. *De la llum cap a la llum*. Nau Còclea, Camallera 2005, pàg. 4. (Ref. MAS-144)

90 Em desenvolupo.

91 MIRALLES, Fina. *In Vitro* Número 1. Gener-febrer 1996, pàg. 40. (Ref. MAS- 172)

D'acord amb el que escriu en el poema, Miralles connecta el concepte de Déu amb els elements i les forces de la natura, ja sigui l'aigua, l'aire... Elements amb els quals l'artista es fusiona per entrar dins de l'úter diví, per reposar dins del pensament, per ser vida a través de l'amor i existir en plenitud amb les forces de la naturalesa.

*el 9 és l'aigua profunda
el nombre ocult
la caverna
moviment intern
batec de cor.
(...) ⁹²*

El concepte d'úter condeix a la figura de la mare vida, a la caverna⁹³ materna des d'on afloren els records més ancestrals de la mare primigènia que ha de recordar després de néixer, és a dir, sortir al món i trencar amb el principi d'unió primordial. Unió que es pot restablir "quan reconeixes que tu no estàs sol, que amb tu hi (sic) formen part els moviments de les estrelles (...) que es forma part de tot, del foc, de les ales, de les ones i dels plors, de les flors, de les pluges (...) res és casual per això és que l'esperit no mor mai"⁹⁴. Per tant, formar part de la unió és esdevenir "el reflex de la vida que ve dels àtoms i les estrelles, del més petit al més gran, tot està impregnat de la força vital"⁹⁵, perquè el tot és l'u, on totes les dualitats s'uneixen, on el cor i la ment, el profà i el sagrat, es retroben en la unitat.

Fina Miralles, igual com Novalis, pensa que la poesia és el mitjà expressiu que l'apropa a l'esperit de la naturalesa, ja que l'artista, des del seu univers, ha adquirit la capacitat de parlar el mateix llenguatge, i en conseqüència a través dels sentits podia llegir els sons, les formes i els colors... del món natural. "Per això és tan important aprendre a mirar la Naturalesa perquè és un camí, una porta, el vehicle per al coneixement i la consciència"⁹⁶ de l'ésser humà en el món. Així, la poètica ha estat per a ella una forma d'aprenentatge de l'art de viure, ja que la intuïció creadora no només li va permetre accedir al seu món imaginari, sinó penetrar en el component

92 Poema "el 9 és l'aigua profunda", publicat a MIRALLES, Fina. *Vuit poemes*. Editorial Cafè Central, núm. 39. Barcelona, d'abril 1993, pàg. 5. (Ref. MAS-163). També apareix en del recull de poemes a MIRALLES, Fina. *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort*. 1898, pàg. 18. (Ref. MAS-201)

93 Sabem, pel mite de la caverna que Plató relata en la República, que la llum que dona forma a les ombres i que veuen els personatges encadenats dins de la caverna procedeix d'un foc que es troba darrera seu. La realitat que es percep és únicament per reflex i els éssers per les seves ombres, i la llum indirecta que la il·lumina prové d'un sol invisible que els presoners no podem endevinar perquè es troba per sobre seu. Com podem veure, per a Plató la caverna és la imatge del món terrenal. Només serà la persona amb coratge la que trencarà les cadenes per ascendir cap a la recerca de la font de llum. Aquesta línia de llum indica el camí d'ascensió que l'ànima ha de seguir per arribar al món intel·ligible, és a dir, contemplar les idees de Bé, Veritat i Belleza. PLATÓ. *La república*. Editorial Espasa Calpe, Madrid 1982.

Plotí diu al respecte: "La caverna per a Plató, com l'antre per Empedocles, significa el nostre món en què la marxa cap a la intel·ligència és per a l'ànima, l'alliberació dels seus llaços i l'ascensió fora de la caverna". PLOTÍ. *Enèades*, IV, 8,1.

94 Text escrit el 7 de març de 1989 a MIRALLES, Fina. *Diàris de 1989*, París febrer-juny, 1989, pàg. 11. (Ref. MAS-151)

95 MIRALLES, Fina. "In vita Núm 3" *In Vitam eternum* juliol-octubre 1996, pàg. 13. (Ref. MAS-169)

96 MIRALLES, Fina. *Del Natural*. Editat per eBent'03 (Festival internacional de performance de Barcelona), del 4 al 13 de desembre de 2003, pàg. 10. (Ref. MAS 143)

metafísic de la natura⁹⁷. Atès que la interacció de l'ésser humà amb l'entorn és bàsicament emocional, Miralles per endinsar-se en aquest món va escriure que primer havien estat les emocions més universals com la capacitat de sorprendre's, de commoure's o de vibrar davant del món, les que li van conduir a sentiments com l'admiració i la contemplació de la natura. Perquè les persones com a ens socials "ens trobarem en seqüències comunes"⁹⁸, és a dir, compartim trets similars tot i que "cadascun de nosaltres ha de fer el seu camí"⁹⁹. Aquestes seqüències comunes són per a Miralles els sentiments, ja que per la seva condició d'universalitat provenen d'una font comuna, la mare: natura, cultura i vida.

Així, des d'un àmbit cultural Miralles pensa que per accedir al llenguatge de la naturalesa el vehicle són els sentiments per ser aquests el fil conductor que permet rastrejar com ha estat la forma d'actuar dels éssers humans en el món. Així, els humans per la nostra idiosincràsia i condició cultural¹⁰⁰, compartim els sentiments per empatia i/o educació, per estar presents en els costums, els rituals o qualsevol forma d'expressió i/o sacralització de la realitat, circumstància que possibilita la unió de l'individu amb la societat. Per tant, l'expressió dels sentiments serà el que posteriorment passarà a configurar, donar sentit i profunditat al llenguatge, atès que l'ésser humà ha fet de l'univers el seu món particular. Aleshores, el sentiment va esdevenir una abstracció de la percepció del contingent i/o de les representacions concretes, per ser el mitjà que li permetia traspasar les barreres de l'intel·lecte o de la individualitat per arribar, a través de l'impuls místic, a sobrepassar els marges del temps i a penetrar en el coneixement universal¹⁰¹. Dins d'aquesta constància del sentir, potser el sentiment religiós per la necessitat humana de donar sentit als imponderables de la vida, sigui un dels més transcendents, així com l'art que és sacre¹⁰². Cosa que fa que la seva complexitat i universalitat no es puguin reduir a simples actes culturals, sinó que són expressions de les inquietuds humanes.

97 Univers metafísic constituït per un sistema de creences presents en les cultures agrícoles, transmeses de generació a generació a través de tradicions, ja siguin en relats orals i/o en jocs i rituals populars recollides posteriorment, en la seva majoria, pel cristianisme.

98 Text escrit el 7 de març de 1989 a MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*, París, febrer-juny, 1989, pàg. 10. (Ref. MAS-151)

99 Text escrit el 7 de març de 1989 a MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*, París, febrer-juny, 1989, pàg. 10. (Ref. MAS-151)

100 Miralles concep el cosmos com una realitat que conté en ell mateix la validesa d'un determinat ordre espiritual. Aquest ordre pot ser expressat, tant a través de les idees científiques com de les idees artístiques, ja que en les cultures antigues tant ciència com poesia expressaven el món de manera indiferenciada.

101 "En les cultures antigues tant ciència com poesia expressaven el món de manera indiferenciada."

MIRALLES, Fina. *Del Natural*. Editat per eBent'03 (Festival internacional de performance de Barcelona), del 4 al 13 de desembre de 2003, pàg. 10. (Ref. MAS 143)

102 L'art per a Fina Miralles és el reflex de l'essència humana, de l'esperit de totes les coses vives i de les seves correspondències, per tant, l'art és sacre, universal i intemporal.

14.4.3. COSMOLOGIA DEL BUIT

Fina Miralles, en els treballs plàsticovisuals i poèticotextuals del període que comprèn la segona meitat dels anys vuitanta i els noranta, es va centrar en l'estudi de la cosmogonia del buit. Al LLT3 va escriure "cal fer l'obra amb un esperit lliure, per pintar cal alliberar-se de l'egoisme de lo mental crear el buit després tot es fa per si mateix amb la mateixa evidència que el vent crea les onades, sense saber-ho sense adonar-se'n (...)"¹⁰³. Perquè, "el moviment és l'expressió que ve del centre (...). La vida tota és un constant viatge del centre a les parts i de les parts al centre"¹⁰⁴. El centre ordenador és la vida. Però, quan s'inverteixen aquests termes, sorgeix "egocèntric, perquè tots els moviments van al centre, tancat, retret, minvant"¹⁰⁵; en comptes de ser una força centrífuga és una centrípeta que s'acaba afogant. Atès que "per la humanitat no hi ha cap altre camí que la unió i l'Amor, la compassió i la tendresa"¹⁰⁶.



Figura 199c. Esquema extret de la llibreta Fina Miralles. *Converses amb mi mateixa*. Setembre, 1995, pàg. 2. (Ref. MAS- 167)

103 MIRALLES, Fina. *Llibre de Treball 3r*. 1989-1999, pàg. 2. (Ref. MAS-412)

104 MIRALLES, Fina. *In Vitro* Número 1. Gener- febrer 1996, pàg. 15. (Ref. MAS- 172)

105 MIRALLES, Fina. *In Vitro* Número 1. Gener- febrer 1996, pàg. 20. (Ref. MAS- 172)

106 MIRALLES, Fina. *Converses amb mi mateixa*. Setembre, 1995, pàg. 23. (Ref. MAS- 167)

Tal com va dibuixar en aquest gràfic (fig. 199c), l'artista va disposar els cercles concèntrics per fer esment dels diferents àmbits de la concepció humana del món. A la part més profunda o originària hi va situar el buit, com l'epicentre a través del qual es genera el ser. L'ésser humà destaca el somni inconscient; després el món màgic, simbòlic i místic; seguidament la part emocional, existencial i universal; per arribar al pensament, al judici, la cultura i l'intel·lecte. Fora de l'ésser hi ha la realitat, l'aparença de la qual pot ser compresa per l'ésser a través de l'observació. Per tant, "l'ésser és igual a buit. L'ésser i el buit són molt iguals, el buit és l'existència i l'existència és el buit". Per tant, "en el moviment circular del cosmos principi i fi són la mateixa cosa, així com dalt i baix a dins i a fora"¹⁰⁷, ja que "el buit conté la resta, una cosa conté a l'altra, tot és a dins de ...i a dins de tot, hi ha el buit"¹⁰⁸, on "Vida i Mort no és una dualitat, és una mateixa cosa, una és l'altra i no pot ésser sense l'una"¹⁰⁹. Idea del buit que Fina Miralles va expressar en el següent poema:

*la contemplació dóna el saber
el saber és l'essencial
per l'essencial trobes el buit
i pel buit tota la resta
(...)! ¹¹⁰*

Aleshores, per arribar al coneixement cal la contemplació de la realitat i no només l'observació, perquè contemplar és mirar "amb els ulls de l'esperit. Contemplar és formar-ne part. Ja no hi ha ni pensament ni emoció. No són els propis ulls els que contemplen. És l'ésser que està. El jo desapareix per esdevenir nosaltres. És la part que esdevé tot. És el místic, l'entregat, el que es deixa posseir, influenciar. Contemplació vol dir unió, de l'humà amb el diví, a través de la naturalesa, a través de l'essencial. L'essencial és el reconeixement mutu de l'estructura de l'autenticitat de la vida. Jo i els altres s'uneixen, la vida personal i la vida social, el dins amb el fora, jo amb el món"¹¹¹. Ara és el moment de tornar a formar part del món i de la vida però des de la unió amb Déu, la humilitat, l'alegria, la energia, l'Amor, la força, el vital, la salut"¹¹², per abocar una major integració i unió amb el tot. Però "per ser divins primer cal ser humans cal passar pel sofriment, per vèncer l'orgull, la solitud de l'egocentrisme i la tristesa de la frustració"¹¹³.

107 MIRALLES, Fina. *Aquí en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 16. (Ref. MAS- 170)

108 MIRALLES, Fina. *Aquí en aquesta vida*. Febrer de 1995, pàg. 16. (Ref. MAS- 170)

109 MIRALLES, Fina. *Converses amb mi mateixa*. Setembre de 1995, pàg. 3. (Ref. MAS- 167)

110 Poema "el 9 és l'aigua profunda" poema publicat a MIRALLES, Fina *Vuit poemes*. Editorial Cafè Central, núm. 39. Barcelona, d'abril 1993, pàg. 5. (Ref. MAS-163). També apareix en el recull de poemes MIRALLES, Fina. *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort*. 1898, pàg. 18. (Ref. MAS-201)

111 MIRALLES, Fina. *Del Natural*. Editat per eBent'03 (Festival internacional de performance de Barcelona), del 4 al 13 de desembre de 2003, pàg. 9. (Ref. MAS 143)

112 MIRALLES, Fina. *In Vitro* Número 1 1996. Gener- febrer 1996, pàg. 34. (Ref. MAS- 172)

113 MIRALLES, Fina. *De la llum cap a la llum*. Nau Còclea, Camallera 2005, pàg. 4. (Ref. MAS-144)

Fina Miralles s'adonà, de manera similar a Wittgenstein, que l'ésser està configurat i limitat per la pròpia concepció del món i del llenguatge que l'expressa. Per tant, per trencar amb aquesta limitació, com a artista i com a persona, necessita fer-ho amb la creació de noves realitats ultralingüístiques (creativitat) que li permetin accedir a l'inefable, que en aquest context serà el buit. En conseqüència, dirà Miralles "Com més penetro en mi, més em fonc i em confonc en l'universal"¹¹⁴. "Per situar-me en una posició abissal (sense punts en l'espai, ni zenit, ni nadir, ni nord sud est i oest) vull dir des del buit, el buit a dintre meu que em conté i conté totes les capes successives que es generen a partir d'ell. (com els anells d'un arbre amb el centre buit)"¹¹⁵. "Aquest buit quan conté i sosté. M'allibera i m'uneix al buit total"¹¹⁶. Aquesta manera de fondre's amb el tot es podria llegir com si accedís a una mena d'escala iniciàtica similar al misticisme per travessar el tangible-visible, i endinsar-se en el buit profund i en el grau suprem del cercle primordial que és la vida. Així doncs, tal com ho expressà en el següent poema:

*He après a separar per separar-me
a diferenciar per diferenciar-me
a discriminar per discriminar-me.
Ara faig el camí invers
globalitzar per globalitzar-me
unificar per unificar-me
despersonalitzar per despersonalitzar-me
i ser simplement la que sóc.
Perquè és així que ho sóc tot.
Perquè sóc jo
Home-dona
Bo-dolent
Intel·ligent-sensitiu
Abstracte-figuratiu
Amor-tristeses
Sentiment-idea
Vida-mort.¹¹⁷*

Miralles a partir d'aquest moment va passar a la comprensió de la realitat com una globalitat, on les parts diferents de la realitat no són excloents sinó integradores. Perquè "Vida i Sagrat són l'essència de la mateixa cosa, és l'immensament petit el que conté l'immensament gran"¹¹⁸. En conseqüència, l'artista veritable és universal per ser el reflex de l'essència humana, alhora

114 MIRALLES, Fina. *Converses amb mi mateixa*. Setembre 1995, pàg. 23. (Ref. MAS- 167)

115 MIRALLES, Fina. *Converses amb mi mateixa*. Setembre 1995, pàg. 2. (Ref. MAS- 167)

116 MIRALLES, Fina. *Converses amb mi mateixa*. Setembre 1995, pàg. 2. (Ref. MAS- 167)

117 MIRALLES, Fina. *La pau i la tendresa*. Desembre 1994, pàg. 8. (Ref. MAS- 166)

118 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions Gràfic Set. Col·lecció El pot petit núm. 8. Sabadell novembre de 2008, pàg. 32.

que és intemporal, perquè l'essència humana és sempre la mateixa. Així, Fina Miralles com a asceta, es va abstraure de la realitat i va disposar el pensament místic dins d'un ordre panteista per la necessitat de transcendir la condició humana i entendre la naturalesa com un organisme en el qual palpita l'esperit de la vida. Fina Miralles havia entès que "per a mi l'art ha sigut un camí vital. M'he descobert a mi mateixa, l'espiritualitat, el sagrat, el diví i l'humà de la vida, la unió i la comunió. (...). No hi ha secret. L'art, la naturalesa, la vida, la mirada, el sentiment, tots estan a dintre teu. Només cal obrir les portes interiors per adonar-se'n. Aquest és el camí. El retrobament amb la vida, amb la teva vida, i ser vida i unir-se per sempre" ¹¹⁹.

14.4.4. L'ARBRE: ÀNIMA DE LA NATURALESA I FONT DE L'EXPERIÈNCIA MÍSTICA

Som l'arbre.

Som la font.

Nosaltres mateixos som la forja de la vida.

Quan t'uneixes en tu mateix, mai més estàs sol. ¹²⁰

Però, com diu Fina Miralles en el poema, nosaltres som l'arbre perquè aquest ha estat la base del nostre alè vital i de la nostra supervivència material, sense oblidar que, l'arbre des d'una dimensió formal i substancial ha estat un dels símbols primordials que l'ésser humà ha emprat des d'antic per explicar la complexitat del cosmos. Si el coneixement de la naturalesa es fonamenta en la llei del procés de transformació dels fenòmens i dels elements materials que la constitueixen, regeneren i fan possible el món, la natura en ser una força que s'escapa del control humà per la seva capacitat progressiva de creació i destrucció, fa que aquesta acció sigui un misteri per la comprensió humana i, en conseqüència esdevingui divina. Aquest desplaçament retòric del fet natural al cultural és possible gràcies al potencial del llenguatge simbòlic que es basa en la capacitat de reacció, és a dir, de trobar respostes davant del desconegut. Respostes que, sovint es poden convertir en el principi de la construcció d'un món poètic expressat en el llenguatge artístic. D'aquesta manera, la figura de l'arbre en l'obra de Fina Miralles és al mateix temps natural i simbòlica, ja que l'arbre remet al mite dels orígens, a la voluntat de retornar a la primera veritat, la unitat originària, a l'harmonia primordial, a la vida després de la mort que expressat en la cadena de l'arbre seria la flor, el fruit, la grana, el terra/la mort, el brot/ la regeneració i l'arbre/ la vida.

D'acord amb el que es pot llegir en el gràfic (fig.199d) l'arbre és l'expressió de la capacitat en-

119 MIRALLES, Fina. *Del Natural*. Editat per eBent'03 (Festival internacional de *performance* de Barcelona), del 4 al 13 de desembre de 2003, pàg. 7. (Ref. MAS 143)

120 MIRALLES, Fina. *Del Natural*. Editat per eBent'03 (Festival internacional de *performance* de Barcelona), del 4 al 13 de desembre de 2003, pàg. 10. (Ref. MAS 143)

gendradora de la gran mare Tellus, símbol del conjunt de forces en interacció i en oposició dels quatre elements, terra, aigua, aire i foc; els quals amb la seva dinàmica fan del planeta un espai habitable que conté els tres regnes, mineral, vegetal i animal. Així, l'arbre abraça aquests tres àmbits, ja que per les arrels està unit al món mineral i a les aigües subterrànies d'on n'extreu els nutrients per a l'úter matern; el tronc viu a la superfície terrenal -com a eix del món temporal i humà- i és el lloc per on circula la saba; mentre que la copa està en contacte amb l'aire i el foc -l'escalfor del sol- que atrau el brancatge cap al cel, les fulles de la seva copa fan l'aire respirable, les branques ofereixen soplug i protecció als animals, i els fruits els alimenten. Sense oblidar que l'arbre, des d'una perspectiva biològica, esdevé símbol del pulmó de la naturalesa, ja que de la seva fisiologia en surt l'oxigen, aportació indispensable per la supervivència dels éssers vius. Però, l'arbre està en constant interacció amb els fenòmens celestes, l'atmosfera i el subsòl, així l'arbre de dia enllaça la seva energia amb el Sol i de nit amb la Lluna, les estrelles, els planetes, les constel·lacions... en definitiva, amb totes les forces físiques que fan possible la vida sobre la terra¹²¹. Per aquest motiu, l'arbre ha estat respectat i venerat tant a nivell mediambiental com simbòlic i cosmològic al llarg del temps.

ELEMENTS SIMBÒLICS DE L'ARBRE			
L'arbre per la seva forma ha estat considerat des d'antic un símbol del cosmos			
Parts del cosmos	Superior / ascendent	Central /horitzontal	Inferior/descendent
Parts de l'arbre	Copa, branques superiors i les fulles	Tronc i branques inferiors	Arrels
Elements	Calor, aigua i energia	Aire i fusta	Terra, aigua i minerals
Subsistència humana	L'arbre lloc per a la vida, l'habitatge i productor d'aliments	Materials per a la construcció i la combustió	Humus i estabilització del sòl
Àmbits simbòlics	Cel / Celeste	Terra / Terrenal	Subsòl / Subterrani
Trets de l'arbre simbòlics	Aspectes espirituals i suprasensibles	Aspectes immanents, racionals i imaginaris	Aspectes funeraris i transcendents
Aspectes espirituals	Tònic	Terrenal	Ctònic
Missatgers dels Déus	Ocells	Mamífers	Rèptils
Colors	Blau	Verd	Vermell i/o negre
Planetes	Sol	Terra	Lluna

Figura 199d. Taula de la síntesi dels components naturals i simbòlics de l'arbre en l'obra de Fina Miralles.

121 Un referent el trobem quan Heracles va haver d'anar a buscar les pomes d'or d'Hera al jardí de les Hespèrides, i va penetrar dins del jardí del sol. A l'antic Egipte, el sol és Osiris, i la lluna, que representa a Isis i Àrtemis, és l'element femení humit que fa possible que les plantes prosperin gràcies a l'ambrosia lunar o rosada de l'aurora

Creences místiques ancestrals asseguruen que l'arbre per la seva forma i la seva funció mediam-biental ha estat considerat un mediador de les diferents realitats cosmològiques, per la qual cosa, les cultures primigènies, al mateix temps que van humanitzar la natura atorgant a les seves forces personalitats i comportament humans, van vegetalitzar també l'univers. Fina Miralles va escriure:

*Si fos un arbre
em demanaria
quin sexe tinc?
si soc el més alt?
el més bell?
amb els fruits
més rodons?
més rojos?
més dolços?
el més frondós?
si fos un arbre
seria tal com sóc¹²².*

122 MIRALLES, Fina. *Per *l'esperit*. 1994, pàg. 37. (Ref. MAS- 173)



Figura 199 e. Fina Miralles. *El sol i l'arbre*. 1985. Llapis sobre paper, 35 x 23 cm.

*Fina divina
Fina del cel
aquest és el teu camí
sense marges
sense rastres
res em pertany
i jo no pertanyo
a res
a ningú.*

*Desaparèixer per sempre
no vull res
no necessito res
no m'obliga a res
no ofereixo res*

*i formar part de tot
de l'aire
del buit
i de la font
del somriure
i del Sol.*

*Filla del cel
Filla del Sol
Fina Divina
Ojala!*

14.5. CONCLUSIÓ

Es podria dir que totes aquestes vessants artístiques han configurat una mena de topografia del pensament o cosmologia de Fina Miralles, on les seves idees sempre en moviment, han anat circulant -amb anades i tornades- des d'enfocaments i visions noves a unes idees constants, com conceptes expressats mitjançant els materials naturals, els elements, les imatges i/o les paraules. Amb aquesta construcció de pensament humanista Fina Miralles ha volgut trencar amb la concepció binària del món, per mirar la realitat des de la pluralitat, per trencar amb les fronteres limitadores imposades per les posicions dogmàtiques. Alhora que deconstruir el concepte de temps lineal per situar el seu pensament i la seva obra en un temps primordial. Miralles en la seva poètica concep el cosmos com una realitat vinculada a un ordre espiritual, on l'arbre n'esdevé el símbol tant a nivell espiritual com moral i simbòlic.

Per consegüent, malgrat pot haver-hi un important canvi en la forma d'expressar el fet poètic entre les propostes visuals de principis dels anys setanta i la poesia verbal dels anys vuitanta i noranta del segle XX, es poden establir certs punts concomitants en la temàtica i en el contingut simbòlic que s'analitzaran en el següent capítol.

E

***COSMOLOGIA
NATURAL***

15

**ASSAIG DE LECTURA
ANTROPOLÒGICA I
FILOSÒFICA DE L'ARBRE EN
L'OBRA PLÀSTICOVISUAL I
POÈTICOTEXTUAL DE FINA
MIRALLES**

15.1. INTRODUCCIÓ

L'aspecte simbòlic de la mare naturalesa expressat en la forma d'arbre és una constant en l'obra de Fina Miralles.

És innegable que, al llarg de la trajectòria artística de Fina Miralles, la figura de l'arbre ha estat una imatge poètica constant a l'hora de plasmar el seu pensament sobre la natura, la cultura i el món simbòlic. Elements com ara la pintura de paisatge oníric, els materials naturals i els artificials, la relació del cos amb la natura, els aspectes sociològics o el llenguatge simbòlic en la poesia, etc. li han permès aparar-se a la seva cosmovisió.

L'objectiu d'aquest capítol, *L'arbre*, ha estat el de fer una anàlisi dels treballs plasticovisuals que van des de 1972 fins a 1975, en què l'artista va treballar amb la figura de l'arbre. Aquest element no només li servia per projectar la seva inquietud espiritual, sinó que el va convertir en un grafisme, per expressar l'essència de la natura i de la seva naturalesa espiritual, com a persona i artista. Així, les primeres peces, de l'any 1972, són un conjunt de teles a l'oli, uns paisatges onírics en què la presència del xiprer és fonamental, ja que aquests paisatges van deixar de ser descriptius per esdevenir expressions de la recerca de la seva cosmovisió com a artista. Aquest camí el va finalitzar gairebé aquell mateix any, perquè a finals de 1972 es va introduir de ple dins del corrent de l'art conceptual.

A l'etapa d'entre finals de 1972 i 1975, vinculada a la *mater* matèria, l'artista va mostrar els materials naturals que havia escollit i les diferents tipologies d'arbres, no de manera arbitrària, sinó que responien a un determinat context i a un ideari: destacar-ne la qualitat material. Per aquesta raó, els arbres van ser situats fora del marc natural, en les sales d'exposicions com a les mostres *Naturaleses naturals* i *Translacions* i/o intervinguts directament en el seu hàbitat natural amb pedres, fang, persona... materials bàsics sense cap mena de manipulació, no absents d'un valor cultural. Però, la intenció de Fina Miralles a la mostra *Naturaleses naturals*¹ (1973), en un primer moment era reforçar el vessant analític del muntatge, no amb l'objectiu d'establir un vincle emocional, sinó d'estimular l'espectador a fer una lectura comparativa entre les parts del muntatge i les imatges projectades des d'un distanciament intel·lectual. En definitiva, el concepte de naturalesa arbòria semblava ser desposseït de qualsevol referent semàntic, per esdevenir en un contrapunt gairebé epistemològic per adonar-se de la dicotomia entre els materials naturals, artificials i culturals. Però a la proposta *Translacions*, de 1974, van començar

1 En aquesta exposició l'artista va treballar el muntatge-instal·lació des del concepte de la terra, concretament des del punt d'intersecció entre el món natural i la cultura rural. Dins d'aquest marc, la idea de terra com a receptacle que conté tots els àmbits de la vida, apareix des de dues dimensions: la interior o la subterrània, d'on emergeixen els minerals i l'aigua subterrània que fan possible la vida de la terra exterior. La terra exterior conté el regne vegetal (arbres, arbustos, matolls, plantes, gramínies, etc.), que combina el món subterrani, la superfície terràquia i l'aire; i el regne animal (animals i humans), que viuen a la superfície. Però la síntesi del que és terrenal està contingut en el que és celestial —aire i espai—, en un moviment recíproc i complementari, ja que la "terra té vida gràcies al miracle dels tres moviments, rotació, translació, constel·lació: sobre si mateixa, al voltant del Sol i amb la Via Làctia". Dins: MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 34. (Ref. MAS- 145). Per consegüent, la vida no seria possible sense la combinació dels quatre elements: terra, aigua, aire i foc; temàtica que va tractar a l'exposició *Relacions* (1975).

a aparèixer referents que tenien relació amb el llenguatge simbòlic. A partir d'aquest moment, té lloc un canvi de plantejaments. El pensament analític continua present, però hi comencen a aparèixer certs components vinculats a la tradició romàntica, concretament, en el tractament i la concepció de la naturalesa.

A les fotoaccions *Translacions*, el 1973, va interrelacionar els materials naturals amb contextos que no els eren propis. Així, a *Dona-Arbre*, va plantar el seu cos directament a terra, prenent el lloc vital de l'arbre. Pel que fa a la sèrie *Relacions* 1975, concretament a la subsèrie *Relacions del cos humà amb elements naturals*, només cal destacar la fotoacció a *Una persona relacionant-se amb l'arbre*, en la qual Miralles va fer interaccionar el seu cos amb materials naturals que li cobrien o camuflaven el cos. Aquest treball va passar a formar part posteriorment de la sèrie *L'arbre*, sèrie que es compon de tres subsèries: *L'arbre i els materials naturals* va continuar en la línia de les *Translacions*, però llavors el suport que volia intervenir era l'arbre. En aquest treball, com a matèria natural, l'arbre dialogava amb altres materials naturals, com ara les pedres, les plomes, el fang, la seva persona, etc. A la subsèrie *L'arbre amb personalitat humana*, convertia —durant un període d'un dia— un arbre en una persona segons el protocol d'un dia de vida de qualsevol ésser humà. L'arbre, amb l'ajuda de l'artista i dels col·laboradors, duia a terme una sèrie d'accions quotidianes que l'apropaven als hàbits i als comportaments humans, actes similars a les accions realitzades per ella a la subsèrie *Relacions del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes*, així com a *L'arbre i l'home*, en què l'artista va experimentar la convivència entre l'element natural i l'humà des d'unes coordenades culturals: *A dalt de l'arbre*, *Penjada de l'arbre*, *Lligada a l'arbre*, *L'arbre i la cabana* i *Paraules a l'arbre*. En totes aquestes sèries d'accions mínimes, uns materials naturals dialogaven amb uns altres en un context canviat, amb la idea d'efectuar una documentació fotogràfica. Aquest material va aparèixer, més tard, a les exposicions *Translacions* (1974), *Relacions* (1975) i *Valors actuals del costumari català* (1975).

Tot i que aquests treballs plàsticovisuals no són iguals perquè pertanyen a moments, procediments o sèries diferents, comparteixen unes similituds, no tant pels procediments o els materials emprats, sinó per les complexes relacions que estableixen amb les diferents tipologies d'arbres. Semblances que se superposen i entrecreuen entre si, ja que aquests treballs artístics estableixen una lligam complex de conjunt que admeten l'anàlisi com una estructura de "joc", és a dir, com un conjunt de "figures" vinculades entre si per la presència constant dels elements: l'artista i l'arbre en contextos diferents. Però, malgrat això, el seu significat no pot ser exhaustiu, tot al contrari, ja que depèn del tipus de relacions que s'estableixen i de les deduccions que es deriven de la seva composició, dels processos de canvis de l'espai i dels entorns d'ubicació. El sentit vindrà donat per les possibles combinacions dels elements esmentats, d'acord amb els principis estètics o artístics que governen l'acte de creació.

El recorregut que Miralles ha treballat amb la figura de l'arbre queda reflectit en el gràfic següent (fig. 200).

TREBALLS DE FINA MIRALLES AMB ELS ARBRES			
Any	Títol i lloc d'exposició	Materials	Arbre
1972	Primers treballs pictòrics	Diverses pintures de tècnica mixta	Xiprer
Octubre, 1973	Naturaleses naturals Sala Vinçon, Barcelona	1 arbre col·locat dins d'un habitacle delimitat per un persiana de fusta pintada de color verd i tres parets de plàstic transparent	Llorer * 2
Tardor, 1973	Translacions Acció a Empúries	Dona-arbre / fotoacció Elements naturals canviats de context dins del seu marc natural	
Gener, 1974	Translacions – S.A.P.C.P. , Barcelona ³ – Sala Tres de Sabadell	1 llit 1 fotografia dona-arbre 1 arbre 1 llit-arbre Elements naturals canviats de context dins d'un marc artificial (objectes)	Llorer*
Maig, 1974	Entorn de l'arbre Escola Eina, Barcelona	Paper d'empaperar plastificat	Pi
Maig, 1974	Fruits de pedra • ⁴ Noves tendències a l'Art FAD de Barcelona	Còdols penjats amb cordes de les branques d'un arbre del parc de la Salut de Sabadell	Olivera
Tardor, 1975	Relacions – Sala Tres de Sabadell – Casino d'Igualada	Sèrie de fotoaccions Relació del cos humà amb elements naturals A dalt de l'arbre L'artista es va col·locar al damunt de la branca de garrofer.	Garrofer Ω ⁵
Desembre 1975 – Juny 1976	Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques itinerant (Costumari català) – S.A.P.C.P. – Itinerància per diverses sales d'exposició de Catalunya: o Berga, biblioteca de "la Caixa" o Igualada o Girona o Lleida o Banyoles, Sala del Tint	Sèrie de fotoaccions L'arbre a- L'arbre i els materials naturals o Fruits de pedra o Fulles de plomes: 1 (llorer sec*) Les fulles caigudes van ser substituïdes per plomes. o Foc i ombra: cremar l'ombra d'un pi b- L'arbre. L'arbre amb personalitat humana c- L'arbre. L'arbre i l'home o A dalt de l'arbre Ω o Penjada d'un arbre o Lligada a un arbre o L'arbre i la cabana o Paraules a l'arbre	Olivera ° Llorer* Pi Pi Garrofer Ω Pi Pi Pi Morera

Figura 200. Gràfic en què es recullen els anys, les exposicions, les peces i la tipologia d'arbres que Fina Miralles va treballar des de 1972 fins a 1975.

2 El símbol * indica que es va emprar el mateix llorer per fer tots aquests muntatges.

3 S.A.P.C.P.: Sala de l'Associació del Personal de "la Caixa" de Pensions de Barcelona.

4 El símbol • indica que posteriorment aquesta peça va formar part de la sèrie *L'arbre. L'arbre i les matèries naturals* de 1975.

5 El símbol Ω indica que posteriorment aquesta peça va formar part de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*.

Tal com es pot observar en la taula anterior, de tots els arbres de la conca mediterrània que Fina Miralles va treballar amb els de la família de les coníferes, el xiprer, el pi... El xiprer és molt més resistent a les inclemències del vent i de l'aigua, per aquest motiu se'l relaciona amb la mort i la immortalitat, en canvi, el pi és l'arbre de la vida, ja que per la seva forma fàl·lica i la seva força genèsica és emblema del vigor de la naturalesa vegetal. Pel que fa a família de les fagàcies, concretament l'alzina, representa ser una síntesi, d'una banda, dels motius utilitaris (el fruit comestible, la fusta consistent) i de les oleàcies, cal destacar l'olivera, arbre símbol de l'abundància, de la pau, com també de la glòria dels triomfadors en les competicions, com ho és el llorer. Així com, el garrofer i la morera.

D'aquesta manera, l'arbre com l'exemplar més excels del regne vegetal, esdevé la manifestació del cicle de l'espiritualitat còsmica per representar la idea de la perpètua regeneració que tindrà una significació diferent si és un arbre fruiter⁶, si té les fulles caduques o perennes... les quals, dins d'un llenguatge simbòlic, seran emblemes d'alguna idea abstracta com el xiprer de la mort i/o de la divinitat de l'Hades/Plutó, l'olivera de la victòria o d'Atenea/Minerva, el llorer de la creativitat o d'Apol·lo; el pi de la regeneració o d'Atis, l'alzina del principi femení o d'Hera, la morera signe del sol i de la llum o de la nimfa Morea.... els cereals Demèter i Persèfona.

⁶ En el cas dels arbres fruiters en la copa tenen els fruits que, al contenir les llavors, és a dir, gèrmens de vida, seran sagrats perquè són la manifestació de la idea de l'etern retorn, per tant, de la immortalitat.

15.2. EL XIPRER: EMBLEMA DE LA IMMORTALITAT

A l'antiguitat, el xiprer, per ser de l'espècie arbòria de fulles perennes va ser l'arbre consagrat al senyor del món dels morts, al déu romà Plutó (Hades, per als grecs). Aquesta divinitat com a distintiu portava una corona feta amb branques de xiprer, per parlar no només del traspàs, sinó de la regeneració i de la immortalitat. Perquè "Pluton c'est le symbole de la reconstitution radicale, sur de nouvelles bases, rejetant les éléments nuisibles ou superflus."⁷

Durant el curt període de temps que va des de que es va llicenciar —setembre de 1972— fins a Natura morta —desembre del mateix any—, l'artista va realitzar una sèrie d'esbossos, dibuixos i pintures a l'oli en què la temàtica de l'arbre, concretament el xiprer, va ser molt significativa.⁸



Figura 201. Fina Miralles. *Xiprer sobre el mar*, 1972. Oli sobre tela.
Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

⁷ "Plutó és el símbol de la reconstitució radical, obre noves bases i rebutja els elements nocius o superflus". MIRALLES, Fina. *In Vita*. Número 3, juliol-octubre 1996, pàg. 30. (Ref. MAS-169)

⁸ Aquest conjunt de pintures formen part de la mateixa sèrie pictòrica del capítol *De les portes oníriques a les portes de la naturalesa* de 1972, les quals no van ser pintades al natural, ja que l'artista va desestimar la representació pictòrica del paisatge de forma analògica i va optar per representar la realitat de manera simbòlica, buscava una unió poètica amb la natura.

Així, a les pintures *Xiprer sobre el mar*, de 1972 (fig. 201) i *Caixes i xiprer*, de 1972 (fig. 202), Fina Miralles remarcava la morfologia vertical del xiprer, per destacar l'alçada del tronc, cobert amb un fullatge espès, que atret per la llum solar, s'elevava cap al cel. Però, en canvi, els xiprers en les pintures no s'arrelaven en una superfície estable⁹, com el convencional camp ocre cobert de cereal, sinó en una superfície aquosa, fluida i inestable que corria per tot arreu, cosa que permetia crear una atmosfera misteriosa. Al mateix temps que aquestes pintures remetien a la idea de dinamisme oníric, idea que es reforçava amb la forma dels núvols que s'anaven desplaçant en una successió de vibrants i dinàmics ressons per un espai sense límit. Cal tenir en compte, però, que si aleshores expressava temes onírics a través de la pintura, ho feia al marge de la tradició del pensament romàntic o de les idees religioses ancestrals, ideari que desenvoluparia en els treballs textuais posteriors, tal com ella mateixa expressa en el poema següent:

*Vinc de l'olivera i del xiprer
de l'aigua i de la figuera
d'un mar tan blau
com la mediterrània
i una caseta blanca*

*i vaig allà on acaba l'aire
profunditat del llac
superfície d'aigua
per poder-vos trobar
La mort m'ha ensenyat la vida.¹⁰*

En aquest poema fa al·lusió a dos elements: l'arbre i l'aigua marina, és a dir, masculí i femení. Quan diu: "Vinc de l'olivera i del xiprer; de l'aigua i de la figuera; d'un mar tan blau com la mediterrània", està dient que el xiprer, l'olivera i la figuera són arbres amb una simbologia vital profundament arrelada al paisatge i a la cultura mediterrània. Si l'olivera¹¹ i la figuera¹² com a arbres fruiters, representen en el llenguatge simbòlic la idea de l'abundància, seran emprats en els rituals i els misteris vinculats a la fecunditat, per tal de propiciar la continuïtat de la vida. El xiprer, per la seva banda, des de temps immemorials se l'ha vinculat a la mort, a la immortalitat

9 Cal destacar que els pintors més destacats que han treballat la temàtica del xiprer han estat Modest Urgell, Vincent van Gogh o Joan Miró.

10 Poema "Vinc de l'olivera i del xiprer". Publicat a: MIRALLES, Fina. *Vuit poemes*. Editorial Cafè Central, núm. 39. Barcelona, abril 1993, pàg. 8. (Ref. MAS-163). També apareix en el recull de poemes *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort*, pàg. 27. (Ref. MAS-201)

11 Dels components simbòlics de l'olivera es parlarà en aquest mateix capítol al punt 15.6. *L'olivera: fruits de la Lluna*.

12 La figuera en la civilització egípcia tenia un component eròtic, ja que relacionaven el plaer sensual i dolç que produeix el contacte dels llavis amb la fruita; per a la cultura hebrea, en canvi, la figuera era l'arbre del paradís, ja que va ser amb les seves fulles que Adam i Eva es van protegir de la nuesa després de ser-ne expulsats. La figa, com la poma o la grana, com a fruits, a més de ser l'expressió dels desitjos sensuais, també simbolitza els desitjos de prosperitat i d'immortalitat, ja que contenen les llavors.

o a la vida eterna. Per consegüent, Miralles parlarà en el poema de l'arbre de la vida mitjançant els arbres fruiters i/o de fulla caduca, i de l'arbre de la mort, a partir dels arbres fruiters i/o de fulla perenne.

Aleshores, el xiprer -en ser un arbre de la família de les coníferes- per la seva copa filiforme, allargada i ascendent s'eleva cap al cel com una flama verda, al mateix temps, que les seves llarguíssimes arrels s'endinsen amb la mateixa força dins de les regions subterrànies de la terra¹³, cosa que ha fet que des d'antic se li hagi atribuït una funció medial: tenir la capacitat de situar-se en un territori entremig del món celeste i l'inframón; a nivell simbòlic esdevé el punt d'unió entre l'espai material i l'immaterial, entre la realitat tònica i ctònica. En relació als elements tònicos, representa els principis espirituals del yang, és a dir, el masculí, el món celeste, la llum, l'activitat i la penetració i, pel que fa als ctònics, els principis vinculats al yin, és a dir, el femení, el món subterrani, la foscor, la passivitat i la recepció. Així, de la "unió del yin-yang, de la complementació dels contraris, la causa i l'efecte"¹⁴ sorgirà la vida.

D'aquesta manera, el xiprer, des de temps remots, és un dels arbres vinculats a la immortalitat, ja que la seva verticalitat s'ha emprat per expressar la creença en la vida després de la mort o en la vida eterna, sense oblidar que la seva fusta (taüt) ha estat un dels elements més emprats per al ritual funerari¹⁵.

13 D'acord amb les explicacions de Fina Miralles, el xiprer era, per als romans, l'element que capiculava el trànsit de la mort a la vida. Per això es plantava un xiprer al cor del difunt, perquè aquest arbre és l'eix d'unió entre el cel i la terra, ja que projecta la mateixa dimensió cap al cel amb les branques i cap a les profunditats de la terra amb les arrels.

14 MIRALLES, Fina. *In Vitro*. Número 1, 1996. Gener- febrer, pag. 10. (Ref. MAS-172)

15 Un mite grec explica que els xiprers havien sorgit de la transformació de les filles del rei Etèocles d'Orcomen, que eren tan belles que la deessa Gea, folla de gelosia les perseguia i van haver de fugir a refugiar-se en un estany, on finalment Gea va tenir pietat de les noies i les va transformar en xiprers. Si del mite es canvia la figura de la deessa per la força del vent, es podrà entendre com en el món agrari les barreres de xiprers seran emprades per contenir la força del vent, al mateix temps que, també, faran de separadors entre marge i camí, entre espais naturals i espais culturals, entre la vida i la mort, sense oblidar que col·locats davant de les cases, fan esment a l'hospitalitat.



Figura 202. Fina Miralles. *Caixes i xiprer*, 1972. Pintura a l'oli sobre tela.
Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Quan Miralles diu en el poema “vinc (...) d'un mar tan blau com la mediterrània”, fa referència d'una banda, al bressol de la civilització vinculada al mar Mediterrani i, de l'altra, a l'element aquós, a l'úter¹⁶ de la mare mar, que no tan sols conté la vida mineral, vegetal i animal, sinó que absorbeix la mort un cop s'hi retorna. Perquè, quan en diu:

¹⁶ A la religió òrfica, el moviment de l'aigua conté la idea de la connexió entre la mort i la resurrecció, ja que la mort no vol dir “extinció”, sinó “una transformació de la vida”.

*El mar a l'hivern té
un moviment continuat
la vida de sota aigua és
latent com les llavors.¹⁷*

Miralles equipara la mort al mar a l'hivern, no com a absència de vida, sinó immersida, latent com la llavor, com a potència vital preparada per la vida com a acte o acció. Per consegüent, tal com es pot observar, per a ella la vida està associada a la idea de la mort, però la mort com a part de la regeneració de la vida eterna, perquè és el lloc de tancament i inici del cercle. És la fusió del tot amb el tot universal, com la llavor com a ou primordial del món i símbol dels orígens. L'hivern és el pas de la potència vital a l'acte de vida.



Figura 203. Fina Miralles. *Porta amb xiprer*, 1972. Pintura a l'oli sobre tela, 80 x 100 cm.
Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Seguint la línia de treball de les teles a l'oli, en què apareixia el xiprer com a motiu principal, Miralles va realitzar una sèrie de pintures (fig. 203) en les quals enllaçava l'arbre amb la porta en una superfície marina. La porta esdevenia un signe d'obertura de l'eix cosmològic que simbolitzava el xiprer, que emergeix de la profunditat del mar arrelat en una mena d'àrea terrestre

¹⁷ MIRALLES, Fina. *A Barcelona*. 6.1.86. Sabadell 1986 - París, hivern 1987, pàg. 18. (Ref. MAS-147)

en suspensió. Així, la porta, com a símbol femení que obria el pas de la terra cap al cel a través del fons marí, era l'obertura dels dos móns, el conegut i lluminós i el desconegut i ombrívol. En la pintura, la porta obria l'abisme, l'avèrn aquàtic que d'acord amb el llenguatge simbòlic està associat a la idea de la mort o la vida eterna, entesa com la fusió amb el tot universal, com el tancament del cercle o el principi d'un altre temps.



Figura 204. Fina Miralles. *Xiprer dins del mar*, 1972. Pintura a l'oli sobre tela.
Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

A la pintura *Xiprer dins del mar* (fig. 204), el xiprer es desplaçava pel mar, com si el tronc fos el pal d'un vaixell i la copa, la vela. Serà el mar i la seva fondària, allò profund i nocturnament ver-tader, per ser imatge del món submarí que irromp una vegada més a la vida, a la de l'exterior, la vida de figures que expressaven la voluntat o estat mental de l'artista.¹⁸

¹⁸ Alguns experts no tenen en compte aquesta part de la seva obra, però sense aquest treball hi hauria un punt de discordança en l'esquema estereotipat del seu pensament, reduït a una etapa del seu treball.

Fina Miralles, durant els primers anys de la dècada dels setanta del segle XX, expressava a través de la pintura la seva percepció d'un món primordial i pur, ideari que després va continuar expressant en la poesia visual i en els muntatges. El 1974, va presentar un dibuix d'un xiprer retallable i desplegable en el poema visual "El paradís artificial és Mir i Vallès S.A.", dins *Pàrking de les feres* (1068), de 1974.



Figura 205. Fina Miralles. Dibuix de l'arbre retallable publicat a *Pàrking de les feres* (1068). Núm. 1. Edicions 62, Barcelona 1974. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell. (Ref. MAS-164)

En aquest dibuix, el xiprer recorda la forma de la flama d'una espelma, sense color ni llum. El traç atorga moviment al dibuix cap a la dreta i la base circular fa que sembli que el xiprer es cargola sobre si mateix en un procés d'ascensió ondulant cap al firmament. Però en ser com un retallable, el dibuix, com a poema visual, esdevé un objecte en el moment de ser retallat i prendre una identitat corpòria, susceptible de projectar la seva pròpia ombra en ser il·luminada per l'usuari (fig. 205).

Els elements de la natura com ara el xiprer, el camp, el mar o cel, no solament li serveixen per expressar el que va ser a partir d'aquell moment la seva percepció d'un món primordial i pur, diferent a la realitat artificial, sinó també la seva inquietud ecològica i espiritual des d'una concepció alternativa.

15.3. EL LLORER: LA CREATIVITAT

*Tancats i presoners del formal, el límit, la definició i el concepte.
El centre és l'obertura, per la unió amb la vida
(...)
I és simultània al cos, el cor, el cap.¹⁹*

Dins de la disposició constel·lada del muntatge-instal·lació de Naturaleses naturals Fina Miralles al centre hi va ubicar els muntatges de les portes blava i verda amb la idea de contraposar dos entorns, el de la Porta blava que contenia materials artificials que replicaven els entorns naturals, i el de la Porta verda que contenia materials naturals. Però, cal tenir present que en aquestes composicions la relació entre els materials naturals i els artificials era de grau. Miralles, a través dels materials naturals, parlava de la cosmologia del món físic, atès que aquests materials mostraven de manera òbvia com és i com està fet el món; en canvi, els artificials mostraven els diferents processos de la manipulació o industrialització dels materials presents en el món.

La funció de la Porta verda era allotjar el lloer, l'arbre còsmic, signe del principi actiu de vital transcendència per a l'existència. El color verd exemplificava de manera analògica el concepte de vida terrenal per sorgir de la combinació del blau -fred- i del groc -càlid-, emblemes de les forces celestes que fan possible la regeneració del principi immanent de la natura. En canvi, la funció de la Porta blava era sostenir un ocell dissecat que feia referència al cel i al buit, però sense vida, absència camuflada amb l'aparença formal dels materials manipulats o artificials. Ambdues portes esdevenen símbols del yang-verd o referent del solstici d'hivern-primavera, l'inici de la vida; el yin-blau, referent de l'estiu-tardor, la mort. La seva interacció determina la regeneració i condueix a una cosmologia, on el principi actiu o llombrígol del món és el lloer, com a arbre de la vida. La Porta verda representa, en aquest context, l'obertura a una nova cosmologia, que en contenir l'arbre, símbol de la regeneració perpètua de la vida, convida a pensar en una realitat més enllà de la fiscalitat de la natura per introduir-se en el si de la sacralitat còsmica.

Aleshores, si la Porta verda destaca per la vida animada i la Porta blava per la vida inanimada, la suma de les dues genera un espai del tot suggerent, ja que proporciona una imatge de globalitat, de totalitat o de realitat cultural (fig. 206).

19 MIRALLES, Fina. *La transformació i el naixement de la verdadera vida i l'amor*. Cadaqués, 4 d'abril 1997, pàg. 23. (Ref. MAS-153)



Figura 206. Exposició *Naturaleses naturals*, Sala Vinçon, octubre de 1973. Contraposició de la *Porta blava* (esquerra) i la *Porta verda* (dreta). Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Miralles a partir d'aquesta confrontació començava a plantejar-se una nova problemàtica, ja no estrictament formal i material, sinó cultural i simbòlica, per introduir elements de caràcter simbòlic dins del plantejament general de la mostra, més propera al pensament analític.



Figura 207. Fina Miralles. *Naturaleses naturals*. Sala Vinçon, octubre de 1973. Detall de l'interior de la *Porta verda* amb el llorer. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

15.3.1. DE LA PORTA AL LLIT

Tot i això sabem que la tesi defensada per Miralles en aquell moment, concretament a la mostra *Translacions*, no era defensar la força simbòlica de l'objecte, sinó la de manifestar el concepte a través dels materials descontextualitzats i confrontats. El llorer dormint en el llit talment com si fos una persona, invita a fer múltiples lectures miticopoètiques.

*Dels déus,
rebo l'alè, l'arrel i la memòria,
per ser arbre florit,
repòs i ombra (...).²⁰*

L'arbre dormint (fig. 208) suggereix un món, no tan sols liminar sinó, sobretot, oníric, el dels sons i dels somnis, nutrients enigmàtics de la poètica. Així, el llorer des d'una perspectiva metafòrica evoca el vincle indissociable que des d'antic s'ha establert entre aquest arbust i el déu de la creativitat i de les arts, Apol·lo. Concretament quan Miralles afirma que: "Dels déus, rebo l'alè, l'arrel i la memòria", sembla que faci referència a l'arbre com a principi diví, ja que és de les divinitats rep les forces de l'existència, no només física sinó mental i intel·lectual, és a dir, les fonts de coneixement.

Apol·lo serà la deïtat la funció de la qual, en aquest context, era canalitzar el flux poètic que l'arbre havia de copsar a través del subconscient i elaborar des del coneixement i de la memòria col·lectiva, tal com va expressar en el poema següent: "(...) d'allà on véns, d'allò que ets, perquè t'ho han ensenyat, després t'ho fas teu, a la teva manera, però tens un fonament, un model de pensament, una manera de fer i de viure"²¹. D'aquesta manera, el pensament poètic de l'artista, com el llorer, es va introduir dins del cercle màgic tocat pel talent d'Apol·lo, que li va permetre anar de l'experiència quotidiana, a la tradició popular, per arribar des del seu món literari a profundes reflexions personals sobre la vida.

De par en par la ventana se abrió por encima entró el Amor con su manto en una tibia mañana, y al son de su alegre diana hizo brotar un jazmín y alado mal serafín al cielo le puso alitas y mis años en 17 los convirtió el querubín. Se va enredando...²²

20 Poema publicat per l'Editorial Cafè Central, núm. 39. Barcelona, abril 1993. Dins: MIRALLES, Fina. *Vuit poemes*, pàg. 3. (Ref. MAS-163)

21 MIRALLES, Fina. *De la llum a la llum*. Publicació de Còclea, Camallera. Abril 2005, pàg. 12. (Ref. MAS-144)

22 MIRALLES, Fina. *In Vitro*, núm. 1. Gener-febrer 1996, pàg. 46. (Ref. MAS-172)



Figura 208. Fina Miralles. *Lit-Arbre*. Muntatge *Translacions*. Sala d'Exposicions del Personal de "la Caixa" de Pensions de Barcelona. Col·lecció Museu d'Art de Sabadell.
Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Entre aquests pensaments la impossibilitat de l'amor hi és present, cosa que ens remet a la imatge mítica de Dafne²³, que Ovidi va glossar i actualitzar a les *Metamorfosis*²⁴. Al llarg de la tradició, Dafne ha estat un referent de l'amor rebutjat, tot i que no absent d'erotisme. Es va convertir en arbre llorer per frenar l'embogiment, la violència i la possessió de la divinitat, Apol·lo²⁵: el seu cos es cobria d'una crosta dura, els seus peus eren arrels que s'endinsaven cap a la terra i els cabells es transformaven en branques i fulles. Apol·lo, davant de l'inevitable es va agafar al seu tronc arbori i va exclamar, plorant: "Atès que no pots ser la meva muller, seràs el meu arbre predilecte i les teves fulles sempre seran verdes i coronaran el cap dels competidors en senyal de victòria". Així, els poetes que es mostraven fidels seguidors de les lleis apol·línies eren coronats amb llorer, com a símbol de la immortalitat²⁶. Per aquest motiu, el llorer ha estat sempre associat a Apol·lo, protector de la poesia i de la creativitat²⁷.

Però per rellevant col·locació la fotoacció de la translació *Dona-Arbre* (fig. 209) al capçal de llit suggeria que tota la instal·lació hagués estat pensada per a la seva presentació, ja que en aquesta nova ubicació la imatge havia perdut la particularitat de ser un document per esdevenir una icona²⁸. En aquesta doble translació de *Llit-Arbre*, el llorer fa de dona ajagut al llit i al capçal hi ha la imatge de la *Dona-Arbre* en què la figura de l'artista fent d'arbre representava l'*axis mundi*, l'arbre còsmic, aquell que té les arrels a l'inframón i les branques toquen el cel. Però, malgrat que la icona, pel seu emplaçament, pogués evocar un relat fabulós, ella el dessacralitza amb el ritual artístic perquè la seva intenció no és recordar el contingut del mite a nivell transcendent, sinó experimentar plàsticament amb el concepte de la vida. Miralles va escriure en el poema:

23 Dafne era filla del déu/riu Peneu, que passa per la regió de Tessàlia.

24 Dins d'aquest context trobem, tal com explica Ovidi a les *Metamorfosis*, com les nimfes —criatures indomables, innocents, ardents i salvatges que fascinen i fan embogir déus i camperols— esdevenen, després de persecucions o càstigs, personificacions d'arbres. Així ho mostren els relats d'*Apol·lo* i *Dafne*, *Afrodita* i *Adonis*, *Dionís* i *Cària*, etc., la funció dels quals és explicar el sentit de la diversitat arbòria en el paisatge. Però, sobretot, evidencia l'acció repressiva imposada per les lleis d'arrel patriarcal enfront la llibertat femenina.

25 Però el que explica el mite sembla ser que és el pas de la cultura d'arrel matriarcal a la patriarcal, concretat en la gesta d'Apol·lo quan va matar la profètica i oracular serp Pitó, filla de la deessa mare, que vivia al llombrígo del món, a la cova profètica de Delfos. Quan Apol·lo va aniquilar el suposat monstre, va fer de Delfos el seu lloc profètic, des d'on guiava el destí del poble hel·lènic. Cal recordar que la serp representa una divinitat ctònica perquè viu en caus gratats al subsòl, una disposició física que la posa en contacte amb la vida d'ultratomba; coneix els seus secrets i això li atorga poders endevinatoris. Però per la seva condició de rèptil, pel fet de desplaçar-se arrossegant-se per terra, s'associa amb la fertilitat de la mare terra: Gea, Rea, Cíbele, Demèter (carro tirat per dues serps) o les Mènades. Al mateix temps que, pel fet de canviar de pell, s'associa amb la capacitat de regeneració, té poders curatius. Per això, el déu de la medicina Asclepi es representa amb serps. Atès que Apol·lo era molt destre en el maneig de l'arc i les fletxes, i, després de matar la serp pitó, va entrar en una espiral d'arrogància fins al punt d'insultar Eros/Cupido, el déu de l'amor. Li va dir que ningú com ell sabia llançar amb tanta precisió les fletxes. Eros, molest per la supèrbia d'Apol·lo, va decidir venjar-se'n, i amb aquesta intenció li va llançar una fletxa d'or que li va provocar un enamorament immediat. Així, un dia, quan Apol·lo va veure la nimfa Dafne, la va començar a perseguir, però ella, que va patir l'efecte contrari, va començar a córrer. Quan es va sentir esgotada i va veure que Apol·lo gairebé l'atrapava, va suplicar al seu pare, Peneu, que l'ajudés. Peneu va escoltar la seva demanda, i en el moment en què Apol·lo l'anava a agafar, ella es va convertir en llorer.

26 El llorer és un arbust de fulla perenne que antigament s'associava, a Grècia, a les arts endevinatòries, ja que la pitonissa, després de mastegar les seves fulles entrava en trànsit per rebre els dictàmens del déu Apol·lo. Amb les branques de llorer també es feien les corones que rebien els atletes vencedors dels jocs olímpics, com una manera de venerar la seva saviesa i immortalitzar el seu heroisme.

27 Hesíode explica que amb el patronatge d'Apol·lo li van donar les nou filles de Zeus, com a muses inspiradores de la poesia i de la creativitat. Clio era la inspiradora de la història, Euterpe de la poesia lírica, Melpomene de la tragèdia, Terpsícore de la dansa coral, Erato de la poesia eròtica i de la pantomima, Polímnia de la poesia sagrada, Urània de l'astronomia, Cal·líope de la poesia èpica i Talia de la comèdia. Però la poètica apol·línica parlava de la raó, la mesura i la proporció. De totes les muses, Erato va ser mencionada per primera vegada a la mitologia grega com a reina del roure, que es va casar amb Arcas, el personatge que va donar nom a la regió de l'Arcàdia. Dins: HESÍODE. *Teogonia*. Edicions de la Magrana, Barcelona 1999, pàg. 42-43.

28 Cal tenir en compte que les altres translacions van ser presentades en imatges que documentaven el procés del treball.

*Dels déus,
rebo l'alè, l'arrel i la memòria,
per ser arbre florit,
repòs i ombra (...).²⁹*

Quan afirma que: “Dels déus, rebo l'alè, l'arrel i la memòria”, sembla que faci referència a l'arbre com a principi de vida divina o sagrada, ja que és de les divinitats que rep les forces. Segons Mircea Eliade³⁰, la mentalitat arcaica atribuïa a l'arbre —per la seva substància, forma i naturalesa— un valor vinculat a certes implicacions cosmològiques. Atès que l'arbre, com a manifestació extrahumana, repeteix en essència el símbol del cosmos sencer. Per tant, un arbre esdevé sagrat, sense deixar de ser arbre, en virtut del poder que manifesta.



Figura 209. Fina Miralles. *Dona-Arbre*, de la Sèrie *Translacions*. Acció a Sant Llorenç de Munt, novembre de 1973. Fotografia en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

29 Poema publicat per l'Editorial Cafè Central, núm. 39. Barcelona, abril 1993. Dins: MIRALLES, Fina. *Vuit poemes*, pàg. 3. (Ref. MAS-163)

30 ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las religiones*, México, Biblioteca Era, pàg. 244-248.

Hi ha creences místiques que asseguruen que l'arbre és un dels símbols essencials de la tradició mitològica, perquè és un mediador entre diferents realitats: les arrels connecten amb la terra, el tronc esdevé l'eix i les branques mantenen contacte amb el cel. Així doncs, la dona es vincula a l'arbre a partir dels tres elements metafísics de la vida: des del subsòl (ctònic/arrels/úter matern), passant per la terra ferma (terrestre/ tronc/ existència) fins a allò eteri (cel/ branques/ transcendència).

I no només això, l'arbre també simbolitza les forces que s'eleven de la terra gràcies a l'impuls vital que injecta la divinitat des del subsòl i la força d'atracció que exerceix la divinitat des de la volta celeste.

(...)
*sento el so de l'arrel
la soca l'arbre.³¹*

Tant a la translació *Dona-Arbre* com en els poemes, l'artista parla de l'experiència de formar part de la unitat, del cercle vital, és a dir, de l'origen i de la fi de la vida de tot allò que està per sobre i per sota del pla humà. Però Fina Miralles s'erigeix com un símbol que es nega a perdre la seva subjectivitat, el jo aeri i creatiu, que es mostra amb discreció, i que un cop crescut tendeix a desaparèixer darrere del material vegetal que la cobreix. L'artista transforma la seva persona en un arbre o esdevé una dona posseïda per la força d'un arbre, que va més enllà del fet mític per esdevenir una construcció mental i conceptual.

*Vinc de la flor
de la llavor
de l'alga
filla de la gran puresa
de la neu Celeste
Muntanya Santa
Font serpentina
soma i saba
arrel profunda
cor de la mare
criatura de la terra
eternament
el vincle perdura
de les arrels
a les fulles.*

31 MIRALLES, Fina. *Vuit poemes*. Editorial Cafè Central, núm. 39. Barcelona, abril 1993, pàg. 7. (Ref. MAS-163). També apareix en el recull de poemes *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort*, pàg. 24. (Ref. MAS-201)

*Deixa seguir
fidelment l'existència
d'una vida a l'altra
com els anells d'aigua.³²*

En la poètica de Fina Miralles es respiren certes reminiscències del romanticisme, com el gust pel jo poètic, la natura, la vegetació, la relació de la vida i la mort. Parla de la necessitat de preservar la continuació de la vida i estableix un vincle d'identificació entre el món natural i el món antropològic. I quan diu: "Vinc de la flor; de la llavor; de l'alga", inverteix els termes de l'art visual, deixa de banda l'estudi de la naturalesa externa per endinsar-se en el si de la naturalesa interna, abandona les aproximacions epistemològiques per apropar-se a la comprensió metafísica del món natural i ho expressa amb llenguatge simbòlic. En aquest vers, fa esment del que serà el fonament de la vida, la interrelació entre el caràcter femení i masculí, però produït dins del cos femení, ja sigui dins del món vegetal o humà. En aquest punt estableix una dinàmica de desig, d'Eros com a principi de la vida i de l'amor³³. El desig de Miralles és buscar una relació que compensi els ritmes de la naturalesa, els estats anímics estacionals, amb el comportament reproductius dels arbres: flor, llavor i fruita.

Quan diu: "Filla de la gran puresa; de la neu Celeste; Muntanya Santa", vol dir que ella és filla de l'ànima del món, de la unió entre el centre de la terra i la superfície celeste; neix de la combinació amb l'aigua de neu fertilitzant caiguda del cel, que, com la virilitat, penetra a l'úter de la Muntanya³⁴, allà on incubarà l'humus d'on naixerà l'arbre. L'arbre del subsòl, "cor de la mare", absorbeix amb les arrels l'aigua i els minerals de la terra fèrtil per transmutar aquesta energia en saba, que circula pel tronc fins a arribar a la copa. Nodreix les branques, des d'on regenera l'energia per l'influx de l'aire, del Sol i de la Lluna. El seu lligam amb la natura és absolut, ja que, com els arbres, ha estat parida per la mare terra, amb el cos de la qual tots aquests elements romanen lligats al llarg de la seva vida a través del vincle indissociable que són les arrels.³⁵ Així, "deixa seguir; fidelment l'existència; d'una vida a l'altra; com els anells d'aigua", ja que l'existència com a caràcter relacional i de dinamisme energètic, no s'individualitza en un ser, sinó que es perpetua en la globalitat de la vida. D'aquesta manera, com diu Ignacio Abella³⁶, el sentit de l'antropomorfització de l'arbre possibilita a l'ésser humà entendre l'infinit cicle de la vida: néixer, créixer, reproduir-se, envellir i morir.

32 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu de 1990, pàg. 3. (Ref. MAS-145)

33 MIRALLES, Fina. *In Vitro*, núm. 1. Gener-febrer de 1996, pàg. 32. (Ref. MAS-172)

34 La muntanya és el símbol de l'estada dels déus, però se situa entre el cel i la terra, és a dir, entre la realitat urànica i la realitat ctònica, entre el que és masculí i el que és femení. L'ascensió a la muntanya significa l'elevació cap al coneixement d'un mateix, però la muntanya es comunica amb la divinitat. Com deia San Juan de la Cruz, la pujada és una metàfora de l'empit de la vida mística.

35 Hesíode explica en el mite de les races que els freixes van engendrar la raça dels homes de plata, la segona estirp d'humans creats per Zeus. Diu: "Aquests homes eren inferiors en naturalesa, eren febles i ineptes (...) vivien una llarga infància de cent anys, obeint cegament les ordres de la mare (...). Com que es van negar a honrar Zeus, irritat, va exterminar aquesta generació d'humans". Dins: HESÍODE. *Els treballs i els dies*. Edicions La Magrana, Barcelona 1999, pàg. 84 i 85.

36 MENDOZA, Carlos. *La leyenda de las plantas (mitos, tradiciones, creencias y teorías relativas a los vegetales)*, Editorial Alta Fulla, Barcelona 1997, pàg. 8.

Fina Miralles, seguint les normes d'Apol·lo a *Fulles de plomes* (fig. 210), va transformar la salvatge destrucció del llorer, mort i sense fulles, en un arbre renovat, mitjançant la reposició de les fulles laminars de les branques del llorer per plomes d'ocells. Les plomes són com les fulles però del regne animal, són excrescències còrnies de la pell dels ocells, formades de ceratina, més o menys mineralitzada. Per consegüent, la seva intervenció a l'homenatge a la *Natura Artis Magistra*, tot i que era efímera, va aconseguir —gràcies a l'artifici del plomatge— interrompre el procés de degradació natural que patia la matèria arbòria. Segons Chevalier³⁷, les plomes representen per a diverses cultures la força de l'ascensió celeste pel fet d'estar connectades amb el símbol lunar. Això és perquè el creixement de la vegetació té relació amb la lluna creixent i, en aquest context, les plomes podrien esdevenir una hipòstasi de les fulles, per expressar-ho de manera analògica.



Figura 210. Fina Miralles. *Fulles de plomes*, de la Sèrie *L'arbre i les matèries naturals*. Acció realitzada a Sabadell, Barcelona, novembre de 1975. Fotografia en blanc i negre (esquerra). Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

37 CHEVALIER, Jean i GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder. Barcelona 2007, pàg. 845.

*L'home xinès és la cultura xinesa.
és la cal·ligrafia
és el poeta que va crear
els 8 ideogrames
a partir de les traces
de l'ocell sobre la sorra
mullada del llac
les plomes
per la seva forma i estructura
condicionen i proporcionen
una forma de vol
cada ploma és un ocell
cada ploma és una forma de vol
cada forma de vol un coneixement
de la vida (pròpia) i la natura (el altres).
què vola?
tots aquells que el seu mitjà
o el seu medi o suport
sigui el (vuit) buit.
les plomes són l'inconscient universal
tot es crea en el (vuit) buit
el buit sustenta la resta, la vida
l'inconscient fa part del (vuit) buit.
Jo treballo amb el (vuit) buit
per tant amb l'inconscient universal.³⁸*

Des d'antic, els ocells han estat considerats en el llenguatge simbòlic com la manifestació dels éssers alats perquè tenen la particularitat de passar ràpidament de la superfície de la terra, o de les branques dels arbres, a l'aire, a l'espai eteri. Les plomes, per tant, serien els rastres d'aquests éssers alats, però en aquesta peça no seran els ocells els que es recolzaran a les branques de llorer, sinó que substituiran les fulles. L'arbre passarà a un estadi gairebé oníric, perquè ja no és un ésser viu sinó un record vivificat per sobreviure a la mort física i romandre en la memòria. Perquè: "El que nosaltres diem MORT, no és altra cosa que entrar en la força del somni (inconscient, col·lectiu) del repòs i de l'oblit abans de reprendre una nova reencarnació (no precisament humana). Potser una flor, un peix, un ocell, un arbre, un animal, un mineral. Aigua, vent, foc, estel, núvol, mar etc.

38 MIRALLES, Fina. *Anif Sallerim 1994 Segtis*, Sitges 1994, pàg. 18. (Ref. MAS-158)

Després, les coses semblants s'atrauen; les contraries es repelen. Però no sempre és així, la unió dels contraris o oposats o complementaris és també una atracció, una unió."³⁹

*Com m'emocionen els ocells!
tant de bo em sortissin
plomes a la pell i de
sobte volar,
ben lluny de tot
de tu i de mi mateixa.⁴⁰*

Per a l'artista, els ocells són els éssers que es desplacen per la cúpula celeste, l'espai silent, similar a l'espai on es desplacen les ànimes de Plató al *Fedre*. Diu Miralles que "Forma part de Déu, forma part de l'Amor"⁴¹. En aquesta transposició, l'artista se sent unida a l'essencial, no només en una dimensió terrenal, sinó després del traspàs.

*El meu petit cor de pardalet em fa créixer ales.
Batec diví,
Batec de vida.⁴²*

El seu cor, com el del pardalet⁴³, el seu alter ego, formarà part d'un únic i gran cor; formarà part del batec de l'únic esperit, que és la vida. Els ocells, els esperits lliures, simbòlicament parlant, poden traspasar el món terrenal dels humans al celeste dels divins i dels difunts. En aquest context, els ocells són l'expressió de la idea d'ànima? És probable perquè fan que es comuniquin els estats superiors dels éssers amb els altres éssers del més enllà, ja siguin divinitats o esperits dels avantpassats o els seus missatgers.

39 MIRALLES, Fina. *El teu Amor Fina*. 1995, pàg. 27. (Ref. MAS-210)

40 MIRALLES, Fina. *I és així. Exactament, exacta*. Estiu de 1985, pàg. 19. (Ref. MAS-150)

41 MIRALLES, Fina *El teu Amor Fina*. 1995, pàg. 9. (Ref. MAS-210)

42 MIRALLES, Fina. *El teu Amor Fina*. 1995, pàg. 9. (Ref. MAS-210)

43 Miralles en el *Diari* de 1989 va establir una connexió molt forta entre els ocells i les persones que eren importants per a la seva vida. Sembla ser que l'òliba, l'esperit de la nit, era el referent o *alter ego* de la mare; el falcó, el comunicador amb es difunts, i el pardal, l'esperit dels infants i la identitat de l'artista. Dins: MIRALLES, Fina. *Diaris*. París, febrer-juny 1989. (Ref. MAS-151)

*És el pardalet; qui porta sempre el missatge
la vida no deixa res per l'atzar
i tot el que es veu; sempre, sempre
som nosaltres;
És per això que la cara dels fons del mar;
quan la vaig veure ahir al vespre
es va espantar tant.
La falta d'amor que els humans
tenim per la vida,
és sense cap dubte
és pitjor dels pecats
1989⁴⁴*

Les plomes en aquesta peça seran els rastres dels éssers alats, però de moment no com els rastres dels ocells que habiten en nius entre les branques de l'lorer, en aquest cas les plomes ocupen el lloc de les fulles. L'arbre passarà, gràcies al canvi de materials, a un estadi oníric, ha deixat d'estar viu. Només és la presència del que havia estat però vivificat artificialment mitjançant les plomes.

15.4. EL GARROFER⁴⁵: LA NIMFA ARBÒRIA

A la fotoacció *A dalt de l'arbre*, Fina Miralles apareix estirada al damunt de la branca com una nimfa, de qui la seva vida està lligada a la de l'arbre.

*Nimfa
Fina⁴⁶*

44 MIRALLES, Fina. *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort*. 1989, pàg. 7. (Ref. MAS-201). Poema que apareix repetit amb petites modificacions al foli núm. 6 de MIRALLES, Fina *Ara ja fa temps*. Octubre 1989 (Ref. MAS-200). Diu: És el pardalet qui sempre porta el missatge / la vida no deixa res a l'atzar / i tot el que està viu sempre sempre / som nosaltres. / És per això que la casa del fons del mar / quan la veu arribar al vespre / es va espantar tant. / La falta d'amor que els homes / tenim per la vida / és el pitjor pecat.

45 Joan Miró atorgava al garrofer atributs humans. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Joan Miró. Paisatges*. Catàleg editat per la Fundació Caixa de Girona, Girona 2006, pàg. 16.

46 MIRALLES, Fina. *Per * l'esperit*. 1994, pàg. 17. (Ref. MAS-173)

Les nimfes són divinitats genèriques, filles de diversos déus o dels fecunds rius, que es caracteritzen per ser la personificació de la gràcia i de la fecunditat de la natura⁴⁷. Les nimfes són donzelles que habiten als arbres, els boscos, els camps o les aigües.

*Rumeur de la mer lointaine
rien trouble mon esprit
mouette qui plaine
vol de la graine
silence de la pluie.*

*Dans la pluie j'entends
le chant de la grenouille
la voix de sources
frémir le ruisseau
et si j'affine l'oreille
je perçois la rumeur de l'arbre
la lenteur des racines
et le craquement des cristaux.⁴⁸
23-1-1995*

Aquí, es presenta com una nimfa arbòria que comparteix el mateix espai i destí del garrofer: la relació dels elements i la força de la natura del paisatge de la mediterrània.

*Tot és a dins
com en una capsa
màgica,
en un sol so
una mirada
el somriure del vent
la carícia de l'arbre.⁴⁹*

47 Les nimfes són filles d'Aquelous, fill d'Oceà i de Tetis. Aquelous va lluitar amb Hèracles per l'amor de Deianira, i, per aconseguir-ho, primer es va transformar en serp i després en toro, però Hèracles li va arrancar una de les banyes i el va obligar a fugir. Com que es va convertir en riu, aquest va rebre el nom d'Aquelous. Del corn arrancat van néixer les nimfes, i del corn de l'abundància, les flors i les fruites.

48 El soroll del mar distant; res pertorba el meu esperit; gavina que planeja; vol de la llavor; silenci de la pluja. En la pluja sento; el cant de la granota; la veu de les fonts; el sotrac del rierol; i si afino l'orella; percebo la remor de l'arbre; la lentitud de les arrels; i el cruixir dels cristalls.

49 MIRALLES, Fina. *Tot és a dins*. 23 gener 1995, pàg. 1. (Ref. MAS-171)

El garrofer, gràvid de fruits, baines de garrofes plenes de llavors que representen la potència fecundada, susceptible de devenir en noves vides quan siguin repartides per la contrada gràcies al vent. D'aquesta manera, el vent, com a força masculina, mitològicament parlant, com a pare va invertir les lleis naturals de la deessa mare, és a dir, la renovació periòdica de la vida no tan sols es produïa per l'enterrament de les llavors al si de la terra, sinó per dispersió indiscriminada de l'esperma del Zeus: el pol·len.

*Vés al cel al sol l'actiu, el creatiu.
deixo la terra
els vegetals
l'arbre
la llavor
i m'enfilo sense pes
ni lligadures
en el raig de Sol
i del Sol
al Cel.⁵⁰*

Això significa que el Sol, com a manifestació del déu pare, va esdevenir el símbol de la virilitat masculina. Quan diu: "I m'enfilo sense pes (...) en el raig de Sol", concep l'astre Sol com l'agent que amb la seva llum i escalfor fa possible l'existir. És la font de nutrició energètica indispensable per als éssers vius, ja que gràcies a la força d'atracció que exerceix sobre les plantes n'estimula el creixement ascendent. En aquest moment, els raigs seran les branques a través de les quals l'artista s'enfila per passar del tronc a les arrels més profundes del firmament, que seran regades no amb aigua subterrània de la matriu de la deessa mare, sinó amb aigua celeste.

*Vaig cap al Sol
cap al Sol
deixo les pors
i em creixen ales
els esperits lliures
ocupen l'aire
allà m'esperen
els meus amics
allà estan*

50 MIRALLES, Fina. *La pau i la ternura*. Desembre 1994, pàg. 40. (Ref. MAS-166). En el poema original la l'autora va escriure en minúscula i majúscula alterns cel i Cel / sol.i Sol .

*els meus amors.
Desfaig el nus
de la terra al Cel
la meva última
i darrera casa.
Adéu a tots
res més m'atrapa
el raig de Sol
m'abraça.⁵¹*

En la cultura popular, la posició de les dones estirades a les branques dels arbres tenia connotacions eròtiques, de seducció, i es relacionava aquesta combinació amb la idea de la procreació. Les dones, com les flors, mostraven públicament la seva joventut i els encants com a signe que podien ser fecundades o que estaven preparades per donar fruits.

*L'univers de les flors
el més bonic, més infinit.
L'univers de les flors
més infinit és l'infinit
és l'infinit.
L'univers de les flors n'és l'infinit.
és la unió dels tres mons
el trèvol
aeri, terrenal, subterrani
aeri, aquàtic, subaquàtic.
les tres esferes, les tres voltes, voltes.⁵²*

Tal com es pot observar el pensament de Fina Miralles remet a la mitologia pagana de la procreació. Déu se'ns mostra amb pura delicadesa en el fruit de l'arbre⁵³. La flor sorgeix de "la unió dels tres mons": el subsòl, l'aquàtic i l'aeri. És l'expressió en el microcosmos terrenal, reflex del macrocosmos de l'univers. La flor, però, a diferència d'altres elements, conté el poder de la gènesi, la carnalitat femenina, el pas previ o antecedent immediat a l'aparició del fill, un cercle que també es manifesta en tota la cadena vital de l'univers (fig. 211).

51 MIRALLES, Fina. *La pau i la tendresa*. Desembre 1994, pàg. 39. (Ref. MAS-166)

52 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 15. (Ref. MAS-145)

53 MIRALLES, Fina. *I és així*. Estiu 1985, pàg. 30. (Ref. MAS-150)

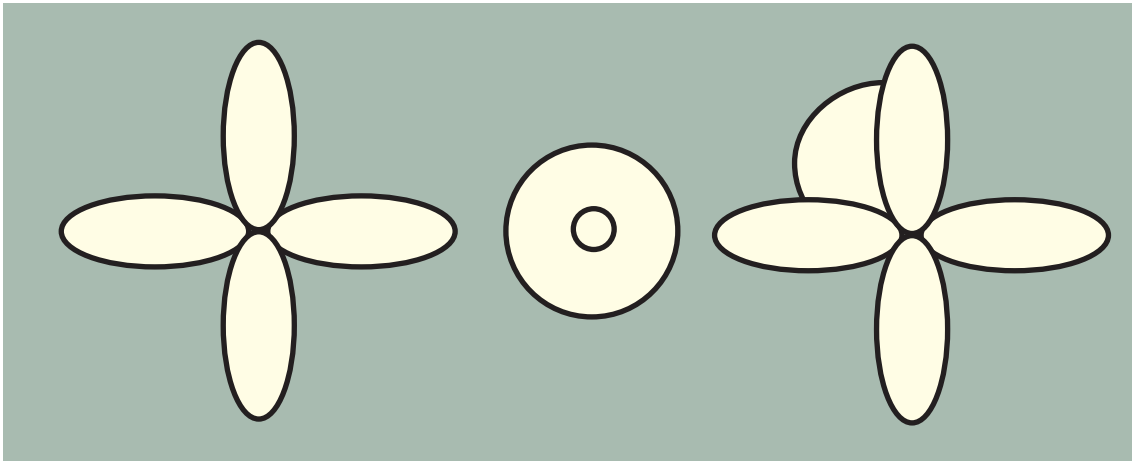


Figura 211. Fina Miralles. Multiplicació de la flor després d'haver estat fecundada. El cercle és la forma de l'univers, el zero (0) és el centre, [el zero és també] el buit insígnia l'èter. L'u és la unitat i el dos la multiplicitat. Dibuix extret de la llibreta *In Vitro*, núm. 1. Gener-febrer, pàg. 46. (Ref. MAS-172)

"La llavor neix en la part central del fruit, unida, humida, protegida, tendra i pura. Després, a fora del fruit s'asseca, deixa la vida, fins que és plantada a la terra i surt de nou el record de la humitat de la foscor, la protecció, la tendresa i la puresa com quan estava dins del fruit. Reneix essent un altre ésser, una planta verda."⁵⁴

*L'amor és el meu Déu
Déu és la unió
La unió fa la força.⁵⁵*

Perquè com afirma l'artista, tot ve del cel, l'energia de la llum i el seu reflex. Tot el que hi ha a la terra, amb els humans inclosos, n'és el reflex. El secret de la vida és això, l'expansió profunda d'aquesta llum, la seva energia, la seva vibració intensa. A partir d'aquesta llum es crea la resta: el Sol, les pluges, les nits, els dies, les estacions, el curs del temps. Miralles, per tant, com a persona, diu que "és el reflex dels meus pares i d'una estrella del cel"⁵⁶. Cal remarcar, a més, que per a ella l'ésser humà també és el reflex del seu temps i de la seva cultura. Però allò que diferencià la natura de la cultura és el fet que la natura és constant i conté tots els éssers vius i tots els temps. És universal, sense temps ni espai⁵⁷. Cal tenir en compte que la natura ha estat per a l'és-

54 MIRALLES, Fina. *In vita*. Núm. 3. Juliol-octubre 1996, pàg. 22. (Ref. MAS-169)

55 MIRALLES, Fina. *In Vitro*. Núm. 1. Gener-febrer 1996, pàg. 44. (Ref. MAS-172)

56 MIRALLES, Fina. *Anif Sallerim 1994 Segtis*. Sitges 1994, pàg. 26. (Ref. MAS-158)

57 MIRALLES, Fina. *Anif Sallerim 1994 Segtis*. Sitges 1994, pàg. 31. (Ref. MAS-158)

ser humà el model per explicar la realitat. Així, “la seva contemplació és el fonament del meu coneixement, pensament i filosofia⁵⁸”. I afegeix: “M’agradaria ser com la natura viva, alegre, magnànima, simple, pura, espontània, sempre canviant i sempre formar part de l’inconscient col·lectiu i universal”. Per tant, la contemplació és penetrar i viure dins de l’invisible-visible de la natura, tal com va escriure. “M’ha ensenyat a construir-me, a conèixer-me interiorment i a saber l’acció que cal emprendre exteriorment, i la contemplació de la natura humana m’ha ensenyat a configurar el món.”⁵⁹

15.5. LA MORERA: L'ARBRE SOLAR

El mite explica que la nimfa Morea, que vivia a l’arbre de la morera, va néixer de la relació incestuosa d’Oxilo i Hamadriade, per aquest motiu el nom de la nimfa evoca el nom de l’arbre.

*L'arbre del son
creix lentament
amb les fulles toca el cel
a la terra hi deixa el fruit
l'aigua beu amb les arrels
i fa un niu dins del cor
com un gos esporuguit
en un raconet del pit
dóna llet a l'infant petit.*⁶⁰

La morera és un arbre de fulla caduca que es relaciona amb el cosmos, concretament amb la zona de l’est i, per tant, amb el naixement diari del Sol. A l’hivern, després de la caiguda anual del fullatge, la copa arquejada s’associa al bressol del Sol, el niu en el qual dorm cada nit, per ser la provinença de la mare, la qual el protegeix i alleta com “un infant petit”. Així, la morera com a lloc d’origen o del ressorgir diari del sol, aquest cada matí ascendeix al firmament i amb els raigs, és a dir, les seves branques de llum invertides, toca el cel i il·lumina la terra⁶¹.

58 MIRALLES, Fina. *Anif Sallerim 1994 Segtis*. Sitges 1994, pàg. 31. (Ref. MAS-58)

59 MIRALLES, Fina. *Anif Sallerim 1994 Segtis*. Sitges 1994, pàg. 32. (Ref. MAS-158)

60 MIRALLES, Fina. *Per * l'esperit*. 1994, pàg. 5. (Ref. MAS- 173)

61 La morera, però, a l’estiu té la copa completament plena de fulles que amb la foscor de la nit es tornen d’un color vermell lluminós, cosa que tradicionalment ha fet que es comparés la seva copa coberta de fulles amb la cúpula del firmament ple d’estrelles espurnejants.

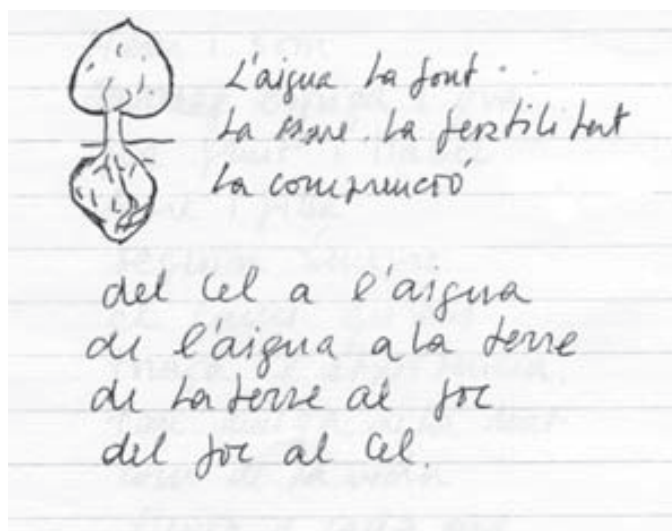


Figura 212. Fina Miralles. *Fang a les branques* (detall), de la Sèrie *L'arbre i les matèries naturals*.
Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, desembre de 1975. Fotografia en color.
Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

A l'acció *Fang a les branques* (fig. 212), Fina Miralles va fer que les branques esdevinguessin arrels i les arrels branques, cosa que va suposar que ambdues canviessin la seva funció. Les branques deixen de fer la fotosíntesi, és a dir, la seva vida lluminosa i aeròbica, i es projecten i baixen cap a la terra, com si fossin atretes per les forces subterrànies. Les arrels, per la seva banda, com a conductores d'energia que posen en contacte el subsòl amb la terra, deixen d'absorbir les aigües i els nutrients minerals del subsòl, és a dir, la seva vida opaca i aeròbica. Aquesta transposició de suports i materials suggereix, metafòricament, la idea de l'arbre invertit. Fina Miralles en aquest punt parteix de les tesis defensades per Mircea Eliade⁶². Eliade diu "que la mentalitat arcaica atribuirà a l'arbre, per la seva substància, forma i naturalesa un valor vinculat a certes implicacions cosmològiques. Els homes antics, que foren els grans creadors de mites, entenien el cel com si fos un bosc, on s'hi disposaven el gran arbre diürn del sol, els arbres dels núvols i l'arbre de la nit amb la lluna i les estrelles"⁶³. Per tant, aquest és un ideograma que en múltiples tradicions místiques i filosòfiques representa el cosmos concebut com un immens arbre fruïter, i de les seves gegantesques branques surten, els astres, els planetes o les estrelles com a fruits i/o el desplegament de la manifestació vital .

62 Extret de Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*, México, Biblioteca Era (Pàg. 244-248)

63 MENDOZA, Carlos, *La leyenda de las plantas (mitos, tradiciones, creencias y teorías relativas a los vegetales)*, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1997, pàg. 48.



L'aigua, la font
La mare, la fertilitat
La concepció

del cel a l'aigua
de l'aigua a la terra
de la terra al foc
del foc al cel⁶⁴

Figura 213. Fina Miralles. Dibuix poema extret d'*El corn de la fortuna*.
Llibreta estiu 1990, pàg. 3. (Ref. MAS-145)

En el dibuix (fig. 213) es pot observar com plasma gràficament la idea de l'arbre invertit i remarca la correspondència que es pot establir entre l'extensió de la copa, situada en l'atmosfera, i l'extensió de les arrels esteses dins del subsòl. Al mateix temps, hi ha la idea que va escriure en el poema "L'aigua la font; la Mare, la fertilitat; la concepció": l'arbre invertit és un símbol de la renovació còsmica, ja que, l'arbre com a prolongació de la terra emergeix amb força del seu interior a través del tronc creix i després que les branques broten, surten fulles, flors i fruits, s'eleva. Amb la inversió de la posició de l'arbre, rep la força de la llum per les seves arrels, en aquest cas per les branques cobertes de fang, que amb el naixement del nou dia, els joves raigs de llum dansen per les seves branques rugoses i es van llevant del bressol arbori per viatjar al centre de la volta celeste, per ser engolit per la negra nit al vespre.

En aquest cas, però, l'arbre no només rep irrigació de les fonts hídriques del subsòl. Quan escriu: "Del cel a l'aigua; de l'aigua a la terra", pareix fer esment a l'aigua del cel que cau en forma de pluja o de rosada del matí. I quan diu: "De la terra al foc; del foc al cel", sembla que parli de com l'escalfor del sol condensa la humitat i quan s'evapora es generen corrents d'aire. Quan empra l'apel·latiu: "El foc del cel", sembla estar parlant de l'astre Sol, que habita a la volta celeste. El Sol, amb la seva escalfor, exerceix una força d'atracció dels éssers vius i fa possible el creixement ascendent de les plantes. En conseqüència, l'ascensió del Sol anuncia, no només amb els seus raigs, la llum, sinó també la capacitat de solidificació del llot, que gràcies a aquesta escalfor es transforma en terracota.

Des de la mística, l'arbre ha estat concebut com l'element que té la capacitat d'interrelacionar el món sensible amb el suprasensible. I en el discurs del seu treball sembla ascendir per una es-

64 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 3. (Ref. MAS-145)

cala iniciàtica que va del contingent dels materials al grau suprem, en què la concepció de l'arbre esdevé l'element que té la capacitat d'interrelacionar el món sensible amb el suprasensible.

*Tot el que ve del cel torna al cel
La font l'aigua de vida, el coneixement
L'aigua mística.⁶⁵*

Per a Mircea Eliade, l'arbre invertit representa la creació com a moviment descendent, una manera d'expressar la visió de la unió mística amb la divinitat. Pel simbolista Guénon: "El árbol que se eleva por encima del plano de reflexión, que limita el dominio cósmico invertido por debajo; sobrepasa el límite de lo manifestado para penetrar en lo reflejado e introducir en ello lo inspirado."⁶⁶

Des d'una dimensió mística, la idea d'arbre invertit també pot esdevenir una forma simbòlica del coneixement, en el qual els sentits no són només una forma de cognició, també són una via per a la fruïció. En aquest punt, a l'al·legoria de la inversió de l'arbre es poden establir certes concomitàncies amb el pensament de la mística medieval, a través de Margarita d'Oingt⁶⁷ i Hadewijch d'Ambers⁶⁸. El component diví de l'arbre invertit li permeté connectar la seva naturalesa amb la naturalesa arbòria; les branques representen el mitjà del descens diví per establir un punt de connexió de l'essència divina amb la humana. Aquest procés de transformació de l'arbre representa la rendició responsable de l'ésser humà d'acord amb el gran pla diví. Però si prenem com a punt de referència l'afirmació de Plató que diu que "l'ésser humà és una planta invertida, arrels de la qual s'estenen cap al cel i les branques cap a la terra", tot fa pensar que després de l'experiència d'inversió dels plans, la persona ha deixat que la divinitat flueixi des del cor (amor) i transiti per tot el cos, fins arribar a despertar els sentits de la mística. D'aquesta manera passarà del pla humà al pla diví⁶⁹. Aleshores, els dos conceptes que parlen de la posició de l'arbre, el dret i l'invertit, són dues maneres simbòliques d'al·ludir la duplicitat de la divinitat, la doble naturalesa de la seva essència única. I per arribar, finalment, a l'arbre de l'amor.

65 MIRALLES, Fina. *El pintor que no ha pintat mai*. 1990-1992, pàg. 4. (Ref. MAS-157)

66 CHEVALIER, Jean & GREERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, Barcelona 2007, pàg. 123.

67 CIRLOT, Victòria i GARÍ, Clara. *La mirada interior (Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media)*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona 1999.

68 Autora alemanya del segle XIII que parla de la metàfora de l'arbre invertit.

69 Miralles també va emprar una morera per portar a terme la fotoacció *L'arbre i l'home: paraules a l'arbre. Prenc el compromís de desenvolupar el meu pensament revolucionari fins a les meves últimes conseqüències*. El text de Miralles va ser escrit en futur, per projectar la naturalesa revolucionària del seu art actual i venidor. Aquesta intenció revolucionària estava impregnada d'un estat de conscienciació. Així, el fet d'assumir un compromís d'aportar quelcom de genuí, sincer i honest a l'art i a la vida, comportava quelcom de sagrat, però també revolucionari. En aquest context, l'element arbori esdevenia no un espai sacre, sinó un espai jurídic que acollia el seu jurament, cosa que va lligat als límits convencionalment establerts entre ètica i estètica. Així, amb aquesta consigna, Miralles va expressar al món el seu pensament, en què cada paraula era un acte que lliurava al temps i alhora obria nous interrogants sobre els seus possibles processos mentals i intel·lectuals.

15.6. L'OLIVERA: FRUITS DE LA LLUNA

L'olivera com a arbre relacionat amb el paisatge i la cultura mediterrània esdevé emblema i estatge de la Lluna⁷⁰, com també a la immoralitat per està lligada a la regeneració perpètua, és a dir, a la idea de fertilitat i de l'abundància.⁷¹

*En dessinant des arbres
J'ai découvert la face cachée
La demi-lune pas éclairée
Soleil nocturne
L'ombre de Dieu.
Avec la petite lanterne
Serpent verte engendre des
Cristaux.
Construit des ponts sur les
rivières.
Et un seul temple
pour les 4 règnes
les 6 dragons
et les 17 sphères
mon cheval blanc
regard céleste.
C'est la nature qui me
montre ses secrets.
L'invisible visible
et les mystères de la vie.
La peinture ouvre les
portes du sacre, du jardin
Premier.
Où plus jamais tu retourneras
La réalité. (tel quel était
ou tel quel elle est.).⁷²*

70 A la cultura clàssica l'olivera estava associada a la deessa Atena i a la ciutat d'Atenes. Com que Atena era la patrona de la ciutat d'Atenes, els atletes guanyadors dels jocs eren premiats amb una corona de branques d'olivera i una àmfora plena d'oli. Però com que Atena també exercia de divinitat negociadora de la pau durant els períodes de guerra, la branca d'olivera ha passat a la nostra cultura com a símbol de la pau. L'olivera, simbòlicament parlant, és l'arbre de la serenitat i proporciona tranquil·litat, relaxació física, pau mental i harmonia entre el cos i la ment.

71 Antigament, les branques d'olivera s'utilitzaven per fer pentinats de núvia per invocar la fecunditat.

72 En dibuixar els arbres; jo descobreixo la cara amagada; la mitja Lluna no il·luminada; Sol nocturn; l'ombra de Déu; amb una petita llanterna; serp verda engendra els cristalls; construint els ponts sobre dues riberes; i un sol temple; pels 4 regnes; els 6 dracs; i les 17 esferes; el meu cavall blanc; mirada celeste; És la naturalesa la que m'ensenya els seus secrets; L'invisible visible; i els misteris de la vida. La pintura obre les portes d'allò sagrat, del jardí primigeni; al qual mai més tornaràs. La realitat (tal com era o com és.) MIRALLES, Fina. *El pintor que no ha pintat mai*. 1990-1992, pàg. 1. (Ref. MAS-157)

Tal com Miralles va escriure en el poema *Dessinant des arbres*, descobreix la cara oculta de la realitat. A la imatge *Fruits de pedra* (fig. 214) -en què apareix l'olivera amb els fruits de pedres suspesos de les branques- es dibuixa, a contrallum, el contorn de la figura de l'arbre, i també s'hi pot veure el perfil dels còdols en suspensió. La seva disposició encordada permet a l'espectador, pel seu caràcter passiu i reflector, descobrir la forma de la mitja lluna, "la cara amagada, és a dir, la mitja lluna no il·luminada; el Sol nocturn". Aquella part de la realitat oculta, que no ha estat il·luminada pel Sol, la que a la nit el Sol ha fet resplendir —com una petita llanterna— entre dues opacitats celestes: la Terra i la Lluna.



Figura 214. Fina Miralles. *Fruits de pedra*, de la sèrie *L'arbre i les matèries naturals* (detall). Acció realitzada al Bosc de la Salut de Sabadell, Barcelona, octubre de 1973. Fotografia en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Si la imatge (fig. 214) sembla suggerir un espai còsmic, una galàxia amb astres en òrbita, en què el Sol com a astre de foc, llum i vida, esdevé a la nit com una petita llanterna, i, com un pont, presenta dues realitats: el dia i la nit, el món terrenal i el món celeste, en comunicació.

En el poema el Sol com a “mirada celeste” atrau i fa volar el “cavall blanc”, analogia del gra de gramínia. Però Miralles també va parlar a través de “l’ombra de déu”, de la part de la realitat que no es veu. No es veu, però això no significa que no existeixi, de la mateixa manera que el sol no es pot veure de nit i la lluna no es pot veure de dia, però sí que es veu, en canvi, l’efecte de la seva força. La deessa Lluna, amb vida pròpia, significa una renovació perpètua, és la portadora de les estacions i la força que controla el moviment de les aigües fertilitzants de la vida continguda, tant en el ventre del *tellus mater* com al si matern. Perquè, “és la naturalesa la que m’ensenya els seus secrets; l’invisible visible; i el misteri de la vida, senzillament entendre que hi ha un abans i un després, una vida i una mort (...) un món visible i un d’invisible.”⁷³

Des d’antic existeix una concepció panteista del món en què l’univers i Déu són una mateixa cosa, i els diferents elements i forces de la naturalesa com, per exemple, els astres, la terra, l’aigua, els rius, les muntanyes, els mars, les pedres o els arbres són components de sacralització i adoració. La Lluna s’ha vinculat amb la fertilitat perquè amb la seva ambrosia o rosada de l’aurora fa prosperar la vida vegetal, animal i humana. D’aquesta manera es va establir una coincidència amb el misteri de la renovació periòdica de la naturalesa, per l’influx que exercia en la producció de la mare terra. També des de temps primitius, l’ésser humà va percebre la relació que hi havia entre la Lluna i el mar, especialment a través de les marees. La Lluna també apareix com la intermediària entre la terra i el cel, per ser la que regula les aigües amb la distribució de la pluja. Però la connexió encara és més sorprenent entre el cicle lunar de lluna nova, plena i vella, el cicle fisiològic de la dona i els seus períodes fèrtils.⁷⁴

El metall relacionat amb la Lluna és la plata, i serà justament aquest metall el que a la Teogonia d’Hesíode posa nom a una etapa de la humanitat en què predomina el matriarcat⁷⁵. En aquesta

73 MIRALLES, Fina. *In Vitro*. Núm. 1. Gener-febrer, pàg. 24. (Ref. MAS-172)

74 La figura d’Àrtemis, deessa associada a la Lluna és bastant complexa, ja que uneix principis tan oposats com virginitat i fertilitat o benevolència i rudesia. D’una banda, els atributs de la deessa Àrtemis són el resultat de la combinació de la senyora dels animals cretenca (és la continuació de la llista de senyores d’animals com Pasífae, Circe, Europa o la deessa mare Beòcia, que domina els tres regnes, d’aigua, terra i aire, simbolitzats pel peix, el llop i l’ocell) i de les grans deesses de l’Àsia Menor. A més, també està associada amb Isis, i el punt d’unió entre ambdues va ser la deessa egípcia Bast: la deessa gata. Per tant, l’Àrtemis Arcàdia reflecteix la feminitat divina de la naturalesa, la seva bellesa, estranyesa i puresa, al mateix temps que reflecteix el seu aspecte obscur i salvatge. Àrtemis apareix a la ciutat d’Efes a punt per a la maternitat com una deessa de la fertilitat. Es representa amb una túnica amb animals i múltiples pits. Cada any se celebrava una festa en honor d’Àrtemis Diatis com a divinitat de les aigües, els brolladors i els llacs, ja que ella atorgava fertilitat a les plantes i als animals. Però Àrtemis Castitas és presentada com una divinitat verge i esquerra que viu als boscos salvatges de les muntanyes envoltades d’animals, on el seu animal consagrat és el cérvol amb banyes d’or. En canvi, al sud de Sicília, l’Àrtemis Sarpèndonia tenia una funció oracular, per mitjà de sacerdots i mèdiums posseïts per la deessa feia els seus vaticinis quan entraven en èxtasi diví. A l’edat homèrica, Àrtemis passarà a ser filla de Zeus i Leto (*Lada*, en llengua lídia, que vol dir “senyora”), i germana bessona d’Apol·lo. Com que va néixer primer que el seu germà i va ajudar la seva mare a infantar-lo, s’associa a la fertilitat i es representa amb una torxa lunar a la mà, cosa que fa que esdevingui la personificació de la Lluna. Sabem que Apol·lo a la guerra de Troia es va posar del cantó del troians, va ser el protector de Crises, Hèctor i Enees.

75 La presència de peces de caràcter religiós i funerari amb imatges femenines vinculades al culte a la gran deessa mare poden ser un símptoma de l’organització familiar i social de caràcter matriarcal.

etapa es creia que de la mateixa manera que un arbre sortia de la terra i produïa fruits, les criatures sortien del ventre de les mares com un acte d'autoreproducció. Es pensava que la fertilitat era autònoma. Per aquest motiu el paper de les dones a la societat era molt important; d'elles depenia la continuïtat de la vida, tal com afirmen Heròdot⁷⁶, Diodor⁷⁷ o Polibi⁷⁸.

Jean Paul Roux⁷⁹, com a estudiós del símbols, contraposa la significació simbòlica de l'arbre i de la pedra; mentre que l'arbre és símbol de la vida dinàmica, perquè està sotmès als canvis cíclics de la vida i de la mort, és a dir, posseeix el do de la perpètua regeneració del cosmos; la pedra, en canvi, és el símbol de la vida estàtica i indestructible. I els còdols, en concret, són un tipus de pedres que es van formant com a resultat de la interacció dels trossos de roca despresos de la muntanya, els quals, transportats per l'aigua del riu, seran modelats a través del fregament durant el transcurs fluvial amb altres materials, sòlids i líquids.

Les pedres d'aigua, com a obra de la natura, s'han relacionat amb *l'ànima mundi*, concretament amb els avantpassats, atès que es tenia la creença que hi residia la força animada de l'energia creadora. En aquest cas, les pedres —com allò que és durador—, relacionades amb el bosc i els arbres —com allò que és canviant i expansiu— representen llocs sagrats, com també el cosmos en la seva totalitat. Així mateix, els còdols, per la seva configuració oval, recorden uns fruits, ja que són la manifestació de la idea de la vida en potència. Al cor dels fruits (fig. 207) es troben contingudes les llavors amb els gèrmens de vida, que fan possible la regeneració del cicle biològic, de l'etern retorn del principi primordial, de manera similar al dels ous⁸⁰. Per tant, si la pedra representa per excel·lència l'aspecte impertorbable i durador de la realitat, l'arbre, per la seva regeneració periòdica, simbolitza el poder espiritual de l'ordre efímer de la vida.

76 Heròdot parla del poble lici, que és un bon exemple de cultura vinculada al dret matern. D'una banda, els fills portaven el cognom matern i, de l'altra, només eren considerats avantpassats seus els relacionats amb la família de la mare. El pes de la tradició era sustentat per la mare.

77 Diodor diu que els lícis i els egipcis mantenen l'antic costum que les filles siguin les que han de mantenir els pares ancians.

78 Les cròniques de Polibi mostren les arrels de la cultura hel·lènica. La seva recerca en el dret maternal el condueix als lorcés —cultura present a la Grècia central—, aquests als leleges, i aquests als caris, pelags, arcadis, epirotes, eolis i minis.

79 Informació extreta de CHEVALIER, Jean i GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*. Editorial Herder, Barcelona 2007, pàg. 830.

80 L'ou còsmic està associat al culte lunar.

15.7. EL PI: FORÇA GENÈSICA⁸¹

El pi pinyer és un arbre del moviment dinàmic que com l'abet i el cedre, per ser arbres de fulla perenne, són el símbol de la immortalitat. També, però, són emblemes simbòlics dels poders femenins de la procreació, perquè les seves flors —com a símbol del cos femení— s'han d'obrir per poder gestar la vida fecundada, és a dir, els fruits; els pinyons que més endavant, quan hagin penetrat la terra, seran pins, arbres donadors de la verdor intensa del globus terraquí.⁸²

15.7.1. MITES RELACIONATS AMB L'ORIGEN DEL PI

*L'amor és la força de la vida.*⁸³

L'etimologia de *pi* prové del mite relacionat amb la nimfa Pitis, el déu Pan (la vegetació) i el déu Boreas (el vent fred del nord). El relat conta que Pan va pretendre, com també ho va fer Boreas, la nimfa Pitis, però Pitis va preferir Pan per l'alegria i per la seva vinculació amb la naturalesa vegetal. Boreas, en sentir-se rebutjat, va expressar el seu odi a través d'una tempesta de vent, que amb la seva força va llevar Pitis del terra per acabar precipitant-la des de dalt d'una roca a l'abisme. Quan Pitis estava al límit de desaparèixer, la deessa Gea (Terra) se'n va compadir i n'aturà la caiguda transformant-la en l'arbre que rep el seu nom, *pi*. Així, un cop Pitis va ser metamorfosejada en pi, Pan va trenar unes branques, i com a record de la seva estimada en va fer una corona que des de llavors la porta al cap com a símbol del seu amor. D'aquesta manera, cada vegada que Boreas bufa amb força, fa que el pi se sacsegi, es mogui i gemegui de manera llastimosa.⁸⁴

81 Per a Joan Miró el pi "simbolitzava els homes que han sabut conservar intactes els seus pensaments, malgrat les crítiques que els hagin pogut envoltar". Dins: DIVERSOS AUTORS. *Joan Miró. Paisatges*. Catàleg editat per la Fundació Caixa de Girona, Girona 2006, pàg. 16.

82 La seva energia és beneficiosa per a l'estructura i l'equilibri físic dels humans, estant sota la seva influència es nota com el sistema sanguini es vivifica i s'accelera agradablement.

83 MIRALLES, Fina. *La pau i la ternura...* Desembre, 1994, pàg. 2. (Ref. MAS-166)

84 En canvi, Luciano, en els *Diàlegs dels Déus*, explica que Pa, un dia lluminós i primaveral, va veure la verge i casta Pitis. Ansiós com estava i sense pensar, s'hi va llançar al damunt i va intentar forçar-la. Però quan la Nimfa va aconseguir escapar del seu potencial violador, mitjançant la màgia es va transformar en un abet. Pa va quedar estupefacte, però va saber acceptar amb gràcia la derrota i es va limitar a trencar una branca de l'abet acabat de néixer, i es va posar la branca verda sobre el cap, a manera de respectuós homenatge, com a corona.

15.7.2. EL CULTES ANCESTRALS RELACIONATS AMB EL PI

El culte a l'arbre és un dels més primitius i estesos arreu del món, per això, a casa nostra, com a tot Europa meridional, els rituals a l'entorn de l'arbre són nombrosos i alguns es fan fins i tot avui (...).⁸⁵

Els antiquíssims cultes de sacrificis relacionats amb el pi es perden en el temps, se suposa que provenien de la prehistòria i que es van establir a partir de la institucionalització dels cultes agraris en mites. Entre els més significatius, cal destacar-ne el mesopotàmic d'Istar⁸⁶ i Damuzi, el frigi de Cíbele i Atis, el fenici d'Afrodita i Adonis i l'egipci d'Isis i Osiris. Però a Grècia, la relació entre les divinitats Demèter i Persèfone no és marial sinó maternal, de mare a filla. Mites que es poden relacionar entre ells, ja que una de les divinitats de la parella, normalment la masculina, està associada a un arbre⁸⁷: Damutz⁸⁸ està consagrat al cedre; Atis, al pi; Adonis, a la Mirra, i Osiris, al tamarit. Així, dels cultes relacionats amb el pi que procedeixen del Pròxim Orient cal destacar el mite de Cíbele i Atis. Atis, divinitat masculina vinculada a la deessa Cíbele, deessa Mare de la Terra⁸⁹, representa la natura, mor a la tardor i torna a ressuscitar a la primavera⁹⁰, exemplificat amb el pi, la pinya i el pinyó (fig. 216).

85 Aquest text de Fina Miralles s'ha trobat adjunt a les pàgines del Llibre de Treball 1r (LLT1), a la pàg. 22, i Agustí Hurtado en fa menció i recull aquest text en la publicació *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Catàleg Museu d'Art de Sabadell, edició de l'Ajuntament de Sabadell. Sabadell, febrer- juliol 2001, pàg. 59-60.

86 El poema mesopotàmic *El descens d'Inanna als inferns* mostra com el descens va ser voluntari, fins i tot, amb certa impaciència. Sembla ser que Inanna va a l'inframón per assistir al funeral de Gugulana, el marit de la seva germana Ereshkigal. Inanna, en penetrar al regne de la seva obscura germana, la personificació de la deessa Mare que regenta el món de baix tal com el seu nom indica: el dels difunts. Inanna va haver de travessar set portals, i a cadascun es va treure una peça de roba. Així, al llarg del recorregut, va abandonar paulatinament els seus atributs i els seus poders. Quan va arribar als inferns, Ereshkigal li va dirigir la mirada de la mort i va penjar el seu cadàver en un ganxo. Però Inanna només podia abandonar el món dels morts si deixava un substitut en lloc seu, per aquest motiu va enviar-hi a Dumuzi, el seu marit i fill. I igual que Afrodita, va oferir voluntàriament el seu cònjuge perquè es traslladés als inferns com a part de la tradició del fill i amant, que germini i garanteixi la fertilitat de la terra. El descens d'Inanna també simbolitza les fases de la lluna: el seu cadàver va penjar tres dies del ganxo d'Ereshkigal, període durant el qual la lluna no és visible. Ereshkigal va ser reiteradament violada per Enki, el seu avi. Enki va ser castigat a anar a viure al món dels morts, però com que Ninlil estava embarassada d'ell, el va seguir, però al poc temps Enki es va escapar i es va apoderar de la terra, ja que Ninlil va ser el preu que el món de baix es va cobrar per deixar sortir Enki. Mite similar al d'Istar i Tumuz. D'aquesta manera Ninlil-Ereshkigal va adoptar el paper mitològic primigeni de la deessa Mare, que retorna als inferns per produir una nova vida.

87 Moltes d'aquestes divinitats també estan associades amb els cereals.

88 Dumuzi és un complex déu menor o semidéu i heroi d'Uruk amb un complex significat religiós. Damuzi significa "fill vertader o fill fidel". Amb aquests dos noms es van conèixer a dos antiquíssims reis divinitzats presents a la Llista reial sumèria, un era pastor a Babilbera i l'altre pescador a Uruk. Figures que van servir per definir la figura de Dumuzi que apareix posteriorment en els textos literaris associats a Inanna/Istar. Però els teòlegs van fer a Dumuzi el déu titular de la vegetació i del ramat, és a dir, de la idea de la fertilitat en general per explicar el cicle de la vida, de la mort i la resurrecció: de l'esdevenir i de la regeneració. El tema de Dumuzi va passar de Mesopotàmia a Palestina (Ez 8,14) amb el nom de Tammuz —derivació de l'accadi Tammuz—, que trobem en el mite fenici d'Adonis, el frigi d'Atis i el egipci Osiris, tots lligats al mite de les coníferes, de la fertilitat i de la dona-arbre.

89 Cíbele és la personificació del principi femení, de la deessa Mare per excel·lència. Els seus orígens els trobem a l'Anatòlia i els cultes eren practicats a Frígia i Lídia des de temps immemorables. Tenia la funció especial de protegir les muntanyes, les selves... per aquest motiu porta el nom de Mare muntanyosa (*Méter oreia* o *Méter dindimene*). Era la reina protectora de les feres, i els lleons estiraven el seu carro, acompanyat pel seu seguici.

90 El culte d'Atis va ser molt estès a l'Àsia Menor, concretament a Frígia, des de la prehistòria. Amb l'establiment del neolític i la implantació de l'agricultura es va estendre a partir del segle III aC. des de Tràcia a Macedònia i, paulatinament, per la resta de les polis gregues.

15.7.2.1. EL PI, L'ARBRE DE CÍBELE

El mite explica que Atis originàriament era un pastor amant de la dea Cíbele, personificació de la potència vegetativa. Cíbele va imposar a Atis —el seu amant— la fidelitat, i Atis va conservar la seva virginitat fins que es va enamorar d'una nimfa. Davant de la infidelitat d'Atis, Cíbele va embogir de gelosia i per castigar-lo el va obligar a castrar-se. La mutilació li va provocar la mort, i la dea penedida el va enterrar a terra, però el fal·lus d'Atis va mantenir la vida latent i de la seva tomba va brotar un pi pinyoner (*Pinus picea*), que produïa unes pinyes tan frondoses, que quan queien a terra, de cada pinyó sortia un nou pi, per tant, a cada primavera se celebrava el retorn d'Atis⁹¹. D'aquesta manera, Atis, com a pi-pinya-pinyó, igual que els tubercles i les llavors, passava els mesos de fred enterrat en el subsòl per brotar a la llum gràcies a la força d'atracció exercida per la radiació del Sol, símbol de la fertilitat masculina. (fig. 215)



Figura 215. Relliu de *Cíbele i Atis*. Provenint del Pròxim Orient, realitzat el 295.

Cíbele condueix un carro tirat per lleons domats mentre Atis es recolza en el pi, el seu arbre sagrat.

91 El geògraf grec Pausanies (VII 17,9) explica que Zeus, durant el seu somni, va deixar caure unes gotes de semen (pol·len) sobre la terra frígia (deessa Terra) que tot ho fecundava. De la unió va néixer un ésser sobrehumà que tenia duplicitat sexual, un ésser androgin anomenat Agdistis, que tenia la capacitat s'autofecundar-se i d'engendrar per si sol un nou ésser. Els déus, en veure la seva força i la capacitat reproductiva, van tenir por i li van tallar els òrgans genitals masculins. La sang va fertilitzar la terra, i en aquest lloc van enterrar el seu membre viril (empelt), del qual va sortir el místic ametller, el primer arbre que floreïa anunciant la primavera. Un cop l'ametller va fer fruits, quan estaven madurs van caure a terra. En aquest punt, Nana, filla del riu Sangario, estava recollint el fruit d'aquest arbre. Aleshores, va posar una de les ametlles en el seu baix ventre i va quedar fecundada, embarassada. De la unió entre l'ametlla i Nana va néixer Atis, que va ser abandonat a la seva sort, però un boc el va recollir i el va criar amb mel i llet. Quan Atis era jove i molt bell, Agdistis, que havia perdut la seva part masculina i en conservava només la femenina, se'n va enamorar. Però Atis ja estava compromès amb la filla del rei Mides de Pesinunte, i en el seu casament, quan cantaven el cant nupcial, va aparèixer Agdistis, que per venjar-se d'Atis el va fer embogir de tal manera que es va castrar (empelt) i va morir. Després, sota un pi, la filla de Mides es va suïcidar, i de la sang dels dos cossos van néixer violetes. Agdistis, penedida del que havia fet, va aconseguir de Zeus que el cos d'Atis es mantingués sempre incorrupte.

Una segona versió del mite, transmesa per Arnobi, difereix en alguns detalls de la de Pausanias Arnobi. Explica que en un penya-segat de Frígia, anomenat Agdo, s'adorava una pedra que representava la deessa Cíbele. Zeus va dipositar sobre la pedra unes gotes de semen impregnant la Gran Mare, que va donar a llum Agdistis. Els déus van tenir por d'Agdistis (multigènere), per tant, Dionís, per ordres dels altres déus, va posar un somnifer en la beguda d'Agdistis per dormir-lo i posteriorment matar-lo. Agdistis es va adormir, i Dionís va lligar-li els peus als òrgans genitals d'Agdistis amb una corda ben forta. Quan es va despertar, Agdistis va arrencar el seu penis i es va castrar a si mateix. La sang dels seus genitals tallats va fertilitzar la terra, i en aquest lloc va créixer un arbre d'ametlles. Una vegada, quan Nana, filla del déu-riu Sangario, estava recollint el fruit d'aquest arbre, es va posar una de les ametlles a la falda.

Una altra llegenda explica que la deessa Cíbele, després de la mort del seu estimat Atis i ja transformat en pi, es guaria sota la seva copa. D'aquí que els pinyons, símbol de fecunditat i consagració de la vida, rebessin el nom de fruits de la mare Cíbele.

15.7.2.2 LA FIGURA DEL PENJAT DE L'ARBRE TÉ RELACIÓ AMB ELS FENÒMENS CELESTES

La figura del penjat (fig. 216), per tradició ha estat associada a la paciència davant les adversitats i amb l'autosacrifici. En canvi, en el llenguatge místic aquesta figura es podria llegir com l'intent d'anul·lar la ment racional per endinsar-se en la part més profunda de l'ésser per fer una anàlisi de les situacions vitals, és a dir, reflexionar en profunditat per assolir un grau superior de consciència, accedir en el no-res absolut i trobar la vertadera llibertat que aporta el coneixement.



Figura 216. Fina Miralles. *Penjada de l'arbre*, de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*. Esparraguera, Barcelona, desembre 1975. Fotografia en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

En les diferents religions i mitologies apareix la figura del penjant, així en la tradició cristiana es poden associar els exemples relacionats; una seria la de Crist clavat a la creu, i l'altra, potser més clara, seria la de Judes penjat pel coll de la branca de l'arbre, un garrofer, una figuera o un

tamarit⁹². “El cristianisme (...) va saber aprofitar per al seu culte, (...), transformant l'arbre en una creu feta amb la fusta del mateix arbre, així com més tard les imatges de Jesucrist crucificat i de la Mare de Déu. Tant és així que en la fraseologia litúrgica i seminarista és corrent la forma “el sant arbre de la creu”. Per extensió, la paraula fusta ha passat a indicar la idea de creu; així, doncs, la nova religió cristiana va saber acoblar el primitiu culte naturalista a les seves creences i als seus propis cultes.”⁹³

En relació amb la cultura cèltica⁹⁴, cal tenir present el sacrifici d'Odin, que segons aquesta tradició es va penjar de cap per avall durant nou dies i nou nits del freixe Iggdrasil (fig. 217). Aquest immens freixe sagrat estava plantat al centre del món. Representaria la Terra abans que es tornés rodona i fos plantada al centre de l'univers i comencés a girar al voltant del Sol. Per tant, l'arbre Iggdrasil era el pare i la mare originals.

*Sé que colgué del árbol azotado por el viento
nueve noches completas,
atravesado por la lanza y a Odín entregado,
lo mismo a mí mismo.
Ningún hombre sabe
De qué raíces ha nacido este árbol.
No me dieron pan, ni a beber del cuerno;
miraba hacia abajo;
levanté las runas, las subí bramando,
di de nuevo en la tierra.*⁹⁵

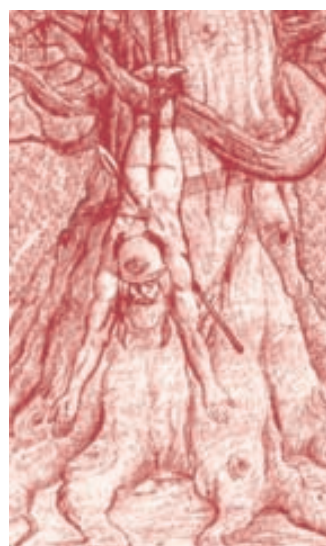


Figura 217. Il·lustració d'Odin travessat per la seva llança i penjat de l'arbre pels peus, amb les mans obertes per connectar-se amb les forces del submón.

92 Cal remarcar que Fina Miralles va realitzar aquesta fotoacció a Esparraguera, població que és coneguda per la representació teatral de la Passió per Setmana Santa.

93 Aquest text de Fina Miralles que s'ha trobat adjunt a les pàgines del Llibre de Treball 1r (LLT1), a la pàg. 22, i que Agustí Hurtado en fa menció, i el recull en la publicació *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Catàleg Museu d'Art de Sabadell, edició de l'Ajuntament de Sabadell, febrer- juliol 2001, pàg. 59-60.

94 Els romans van denominar la cultura europea preromana d'origen celta *Druida*, ja que els arbres i molt especialment la família dels *querqus* eren sagrats. D'aquesta manera, per a la seva cultura els boscos i els arbres van ser d'importància cabdal perquè els arbres eren, d'una banda, la font d'aliment, de soplug i per llenya, i, de l'altra, l'eix a través del qual van estructurar el seu coneixement: el calendari i l'alfabet, així com la base per establir el seu sistema de creences.

95 Poema sobre la llegenda d'Odin, anònim.

Odin, però, abans d'adquirir el coneixement que buscava, es va ferir amb la seva llança i es va lligar a Iggdrasil amb una corda al seu peu durant nou dies i nou nits. D'aquesta manera podria travessar l'*Axis Mundi*, cosa que li va permetre superar la barrera que separa el món terrenal del còsmic i espiritual, i així poder donar vida a l'Univers (fig. 217).

L'arbre cosmològic es divideix en tres parts: Niflheim, Midgard i Asgard (arrel, tronc i copa, respectivament). Odin es va submergir en la profunditat del món, sense menjar ni beure, per poder endinsar-se a les entranyes de l'ésser i contemplar les incommensurables profunditats de Niflheim⁹⁶, on el tronc primordial del freixe cosmològic s'endinsa i es divideix en les profunditats en tres arrels: la primera, va cap a la font de Hvergelmir; la segona, a la font de Mimir, i la tercera, a la casa de les Nornas. El tronc és l'eix de l'existència, i les seves branques, que abastaven els confins de l'univers, l'estatge dels déus, hi viuen els animals i els éssers humans. A l'ombra de les seves fulles innumbrables hi neix el dia i la nit, el Sol i la Lluna, i de l'observació del seu comportament els humans van crear el calendari i van aprendre el ritu màgic de l'escriptura.⁹⁷

Per a Fina Miralles els tres camins de l'arbre d'Odin estarien representats pel trèvol, perquè com que pertany al regne vegetal conté la mateixa naturalesa de l'arbre, però com que la seva fulla és tripartida cadascuna marca tres camins d'existència: el món del naixement, el món espiritual i el món físic. No obstant això, un cop acabada la vida a la terra, l'esperit reneix de tres camins divins.⁹⁸

El ♣ [trèvol] és l'arbre, els tres camins divins, el naixement de l'ànima del diví a l'humà i de l'humà al diví és el camí de l'arbre.⁹⁹

Odin, gràcies a la seva resistència i a l'esforç, va atrapar les Runes, els secrets o misteris del món: el coneixement per poder vèncer les situacions adverses. Limitacions que va subvertir pujant i baixant pel tronc i per les branques del freixe, "cavalcava" entre els diferents móns, de la mateixa manera que Fina Miralles parla en el seu poema sobre el trèvol com la síntesi de l'arbre de tres camins divins, el no-res potencial, el res actiu i el no-res espiritual. Dit d'una altra manera,

96 L'arbre es divideix en tres parts: Niflheim, Midgard i Asgard (arrel, tronc i copa, respectivament). Es pot notar en això la representació del cicle de naixement, vida i mort. Les arrels són tres: la primera es dirigeix cap a la font de Hvergelmir, la segona a la font de Mimir i la tercera a la casa de les Nornas, el destí.

97 Per a la cultura celta, els boscos i els arbres eren els eixos a través dels quals van estructurar, no tan sols el seu sistema de creences, sinó també la base a través de la qual fonamentar el seu coneixement. Els boscos eren els llocs, els objectes d'estudi i els punts de referència que permetien cronometrar el temps. Així, cada arbre representava un mes lunar, i amb la seva suma establien l'any i la desaparició, l'aparició o els colors de les fulles els servia per estipular les estacions. I la diversitat arbòria, a més de construir el calendari, era el fonament del seu alfabet. Actualment es té coneixement que els celtes van desenvolupar una escriptura sense caràcter gràfic que es basava en l'alfabet *Orgàmic* aplicat als signficats que es donava a les fulles de les diferents plantes.

98 Per a Fina Miralles hi ha tres camins per arribar a formar part de Déu: d'una banda, la terra, el món subterrani, l'home, i, de l'altra, l'aire, l'esperit, la penetració de l'intel·lecte i de la mort, la llum, l'harmonia, la integració per la desintegració. Dins: MIRALLES, Fina. *A revivre a renéixer*. 1991 i 1995, pàg. 22. (Ref. MAS-154)

99 El trèvol, atès que pertany al regne vegetal, conté la mateixa naturalesa de l'arbre, però per la seva fulla tripartida marca tres camins d'existència, primer el del naixement o accés al món espiritual, el segon la mort de la matèria física i, el tercer el traspàs del món físic per tornar a l'espiritual immaterial. Aquests tres camins determinats en la forma del trèvol esdevenen l'emblema formal o cosmològic de l'arbre. MIRALLES, Fina. *Corn de la fortuna*, 1990, pàg. 5. (Ref. MAS-145)

els tres camins per arribar a formar part de Déu: d'una banda, la terra, el món subterrani i l'home, i, de l'altra, l'aire, l'esperit i la penetració de l'intel·lecte i de la mort, la llum, l'harmonia, la integració per la desintegració.

En aquest cas el subsòl, des de temps ancestrals, ha estat una font de coneixement que ha permès a la humanitat explicar-se el misteri de la vida i de la mort a partir de la figura de la deessa Mare o Mare Terra. Així, el sòl és un saber que prové de temps ancestrals, que transmet mitjançant el tronc, al fullatge de la copa de l'arbre. I l'arbre, com a fill de la Mare Terra, en un sentit ampli, representa la vida del cosmos: generacions, creixement, proliferació, mort i regeneració. Però el tronc com a símbol de la part intermèdia, aspre i difícil, representa la vida terrenal, i esdevé un lloc de desordre i discòrdies, de dificultats per a la supervivència. Per aquest motiu Fina Miralles afirmava en aquest poema que l'arbre és el punt d'unió entre dos àmbits metafísics, el cel i la terra, la vida i la mort.

Pel que fa a la tradició grega, en la línia de l'expiació de les culpes, caldria destacar les figures de Penteu¹⁰⁰ i d'Helena, la bella princesa filla de Zeus relacionada amb la casa reial d'Esparta. Segons Francis Vian¹⁰¹, la princesa Helena hauria estat una deessa prehel·lènica vinculada al culte arbori, per aquest motiu rebia el nom d'Helena *dendritis*¹⁰², tal com ho demostren els temples dedicats a Helena *dendritis* a Lacònia, Tessàlia, Beòcia, Peloponès i Rodes. El culte més conegut és el de Rodes, on els seus habitants van construir un temple per expiar la mort provocada per Polixo, en honor a Helena Arbòria.¹⁰³

El fet que Helena aparegués penjada es podria entendre com l'afany, per part dels hel·lens, de recuperar l'antiquíssim culte a la deessa Lluna, quan l'astre apareixia com suspès de l'arbre. Helena hauria sortit d'un ou del si matern —la matriu o úter matern— de Leda, personificació de la Lluna. Per tant, l'ou, que havia estat fecundat per Zeus, durant el període de gestació hauria estat sostingut per unes cintes que l'embolcallaven com una placenta; les cordes farien referència al cordó umbilical¹⁰⁴ amb el cosmos (fig. 214). I en el moment del part, Helena dins de l'ou hauria caigut de la Lluna a la Terra. El mite explica la funció de la Lluna com a reguladora de les pluges,

100 En la tragèdia de les *Bacants* d'Eurípides, Penteu comet l'acte desmesurat i sacríleg quan va pujar a dalt d'un pi per poder espionar les dones que estaven descansant plàcidament a la muntanya. Un cop les mènades es van sentir observades i violentades, davant de l'ordre de Dionés, les mènades es van posar en peu de guerra contra Penteu. Unes li tiraren pedres, altres li tiraren els tirs, altres intentaren moure el brancatge del pi, altres amb troncs d'alzina volien desarrelar l'arbre... Però al final, Agave va ordenar que entre totes arrenquessin l'arbre per tal de capturar el *voyeur* que podia divulgar els rituals secrets que realitzaven les mènades en honor a Dionís. I el càstig per fer-ho públic era la condemna a pena de mort.

101 VIAN, Francis. *Historia de la Religión de la Creta Minoica y Gracia Aquea (Historia de las Religiones)*. Editorial Gredos, Madrid 1986.

102 Aquest costum d'adorar els arbres presenta certes similituds amb la creença oriental d'adorar l'arbre de la vida.

103 Una llegenda de Rodes explica que Helena, després de la mort de Menelau, els seus fills la van desterrar com a càstig per les seves faltes. Helena va buscar refugi a casa d'una amiga, Polixo, que vivia a Rodes. Aquesta amiatat, però, era fingida, ja que el seu marit havia mort a la guerra de Troia i volia venjança a través de la suposada hospitalitat. Així, un dia, quan Helena es banyava, Polixo va ordenar a una serventa que aparegués com si fos una erínia i l'espantés. Helena, plena de remordiments i horroritzada, es va penjar d'un arbre.

104 En aquest context cal tenir en compte la festa del pi de Centelles, on pengen del sostre l'arbre invertit per representar la inversió del cosmos, és a dir, canviar el cicle estèril de l'hivern i iniciar la fertilitat de la primavera.

per la influència en el creixement de la vegetació i pel seu paper d'intermediària entre el cel i la terra. També representaria l'antropomorfització dels atributs sexuals femenins de la naturalesa, que des d'antic eren les atribucions a la Mare Terra.

*El corn de la Fortuna
flora, flor i fruit
llavor primigènia
origen diví
Mare Terra¹⁰⁵*

En relació amb la fertilitat, la Lluna ha estat un element per temporalitzar el mes, els cicles vitals i els naixements. En aquest context, Helena i l'arbre que simbolitzaria la fecunditat per antonomàsia com a producció de fruits contínua seria la palmera.

*Dàtil dolçor femenina
De flor i llavor.
Dona, sagrari de la vida
L'inici
la llavor
l'alga
L'arbre
La flor
El fruit.¹⁰⁶*

Així, el dàtil, com a fruit però també per la seva relació analògica amb el sexe femení, *dolçor femenina*, és el camí per arribar al ventre de la dona, com la corol·la de la flor, *sagrari de la vida*, és el recinte que fa possible que el pol·len o el semen, un cop hagin fecundat l'òvul, passin del gra de la llavor, facin possible el naixement del fruit que ha de germinar dins de la terra fèrtil i humida.

D'aquesta manera, la llavor surt de *dins la terra* "in il verno", a l'hivern, "en el seno", vers a "il primo veris", *la primera veritat, la primavera, el renaixement de la vida*¹⁰⁷. La vida, *com la llavor*, conté en el seu interior a *l'altre, un dins l'altre, l'un amb l'altre la unió de tot el que som*¹⁰⁸. Atès que l'univers és moviment, ja que quan s'acaba una cosa en comença una altra, l'estona de quietud entre els dos estats, per a Miralles no s'ha d'entendre com l'absència de moviment —com l'entén el zen—, sinó com la

105 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 2. (Ref. MAS-145)

106 MIRALLES, Fina. *Poesia amb paraules. Juliol 90, París. El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 17. (Ref. MAS-145)

107 MIRALLES, Fina. *De la llum a la llum*. Publicació de Còclea, Camallera, abril 2005, pàg. 2. (Ref. MAS-144)

108 MIRALLES, Fina. *De la llum a la llum*. Publicació de Còclea, Camallera, abril 2005, pàg. 2. (Ref. MAS-144)

quietud, la suspensió o el lapse de temps que hi ha entre l'un i l'altre, tal com l'entenien, el Tao¹⁰⁹. En conseqüència, el lligam que establia amb el pi¹¹⁰ ha estat existencial, perquè com escriu en el poema següent:

*L'arbre uneix el cel amb la terra i amb (l'etern¹¹¹)
món subterrani, font de coneixement
el que beu de la font subterrània dels 6 rius.
Les arrels les serpetes
La copa, les fulles, les flors.¹¹²*

Miralles concep l'arbre de manera similar al mite d'Atis, d'Odin i d'Helena arbòria com el punt d'unió entre dos àmbits, la terra com a part física i el cel com a metafísic, ja que l'arbre, en un sentit ampli, representa la vida del cosmos: generacions, creixement, proliferació, mort i regeneració. Per "tornar a l'inici quan sagrat i profà eren units, ni temple, ni jardí, vius i morts vivien junts, alegres, humà i diví, el jardí primordial".¹¹³

15.7.2.3. ELS FRUITS PETRIS I HUMANS DE L'ARBRE

Si les flors són el reflex de la sensualitat de l'arbre, els fruits en són la riquesa. Sembla ser que entre les peces *Fruits de pedra* i *Penjat de l'arbre* es pot establir una correspondència, ja que les pedres¹¹⁴ i la persona en les fotoaccions respectives apareixen com a fruits suspesos de les branques de l'olivera i del pi, com a conseqüència de la descontextualització dels materials naturals.

Si les pedres esfèriques simbolitzen la forma de la lluna, en el cosmos la dona penjada fa esment al culte de la deessa lunar, ambdues peces representen l'aliança amb la fertilitat de l'estació del fred o de la terra gelada, el moment anterior de l'univers comença a parir la primavera.

109 Miralles explica aquest fenomen d'espai temporal, no com la desaparició sinó com l'ocultació, i per fer-ho empra les imatges del Sol. Així, quan el Sol està tan baix que no fa ombra, encara és al firmament, és un moment de trànsit cap a la nit, per ser una altra cosa: doncs nosaltres igual. La vida és des que neixes fins que mors, després? Després descansar una bona estona. Dins: MIRALLES, Fina. *...i avui és l'últim dia aquí a l'Illa*. Estiu 1985, pàg. 14. (Ref. MAS-156)

110 Els pins, en el llenguatge simbòlic, són un referent de la idea de l'abundància, representen la capacitat de procreació femenina. Un dels referents el trobem a la tragèdia d'Eurípides les *Bacants*, on les mènades en la part superior dels seus bastons porten pinyes de pi. En aquesta mateixa obra també s'associa a la força de Dionís. I no podem oblidar que també ho està a les figures d'Atis i Cíbele.

111 Miralles va escriure a la identificació de seno/invierno= infierno.

112 MIRALLES, Fina. *El pintor que no ha pintat mai...* 1990-1992, pàg. 5. (Ref. MAS-157)

113 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 36. (Ref. MAS-145)

114 Les roques, les pedres negres (meteorits) des de la prehistòria han estat adorades, eren cratofanies de la deessa Mare, progenitora de tots els déus i dels éssers vius: vegetals, animals i humans.

*Del cel a l'aigua
de l'alga al gra
de la flor al ventre
maternitat puresa
primogènita.¹¹⁵*

Aquests fruits metafòrics també poden ser llegits per part de l'arbre com un acte d'autoproducció autònoma: les pedres sostingudes de l'olivera com les olives i la dona penjada del pi com una pinya¹¹⁶. El fruit és el do de la regeneració perpètua, símbol sagrat de l'amor, de la fertilitat i la fecunditat. Així, les pedres són fruits inerts —vida estàtica— que pengen de l'olivera, i Fina Miralles n'és el fruit viu —vida dinàmica— que com una beina penja del pi. Les pedres, la persona i l'arbre representen el cosmos en la seva totalitat; l'arbre i la persona allò canviant i les pedres allò durador. Des d'antic ja s'establien connexions entre les pedres i les persones, perquè les pedres tenien la capacitat en potència de donar vida i parir humans, i, al seu torn, els humans es podien convertir en pedres sagrades.¹¹⁷

15.7.3. EL TRONC: LA UNIÓ SAGRADA PER DONAR CONTINUÏTAT A LA VIDA

A *Lligada a l'arbre*, Fina Miralles es fon i s'identifica amb el tronc de l'arbre, ambdós esdevenen una mateixa cosa, tal com va escriure en la cançó *El ser humano universal* de 1985.

*Yo abrazo a 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.
Y eso es el Amor.¹¹⁸*

115 MIRALLES, FINA. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 29. (Ref. MAS-145)

116 La pinya és símbol de la fecunditat, de la reproducció, de l'etern retorn a la vida.

117 Pedres parlants, animades i oraculars.

118 MIRALLES, FINA. *I és així; exactament, exacta*. Estiu 1985, pàg. 7. (Ref. MAS-145)



Figura 218. Fina Miralles. *Lligada a l'arbre*, de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, desembre 1975. Fotografia en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.¹¹⁹

119 La imatge (fig. 206) va ser presa en picat, cosa que permet observar la ubicació del pi al jardí de la casa unifamiliar de la Floresta. Sembla com si la totalitat de l'espai fos habitat per un excel·lent exemplar de la naturalesa arbòria. La seva verticalitat i l'omnipresència contrasten amb la petitesse de l'artista a la part inferior del tronc, envoltat pel seu cos i per la corda, així s'esdevé una mena d'expansió anellar en què l'expressió corporal genera un nou camp semàntic.

15.7.3.1. CELEBRACIÓ DE L'OFRENA A LA LLUM

*El pino significa la perpetuidad del género humano y la constancia en el amor conyugal*¹²⁰

En aquesta fotoacció l'artista va ser lligada al tronc del pi amb una corda per establir un vincle d'unió més fort amb l'entitat arbòria. En les cultures antigues, aquesta unió entre la dona i l'arbre simbolitzava el maridatge sagrat amb la divinitat; els troncs dels arbres eren els emblemes analògics dels atributs sexuals dels déus masculins vinculats a la fertilitat. La relació que ella fonamenta amb el tronc de l'arbre remet, d'una banda, a l'ús com a pal sacrificial, i, de l'altra, la representació del pilar còsmic en què el casament significava la connexió de la dona susceptible de ser fecundada per l'arbre com a punt d'unió amb la divinitat, com una forma hipostàtica de les forces de la naturalesa.

*Salutació a Déu, a la mort, al destí*¹²¹

El connubi amb un déu significa la mort? O potser la unió suposa la mort d'una realitat tangible per arribar a una altra de més espiritual? Aquest enllaç, gairebé sempre, suposava la mort individual —la dona era l'ofrena que el col·lectiu oferia a les forces meteorològiques divinitzades— per fer possible la supervivència i la continuïtat de la vida¹²² col·lectiva¹²³

Per la seva actitud, però, sembla com si Fina Miralles (fig. 218) hagués estat dispensada del sofriment terrenal, com si estigués en un profund estat de meditació, en un estat de percepció interior, de gaudi suprem per la desintegració material. Aquest anhel o estat de trànsit que la imatge i el poema suggereixen, pot brollar per la necessitat de passar de la sensació fugaç a un sentiment de plenitud, pel simple contacte del cos amb l'aire, el vent, la llum del sol, la bellesa... que la precipiten del desconegut vers el sender sagrat de l'intangibles. És probable que l'artista en aquesta peça parli de la mort com l'acte del retorn a l'estat originari, silent i acomplert, del que parlen moltes religions¹²⁴. Acte transcendent per entrar en una dimensió psíquica del supraconscient que es viu en solitari i que manifesta visualment i poèticament mitjançant la

120 MENDOZA, Carlos. *La leyenda de las plantas (mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales)*. Editorial Alta Fulla, Barcelona 1997, pàg. 249.

121 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 36. (Ref. MAS-145)

122 Per a Fina Miralles "Déu és la llum del sol, la puresa de la neu, la claredat de l'aire, l'alegria al cor, la veritat a l'ànima, la humilitat i la justícia vers els altres, l'esperit del cel i de l'aigua de tot el vivent del que és visible i invisible del que és passat, present i futur. Déu és la vida i el cor obert. Gràcies Déu meu per donar-me la vida a cada instant". Dins: MIRALLES, Fina. *A reviuire a renéixer*. 1991 i 1995, pàg. 21. (Ref. MAS-154)

123 Apuleyo explica que quan va arribar la nit, el Vent *Céfiro* la va conduir a un bell prat ple de flors on hi havia un meravellós palau d'or. Eros havia quedat captivat de la seva bellesa i va decidir de portar-la a un lloc secret per poder estar junts. D'aquesta manera, Psique va viure en aquest palau i cada nit hi acudia el misteriós espòs a exercir els seus drets conjugals, però molt al contrari del que sabia de la naturalesa del seu espòs, eren les sensacions que rebia. Notava una estranya dolçor, una sensació de benestar..., cosa que li desvetllava la curiositat de saber més sobre la naturalesa del seu amant. Ell no li permetia que li mirés el rostre i quan arribava el dia desapareixia.

124 Amb el transcurs dels segles l'ofrena va ser substituïda per una prova única que es repetia anualment i, l'heretisme de les matrones va ser succeït pel de les joves, les quals es lliuraven a determinats homes. Així, la consagració de determinades prostitutes (hierdàrcules als temples) va fer possible que gràcies al recolzament de la religió, el principi demètric organitzat s'anés imposant, on amb el temps el sacrifici expiatori femení fos cada vegada més moderat i el seu acompliment més senzill.

integració i la dissolució amb la natura. A *Testament vital* va escriure que a Normandia s'havia enamorat d'un arbre i volia viure sobre les seves arrels¹²⁵. Tot i això, cal tenir en compte que ella entén que “el vertader artista no s'expressa a si mateix, sinó que transmet un llenguatge comú, que pertany a tots, que ve de tots i va a tots, tots els humans (a totes les cultures). Per tant, no crea, no inventa, és un instrument... Podríem dir que l'art és la transmissió de l'ànima humana. (...) utilitza un llenguatge comú a tots els humans, l'esperit de la vida, l'esperit diví-humà, humà-diví¹²⁶. Així, la mort i la resurrecció són símbols agrícoles; la llavor “mor” en ser plantada i “ressuscita” en la planta¹²⁷. Aleshores, la festa del solstici d'hivern¹²⁸ o del “renaixement del sol” en moltes cultures es consagrava a la llavor. Per aquest motiu se celebrava el ritual que consistia a dipositar un gra o una llavor dins de la terra verge, llavor que per l'influx de l'aigua, la força d'atracció de la llum i de l'aire es considerava com fill d'un Déu Celeste. Aquest fenomen comportava un fet fonamental: la fecunditat del Sol sobre la Terra.

*Sol l'astre
energia protogènia si
després l'arbre va
crear l'alè de l'aire
l'alè de vida
món vegetal
els tres camins divins
els tres vénen i van
tots tres formen part
de la mateixa Mare
humans, peixos i aus
el repòs és la terra
després serem saba
de l'arbre que torna
a respirar¹²⁹.*

125 Miralles explica que “als pocs dies d'haver-me instal·lat vaig somiar que vivia dins de l'arbre i havia de baixar al més profund de les seves arrels, al més profund de la terra, al més profund del meu ésser (...). La gent de poble es preguntaven què hi fa una espanyola a Carcagny? I ells mateixos es contestaven “t'has enamorat d'un normand”. Jo els deia que sí. M'haguessin pres per boja si els dic que estic enamorada d'un arbre i que he vingut per viure al seu costat”. Dins: MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions Gràfic Set, Col·lecció El pot petit, núm. 8, Sabadell, novembre 2008, pàg. 37-38.

126 MIRALLES, Fina. *A reviure a renéixer*. 1991 i 1995, pàg. 19. (Ref. MAS-154)

127 El Santuari d'Eleusis va ser fundat en el segon mil·lenni aC pels grecs primitius, i van ser vigents fins el segle IV dC, després del triomf del cristianisme. Aquest santuari estava dedicat a Demèter, filla de Cronos i de Rea, germana de Zeus i d'Hades. Demèter era la deessa grega de la fertilitat, de les collites i de l'agricultura. Aquestes i altres coincidències entre els mites pagans i els del cristianisme van ser explicades pels primers apòlogues cristians, com coincidències creades pel diable per fer dubtar el creient.

128 En aquest sentit es denota una constant en la relació entre el naixement d'un ésser nou a partir d'una verge. A la cultura catòlica se celebra per la festa de la Candelària, el 2 de febrer, per ser plantada per aquesta data o durant el carnaval —festa de fertilitat—, fruit que es recollirà amb la primera collita de la primavera.

129 MIRALLES, Fina. *Corn de la fortuna* 1990, pàg. 7. (Ref. MAS-145)

L'energia del sol com a principi vital que dóna vida a l'arbre i l'arbre al seu ecosistema.

*Jo sóc l'Amor que balla
l'enviat del cel
la mirada
el somriure del vent
la carícia de l'arbre.¹³⁰*

D'acord amb el que escriu en el poema, l'artista seria com la dona sacrifici de l'amor que en la naturalesa esdevindria l'escalfor humana que atreia el vent fred enviat del cel, i amb el contrast de l'escalfor i la fredor generaria la pluja, element imprescindible per a la supervivència de la natura. Així, lligada al tronc, sembla ascendir de manera simbòlica¹³¹ al sender sagrat per unir-se amb l'ésser diví, que és la vida, i aconseguir la immortalitat.

15.7.3.2. ELS RITUALS COMPASSEN ELS RITMES HUMANS AMB ELS CICLES ESTACIONALS DE LA NATURALESA

El ritual d'unió místic entre el tronc de l'arbre i la persona se celebrava per reforçar la capacitat de procrear de la natura. La idea era que amb la cerimònia i amb l'acte s'estimulés —per la imitació— la força de la fertilitat, la fecunditat i la regeneració de la naturalesa. Generalment, aquests rituals d'adoració s'acompanyaven de danses, i ocasionalment es feien alguns sacrificis cruentos; s'entenia que la vida exigia la mort de la llavor per assegurar un nou naixement, el miracle i el misteri de la procreació i de la multiplicació.

*Tornar a l'inici quan sagrat i profà eren units, ni temple, ni jardí, vius i
morts vivien junts, alegres, humà i diví, el jardí primordial.¹³²*

Al llarg del neolític, amb la implantació de l'agricultura l'arbre deixa de ser la potència fecunda imprescindible per a la subsistència, per tant, per a la vida, tal com havia estat per a les anteriors societats recol·lectores; moment en què s'entenia la fertilitat femenina de manera analògica a allò que succeïa a la natura o, en aquest cas, a la correlació que observaven entre les flors i els fruits dels arbres. En aquest període, la comprensió del fenomen de la relació de la sexualitat i la fecundació els resultava inexplicable, ja que es desconeixia el paper fecundant del pol·len i del component masculí: s'associava la fertilitat humana de manera similar a la caiguda dels

130 MIRALLES, Fina. *Tot és a dins*. 23-1-1995, pàg. 8. (Ref. MAS-171)

131 Zeus, fa una inversió a les creences prehistòriques de la deessa Mare, la qual regia i regenerava el món per partenogènesi, és a dir, per autofecundació, sense l'ajuda del component masculí. Aleshores, Zeus va canviar les lleis, tal com explica Plató en *El banquet*, separant la unitat andrògina en éssers de dos sexes. Per tant, Zeus com a cap de les divinitats masculines serà una divinitat unida a la saba que l'arbre renovava anualment, la vida de l'arbre del cosmos i l'arbre a la terra. Té els poders generatius per la renovació de la vida, pol·len que penetra dins la flor, el fruit i la planta que surt de la mare Terra.

132 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 36. (Ref. MAS-145)

fruits de l'arbre a la terra humida. En aquesta etapa es creia que, de la mateixa manera que un arbre sortia de la terra i produïa fruits, les criatures sortien del ventre de les mares com un acte d'autoreproducció. Es pensava que la fertilitat era autònoma; de la mateixa manera que la terra generava noves plantes, les femelles engendraven les cries. Però, amb l'adveniment de les primeres societats sedentàries i l'establiment dels cultius, va tenir lloc un canvi en el sistema hegemònic dominant en la societat, el pas de la tendència de les societats matriarcals per les patriarcals.

Per conseqüent, l'arbre en aquest nou context esdevé l'emblema que representa la potència masculina fecundant del cosmos; per la seva forma ascendent és l'anàloga a la del fal·lus, i aporta la força regeneradora de la vida. Cosa que va comportar un canvi en el culte arbori, a partir d'aquest moment es denotarà un gir en el paper hegemònic del cosmos, el descens de protagonisme de la figura femenina per donar pas a la presència cada vegada més significativa de la masculina. En relació amb certes creences dels pobles de l'Europa occidental contemporanis de la cultura prehel·lènica, s'havien realitzat sacrificis humans a l'entorn de l'arbre per calmar la força vinculada a la masculinitat, però posteriorment efectuaven rituals d'adoració al fal·lus, també associat al sol, amb unes danses al voltant del tronc que n'estimulaven l'elevació i el creixement, amb la finalitat de promoure la procreació, ja fos per reforçar la capacitat de procrear de la dona o per al creixement de la vegetació.

Al Pròxim Orient i a Egipte, l'arbre esdevindrà l'emblema del fal·lus, que tenia al mateix temps un caràcter eminentment solar¹³³, de manera similar a Adonis, la divinitat fenícia associada a l'arbre de la mirra, Atis a Frígia vinculat a l'ametller i al pi i a l'Antic Egipte es troba¹³⁴ la divinitat d'Osiris¹³⁵, lligat al cedre i al tamarit.

A Egipte, la tríade Isis¹³⁶, Osiris i Horus foren les divinitats vinculades al cicle agrícola per explicar el cicles de la naturalesa, la renovació dels cultius i de l'univers. Així, cada any a mitjan juliol l'univers egipci moria i renaixia de nou, aquest moment del recomençar del cicle vital del cosmos se celebrava mitjançant un ritual per celebrar el retorn d'Osiris¹³⁷ com a déu de la vegetació i dels cultius. Idea que s'expressava a través d'una forma analògica que s'identificava amb la figura de l'elevació o erecció de la columna sagrada *djed*, o Zed, signe de l'atribut viril i

133 Els obeliscs simbolitzaven els raigs de sol, petrificats, del déu solar Ra.

134 A Egipte, per la seva climatologia, escassejaven els arbres; hi dominaven la palmera i l'olivera, i el cedre era un arbre inexistent. Cosa que fa suposar que la relació amb el cedre vindria de les relacions comercials i culturals amb Fenícia.

135 A l'Egipte antic, el fal·lus, com a signe jeroglífic, significava el mascle i, sobretot, el toro, per expressar la propietat de l'Ésser Suprem, és a dir, el Sol; així com també la divinitat agrícola Osiris.

136 La deessa Isis (símbol de la maternitat divina, generalment es representava a Isis), Osiris (el seu germà i consort) i Horus (el fill d'ambdós, en general representat per un falcó). Amb el temps, Osiris (l'espòs d'Isis) va aconseguir popularitat com el déu dels morts perquè oferia esperança d'una vida eternament feliç per a les ànimes dels difunts en el més enllà.

137 Després del desmembrament del cos d'Osiris (tubèrcul o llavor) que Seth (sequera i mort) va dispersar per les terres del Nil, els trossos simbolitzen les catorze divisions de l'any egipci i les seves corresponents estacions. També, però, eren una imatge de la llum desmembrada de la lluna que Isis mensualment tornava a unir a partir de la lluna creixent, com el dia de la resurrecció, del retorn.

vital d'Osiris¹³⁸. Atesa la seva forma de tronc, el *djed* representa l'erecció d'Osiris, mentre que les quatre línies horitzontals de la part superior del fust, que originalment podien haver estat les branques superiors de l'arbre, feien al·lusió als quatre quadrants de l'horitzó (fig. 219).



Figura 219. Isis ajuda Seti I a aixecar la columna *djed* d'Osiris. Temple de Seti 1, Abidos 1300 aC.

En la cerimònia de "l'ofrena de teles", el ritual consistia a elevar el *djed* (tronc o columna sagrada, que significa "allò perdurable que no és perd, sinó que està sotmès a un etern recomençar"), que havia estat en posició horitzontal al llarg de l'hivern, jacent, com una mòmia. Dins de la terra havia resistit el poder destructor de les forces inertes de la descomposició i, de manera similar als tubercles o les llavors, havia protegit en estat de vida latent el potencial de vida.

138 El terme *djed* significa "perdurable", allò que no es perd, que està sotmès a un etern recomençar.

El procediment consistia a aixecar el *djed* —símbol de la força vital del déu de la vegetació— mitjançant una mena de cintes de tela o de cuir, que s'anomenaven *tit*, lligades al voltant del tronc que el pujaven fins a deixar-lo erigit com a manifestació de l'atracció que exerceix la força de la llum solar¹³⁹. Un cop alçat, el tronc es vestia com si fos una estàtua. Com que el *tit* era un emblema d'Isis, cosa que feia que la combinació del *djed* i el *tit* simbolitzés la unió d'Osiris i d'Isis, la penetració, amb la finalitat de restaurar l'harmonia igual que en els orígens. La regeneració del *djed* pot tenir significacions paral·leles: tenia un caràcter eminentment solar, ja que s'alçava a la llum —com tota la vegetació— atreta per la claror del sol. En relació amb la collita, l'erecció de la columna significava que l'esperit del cereal no havia mort durant la sega i que Osiris, com a principi perpetu que anima, sempre tornava a ressorgir.

El renaixement de la vida, però, no hauria estat possible sense les inundacions periòdiques del Nil, que tenien lloc entre juliol i octubre. Quan la vall del Nil s'inundava, la vida començava a néixer a Egipte i tornava al seu estat originari, i l'erecció del *djed* era l'emblema del déu Osiris que representava el ressorgiment de la força vital de la vegetació, però això no hauria estat possible sense l'atracció efectuada per la força de la llum solar. En conseqüència, Osiris, com a déu de la vegetació: naixia, vivia i era esquarterat de la mateixa manera que el blat és trinxat, els tubercles tallats o els raïms trepitjats; sepultat, igual que les llavors són sembrades, i ressuscitat, similar al renaixement de les plantes a la primavera¹⁴⁰. Tal com va dir Heròdot¹⁴¹, els temes de l'agricultura i de la sexualitat estan presents en les cultures humanes des de temps immemorables perquè és el resultat de la primera necessitat sagrada d'atendre i propiciar la producció agrícola com a font de sustentació dels primers grups humans.

El tronc del pi (fig. 218 i fig. 220) de l'arbre com a forma axial esdevé la via que permet l'ascens, l'entrada i la sortida de la vida a la terra cap al més enllà. D'una banda, té relació amb la immortalitat, i, de l'altra, amb la llum *Verdum lux et vida*.

139 Però, al mateix temps també suposava la celebració de la renovació periòdica de la reialesa, el rei "es convertia en Horus".

140 No es pot oblidar, per tant, que l'element essencial per al renaixement és la mare; que ocupa simbòlicament el seu lloc com a cicle perpetu de la lluna i la seva eterna font de les formes de vida, *zoé*, mentre que Osiris i Horus, com dos aspectes d'un mateix principi, comparteixen el paper de les fases de la vida i de la mort de les manifestacions d'aquesta font, *bios*, en el mite egipci. Osiris, com tots els déus del mite de la deessa i el seu fill-amant, s'encarna en el toro, igual que Horus, fill del déu que, en un mite associat, es diu "toro de la seva mare". La imatge de l'erecció també rememorava la primera vegada que la muntanya primigènica (Atum) es va alçar de les aigües de Nun —firmament— com la primera "illa" de consciència. Probablement, el que la imatge de la columna vol suggerir és la remembrança d'aquest esdeveniment original, renovat cada dia quan el sol (Ra) s'alça de la nit (Atum-Ra). La figura del sol descansa entre dos braços que formen el signe del *ka* —l'abraçada divina que ho sosté tot, cosa, persona o déu—, braços que surten de l'*ankh*, símbol de la vida eterna. L'*ankh*, per la seva part, surt de la columna *djed*, custodiada per les deesses alades Isis i Neftis. La posició de les mans de les deesses de l'aire semblen voler estimular el creixement de la columna, fal·lus o arbre de la vida; és a dir, assisteixen la força vital de la columna *djed* fins que aquesta es manifesta. Les deesses realitzen, al mateix temps, el gest d'epifania del *ka*, i l'envolten amb els seus braços a l'albada. A la part superior, els babuïns saluden el sol naixent. Aquesta imatge sembla ser una fusió de personatges i d'identitats molt pròpia d'Egipte: el sol era Ra o Re, el déu solar, la manifestació visible d'Atum (sovint conegut com Atum-Ra); Horus era la llum solar, que travessa el cicle com un falcó i que sovint es fonia en Horus-Pa, i l'alba era també la resurrecció d'Osiris. Ideari que també va ser recollit en el *Llibre dels morts* en els capítols sobre "l'emergència del dia" on diu: *Ahir és Osiris i Avui és Ra el dia que va destruir els enemics d'Osiris i quan establirà com a príncep i governant el seu fill Horus*. Informació extreta de: BARING, Anne i CASHFORD. *El mito de la diosa*. Editorial Siruela, Madrid 2005, pàg. 268-287.

141 HERÒDOT. *Història*. Llibre II. Edicions de la Magrana, Barcelona 2002, pàg. 108-110.

*El temps de l'inconscient
cerca les formes
l'aigua dóna als cristalls
l'ofrena de la llum
Sento, el so de l'arrel
la soca i l'arbre.
El sol i la lluna es reflecteixen
Es confonen ens nodreixen.¹⁴²*

Tal com ho expressa el poema, el tronc del pi, com la vida de l'inconscient, s'eleva en solitari vers l'arc del cel atret per la llum solar, l'aire i l'aigua, és a dir, per la font de vida en les forces còsmiques que fa possible la vida. Sobretot si és té en compte que el cel físic ve de l'aigua, la llum, l'electricitat, però quan parla que *l'aigua dóna als cristalls*, Miralles està parlant de la cristallització de l'aigua congelada i solidificada. Una vegada més, la unió del yin i del yang, el retorn a la unitat, a la regeneració perpètua en sentit dinàmic. Quan escriu *El sol i la lluna es reflecteixen; Es confonen ens nodreixen*, està fent referència als eclipsis, com el moment de fusió entre dues entitats planetàries que activen la vida.

Una vegada més, la corda que la lligava a l'arbre suggeria la figura de la serp, símbol de la renovació per la seva capacitat de canviar anualment la pell. Per la manera com està lligada al pi, la disposició de la corda en forma d'arcs concèntrics, també podria evocar la imatge de les ones expansives de les aigües¹⁴³ vitals que emergeixen de les profunditats de la terra per fertilitzar la matriu de la deessa Mare, regeneradora de la vida. Així, els troncs dels arbres, en aquest cas el pi, esdevenien emblemes dels atributs sexuals de déus masculins vinculats amb la fertilitat, és a dir, de les formes fàl·liques que sovint podien ser envoltats per una serp.

L'arbre, concretament el tronc, esdevé el símbol axial —una mena d'escala— que comunica el món celeste amb el terrenal; l'ésser humà, en canvi, és la materialització de l'axialitat o divinitat.

142 MIRALLES, Fina. *El temps de l'inconscient. Vuit poemes*. Editorial Cafè Central, núm. 39, Barcelona, abril 1993, pàg. 7. (Ref. MAS-163)

143 L'aigua ha estat considerada un element femení, com la terra i la lluna.



Figura 220. Fina Miralles. *Lligada a l'arbre*, de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, el desembre de 1975. Fotografia en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

15.7.4. L'ARBRE COM A SOPLUIG PRIMORDIAL

La cabana, arquitectònicament parlant, es pot definir com la mínima expressió d'un espai habitable. Aquesta construcció normalment s'ubica en un espai natural, i en el cas de Fina Miralles a dins del bosc de pins. El fet de guarir-se dins de la cabana, pel que fa al concepte, es podria entendre com el desig de tornar als orígens, a un primitivisme no del subconscient, sinó de la consciència racional de la construcció. Potser, en aquest moment, per a ella el treball amb els elements naturals no es trobava tant en la línia del pensador americà Henry David Thoreau — un retorn a l'hermetisme espiritual— com sí en la idea del naturalisme que defensava Rousseau: el retorn al primitivisme constructiu de la utilització dels materials naturals residuals, branques i troncs secs que servien per a la edificació d'un habitacle amb extrema economia de mitjans i essència màxima. Aquesta voluntat d'experimentar allò originari obeeix a una actitud de tornar a la naturalesa en un estrat cultural i existencial de pensament espiritual, probablement com una forma d'expressar el rebuig a la cultura tecnificada i capitalitzada. D'aquesta manera, la postura fetal (fig. 221) que adopta a causa de l'extrema petitesa del sopluiig o lloc per guarir-se, remet a la idea de tornar a l'úter matern, al de la Mare Terra. Tot això ho expressa en el poema següent:

*... i tornar.
és com aturar-se
un moment, a
sota un arbre rebre
la seva ombra, adonar-se
per un instant, que
cal quedar-se quiet
estar amb la quietud
i no voler anar més
de pressa que la pròpia
vida et dóna.
... i després quan
te n'adones cal de nou
continuar,
deixant que les coses
siguin les que han
de ser i viure la
vida tal com ella
va venint
(...).¹⁴⁴*

144 MIRALLES, Fina. *I és així; exactament, exacta*. Estiu de 1985, pàg. 20. (Ref. MAS-150)

La cabana, tal com escriu en el poema —*i tornar; és com aturar-se; un moment, a sota un arbre rebre; la seva ombra.*—, esdevé un espai de transformació, una mena de caverna arbòria que li permet asseure's i quedar-se quieta sota l'arbre per retrobar-se amb l'origen. D'aquesta manera atura la vida en un instant de la memòria, deixa que el temps segueixi el seu ritme i descansa, reflexiona, pot tenir un moment per omplir-se d'energia. Així, un cop la vitalitat s'ha equilibrat, cal reiniciar a poc a poc la marxa, el camí; decidir cap on volia anar, quina direcció havia de prendre un cop hagués aconseguit compassar-se amb el seu ritme natural, sense imposicions, només seguint els acords vitals del seu ésser d'acord amb el que va esdevenint.



Figura 221. Fina Miralles. *L'arbre i la cabana*, de la sèrie *L'arbre. L'arbre i l'home*. Acció realitzada a la muntanya de Sant Llorenç del Munt, Barcelona, desembre 1975. (Detall). Fotografia en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

*Jo vull viure sota la protecció de l'arbre
sempre unida als meus morts
acostant-me al diví
treballant per la universalitat
de l'essencial, amb la humilitat
i l'alegria de ser sempre com tothom.¹⁴⁵*

En aquest cas, la cabana es pot entendre com un receptacle d'energia tel·lúrica. La força que emana de les estrelles o de les llums diürnes són tan potents com el cor de l'artista que està amagada a l'interior. La relació que es pot establir entre cel i la consciència és equivalent al macrocosmos i al microcosmos humà. Tot fa pensar que dins del recinte condensa les seves

145 MIRALLES, Fina. *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort*. 1989, pàg. 25. (Ref. MAS-201)

aspiracions d'absolut, obre la ment en un estadi superior, la recerca de la seva identitat dins del firmament, espai on trobar la perfecció de l'esperit. La descripció sembla la de la consciència de la mort, de percebre com s'entra dins d'un àmbit de coneixement més pur, més absolut, quan el finit s'integra dins de l'infinit, i esdevé pura energia. Però la cabana, el lloc de concentració de forces atàviques com un retorn al ventre de la mare terra, es pot entendre com una referència subliminal a la sepultura, atès que en aquest context esdevé el llombrígol del món, lloc de refugi, centre còsmic nodridor de l'univers, lloc de comunicació amb els tres mons, temps catàrtic per la seva especial vinculació amb la terra, la cova, l'úter, la tomba, lloc de connexió entre la vida i la mort.

*L'arbre fa el fruit que l'altre
menja el que mor per poder néixer
i de l'un a l'altre. Tot té memòria tot
deixa rastre per això jo cantaré
des de les profunditats de l'aigua i tu
escriuràs músiques aquàtiques.¹⁴⁶*

15.7.5. EL FOC PER REMARCAR L'INEFABLE

“Els focs de Sant Joan són la derivació d'un culte druídic a l'arbre (...), que provenen d'un culte a l'arbre la nit del 23 al 24 de juny, nit del solstici d'estiu en què els druides celebraven el màxim triomf del Sol sobre la nit, encenent fogueres a sota de cada arbre¹⁴⁷. Aquesta era de les dates, central de les celebracions de les religions paganes on se celebrava el triomf del Sol, de la llum, de l'escalfor i de la vida; la victòria a la foscor, el fred i la mort. Com a signe de la força del sol i per establir la seva continuïtat en la nit més curta de l'any, s'encenien fogueres amb troncs i branques d'arbres que la gent havia de saltar com a ritual de purificació individual i col·lectiva.

Aquesta celebració era el punt culminant de la festa iniciada al solstici d'hivern, que en les cultures de tradició celta tenia lloc a finals del mes de desembre i rebia el nom de *Yule* perquè es commemorava el naixement del fill de la Gran Deessa Mare, el sol nen, camí del qual culminava a finals de juny, coincidint amb els solstici d'estiu o festa de *Litha*. Aquesta festivitat era per commemorar la bellesa i la generositat de la terra, manifesta en l'abundància de les collites, per després tornar a començar el nou cicle agrari.

146 MIRALLES, Fina. *A reviu a renéixer*. 1991 i 1995, pàg. 3. (Ref. MAS-154)

147 Aquest text de Fina Miralles que s'ha trobat adjunt a les pàgines del Llibre de Treball 1r (LLT1), a la pàg. 22, i que Agustí Hurtado en fa menció a *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Catàleg Museu d'Art de Sabadell, edició de l'Ajuntament de Sabadell, febrer- juliol 2001, pàg. 59-60.

*Sol l'astre
energia protogènia
si després l'arbre
va crear l'alè de l'aire
l'alè de vida
món vegetal
els tres camins divins
els tres vénen i van
tots tres formen part
de la mateixa Mare
humans, peixos i aus
el repòs és la terra
després serem saba
de l'arbre que torna
a respirar.¹⁴⁸*

L'astre solar que viu en el foc sense exhaurir-se es desplaça pel cel i navega per l'oceà celeste sense ofegar-se, per il·luminar i infondre la vida en els arbres, que durant el dia transformen l'anhidrid carbònic en oxigen, l'aire respirable per les diferents espècies animals. Aire que amb el canvi de temperatura es transforma en vent, tempesta i calma, fins a generar per condensació l'aigua (pluja) que regarà la vegetació arrelada a la Mare Terra. Així, *els tres camins divins* seran la llum solar, l'aigua i la terra, on l'arbre esdevé la síntesi del cel, la terra i l'aigua, com a símbol cosmològic se l'associa al pilar axial, és a dir, pel seu troc circula la saba que nodreix les branques i les fulles superiors que estan en contacte amb l'atmosfera, amb l'aire i l'aigua.

Parafrasejant el seu text quan contava que la llavor neix en la part central del fruit, que es manté unida, humida, protegida, tendre i pura a dins de la seva càpsula, un cop surt del fruit s'asseca i aparentment deixa la vida fins que és plantada a la terra i ressorgeix de nou amb una nova vida.¹⁴⁹

148 MIRALLES, Fina. *Corn de la fortuna*. 1990, pàg. 7. (Ref. MAS-145)

149 MIRALLES, Fina. "In vita Núm 3". Dins: *In Vitam eternum*. Juliol-octubre 1996, pàg. 22. (Ref. MAS-169)



Figura 222. Fina Miralles. *Ombra i foc*, de la sèrie *L'arbre i les matèries naturals*. Acció realitzada a Sabadell, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografia en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

El foc com a símbol de l'inefable i de l'element espiritual i de purificació.

(...)
je ne veux rien
j'ai tout
son de la clochette
ni passé, ni futur. Présent sans ombre
midi au zénith 0° début et fin
du ciel à terre, de la tête au pieds.
Racine, arbre, fleur, fruit et grain
Tout existe en même temps
L'un dans l'autre.¹⁵⁰
 (...)

D'acord amb el que esmenta en el poema i amb la idea de la fotoacció *Ombra i foc* (fig. 222), sembla com si l'artista eternitza l'instant del rastre fugisser de la llum del sol al damunt de la copa del pi que es projectava al terra; anul·lava el passat i el futur per fer de l'instant un present continu, *migdia al 0° zenit* sense principi ni final. Representar la llum del cel a la terra, com un acte d'anorreament de la temporalitat és el que li permeté plasmar la intemporalitat de la vida, perquè (...) *Tot el que existeix a la vegada; l'un dins de l'altre (...)*. Per conseqüent, creences místiques asseguren que l'arbre és un dels símbols essencials de la tradició mitològica, per ser un mediador entre diferents realitats: les arrels connecten amb la terra, el tronc esdevé l'eix i les branques mantenen el contacte amb el cel.

15.7.5.1. SIMBIOSIS O PARAL·LELISMES ENTRE EL COMPORTAMENT-PERSONA I LES QUALITATS-ARBRE

El pi com a símbol de l'arbre de la vida i de la regeneració en la cultura mediterrània juntament amb la peça *L'arbre amb personalitat humana* presenten certes concomitàncies. Si el pi representa la idea de continuïtat vital i espiritual de la naturalesa, la fotoacció, Miralles presenta de manera al·legòrica la vida humana en el dia d'existència del pi com a individu dins del cicle còsmic. D'aquesta manera, a *L'arbre amb personalitat humana* el va identificar com un ésser humà per la seva forma, però també l'ésser humà s'ha identificat amb l'arbre; d'una banda, per l'adaptació de la forma, la verticalitat, i, de l'altra, pel comportament, pel fet d'aprendre un conjunt d'hàbit humans i culturals tant a nivell individual com social. Pel que fa a les correspondències

150 (...) jo no vull res; ho tinc tot; el so de la campana; ni passat ni futur. Present sense ombra Això sense ombres; migdia al 0° zenit principi i final; del cel a la terra, del cap als peus. Arrel, arbre, flor, fruita i gra; Tot el que existeix a la vegada; l'un dins de l'altre. MIRALLES. Fina. *En dessinant le regard des hommes*. Novembre 1992, pàg. 2. (Ref. MAS-157)

formals o físiques entre la persona humana i l'arbre, es poden destacar tres expressions: el cos humà correspon al tronc i a les arrels de l'arbre; la circulació sanguínia i l'alè anímic s'identificaria amb la saba, ja que ambdues circulen alimentant el cos, i el component mental i espiritual de l'ésser humà, que se situaria en el cap, però en l'arbre es correspon a la copa de l'arbre perquè està en contacte amb les forces celestes.

15.7.5.2. CREMAR LES DESPULLES DE L'ARBRE

El cos de *l'arbre amb personalitat humana*, un cop va exhaurir el seu temps vital, el va cremar, i amb el foc el va destruir, transformar i purificar per integrar-lo de nou amb la Gran Mare Terra.



Figura 223. Fina Miralles. *L'arbre amb personalitat humana*. Acció realitzada a la Floresta, Barcelona, l'octubre de 1975. Fotografia en color. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Si l'arbre per la seva naturalesa arbòria, la pèrdua d'aigua li suposa la sequedat dels vasos —la mort—, pel que fa a la seva naturalesa humana, això significa l'aturada del cor i la circulació sanguínia: en aquest cas, l'arbre posseeix la doble naturalesa, la humana i l'arbòria. Així en incinerar l'arbre, l'artista va marcar el final de la seva vida com a individu, cosa que li permeté subratllar la discontinuïtat temporal entre el temps humà i el temps de la natura, essent les cendres per les dues naturaleses el resultat que els fusiona amb el misteri de la regeneració (fig. 223).

Els humans s'han apartat de la nit, de l'invisible, de l'ocult, del culte als morts, de l'amor diví ... així també la natura i la humanitat. Orgull que ens empresona, perdem el cor i creix l'odi. Aquest gran home que es creu tan gran, amb el seu cap tant ple d'idees genials quina pobresa tan trista. El foc tot ho cremarà gràcies a Déu. Gàlata¹⁵¹ i Posidó¹⁵².

Pensament que temps després Fina Miralles va expressar en el text següent: "Quan moris, davant teu trobaràs un camí, segueix-lo, aquest camí passa per un bosc solitari i arriba a una font amb dos xiprers blancs, un a cada banda, encara que tinguis set, no beguis de la seva aigua, perquè ella és la font de l'oblit, no tinguis por i continua per un caminet encara més estret i sinuós, no el deixis i arribaràs a un mur on hi ha una porta de ferro custodiada per dos guardians que et barraran el pas, tu t'acostes i els dius: "jo sóc un infant de la terra i del cel, però la meva raça és del cel". Llavors s'obrirà la porta i entraràs en un jardí a on hi ha un llac i una cascada, beu la seva aigua, ja que és l'aigua del llac de la memòria".¹⁵³

15.8. L'ALZINA

L'alzina i el roure¹⁵⁴ representen, per diferents tradicions simbòliques, la força de la vida vegetativa, inconscient, i la vida del cosmos, i equival a la immortalitat, l'eix del món i les forces evolutives per elevar-se de la terra.

Un dels primers referents escrits que es té coneixement referent a l'alzina ha estat la Taula XII del Poema de Gilgamesh. El poema mesopotàmic explica que una donzella va recollir l'arbre *khuluppu*¹⁵⁵ (alzina) que el Vent del Sud va arrossegar per les aigües de l'Eufrates. Aquesta jove se suposa que era una sacerdotessa de la deessa Inanna¹⁵⁶, li va arrancar les arrels i li va trencar

151 Quan Hèracles tornava de capturar el bous de Geriones va travessar la Gàlia, va fundar la ciutat d'Alèsia i va ser estimat per la filla d'un príncep del país, la qual mai havia trobat un marit digna d'ella. Hèracles i la princesa van tenir un fill, anomenat Gàlata, que pel seu valor es va fer mereixedor de regnar tot la Gàlia. Més tard, Gàlata va donar el nom a la terra dels gàlates, Galàcia (celtes).

152 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 8. (Ref. MAS-145)

153 MIRALLES, Fina. *De la llum cap a la llum*. Nau Còclea, Camallera 2005, pàg. 18. (Ref. MAS-144)

154 En la cultura clàssica, l'emblema de Zeus/Júpiter era el roure, i el de la deessa Hera/Juno, l'alzina. Hera és una divinitat originària d'Argos, Micenes, i el seu nom significa "senyora", Heros, "senyor". Germana i esposa de Zeus, amb el qual va tenir tres fills: Hebe, Ares i Eileithaya. Però Hera va engendrar sense intervenció viril masculina a Hefest, per partenogènesi, és a dir, per la seva facultat d'autoengendrar-se, com a resposta al fet que Zeus infantés del seu cap Atena. La partenogènesi era una reminiscència que provenia de les antigues cultures mediterrànies i asiàtiques, quan Hera representava la força de la fecunditat universal. A partir dels textos d'Homer, la virginitat va esdevenir un valor, una excel·lència femenina indispensable per a un bon matrimoni en les classes altes, la deessa recuperava anualment la seva virginitat en banyar-se a la font de Kanathos, i representa, a partir d'aquest moment, la deessa del matrimoni. Així, la relació d'Hera i de Zeus serà una metàfora per parlar de la relació entre la Mare Terra i el déu de la tempesta.

155 L'arbre plantat per la deessa Inanna no té una identificació precisa, però fa pensar que es podia tractar d'un roure o d'una alzina, ja que la fusta d'aquests arbres era importada a Mesopotàmia per a la realització de mobles i objectes valuosos, com en aquest cas el tron i el llit d'Inanna.

156 Inanna vol dir "dama del cel", ja que In és "dama" i An "cel" en sumeri. Aquesta divinitat rebrà, en posterior etapa accàdia, el nom d'Istar. Representava el culte a la Mare Naturalesa, a la vida i a la fertilitat, així com l'exaltació a l'amor i als plaers carnals, trets que posteriorment recollirà Afrodita.

les branques deixant-ne només el tronc. Després el va portar a la ciutat d'Uruk, i el va plantar al Jardí Sagrat d'Inanna, ho va fer amb el peu per no fer-lo corruptible, i així poder-lo retornar a l'edat primordial de perfecció: al Paradís Terrenal. Amb l'objectiu que, un cop l'arbre hagués crescut, pogués construir amb la seva fusta els dos emblemes del poder terrenal de la deessa: un tron i un llit. La possessió del tron significa haver assolit l'edat adulta per poder ostentar el poder temporal, és a dir, el govern de la ciutat. La construcció del llit vol dir que Inanna podia exercir les seves tasques religioses perquè ja havia assolit la maduresa sexual. Però uns intrusos es van instal·lar a l'arbre, i Gilgamesh per ajudar a Inanna va haver de tallar-lo o arrencar-lo, tal com estava previst. Després, Gilgamesh el va donar a Inanna perquè amb el tronc pogués fer-se construir el tron i el llit¹⁵⁷, encara que el desig d'Inanna, expressat en l'arbre, era abraçar els tres àmbits dels poders de l'univers sumeri: les arrels expressen el regne infernal d'Ereshkigal disposat sota terra; el tronc fa referència al regne d'Enki, al món terrenal i a les aigües subterranies, i les branques fan al·lusió a An/Anu, prefiguració del cosmos. D'aquesta manera només podia assolir el poder terrenal. Idea que es reafirma amb la decisió d'Inanna de replantar l'arbre del paradís. Tot plegat és un esforç inútil i una mostra del fet d'anar contra corrent, ja que l'inevitable ja ha passat: l'inici d'un nou cicle havia fet impossible restaurar els idealitzats temps primigenis.

Aquesta concepció de l'arbre situat al Paradís Terrenal¹⁵⁸ passarà a ser una de les fonts de la narració de l'Arbre de la Vida que apareix a gairebé tots els sistemes de creences per simbolitzar la voluntat de recordar o de preservar el somni inabastable de la immortalitat. En canvi [per] "als druides, el mateix nom dels quals sembla que vol dir "home d'alzina", aquest arbre, especialment, era sagrat"¹⁵⁹, i el vocable *drys* significa "alzina". Des d'antic aquests arbres estaven habitats per unes nimfes denominades amb un apel·latiu de la mateixa arrel que l'arbre, dríades. "Les Dríades protegían los árboles y vivían en ellos, podían salir del árbol por las noches y danzaban a su alrededor junto a sátiros"¹⁶⁰. Aquests éssers portaven corones amb branques i fulles de l'alzina que habitaven, i eren immortals, cosa que condueix a pensar que, tant les alzines com les nimfes simbolitzaven la idea de la vida lliure i de la perennitat de la naturalesa, fora de l'abast temporal dels humans. Així, per remarcar la seva força, el rei portava una corona feta amb les branques i les fulles de roure, i el xaman amb branques i fulles de teix¹⁶¹, malgrat que tenen poders diferents i inseparables perquè representaven l'estabilitat, el benestar, la salut física i espiritual de la societat.

157 De les arrels va construir el *pukki* (tambor) i d'una branca el *mikku* (pal per tocar el tambor), tal com s'explica en el mite del descens d'*Etanna als inferns*. Ella, per protegir-se dels éssers de l'avern, tocava el tambor que havia construït amb la fusta de l'arbre replantat al jardí d'Uruk.

158 El Mite del Paradís respon a variants mítiques d'una mateixa narració originària d'Orient: a Mesopotàmia, rep el nom de *Poema d'Enuma Elish*; a la cultura egípcia, se'l denomina mite de *La còlera de Ra* i mite d'*Osiris*; a l'hebrea, mite d'*Adam i Eva*, i a la grega, mite de *l'Edat d'or* o de *l'Arcàdia*.

159 Aquest text s'ha trobat adjunt a les pàgines del Llibre de Treball 1r (LLT1), a la pàg. 22. Adjunt al LLT1 s'ha trobat el text en un esborrany de carta, en què l'artista manté un discurs similar. Però cal destacar que Agustí Hurtado en fa menció, i recull aquest text en la publicació *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Catàleg Museu d'Art de Sabadell, edició de l'Ajuntament de Sabadell, febrer-juliol 2001, pàg. 59-60.

160 BOIX LLAVERIA, Sara. *Las enseñanzas de los árboles*. Editorial el Barquero, Palma de Mallorca 2003, pàg. 174.

161 El teix és un arbre que tenia un alt sentit religiós.

L'alzina i el roure¹⁶² representen, per diferents tradicions simbòliques, la força de la vida vegetativa, inconscient, i la vida del cosmos, i equival a la immortalitat, l'eix del món i les forces evolutives per elevar-se de la terra. Per als clàssics, el bosc de roures i d'alzines representava el temple per a les núpies sagrades de Zeus (roure) i Hera (alzina).

A partir d'aquest relat podem destacar que des de temps immemorables l'arbre esdevé el referent per parlar del centre del món, alhora que és el mediador dels tres àmbits filosòfics de l'existència. I aquesta concepció de l'arbre situat al Paradís Terrenal¹⁶³ passarà a ser una de les fonts de la narració de l'Arbre de la Vida que apareix a gairebé tots els sistemes de creences per simbolitzar la voluntat de recordar o de preservar el somni inabastable de la immortalitat.

15.8.1. L'ALZINAR DE SERRALLONGA

*La finca té camps d'ordi, un alzinar, i a la nit, tota l'òrbita celeste,
la Via Làctia amb més de mil milions d'estrelles.¹⁶⁴*



Figura 224. Imatge del mas de Serrallonga, Agramunt, de la finca de la família materna de Fina Miralles, de l'alzinar. Fotografia en color. Arxiu de la documentació privada de Fina Miralles. Arxiu MAS.

162 En la cultura clàssica, l'emblema de Zeus/Júpiter era el roure, i el de la deessa Hera/Juno, l'alzina. Hera és una divinitat originària d'Argos Micenes, i el seu nom significa "senyora" (Heros "senyor"). Germana i esposa de Zeus, amb el qual va tenir tres fills: Hebe, Ares i Eileithaya. Però Hera va engendrar sense intervenció viril masculina a Hefest, per partenogènesi, és a dir, per la seva facultat d'autoengendrar-se, com a resposta al fet que Zeus infantés del seu cap Atena. La partenogènesi era una reminiscència que provenia de les antigues cultures mediterrànies i asiàtiques, quan Hera representava la força de la fecunditat universal. A partir dels textos d'Homer, la virginitat va esdevenir un valor, una excel·lència femenina indispensable per a un bon matrimoni en les classes altes, la deessa recuperava anualment la seva virginitat en banyar-se a la font de Kanathos, i representa a partir d'aquest moment, la deessa del matrimoni. Així, la relació d'Hera i Zeus serà una metàfora per parlar de la relació entre la Mare Terra i el déu de la tempesta.

163 El Mite del Paradís respon a variants mítiques d'una mateixa narració originària d'Orient: a Mesopotàmia, rep el nom de *Poema d'Enuma Elish*; a la cultura egípcia, se'l denomina mite de *La còlera de Ra* i mite d'*Osiris*; a l'hebrea, mite d'*Adam i Eva*, i a la grega, mite de l'*Edat d'or* o de l'*Arcàdia*.

164 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions Gràfic Set, Col·lecció El pot petit, núm. 8, Sabadell, novembre 2008, pàg. 18.

El mas Serrallonga (fig. 224), paisatge vinculat a la família materna, era propietat de l'àvia, de la mare i de la Fina: "Serrallonga és la casa que havia heretat de la meva mare, ella de la seva mare i la meva àvia de la seva. Jo era la quarta generació de mares a filles. (...) [veien] al secà sense aigua corrent, sense llum elèctrica, apartades del món, vivíem a l'edat mitjana, com al segle X o XI, completament integrades al camp, a la natura, a la terra. Fèiem olor de foc a l'hivern, de terra i palla a l'estiu, de fulles i pluja a la tardor, de farigola a la primavera"¹⁶⁵.

Fou bàsicament en aquest entorn que la seva mare li va ensenyar a escoltar els arbres, el vent, el bosc i els ocells, perquè la natura demana ser escoltada, sentida, viscuda, tal com va explicar l'artista, ja que "la finca té camps d'ordi, un alzinar i, a la nit, tota l'òrbita celeste, la Via Làctia amb més de mil milions d'estrelles"¹⁶⁶.

*Jo veig La Polar i rebo
la plenitud harmoniosa
del cosmos pel coneixement
de l'activitat celeste i l'obtenció
de la influència
que ella manifesta.
Sóc del cel i subjecte del cel.*

*Gràcies pel que em dónes
gràcies per la teva influència
Amor Diví o Puresa Divina.
... pel que veig i em fas comprendre.¹⁶⁷*

Miralles des de sempre s'ha orientat en el paisatge nocturn mirant en el polsim d'espurnes de llums que llampeguen en la immensitat de l'univers. Però, si "el científic o l'estudiós de la natura observa el cel i treu conclusions. El pastor, el pescador o el pelegrí mira el cel i comprèn els seus fenòmens. El poeta, el pintor o el místic contempla el cel i sent a dins seu l'alè diví"¹⁶⁸.

Així Fina Miralles mirant el cel estrellat, quiescent i serè, no només dibuixa les formes o escriu les paraules, sinó que es fa present el seu assossec respirant l'alè diví.

165 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions Gràfic Set, Col·lecció El pot petit, núm. 8, Sabadell, novembre 2008, pàg. 18.

166 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions Gràfic Set, Col·lecció El pot petit, núm. 8, Sabadell, novembre 2008, pàg. 18.

167 MIRALLES, Fina. *In Vitam eternum*. Llibreta *In vita*, núm. 3, juliol-octubre 1996, pàg. 46. (Ref. MAS-169)

168 MIRALLES, Fina. *In vitro* Núm. 2, 1996, pàg. 2. (Ref. MAS-168)

*Quan miro
les coses celestes
que es mostren
per tot arreu
no em cal
omplir el centre
no tinc ni gana
ni set.¹⁶⁹*

La placidesa de la nit i la immensitat de l'univers li desvetllen un sentiment de tranquil·litat i de plenitud. Igual que en la tradició del pensament grec, ella enllaça el simbolisme metafísic i el simbolisme moral, per parlar a partir de la imatge harmoniosa del cosmos de la construcció en procés d'un jo en equilibri.

*entregar-se
deixar-se
omplir-se
unir-se
contenir-se eternament
eternament
en un instant.¹⁷⁰*

Aleshores, "A la nit el drac celeste protegeix tot el planeta l'estel de la punta de la cua està sempre sobre meu, sóc feliç perquè estimo tots els humans, nens, vellets, dones i homes tots són criatures, tots som creats, tot lo viu pertany al cel, qui no estima la vida està condemnat a la mort de l'ànima aquesta sí que és la vertadera mort"¹⁷¹. Atès que les estrelles són per a Miralles les protectores i les guies del seu camí vital a la nit.

169 MIRALLES, Fina. *En dessinant le regard des hommes*. Novembre 1992, pàg. 4. (Ref. MAS-157)

170 MIRALLES, Fina. *Començo l'escriptura...* 1981-1983, pàg.4. (Ref. MAS-146)

171 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 26. (Ref. MAS-145)

15.8.1.1 ELS SOMNIS: EL TRÀNSIT COM A EINA PER A LA COMPRESIÓ INTERNA QUE VAN GUIANT LA SEVA VIDA

“Quan reconeixes que tu no estàs sol, que amb tu hi ha també els moviments de les estrelles, així com l'essència de la vida de tots els vius i de tots els morts, que es forma part de tot, del foc, de les ales, de les ones i dels plors, de les flors, de les pluges, abandonar, res és casual per això és que l'esperit no mor mai”¹⁷².

A la nit mentalment es precipita al món del somni, l'artista s'adona que la foscor ens mostra la part més íntima del seu ésser, ja que les lluors del firmament..., de les espelmes són el reflex de les crides, de les inquietuds o dels goigs de les persones estimades, dels d'aquí i dels d'allà. L'observació li permet entrar de nou amb més profunditat dins de la força de la natura, de la vida, ara no està sola ni desprotegida, entra i surt, sobrevola i descendeix per tal d'eludir ser engolida pel forat que la podria conduir a l'abisme. Ha de trobar la seva guia, la volta celeste, per tal de poder ascendir a través del fil de llum a la caverna on romanen les animes dels seus morts, *Amor Diví o Puresa Divina*: la mare. Miralles parlant de la mare escriu “Fins poc després del dia de la teva mort que va venir a parlar-me, no vaig començar a comprendre i a sentir que el dia i la nit eren la mateixa cosa, el somni, el real, els vius i els morts, que d'alguna manera tot seria igual que sempre i per sempre hi hauria una mirada vigilant que seguiria les meves passes. I quan es desperta, sense saber-ho, aquestes llums deixen d'emetre senyals des del cosmos.

Aleshores, aquest sentiment evocat a la nit, els records i/o coneixement metafísics afecten els seus estats de consciència, des d'on afloren els records més primigenis de la mare vida, materialitzat en el ritme poètic.

*La brillant llum de la nit
l'escalfor tendra del meu cor
or metall del cel
plata metall de l'aigua
de l'ancestre la nostra ànima
tot és a dins
com un capsà màgica¹⁷³.*

Podríem començar dient que Miralles, igual que en la tradició del pensament grec, enllaça el simbolisme metafísic i simbòlic per parlar a partir de la imatge harmoniosa del cosmos de la construcció en procés d'un jo en equilibri.

172 MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*, París, febrer-juny 1989, pàg. 11. (Ref. MAS-151)

173 MIRALLES, Fina. *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort*. 1898, pàg. 20. (Ref. MAS-201)

15.8.1.2. EL BOSCH SAGRAT: LA VEU ORACULAR

Cada retorn a Serrallonga és viscut com la tornada a la llar, tant des de la profunditat vivencial com ancestral¹⁷⁴. Serrallonga esdevé l'escenari primigeni de la identitat i de la intensitat del seu món simbòlic i oníric, i ho expressa dient: "Allà vaig aprendre a contemplar, a veure l'invisible-visible. L'invisible no vol dir que no hi és, vol dir que no es veu, de ser-hi hi és sempre. Solament el pots veure si t'endinses a poc a poc dins del bosc, dins la naturalesa del bosc i dels arbres, entrant dins la seva vibració o energia vital. Llavors hi veus, i l'invisible es fa visible. Un cop has creuat la frontera, tot és i es veu d'una altra manera, tot forma part del tot, tu mateix entres dins d'aquesta atmosfera íntima de relació amb tot el que t'envolta, amb tot el que és viu¹⁷⁵. [Però] l'invisible és un món no aparent, no visible des de la realitat conscient, [sinó] vist des d'un altre nivell de percepció. No és un món imaginari, l'invisible és un món real. Unir-me a la unitat aquest és el meu destí i el meu propòsit."¹⁷⁶

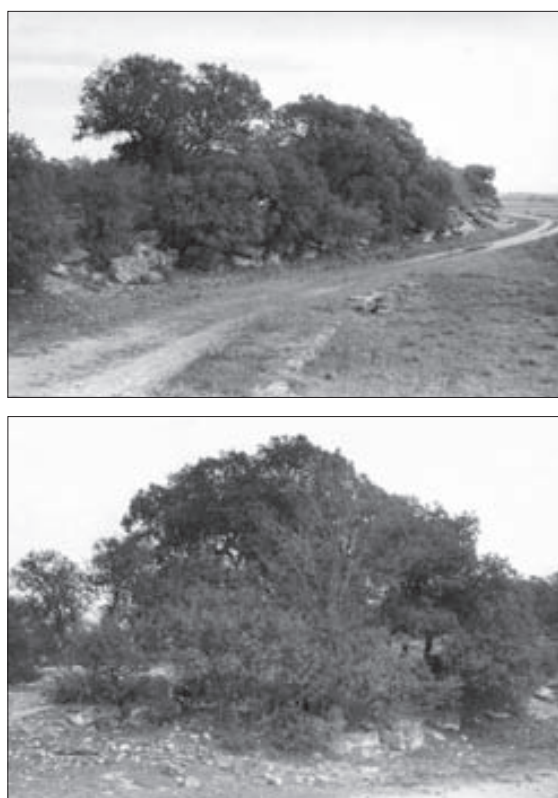


Figura. 225. Vistes del monticle de pedres i alzines del mas de Serrallonga. Fotografia en blanc i negre. Arxiu privat de Fina Miralles MAS.

174 (...) siempre que llego a casa me doy cuenta que este lugar me llena y cuando me llena es mi casa. Dins: MIRALLES, Fina. *l'avui és l'últim dia aquí a l'Illa*. Estiu 1985, pàg. 6. (Ref. MAS-156)

175 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions Gràfic Set, Col·lecció El pot petit, núm. 8, Sabadell, novembre 2008, pàg. 18-19.

176 MIRALLES, Fina. *Aquí, en aquesta vida*. Febrer 1995. (Ref. MAS-170)

L'alzina (fig. 225), per la seva copa espessa i per la forma de les fulles fosques, punxants i sempre verdes, va esdevenir símbol funerari —les tres parques funeràries porten corones amb fulles d'alzines— però també de la immortalitat¹⁷⁷, ja que les abelles, símbol vivent de l'ànima immortal, fan els seus ruscós de mel a les branques de les alzines.

*L'alzina fa la pluja
amb la formació dels núvols
i d'acord amb els Déus
donen riquesa o sequera*

*Alzina oracular
dóna'm la deu
que tinc set
de tant plorar*

*A les arrels d'una alzina
s'amagava ancestralment
la història dels meus pares
i la meva també.¹⁷⁸*

L'alzina, amb la forma arrodonida de la copa, atrau la pluja i la còlera dels raigs de la tempesta, els absorbeix i, fins i tot, per aquest efecte pot partir-se per la meitat i morir cremada, així com provocar que el bosc s'incendiï. D'aquesta manera, l'alzina ha aportat a la humanitat, igual que Prometeu, el foc. D'una banda, per la qualitat de la llenya a l'hora d'escalfar i de cuinar, i, de l'altra, el foc de la llum per il·luminar-se, sense oblidar la qualitat de la fusta per fer mobles i estris.

Fina Miralles atribueix a l'alzina una facultat oracular¹⁷⁹. Des d'antic s'ha practicat el peregrinatge a santuaris vegetals per consultar sobre diverses coses els arbres i les seves ombres venerables¹⁸⁰. Aleshores, el bosc d'alzines esdevé un lloc sagrat, on el més excels dels seus exemplars es converteix en la manifestació de l'arbre, el còsmic que manifesta el disseny del macrocosmos, tant de la part cosmos tònic com del ctònic. Per tant, la singularitat del *Quercus ilex* es troba dins del bosc sagrat¹⁸¹ que, de la mateixa manera que l'artista expressa en el seu poema, demanava la deu perquè tenia set de tant plorar. Aquí, a diferència dels oracles antics, el que pretenia no era posar-se en contacte amb els Déus celestes, volia fer-ho amb les divinitats dels

177 MENDOZA, Carlos. *La leyenda de las plantas (mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales)*. Editorial Alta Fulla, Barcelona 1997, pàg. 214.

178 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Llibreta estiu, 1990, pàg. 9. (Ref. MAS-145)

179 *Oracle* és la resposta que dona la divinitat en forma de consell o de profecia després que li fos formulada una consulta o pregunta.

180 De manera similar a com ho manifesta Pier Paolo Pasolini a la pel·lícula *Medea*.

181 El bosc sagrat a Grècia rebia el nom d'Alseides.

més enllà, amb els seus difunts. Per aquest motiu, concebia el paisatge i l'arbreda de l'entorn del mas de Serrallonga com la morada terrenal on hi residien els seus avantpassats. Perquè com va escriure en aquest fragment d'un poema, *vosaltres, alzines amb; tantes ànimes de tanta; gent*¹⁸². L'alzina esdevé un dels arbres tutelars de la família. Quan ella escriu *Alzina oracular*, li està demanat que li doni la deu, la font, el punt de contacte per poder establir un contacte ancestral amb la terra i els seus avantpassats. Amb aquestes paraules, posava de manifest el seu vincle maternal amb la terra d'Agramunt, en voler establir una vinculació oracular amb l'alzina de Serrallonga, amb un caràcter ctònic vinculat als cultes a la Mare Terra.

De manera similar a l'oracle de Dodona d'Epiro, Grècia¹⁸³, sembla com si en alguns poemes volgués establir certs contactes i connexions amb els seus familiars a través de les aus, ja que a cada membre els va relacionar amb un ocell determinat, la mare l'òliba, ella el pardal... Sembla com si aquests ocells habitessin els arbres de l'era o de l'alzinar, que estava a prop de la casa. Tot fa pensar que els ocells tenien una mena de llenguatge que l'artista podia o sabia interpretar¹⁸⁴. Aquesta era una via per buscar en la naturalesa, el reflex d'ella mateixa a través d'un sistema de comunicació no verbal.

Així doncs, l'alzina és per a Miralles una via de comunicació sobrehumana que li revela els designis de la divinitat, però sobretot la posa en contacte amb els seus avantpassats, ja que els grecs denominaven les alzines "les primeres mares"¹⁸⁵.

182 MIRALLES, Fina. *A Barcelona*, 6.1.86. 1986-87, fragment del poema, pàg. 33. (Ref. MAS-147)

183 Heròdot explica que Zeus, per decidir on establiria l'oracle va llançar dos coloms negres des de Tebes, Egipte. Un dels coloms va volar al temple de Júpiter, Amon, a l'oasi Libi, i, l'altre, va anar a parar a Dodona, en un bosc de roures, on va donar un missatge similar: els coloms van proclamar als habitants d'ambdós llocs amb veu humana que allí hi havien d'establir un oracle dedicat a Zeus. Aquesta era una via per buscar en la naturalesa el reflex d'un mateix a través d'un sistema de comunicació sonor, un llenguatge que calia saber interpretar. Les consultes que s'hi feien eren generalment de caràcter domèstic i quotidià, és a dir, estaven relacionades amb les eleccions dels cònjuges adients per al matrimoni, el celibat, sobre la fecunditat i l'esterilitat de parelles, si un fill nomenat era legítim o no, si calia fer un viatge o no... Aquests sacerdots accedien als designis de Zeus a través d'un sistema de comunicació sonor. Mitjançant l'amanyac dels coloms a les branques del roure, la dringadissa dels atuells metàl·lics, la direcció del moviment de les fulles del roure sagrat propiciada pel vent o pels sacrificis d'animals. Per tant, la singularitat de l'Oracle de Dodona a Epiro residia en què la morada terrenal de Zeus era el roure sagrat (*Quercus cegilops*), per aquest motiu era anomenat Naïos i Fegonaïos: que habita en un roure. També sembla probable que aquest Elloi haguessin donat nom als hel·lens, amb la qual cosa la vinculació del poble grec a Dodona i al roure sagrat resulta encara més profunda i intensa.

184 Nell Parrot, després d'estudiar les representacions de l'arbre sagrat a Mesopotàmia i a l'Elam, afirma que: "No hi ha culte de l'arbre en si; sota aquesta figuració s'amaga sempre una entitat espiritual". Diu la llegenda que quan Alexandre Magne va tornar a Babilònia en la recerca desesperada per la immortalitat —igual que Gilgamesh—, va anar a preguntar als arbres parlants, l'un mascle i l'altre femella —reflex del Sol i de la Lluna, ambdós símbols del transhistòric—, i li van comunicar que la seva mort era pròxima (35). Alexandre, mogut per la curiositat, va traspasar els límits imposats pels déus, i la seva desmesura o *hybris* el va conduir a la catàstrofe: la mort per enverinament.

185 MENDOZA, Carlos. *La leyenda de las plantas (mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales)*. Editorial Alta Fulla, Barcelona 1997, pàg.18.

15.8.1.3 EL BOSCH SANT: RETORN A L'ÚTERN MATERN

L'alzinar era per a ella un lloc talmúdic i segur que li permetia establir connexions amb el supra-conscient. Per aquest motiu va optar per unir el seu destí al de la Terra, va estirar-se al damunt del terra, protegit per un petit monticle de roques, i va posar el cap en direcció al forat entre les roques i el tronc de l'alzina, per posar de manifest la idea de convertir el seu cos en una extensió de la naturalesa i la naturalesa en una extensió del seu cos.



Figura 226. Sèrie d'imatges de l'alzinar de Fina Miralles al mas de Serrallonga. A la darrera, l'artista està estirada entre les pedres del costat de l'alzina. Fotografies en color. Arxiu privat de Fina Miralles MAS.

*Jo vull viure sota la protecció de l'arbre
sempre cuida els meus morts,
acostant-me al diví.¹⁸⁶*

Però, pel contingut de la figura 226 és inevitable establir un contingut simbòlic i funerari. La imatge que suggereix un enterrament, fa pensar com si darrere hi hagués un culte del qual desconeixem el ritual, però pel que va escriure ella en els poemes, sembla que la seva cosmovisió o les creences estiguessin vinculades amb l'astronomia i el culte als morts. En la primera fotografia es pot observar com al peu de l'alzina hi ha una forma el·líptica dibuixada al terra amb pedres que remarquen i diferencien una superfície que suggereix una mena d'espai sepulcral i sagrat, flaquejat per l'alzina com a representació en aquests contextos, l'arbre de la vida. Aquest espai coincideix, a la imatge següent, amb un munt de pedres esbardellat per la força expansiva de l'alzina. A la tercera fotografia, la interrelació de les pedres i la part superficial de les arrels creen una concavitat feta per l'estructura de les pedres, la qual cosa permet que l'artista s'hi col·loqui dins (quarta fotografia). El fet que Miralles es disposés amb els ulls tancats, els peus creuats i sostenint unes branques d'alzina entre les seves mans creuades, fa pensar dues coses: que està dormint i que aquesta actitud remet a un estament funerari.

Així, l'alzinar com a camp sant natural, podria funcionar com un panteó familiar: no contenien les despulles dels parents de diferents generacions, sinó que aquest entorn contenia les ànimes dels éssers que sempre havia estimat i que les portava amb ella. En relació amb el poema, se sap que va ser durant l'etapa del neolític, amb la instauració de l'agricultura, quan el culte a la deessa Mare Terra va romandre, ja que era la força natural que sustentava la vida, l'úter en què les llavors dels fruits es reproduïen, per esdevenir plantes noves i alimentar els animals i els humans. Però, en aquest moment també la terra va esdevenir la morada dels morts, entès com el retorn a l'úter matern, el retorn al si de la terra que els havia donat la vida. D'aquesta manera, l'interior de la cova, la cripta subterrània o d'una estructura megalítica, actuava com el retorn a l'úter de la deessa. Hi havia la creença que les ànimes dels difunts tornaven al costat dels vius en determinades ocasions, com era el cas de les festes de fertilitat. La funció d'aquestes celebracions era reactivar la força còsmica regeneradora de la Terra. Idea que remet, una vegada més, a la idea de l'etern retorn, ja que la Magna Mater, per ser la que dóna la vida, és la que acull també els seus fills en el seu si i els reintrodueix dins del cicle vital a través del procés de regeneració i de redempció de la vida en un cicle sense fi.

186 MIRALLES, Fina. *El pintor que no ha pintat mai*. 1990-1992, pàg. 3. (Ref. MAS-157)

*Salutació a Déu, a la mort, al destí
Llei de vida, salutació a la comunitat humana.*

El reliquiari

El sagrari.

*Tornar a l'inici quan sagrat i profà eren units, ni jardí, vius i
morts vivien junts, alegres, humà i diví, el jardí primordial.¹⁸⁷*

El contingut del poema recorda com les imatges sepulcralcs presents en les fotoaccions *Relació del cos amb els elements naturals* condueixen a un pensament arcaic, a un llenguatge simbòlic ancestral i antropològic.



Figura 227. Fina Miralles, *El cos cobert amb pedres*, de la sèrie *Relacions. Relació del cos amb elements naturals*, abril 1974. Acció realitzada a Guàrdia de Tornobous (Lleida). Fotografia en blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

187 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Estiu 1990, pàg. 36. (Ref. MAS-145)

*Les fleurs se fanent toutes
quand vient le brouillard,
et les hommes meurent,
on les met dans la tombe.
Les hommes aussi sont des fleurs,
ils reviendront tous,
quand leurs printemps s'annoncera
alors ils ne seront plus jamais malades
et tout sera pardonné.¹⁸⁸*

En aquest context les cobertures del cos amb els diferents materials naturals remet, no tant al concepte que es manté actualment de mort com a desaparició, sinó de l'enterrament com a idea de transcendir. Idea reforçada amb la presència de l'artista i la seva gradual cobertura i desaparició posterior. Sembla com si volgués parlar (sobre la reiniciació del cicle de la vida, el tancament d'un cicle vital), del retorn al orígens, on apareix el concepte d'atemporalitat. Aquestes imatges sepulcral (fig. 226 i fig.227) eren una manera de considerar, encara que no-més fos plàsticament, uns rituals que contenien creences primitives o primigènies relacionades amb el concepte de la transcendència humana, el traspàs. El component energètic, en què la destrucció i la creació estan units en un principi cíclic d'eternitat. Aquesta visió en cap moment es pot llegir com a pessimista, senzillament és neutral per evidenciar la llei natural de la reciprocitat de la vida i la mort.

Les alzines, en conseqüència, com a arbres eternals perquè estan en contacte directe amb les entranyes de la terra i es nodreixen dels seus aliments, absorbeixen l'energia de l'esperit de les ànimes de tanta gent, dels familiars i dels amics, els que hi són i els que no hi són.

188 Les flors es panseixen totes; quan ve la boira; i quan els homes moren; se'ls posa dins la tomba./ Els homes també són flors; tots tornaran; quan la seva primavera s'anunciarà/ llavors ells ja no estaran mai més malalts/ i tot serà perdonat. Dins: MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*. Llibreta estiu, 1990, pàg. 40. (Ref. MAS-145)



Figura. 228. Imatge de l'alzinar del mas de Serrallonga, Agramunt, de la finca de la família materna de Fina Miralles. Fotografia en color de la documentació privada de l'artista. Arxiu MAS.

D'aquesta manera, el bosc recull l'essència dels arbres però també dels esperits dels éssers morts, els quals ja pertanyen al món de l'invisible, però que es poden fer visibles gràcies a l'estat de contemplació (fig. 228). Contemplació entesa com un procés de despullament del seu jo i la integració total amb el medi natural mostrat per la seva mare, que es manifesta a través de l'ocell nocturn que és l'òliba i la iniciació espiritual. Així, als ulls de l'artista, tot el món màgic es feia visible, tan real com el bosc i els ocells, vegetació i animals eren tots una mateixa realitat, moment que va aprendre a donar les gràcies i a deixar de demanar o de jutjar, només mirar i contemplar per formar part del tot sense perdre la pròpia essència.

En aquest punt, Fina Miralles va atorgar una dimensió anímica als elements naturals, on l'òliba esdevé l'alter ego de la mare. Al *Diari* va escriure que "l'òliba va ocupar l'espai, dominava tota l'era del lledoner, l'alzina del cobert i la teulada. (...) jo amb la música et cridava i tu quan menys t'esperava el teu crit m'inundava de llàgrimes i d'alegria a la vegada".



Figura 229. Fotografia del Mas de Serrallonga vist des de l'entrada exterior. Façana posterior. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Des d'una percepció panteïsta i taoïsta, la naturalesa serà vista com alguna cosa espiritual, en què el sentit des de l'invisible pren entitat. Així, com es pot observar, les alzines estan relacionades amb les ànimes dels avantpassats, el bosc contenidor de la màgia de la vida, temple sagrat, unió amb el tot i, a través de la convivència pot accedir a l'invisible, al món espiritual (fig.229). Aleshores, els records i els coneixements metafísics afecten el conscient, des d'on afluïxen els records més ancestrals de la mare, la mare primigènica, la mare com a sinònim de vida.

*Nit passiva inconscient
mare et trobo en
totes les coses.
Si no tinc mare no
tinc ànima
la mare és la vida
La vida en la immensa soledat
de l'univers
mare t'estimo.¹⁸⁹*

189 MIRALLES, Fina. *Un sol peu pel meu...*1985 ó 1990, pàg.1 (Ref. MAS- 227). Fina Miralles ha datat aquest poema vers els anys nosaltres, però d'acord per la tipologia fulls que va emprar semblen pertànyer a la llibreta MIRALLES, Fina. *I és així. Exactament exacta.* Estiu de 1985. Pag. 36. (Ref. MAS- 150)

Presenta la nit com el moment en què la ment, protegida pel vel de la foscor, no es veu sotmesa a la llum inquisidora de la racionalitat, la ment no posa resistència i deixa obrar la vida psíquica, els estats de regressió, en què troba la mare, és a dir, força primigènica encara no diferenciada que dóna origen a tota la realitat.

(...)

*OH! Que bé!
estimo les estrelles
elles em van ensenyar
el camí,
gràcies òliba del
meu cor, per estar
sempre sempre
en mi.
vosaltres, alzines, amb
tantes ànimes de tanta
gent.
bosc, esperit, essència
de la senzillesa de la vida.
tot el que es veu s'ha
d'intensificar fins a
penetrar en l'invisible.
...i jo sense saber-ho
així ho vaig fer i sense
adonar-me'n he arribat
al lloc més formós
i al moment més
dolcíssim. I ara, sí
ara sí, el desig s'ha
complert. VISCA! que
feliç que sóc ARA a
partir d'ARA és tot
HERMOSÍSSIM! OH!
gràcies a tots sobretot
a tu mare, ocell,
arbre, paisatge, estrella,
música, màgia, vida.¹⁹⁰*

190 MIRALLES, Fina. *A Barcelona*, 6.1.86. Barcelona, 1986-87, pàg. 33. (Ref. MAS-147)

Aquí cal entendre que la paraula *mare*, no tan sols fa referència a la mare biològica, sinó a la mare vida que apareix com l'úter matern, idea que pot ser associada a la necessitat de sortir de la caverna¹⁹¹.

“La vida és bonica, estranya, preciosa, brillant, misteriosa a voltes, però m’abraça i em conté. Jo reposo en els seus braços i ens fem el petó d’Amor, con la Mare i la Cria, com la primera Dolçor que vas rebre de la vida. Ara sí. Mare, t’estimo; m’estimes; ens estimem; estem unides per la Vida amb la Vida”¹⁹².

La natura és el santuari de la seva poesia, del món del conscient i del subconscient, de la llum celeste i de l'ombra del submón, entre l'ascendent i el descendent. Igual que Nietzsche, Miralles entén que l'art només troba el seu sentit en el joc de la representació de la mort, per ser justament la mort el moment que permet experimentar tota la fragilitat i la vulnerabilitat de la vida.

15.9. DE LA MARE NATURA I LA MARE CULTURA DEL CAMP

Fina Miralles va desenvolupar la seva cosmologia plàsticopoètica en un paisatge, entre la terra i el mar, en què el dia surt sota la plenitud del blau i a la nit es cobreix pel firmament esquitxat d'estrelles, s'omple de flors a la primavera i a l'estiu s'hi oloren els aromes de romaní, farigola i camamilla, es troben extensions de camps de blat, ordi i civada nodrits per la terra i l'aigua celeste i pentinats per la força del vent, on l'espiga madura dels cereals - com cavalls alats- voletegen per les immenses extensions dels camps de conreu de la plana d'Agramunt.

La connexió que es pot establir entre les idees de la dona i les de l'arbre condueix inevitablement a buscar un component vinculat a la Cultura Mare del camp.

191 Sabem pel “mite de la caverna” que Plató relata en la *República*, que la llum que dona forma a les ombres i que veuen els personatges encadenats dins de la caverna, procedeix d'un foc que es troba darrere seu. La realitat que es percep és únicament per reflex, i els éssers per les seves ombres, i la llum indirecta que la il·lumina prové d'un sol invisible que els presoners no podem endevinar perquè es troba per sobre seu. Com podem veure, per a Plató la caverna és la imatge del món terrenal. Només serà la persona amb coratge que trencarà les cadenes per ascendir cap a la recerca de la font de llum. Aquesta línia de llum indica el camí d'ascensió que l'ànima ha de seguir per arribar al món intel·ligible, és a dir, contemplar les idees de Bé, Veritat i Bellesa. Dins: PLATÓ. *República*. Editorial Espasa Calpe, Madrid 1982.

Plotí diu al respecte: *La caverna per a Plató, com l'antre per a Empèdocles, significa el nostre món en què la marxa cap a la intel·ligència és per a l'ànima l'alliberació dels seus llaços i l'ascensió fora de la caverna*. PLOTÍ. *Enèades*, IV, 8,1.

192 MIRALLES, Fina. *Del Natural*. Editat per eBent'03 (Festival internacional de *performance* de Barcelona), del 4 al 13 de desembre de 2003, pàg. 7. (Ref. MAS 143)

15.9.1. GINECOCRÀCIA I EL CICLE AGRARI

“los simbolismos y los cultos de la Tierra-Madre de la fecundidad humana y agraria de la sacralidad de la mujer (...) no han podido desarrollarse y constituir un sistema religioso ricamente articulado hasta el descubrimiento de la agricultura”¹⁹³.

El contingut de l'obra visual i textual de Fina Miralles sembla contenir de manera subliminar components gineocràtics, d'una banda, per la seva pròpia experiència vital a través de la relació que ha mantingut amb el cultiu i la cultura del camp a través del mas Serrallonga, Agramunt, Lleida (fig. 230) i, de l'altra, per la direcció intel·lectual que va seguir la seva trajectòria artística cap aspectes de filosofia antropològica d'arrel rural amb caràcter matriarcal. Es tracta de sabers que han sobreviscut en la cultura popular, sovint ocults en els costums, les tradicions i el llenguatge, i amb els quals Miralles va configurar el seu discurs artístic; en un primer moment des d'una perspectiva material i ontològica i, posteriorment, des d'un vessant més metafísic, sense oblidar mai el component antropològic.

*La casa és el pare i la mare
el passat, els ancestres, l'úter, la memòria,
la unió amb Déu, la pau, el perdó
el Repòs¹⁹⁴.*



Fig. 230. Imatges del camp de Serrallonga, Agramunt. Finca de la família materna de Fina Miralles. Fotografies en color de la documentació privada de Fina Miralles de l'arxiu del MAS.

193 ELIADE, Mircea. *Lo profano y lo sagrado*. Editorial Guadarrama, Madrid 1967, pàg. 24.

194 MIRALLES, Fina. *Després no ve mai...In Vitro* Núm. 2, 1996. Pàg.49. (Ref. MAS-168)

Aquesta concepció cosmològica de Fina Miralles que, de manera directa o indirecta, remet a un sistema de creences preclàssiques d'indole matriarcal, conté un fort component pagà i naturalista vinculat a les forces de la naturalesa: terra, sol, aigua, rius, muntanyes, mar... elements que esdevindran per aquestes primeres civilitzacions manifestacions de la Deessa mare¹⁹⁵. D'aquesta manera, la deessa com a forma primigènica i manifestació de la unitat és la conceptualització que li permet a Miralles afirmar que, "unida per sempre més a la gran unitat, formar part del món que ha existit des de temps immemorial. Així és com vaig aprendre a ser arbre, pedra, fang, llavor, collita, nit, aire, ocell i dona. Dona de la terra, parlant el mateix llenguatge, el silenci, la cançó de l'aire, de la música de l'aigua, les formes del vent, les fulles i les plomes, el vol dels ocells"¹⁹⁶. Elements que com defensa l'arqueomítologa Marija Gimbutas¹⁹⁷ eren sofisticats símbols religiosos de les societats "matrifocals"¹⁹⁸, les quals bàsicament estaven lligades a la terra i al mar, dues superfícies susceptibles de contenir vida i, per tant, emblemes de la fecundació en el culte a la Gran Deessa. Així doncs, la Gran Mare com arquetip femení es manifesta, tal com ho mostren els seus símbols anteriorment esmentats, de manera dual, d'una banda, la força creadora i/o donadora de vida i, de l'altra, la destructora i/o llevadora de vida. Simbolitza, per tant, la forma originària de totes les fases de l'entitat vital còsmica¹⁹⁹. La regularitat del comportament de la naturalesa donarà les pautes per posar ordre al caos i posteriorment serà la base de la seva sacralització i ritualització amb formes antropomòrfiques.

15.9.2. SERRALLONGA REMET AL MITE DELS ORÍGENS: DE LA FERTILITAT I DE L'ETERN RETORN.

Serrallonga serà el paisatge vinculat a la família materna, propietat de l'àvia, de la mare i de la Fina. Va ser a Serrallonga on la seva mare li va ensenyar a comprendre que la natura demana ser escoltada, sentida, viscuda, no només des de la seva fisicalitat formal, sinó com a quelcom espiritual que s'amaga darrera de l'alè vital de la naturalesa. D'aquesta forma la figura de la mare en la poètica de Fina Miralles es farà present en les manifestacions dels somnis, tal com ho expressa en el següent poema.

*i a la nit
vaig somiar
anit et somiava*

195 Aleshores, durant el Neolític, amb l'aparició i expansió de l'agricultura, es consoliden una cultura i sistema de creences vinculats a la Deessa Mare, és a dir, a la fertilitat de la terra i a les collites. La Terra com a Magna Mater, que com a mare era a donadora de fruits vegetals i nodridora dels animals, tanmateix, serà objecte de veneració al mateix temps que, com a divinitat funerària, representi el misteri i el miracle de la vida davant la mort, en acollir els seus fills per la renovació.

196 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions Gràfic Set. Col·lecció El pot petit núm. 8. Sabadell novembre de 2008, pàg. 19.

197 GIMBUTAS, Marija. *El lenguaje de la diosa*. Editorial GEA, Madrid 1997.

198 Gimbutas fa referència a les societats prehistòriques, concretament de l'etapa del Neolític a l'Edat dels metalls, especialment a la Vella Europa. GIMBUTAS, Marija. *El lenguaje de la diosa*. Editorial GEA, Madrid 1997.

199 A la deessa de li atribueixen el comportament de les estacions, de principis de la primavera fins al final de l'estiu, vida i, de la tardor fins al final de l'hivern, la mort; per tornar a reaparèixer la primavera següent.

*que em miraves
dolçament
que dolçament
ens miràvem²⁰⁰*

Somni entès com la via per connectar amb “l’inconscient col·lectiu universal, aquest és el meu retorn a l’abraçada de la Gran Mare.²⁰¹ (...) jo també sóc la meva mare i la meva àvia fins i tot la meva besàvia així es transmet la cultura i una manera de veure i relacionar-se amb el món, obrir portes²⁰². O en la naturalesa, en les personificacions de l’òliba, el camp, l’alzina, el lledoner .. com a metàfora a la vida en la mort o a la mort en la vida.

*...i és que miro la terra
i el camp em somriu,
miro el lledoner de l’era i
el lledoner em riu.
Miro el cel el cel mira
riu, dolçament tot
m’apropa a vós.
...i és que miro les
coses i tenen cares i cos
és com veure els
homes, com si eternament fos.
És com viure en un tris
entre aquí i allà
és com veure-hi allà i ací²⁰³.*

“Quan reconeixes que tu no estàs sol, que amb tu hi formen part els moviments de les estrelles, i així com l’essència de la vida de tots els vius i de tots els morts, que es forma part de tot, del foc, de les ales, de les ones i dels plors, de les flors, de les pluges (...), res és casual per això és que l’esperit no mor mai²⁰⁴. En aquest context de l’obra de Fina Miralles, però, cal entendre la paraula mare no només com a referència a la mare biològica, sinó també amb la idea de força vital per engendrar vida. Així, Fina Miralles en els textos dels “Diaris” i, sobretot, en els poemes va recollir records, pensaments i somnis per reflexionar sobre aspectes que l’apropessin als arquetipus més antics i universals, cosa que la va conduir a la figura de la Gran Mare Vida. La

200 Cançó de Fina Miralles. MIRALLES, Fina. ... i avui és l’últim dia aquí a l’Illa.. Estiu 1985, pàg. 27. (Ref. MAS-156)

201 MIRALLES, Fina. *De la llum a la llum*. Publicació de Còclea, Camallera. Abril de 2005, pàg. 9. (Ref. MAS 144)

202 MIRALLES, Fina. *De la llum a la llum*. Publicació de Còclea, Camallera. Abril de 2005, pàg. 9. (Ref. MAS 144)

203 Cançó de Fina Miralles, escrita a Serrallonga, on plasma la seva concepció de veure l’invisible en el visible. MIRALLES, Fina. A Barcelona, 6.1.86. 1986-87, pàg. 48. (Ref. MAS-147)

204 Text escrit el 7 de març de 1989 a MIRALLES, Fina. *Diaris* de 1989, París febrer-juny, 1989, pàg. 11. (Ref. MAS-151)

comprensió de l'agricultura la va conduir a l'estudi de la natura, la natura a la comprensió de la cultura i la cultura a la connexió amb la unitat dels temps i les temàtiques. Aquest procediment de regressió, però, li va permetre penetrar en el misteri de la naturalesa.

*Adéu Mare Serrallonga.
 Mar blava
 Somni d'estiu
 pedra Blanca
 casa de camps
 boira de tarda
 senyal nocturn.
 T'espero els peus del llit,
 per tercera i última vegada
 quan em vindràs a buscar
 serà la fi de la tarda
 quan ja és fosc
 tot just, la nit encetada²⁰⁵*

15.9.3. RELACIÓ DE LA MARE TERRA AMB EL FILL/FILLA LLAVOR

La representación de las Madres la mujer no hace sino re-crearse retrospectivamente como hija, en una suerte de regeneración de sí misma a partir de sí misma, siendo madre e hija a la vez²⁰⁶.

Amb el pas hegemònic a la societat patriarcal la figura de la deessa de la Magna Mater es va manifestar amb la figura de la mare i de l'esposa lligades a la collita com a símbol de la fertilitat de la terra. S'han documentat troballes del neolític que confirmen que, segons les diferents cultures, la figura de la Deessa Mare va rebre denominacions distintes: els sumeris l'anomenaven Inanna, els accadis la coneixien amb el nom d'Istar, a Egipte Isis, a Grècia Demèter... fins arribar a Maria²⁰⁷. A aquestes dees femenines hi anava associada una figura masculina que tenia una doble finalitat, tant ser marit o consort com fill. Així, a Mesopotàmia Inanna o Istar amb Dumuzi o Tammuz²⁰⁸, a

205 MIRALLES, Fina. *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort*. 1989, pàg. 19. (Ref. MAS-201)

206 QUANCE, Ann Roberta. *Mujer o Arbol*. Editorial La Balsa de Medusa, pàg. 47.

207 La reminiscència de la Gran Deessa a Aràbia del sud rep el nom d'Athtar que significa la divinitat de la fecunditat i de la pluja; a Etiòpia (Abissínia) Astar; Ashtar a Canaan i Israel; a Fenícia rep el nom d'Astarte; i, pel que fa a l'Antic Testament, el seu nom sol trobar-se en la forma plural Ashtaroth.

208 El tema de Dumuzi va passar de Mesopotàmia a Palestina recollit a l'Antic Testament (Ez 8,14), on s'esmenten els Cultes idòlatres al Temple de Tammuz –derivació de l'accadi Tammuz-, déu de la vegetació que manté certes concomitàncies amb el mite fenici d'Adonis i el frigi d'Atis.

Egipte Isis amb Osiris, a Frígia Cíbele amb Atis²⁰⁹, a Grècia Afrodita amb Adonis²¹⁰; entre els Hebreus preveu aquest model arquetípic en la figura del “Servent patidor”, mencionat per Isaïes on rememora, no només la identitat d’un rei al que es venerava com a un Tamuz moribund, sinó que externa una realitat històrica on al rei se’l tractava durant el mes de Nisan, en què el déu havia sofert una passió, de manera semblant a les cultures esmentades. Com podem observar, darrere del mite del jove que mor i reneix hi trobem un rerefons que fa al·lusió a les forces de la naturalesa i de la vida del món vegetal, ja que la figura masculina -tal com succeeix amb la llavor que passa els mesos d’hivern en el món subterrani- i “germina quan sent la humitat de la terra mullada per la pluja”²¹¹, però que no començarà a créixer fins que no senti l’atracció efectuada per la llum i l’escalfor del déu solar a la primavera; després, a l’estiu, de les espigues daurades en cauran les llavors altre cop a terra, les quals tornaran a fer possible la descendència, fins que el “fred hivernal la frena per tornar a renéixer amb la tebiesa de la primavera. El Sol és el cicle de les llavors de tardor a primavera, és a dir, la unió entre la terra verge i la grana”²¹².

*Unir-me per ser jo
home-dona
infant-vell
Pare, Mare, fill i germà
únic i lliure
del cel i de la terra
cos i esperit
vida i mort
tot és un
tot sóc jo
Jo formo part del tot
El tot forma part de m²¹³.*

Miralles defensava que l’instint matern era més fort que cap altre, però no des d’un punt de vista sentimental sinó vitalista, sobretot si es té en compte que les lleis fonamentals de la vida són la supervivència i la perpetuació de l’existència de la vida sense individualisme, sense transcen-

209 Símbol d’Atis, nascut d’una verge que el va concebre a partir d’una ametlla. A Grècia l’ametlla xafada es compara amb l’ejaculació de Zeus en tant que potència creadora. D’aquesta llegenda es dedueix el fet de la fecundació sense haver-hi relació sexual. Segons Chevalier aquest mite és probablement la causa que s’hagi establert una relació entre l’ametller i la Verge Maria, ja que, d’acord amb la tradició jueva, és per la base d’un ametller (llum) que es penetra a la ciutat misteriosa de la llum i que s’accedeix a una estança d’immortalitat. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Diccionario de símbolos. Editorial Herder, Barcelona 2007, pàg. 83.

210 Cal destacar la relació que es pot establir entre Osiris i Adonis. A Biblos era costum d’oferir un sacrifici a Adonis com a un mort, però el dia següent es proclamava que estava viu. Això es manifestava aixecant l’ídol que fins aleshores havia estat estirat sobre el seu llit funerari. Era una manera de celebrar la resurrecció del déu: el que “los griegos llaman Adonis” va escriure Orígens, és el mateix, però, que el que els jueus i els siris denominen Thammuz. Primer el ploren com si hagués deixat d’existir i després celebren el seu retorn al món dels morts.

211 MIRALLES, Fina. Després no ve mai... In Vitro Núm. 2, 1996. Pàg.37 (Ref. MAS-168)

212 MIRALLES, Fina. Després no ve mai... In Vitro Núm. 2, 1996. Pàg.37 (Ref. MAS-168)

213 MIRALLES, Fina. *Tot és a dins*. 23-1-1995, pàg. 33. (Ref. MAS- 171)

dentalisme, en un etern present de l'ésser i de l'existir. Perquè "de la mare a filla, la humanització, les entranyes. L'ànima, l'amor, l'humà i el diví"²¹⁴.

Gràcies Mare eterna
Gràcies Mare Cisa
Gràcies Mare Isis
Gràcies Mare meva
Gràcies Mare Vida
*Gràcies Mare Mar*²¹⁵.

Aleshores, quan Fina Miralles escriu en el poema per donar gràcies a la Mare, és a dir, a la Vida, esmenta diversos aspectes de la mare com eterna, meva, vida; dins d'aquests conceptes més concrets, però, hi apareixen dos noms, el de Cisa que pot fer referència al Santuari de la *Mare de Déu de la Cisa*, situat a tocar del mas Cisa del terme de Premià de Dalt (Maresme), i la deessa Isis, la gran mare per a la cultura egípcia. "Isis alada je t'aime; Llum de la Llum; Llum resplendor de la Llum"²¹⁶, Fina Miralles anomena la deessa "Isis Llum resplendor de la Llum", perquè, a més de ser una deessa alada que representava l'element aire, tenia al seu càrrec la civilització que era un do suprem²¹⁷. Així doncs, cada una d'aquestes creences portava associada unes llegendes adreçades a justificar la fecunditat de la terra, el pas de la producció espontània de la natura regida per l'etapa maternal a la producció assistida, és a dir, l'agricultura de l'etapa patriarcal.

Donar la Llum.
La Mare ens dóna la Llum
La Llum = la Vida
Donar la Llum
*Donar la vida*²¹⁸.

214 MIRALLES, Fina. *El pintor que no ha pintat mai...*1990-1992, pàg. 4. (Ref. MAS- 157)

215 MIRALLES, Fina. *In vita* Núm. 3. Juliol- octubre 1996, pàg. 21. (Ref. MAS-169)

216 MIRALLES, Fina. *In Vitro Número 1* 1996. Gener- febrer 1996, pàg.42. (Ref. MAS- 172)

217 Fina Miralles va definir a Isis com el principi femení, font màgica de tota fecunditat i tota transformació. Però també com l'expressió de la naturalesa sencera, mestra de tots els elements, origen i principi dels temps, divinitat suprema. Reina dels mars, primera entre els habitants del cel, la qual des de les cimeres lluminoses del cel ventaja les ones del mar, recull els silencis afligits dels inferns, perquè ella és la que controla la voluntat, la seva voluntat, perquè Isis té el secret de la vida, la mort i la resurrecció.

218 MIRALLES, Fina. *In Vitro Número 1* 1996. Gener- febrer 1996, pàg. 3. (Ref. MAS- 172)

15.9.4. LA RELACIÓ DE MARE I FILLA EN EL PAISATGE

*La representación de las Madres la mujer no hace sino re-crearse retrospectivamente como hija, en una suerte de regeneración de sí misma a partir de sí misma, siendo madre e hija a la vez*²¹⁹.

Miralles parla de la relació mare i filla, aquest lligam indissociable entre ambdues es pot associar a la connexió vital que hi ha entre la terra i l'espiga del cereal, en què el cereal – com qualsevol planta- necessita de la terra per existir, com a contenidora del gra i/o les llavors. I aquest estat de simbiosi entre mare i filla fa possible la continuïtat de la vida, tal com resa el següent poema.

*El gran secret de la vida
es troba en lo més pur,
l'amor de la Mare i la cria
des del centre fins més
enllà de l'amor*²²⁰..
*Jo sóc la Mare
Jo sóc la cria
Jo sóc la unió de Mare i Cria*²²¹

Segons la tradició grega Persèfone, filla de la Deessa de l'agricultura Demèter, va ser raptada pel déu Hades i va viure als inferns durant un període de temps, després de les supliques de Demèter a Zeus, Persèfone va aconseguir pujar del subsòl però va haver de tornar a l'Hades per haver ingerit un gra de magrana²²². Tal com es pot observar, "El mito de Perséfone tiene un simbolismo agrario: la joven diosa representa la semilla que ha de ser enterrada en la tierra, reino de Hades, el mundo subterráneo, para después germinar y brotar. Esta última fase es aquella en la que Perséfone sale del mundo infernal y va a ver a su madre Deméter; es cuando llega la primavera y el mundo vegetal revive y reverdece"²²³. Per conseqüent, aquest mite simbolitza la vida del món vegetal ja que les divinitats, igual que les llavors, passen els mesos d'hivern en el món subterrani i surten a la llum a la primavera. Darrere del mite de la/el jove que mor i reneix hi trobem un rerefons de mitologia oriental que fa al·lusió a les forces de la naturalesa i de la vida del món vegetal²²⁴. Però la tesi de la cadena vital defensada per Miralles està absent de tragèdia ja que per a l'artista aquest cicle comporta un espai temporal que és indeterminat.

219 QUANCE, Ann Roberta. *Mujer o Arbol*. Editorial La Balsa de Medusa., pàg. 47.

220 MIRALLES, Fina. *En dessinant le regard des hommes* Novembre 1992, pàg. 5. (Ref. MAS- 157)

221 MIRALLES, Fina. "In vita Núm 3" *In Vitam eternum*. Juliol- octubre, 1996, pàg. 2. (Ref. MAS-169)

222 En la tradició simbòlica la magrana no oberta simbolitzaria la virginitat, per tant, en aquest context, la grana es pot llegir com un estat de gestació.

223 BOIX LLAVERIA, Sara. *La enseñanza de los árboles*. Editorial el Barquero. Palma de Mallorca 2003, pàg. 98.

224 Aquests cultes, la majoria provinents d'orient, a l'entrar en contacte amb la cultura greco-romana van partir una intensa transformació per poder-se adaptar a la idiosincràsia de la nova realitat cultural .

nat, "construido en torno a la idea de que la vida en la tierra está en continua transformación, sufriendo un cambio rítmico y constante entre la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte"²²⁵.

15.9.5. EL PAS DE LA DIVINITZACIÓ DE LA NATURA A LA SACRALITZACIÓ DE LA CULTURA AGRÀRIA

Si a les pàgines precedents s'ha establert una relació entre els treballs de Fina Miralles vinculats amb els arbres i diversos discursos mítics i/o mitològics relacionats amb la consagració de les diferents espècies arbòries com el xiprer, el llorer, el morera, el garrofer, el pi i/o l'alzina, en aquest apartat s'analitzarà la relació dels mites vinculats a les messes, a les fruites i a les llavors. La temàtica de la naturalesa ha estat una constant al llarg de la vida i de l'activitat artística de Fina Miralles i el seu discurs ha estat fonamentat en l'estudi del seva actuació, per ser aquesta la reguladora de la vida i, al mateix temps, l'expressió del sagrat, tal com Fina Miralles expressa en el següent poema:

*La naturalesa és
la justesa pura
res no li manca
res no li sobra
tot succeeix
de la manera precisa,
la més simple
despreocupada
sense espai ni temps
Ella és amb el que és
i actua per conseqüència.
En tot això hi trobo l'experiència
de la intel·ligència divina
La llei de causa i efecte²²⁶.*

En l'obra de Fina Miralles es denota una concepció del món no fortuïta, és a dir, que les coses no succeeixen per causes desconegudes o passen perquè sí; tot el contrari, tal com afirma en el poema, la naturalesa està regida per lleis -subjectes a un ordre cosmogònic- fora de l'abast espacial i temporal humà. I és en aquest comportament ordenat de la naturalesa on l'artista troba *l'experiència de la intel·ligència divina*. Esdevenir regulat per la llei de causa i efecte que l'ésser humà només aconsegueix alterar de manera circumstantial mitjançant la seva voluntat,

225 QUANCE, Ann Roberta. *Mujer o Arbol*. Editorial La Balsa de Medusa, pàg. 40.

226 MIRALLES, Fina. *Converses amb mi mateixa*. Setembre, 1995, pàg. 6. (Ref. MAS- 167)

cosa que ha comportat un interminable procés d'aprenentatge que fonamenta la cultura del coneixement. Cúmulo de coneixements, pensaments i sentiments humans que, amb el pas del temps, han anat delimitant la realitat abastable davant de l'immensament desconegut.

Així, Fina Miralles com a ésser humà i artista ha viscut immersa en aquest procés cognoscitiu de la natura; d'una banda, a partir d'un procediment epistemològic i, de l'altra, de la seva experiència personal. Ambdós processos han estat emprats per l'artista per expressar i reflectir el procediment intern d'adaptació als avatars de la contingència vital. Serà justament aquesta manera de sentir la natura la que la va conduir a projectar artísticament la seva implicació empàtica amb el sentir col·lectiu. D'aquesta manera la naturalesa "et parla silenciosament, simplement màgicament el món de l'invisible, visible que és el món dels grans i dels petits misteris"²²⁷. Probablement, aquest va ser un dels motius pels quals Fina Miralles va començar a penetrar en la contemplació de la Natura.

Aleshores, a l'exposició *Naturaleses naturals* va intentar anar més enllà del plantejament tradicional d'oposició entre el mite i el logos, el coneixement prelògic i el lògic, per establir una concatenació conceptual entre aquests dualismes, per així poder expressar "a través de un lenguaje simbólico, [que] refiere o relata dramáticamente los avatares del sentido en el mundo del hombre"²²⁸: explicar-se el sentit de l'existència des d'una cosmovisió fonamentada en el sacralitat de l'agricultura.



Figura 231. Joan Miró. *La Masia*. Oli/ tela, 124 x 141 cm. 1921-22. National Gallery of Art Washington.

Figura 232. Fina Miralles. *Naturaleses Naturals*. Sala Vinçon, Barcelona 1973.

Fotografia en blanc i negre de l'arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

227 MIRALLES, Fina. "In vita Núm 3" *In Vitam eternum*, juliol- octubre 1996, pàg. 44. (Ref. MAS-169)

228 ORTIZ-OSÉS, Andrés. *La diosa Madre*. Editorial Trotta, Madrid 1996, pàg. 118..

Fina Miralles en aquest muntatge l'artista va començar a abandonar el registre del model exterior de naturalesa, o sigui, l'estudi de la naturalesa física dels materials naturals per introduir elements i/o materials artificials –propers a l'entorn rural- per endinsar-se en la naturalesa cultural des d'una apreciació interna, subconscient i metafísica, expressada amb un llenguatge simbòlic. Ideari sublimar en què es percep la manera de viure i sentir el paisatge agrari per part de l'artista²²⁹.

En un estadi poètic i amb uns resultats ontològics completament diferents es poden establir certs punts de contacte entre la proposta *Naturaleses naturals* de Fina Miralles (fig.232) i la pintura *La Masia* de Joan Miró (fig.231). D'una banda, pel fet que ambdós artistes, amants de la cultura rural catalana, parteixen d'aquest imaginari col·lectiu per rescatar codificacions ancestrals que romanen gairebé imperceptibles en la codificació del paisatge. Difereixen, però, en la manera de presentar els elements, ja que Miró va emprar com a suport la tela i la pintura a l'oli per representar-la, i Fina Miralles, en canvi, en el muntatge va utilitzar l'espai expositiu com a suport i els materials naturals i/o artificials per presentar la realitat cultural que ella volia plasmar. Així, si Miró va pintar, és a dir, va representar la realitat de la masia com els estris, l'arbre, el camp sembrat, l'ocell... Miralles els va presentar directament per confeccionar el seu discurs. Si en el cas de Miró els signes i els símbols del paisatge català han estat plasmats des d'una dimensió màgica, pel que fa a Miralles aquesta realitat va ser presentada amb materials naturals a partir de la desconstrucció conceptual de costums i/o de maneres de fer pròpies de la gent del camp, és a dir, codificacions d'uns valors culturals ancestrals universals que han romàs ocults en la idiosincràsia catalana i en els hàbits agrícoles catalans des de temps remots. Miralles, de la mateixa manera que Joan Miró, podria compartir la màxima, "Los simbolismos y los cultos de la Tierra-Madre de la fecundidad humana y agraria de la sacralidad de la mujer (...) no han podido desarrollarse y constituir un sistema religioso ricamente articulado hasta el descubrimiento de la agricultura"²³⁰.

15.9.5.1 CAMP SEMBRAT

Per portar a terme el muntatge de *Naturaleses naturals* l'artista va fer servir materials similars als que posteriorment va emprar per fer les accions *Translacions*, *Relacions* i *L'Arbre* (terra, pedres, sorra, herba, aigua, arbre). Cal tenir present, però, que tota la proposta contenia un principi metodològic proper a l'art d'acció encara que l'objectiu era obtenir uns resultats, d'acord amb el principis definitoris del muntatge, més o menys tancats. No obstant això, com que algunes de les parts d'aquesta intervenció eren materials vius, els processos vitals dels propis elements feien que els resultats fossin imprevisibles, ja que estaven supeditats als propis processos natu-

229 D'acord amb el que s'ha dit fins el moment, Fina Miralles en relació a les seves arrels familiars va treballar artísticament paisatges i entorns propers que van tenir en aquell moment relació amb la seva experiència vital: Serrallonga, Premià de Mar, Sabadell...

230 ELIADE, Mircea. *Lo profano y lo sagrado*. Editorial Guadarrama, Madrid 1967, pàg. 24

rals/vitals, com va ser el cas de *Les cargoleres, els coloms i/o el muntatge Camp sembrat* (Fig. 231). En aquest treball, no només l'espai i el temps són dinàmics, sinó que l'accident vital, inevitablement, forma part de la mateixa peça.

*Toda autentica cultura es culto y cultivo, a la vez religión y ciencia, implicación y explicación*²³¹.

Aquesta visió cosmològica animista i antropològica del paisatge va conduir Fina Miralles a preparar una petita extensió de terra amb adob per, seguidament, obrir les seves entranyes fent petits clotets amb les mans amb la intenció de posar-la en contacte amb l'aire i oxigenar-la, així com també dipositar-hi aigua per preparar-la per contenir les llavors de les mongetes. Llavors, gràcies a les condicions ambientals de temperatura i llum, durant el temps esperat, les mongetes van brotar dins de l'espai expositiu²³². Miralles va realitzar aquesta acció amb les mans per no violar el cos de la mare - ja que per a les diferents mitologies es va concebre l'acte de solcar la terra com un sinònim de penetració sexual, on la llavor esdevenia un símil del semen viril²³³.



Figura 233. Exposició *Naturaleses naturals*, Sala Vinçon, octubre 1973. Detall del *Camp sembrat* amb mongeteres. Fotografia en color de l'arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

231 ORTIZ-OSÉS, Andrés. *La Diosa Madre, interpretación desde la mitología vasca*. Editorial Trotta, Madrid 1996, pàg. 112.

232 La terra és immanent (o sigui, que tot la penetra) i presenta diverses personificacions com a mare, esposa, germana i filla de distints déus. La procreació i la continuació de la vida depenen de la seva voluntat. La deessa segueix els seus impulsos. L'aigua és l'element masculí que fecunda la mare terra a través de la pluja i la rosada.

233 Fet que aquestes cultures explicaven mitjançant figures antropològiques associades a divinitats, les vinculades a la terra eren femenines –probablement com a derivació de l'antiga deessa mare- i les masculines als components celestes. I serà justament l'assimilació que van fer entre el gra que es sembra al camp i el semen masculí que s'introdueix dins de l'úter femení, quan es va prendre consciència de la funció fecunda de l'element masculí.

En relació amb aquest supòsit, Miralles va escriure "La nostra civilització, desfà llassos ancestrals, relacions consubstancials a la pròpia existència de la humanitat. Progressivament ens apartem del sentiment de pertinença (de pertànyer) a una existència unida, única i universal"²³⁴ com expressa en el poema :

(...)
*Oblidem,
la terra, el cultiu
la ciència, la mística
de fer amb les mans,
la força de l'arbre
la fertilitat del gra.
(...).*²³⁵

Fina Miralles anys després va escriure; "M'agradaria ser com la natura viva, alegre, magnànima, simple, pura, espontània, sempre canviant i sempre fidel, formant part de l'inconscient col·lectiu i universal"²³⁶. "Unida per sempre més a la gran unitat i formar part del món que ha existit des de temps immemorial"²³⁷.

El contingut filosòfic de la seva producció poèticotextual i de les seves reflexions vitals, en el rerefons de les imatges o de les paraules, es denota vestigis de les antigues encarnacions dels déus i dels genis en les plantes, uns substrats culturals molt antics que es troben en molts mites i cultes populars en les societats occidentals.

15.9.5.2 CAMPS DE CULTIU DE GRAMÍNIES

Fina Miralles va viure la naturalesa del cultiu a través de l'entorn familiar de la seva branca maternal, d'on va aprendre la tradició agrària lligada al cultiu de secà.

*Dec a la vida
la força del blat
des de l'espiga
al gra germinat
i a la pluja*

234 MIRALLES, Fina. *In Vitro Número 1*. Gener- febrer 1996, pàg.20. (Ref. MAS- 172)

235 MIRALLES, Fina. *Tan gran és l'alegria de la vida* 1989, pàg. 3. (Ref. MAS-201)

236 MIRALLES, Fina. *Anif Sallerim* 1994 Segtis, Sitges 1994, pàg.19. (Ref. MAS- 158)

237 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions Gràfic Set. Col·lecció El pot petit núm. 8. Sabadell novembre de 2008, pàg. 19.

*aigua celestial
que crea cavernes
i engendra cristalls
tan generosa
em dóna la mà
amb cinc camins
com l'estrella de mar
la llum il·lumina
un somni fugaç
cavall que vola
cap de sol daurat
i el somriure
dels meus nens
sentiu vosaltres
el so primordial?²³⁸*

Fina Miralles en el poema expressa que deu el motiu del seu existir, al blat, és a dir, la vida. Però no només a la vida com a sostenidor econòmic i/o nodridor, o a la seva existència com a individu, sinó que fa esment a una concepció de la vida més global, a la força còsmica de l'existir. En aquest context, la vida del cereal simbolitza la interrelació dels elements, ja que la seva existència és possible gràcies a la terra, però també a la pluja, *aigua celeste* que rega els camps de cultiu. La vida biològica, tanmateix, no seria possible sense la llum solar ja que amb els seus raigs en forma d'estrella, talment fos una mà, l'estira cap amunt fent créixer el cereal. I l'efecte de l'aire realitzarà el moviment de les tiges que, amb la intensitat de la llum, provocarà *un somni fugaç*, el miratge de percebre el balanceig del blat com si fossin onades de mar. En aquest va i ve de les tiges, que es mouen com un cavall que vola cap al sol daurat, s'hi troba el *somriure dels meus nens* referint-se als grans de blat de l'espiga. Grans que contenen la llavor, als quals l'autora els pregunta si senten el *so primordial* del cant de la vida.

Així, d'acord amb aquesta concepció còsmico-panteista, la figura de la Mare Terra apareix com el receptacle que integra tant el caràcter elemental de la *mater*-matèria²³⁹ com el caràcter relacional del dinamisme energètic; principi vital perfectament exemplificat en el món natural pel regne vegetal, concretament amb les figures de l'arbre, dels arbustos, dels matolls, dels tuber-

238 MIRALLES, Fina, *Anif Sellarim* 1993 Segtis, Sitges 1993, pàg.15. (Ref. MAS- 155). Aquest poema també surt a la llibreta manuscrita de Fina Miralles llibreta manuscrita, Anif Sellarim –o- en camí cap Segtis / l'hemisferi sud. Sitges, Abril 1994, pàg. 7. (Ref. MAS- 160). Però canvia " dels meus nens". Per "infants alats".

239 De l'element material de la terra cal diferenciar-ne dues parts, l'exterior, configurada pels continents i els oceans, i la interior continental, conformada pel subsòl i els fluxos d'aigua subterrània que aporten els nutrients minerals imprescindibles per a la fertilització del terreny i que fa possible la vida al globus terraquí. Aquesta part de la superfície de la Terra conté els tres regnes: el mineral, el vegetal i l'animal, i els quatre elements: terra, aigua, foc i aire. Però la vida a la Terra no seria possible sense els components del firmament com l'escalfor del sol, la força gravitatòria de la lluna i/o els fluxos de les estrelles

cles, dels grans de cereals... tots ells manifestacions de la continuïtat de la vida.

En aquest moment, es pot dir, encara que sigui metafòricament parlant, que Fina Miralles, pel que va expressar en el poema, sentia una vinculació profunda amb el conreu de la terra d'Agramunt, ja que des de molt petita va mantenir un contacte vital amb la cultura rural i el món del cultiu a Serrallonga²⁴⁰. L'artista va escriure en un altre text "Serrallonga era jo i jo era ella, aquell trosset de terra que m'ha sigut donat per diluir-m'hi, per a retrobar-me. M'ha obert la porta al Sagrat, al més profund de l'ànima humana, a la unió i comunió, a fondre'm per a ser un sol, fondrem amb la vida i ser amb ella per sempre."²⁴¹

Cada retorn a Serrallonga és viscut com el regrés a la llar, des d'una profunditat ancestral i històrica. Miralles en el textos i, sobretot, en els poemes intenta reconstruir records que la facin reflexionar sobre determinats arquetipus²⁴² de pensament antic, els quals encara no han desaparegut sinó que es trobem ocults i velats en el llenguatge, els costums i les tradicions. Miralles té el convenciment que l'oblit d'una civilització és la seva mort, mentre que el record social és el que li dóna continuïtat i per tant supervivència.

"Les postes de sol. Amb les ombres allargades, les garses, les òlibes, els falcons, els conills, la guineu, les alzines, els roures, el secà, sense aigua corrent, sense llum elèctrica, apartades del món, vivíem a l'edat mitjana, com al segle X o XI, completament integrades al camp, a la natura, a la terra. Fèiem olor de foc a l'hivern, de terra i palla a l'estiu, de fulles i pluja a la tardor, de farigola a la primavera"²⁴³.

Així, la idea del muntatge *Camp sembrat* de Fina Miralles es pot associar als mites de les cultures agrícoles sorgides a partir del fenomen del Neolític, ja que amb l'aparició de l'agricultura en aquestes civilitzacions va néixer un nou concepte de cultura associada al conreu de la terra, per aquest motiu adoraven la fertilitat de la terra a través de la figura de la Deessa -Mare. Aquesta concepció de la terra va influir moltíssim en la gènesi de la religió i els cultes associats a la Deessa mare, ja que aquesta força divina tenia la clau dels cicles vitals, de l'existència i de la mort, expressats en mites i rituals basats, d'una banda, en el cicle anual de sembrar i recollir el gra i, de l'altra, en el principi de la immortalitat, l'etern retorn vegetal i el renaixement del difunt

240 A la maleta-objecte *Paisatge Serrallonga* l'artista va mostrar la casa marial que tenien a Agramunt, on l'artista presentava el paisatge a través de diferents mitjans amb la intenció d'apel·lar els sentits com a forma de coneixement: la visió, amb la imatge; l'oïda, amb l'enregistrament del so ambiental; el tacte, amb el contacte amb els materials; i, l'olfacte, amb la olor despres dels elements.

241 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions de Gràfic Set, Sabadell 2008, pàg. 19.

242 C. G. Jung va introduir el concepte d'arquetipus en la psicologia. Considerava els arquetipus com a pautes de comportament instintiu compreses en un inconscient col·lectiu. L' inconscient col·lectiu és la part de l'inconscient que no és individual sinó universal, amb continguts i modes de comportament que són més o menys els mateixos arreu i en totes les persones. SHINOBS BOLEN, Jean. *Las diosas de cada mujer*. Editorial Kaidós, Barcelona 2007, pàg. 26.

243 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions Gràfic Set. Col·lecció El pot petit núm. 8. Sabadell novembre de 2008, pàg. 18.

un cop aquest hagués estat sepultat en el si de la Gran Mare²⁴⁴. D'aquesta manera es va establir una correlació entre la sembra del gra de blat, sègol, ordi... i la fecunditat, i el collir el gra amb l'enterrament del difunt i el renaixement a una nova vida.

15.9. 5.3 EL TERRA COBERT DE PALLA

En el muntatge de l'exposició *Translacions*, que va presentar a la Sala Tres el 1974, l'artista va establir, tal com ja s'ha esmentat anteriorment, un joc combinatori entre els materials naturals –herba, pedres, terra, arbre- i els materials artificials –cadires, armari, taula, llit- amb la intenció de generar nous significats. En aquest context, però, Miralles va incorporar un nou element natural al muntatge, va cobrir el terra de la sala amb palla (fig. 234), probablement per fer referència al camp després de la sega dels cereals (fig. 235).



Figura 234. Fina Miralles. *Terra cobert de palla. Translacions*. Sala Tres, 23 de febrer de 1974. Detall, fotografia en color de l'arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

244 Mircea Eliade explica que cal tenir en compte que els actes que fomentaven els actes rituals estaven vinculats amb l'agricultura, de la mateixa manera com en l'etapa paleolítica havia estat vinculada amb la cacera. La vida agrícola, però, era molt dura, per fer que la terra fos productiva calia treballar-la amb molt d'esforç i no sempre els resultats eren els esperats. Mots estudiosos situen en aquesta etapa de la història els mites que parlen de la pèrdua del Paradís.

Aquesta intervenció suggereix una doble imatge; d'una banda, és com si l'artista volgués referir un camp de blat dins l'espai interior i, de l'altra, portar uns referents culturals i antropològics a la natura. En aquest muntatge, Miralles sembla referir-se al paisatge del cultiu de secà dels camps llaurats d'Agramunt, com si de manera subliminal parlés orogràficament de les seves vivències a la natura i el paisatge d'aquest entorn, completament diferent al context industrial de Sabadell. Així, d'acord amb aquest bagatge vivencial, cultural i intel·lectual, va expressar amb sensibilitat l'atmosfera agrícola.



Figura 235. *Camp de blat* del mas de Serrallonga (Agramunt, Lleida). A la part superior dues fotografies en color de l'arxiu privat de Fina Miralles MAS.

A partir d'aquest moment "l'artista dirigeix la seva investigació no solament a les relacions home-natura, sinó a les tradicions, als rituals, (...) costums²⁴⁵ pagans animistes que varen sobreviure al cristianisme com l'adoració la lluna²⁴⁶, als esperits dels morts.

245 HURTADO, Agustí. *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Catàleg editat per l'Ajuntament de Sabadell, Sabadell 2001, pàg 58-59.

246 Robert Graves a la *Diosa Blanca* diu que la lluna representa la creativitat expressada en la inspiració, la màgia i l'amor.

15.9.6. COS COBERT DE PALLA

Per la difusió de la mostra *Valors actuals del costumari català en les Arts plàstiques* 1975-1976 els artistes participants i organitzadors van dissenyar un cartell molt suggerent. La composició de la il·lustració contenia dues imatges amb un text cadascuna: a la banda esquerra trobem la fotografia de l'acció de Josefina Miralles de 1974 *Cos cobert de palla* de la sèrie *Relacions del cos humà amb materials naturals*; i a la dreta un dibuix d'un personatge cobert d'herba del ball de diable de la Patum de Berga, possiblement és la resta d'un esperit del bosc extret del *Costumari català* de Joan Amades (volum III, pàg. 116). (fig. 234).



Figura 236. Cartell de l'exposició *Valors actuals del costumari català en les Arts plàstiques*. A la Llotja del Tint de Banyoles del 6 al 20 de febrer de 1976. Imatge de l'Arxiu de Jordi Pablo.

Fina Miralles des de la visió de l'art contemporani pretén recuperar, conceptualitzar i articular un discurs ancestral i/o primitiu segmentat per la tradició. D'aquesta manera, tal com explica Pilar Parcerisas, "l'obra *Cos cobert de palla* exemplificava la relació amb la figura del cos recobert d'herba amb el ball de diables. La imatge de l'artista i del diable van ser comparades en el cartell de l'exposició per tal d'explicar aquesta analogia de llenguatges entre l'art contemporani i la cultura popular"²⁴⁷. Amades va observar que les activitats i els jocs agrícoles celebrats en motiu de les festes del camp eren una derivació de rituals sagrats i pagans, els quals es van anar instaurant a partir del mesolític i es van anar establint al llarg del neolític per tota l'Europa occidental, especialment a la conca mediterrània.²⁴⁸.

Fina Miralles en l'acció *Cos cobert de palla* va fer cobrir el seu cos amb palla seca, vestit que recordava el tipus d'elaboració del vestit dels diables de la Patum de Berga. Cal tenir present que el ball de diables de la Patum és l'acte de cloenda de la representació. Amades explica que "els diables llancen tot un deversall de «carretilles» i focs grecs i petards (...). A la nit després de sopar el ball pren dimensions dantesques. Els plens, és a dir, els actuants de diables porten la cara tapada amb una carota gruixuda de fisonomia ferotge i, a cada costat, unes llargues banyes dretes tapades amb coets. Van vestits de sargil, per tal que les guspies que els puguin caure al damunt no els cremin la roba"²⁴⁹.

Així, els diables per amortir l'impacte del foc, símbol del potencial de renovació de la vida, al damunt de la tela porten una cobertura d'herba verda fresca. Si els colors vermell i blanc del foc en aquesta dansa tenen un paper molt important per ser un ritual de pas per exorcitzar el mal, ja sigui la sequera o els aiguats, el verd de l'herba silvestre, com a color de la vegetació, serà un signe del component religiós naturalista precristià, en el qual el geni és la personificació de la força de la vida. En la cultura agrària aquest ritual era una forma de simbolitzar el domini de l'atzar, de l'imprevisible o del caos natural amb l'esforç humà de les feines agrícoles, o dit en altres paraules, una forma de convocar el bé de l'energia cosmonaturalista²⁵⁰.

Per tant, els diables del bosc de la Patum de Berga simbolitzen un geni benèvol per als agricultors, el geni de l'abundància, ja que la Patum és, d'antic, una escenificació ritual de l'acte simbòlic de les tasques del camp, amb la finalitat d'exaltar la fertilitat i, per tant, la continuïtat del cicle agrícola (fig.237).

247 PARCERISAS, Pilar. *Sala Tres en la cruïlla de l'art conceptual a Catalunya. Sala Tres, 1972-1979, en la ruta de l'art alternatiu a Catalunya*. Edició Museu d'Art de Sabadell, Sabadell 2007, pàg. 215.

248 AMADES, Joan. *Costumari català: el curs de l'any*. Salvat Editores, S.A., Edicions 62, Barcelona 1989, pàg. 784.

249 AMADES, Joan. *Costumari català: el curs de l'any*. Volum III Corpus-primavera. Salvat Editors, S.A., Edicions 62, Barcelona 1989, pàg. 111.

250 L'ésser humà arcaic s'explicava el perquè de si mateix a partir dels esdeveniments mítics, que considerava resultat i conseqüència d'uns actes sagrats, els quals feia presents mitjançant els ritus, atès que el relat mitològic, a més d'incloure l'origen de l'ésser humà, també li permetia explicar, a partir del sagrat, la seva existència. Per tant, el mite era el vincle d'unió de l'ésser humà amb els éssers sobrenaturals, amb el món i la mort, etc. Aleshores, en les comunitats arcaïques els individus organitzaven i dirigien la seva activitat, tant a nivell espiritual individual com les activitats col·lectives, de conformitat amb allò establert en el relat mític.



Figura 237. Ball de diables de la Patum de Berga.

Aquestes antigues divinitats vegetals (fig. 237²⁵¹, fig. 238 i fig. 239) “representen la pervivència de la creença que el gra comunicava el do diví per beneficiar els segadors”²⁵², una forma d’assegurar la collita del proper any. Per conseqüent, per ritualitzar aquest fet el Costumari de Joan Amades recull celebracions entorn de les messes, entre les quals “trobem diversos jocs, balls i d’altres pràctiques, que molt probablement respiren cultes antics”,²⁵³ els quals, normalment, se celebraven després de la sega.

Les persones del neolític creien que “un esperit donava vida al blat i feia abundosa la collita i que quan se segava el camp el geni es refugiava en les darreres espigues que restaven per segar, sovint prenen la forma d’un animal. El boc²⁵⁴ representa l’esperit del blat perquè és un dels animals amb més força genèsica i vigoria generadora, per tant, la seva funció era assegurar la reproducció i la perpetuació de l’espècie. Així, el que podia apoderar-se’n no sols assegurava el rendiment d’aquell camp, sinó, a més, la riquesa, prosperitat i abundància de la seva llar”²⁵⁵.

251 Imatge extreta de AMADES, Joan. *Costumari català: el curs de l’any*. Volum III Corpus-primavera Salvat Editores, S.A., Edicions 62, Barcelona 1989, pàg. 117.

252 AMADES Joan al *Costumari català: el curs de l’any. Juny. La vida al camp*. Salvat Editores, S.A. Edicions 62, Barcelona 1982, pàg. 782.

253 MIRALLES, Fina. *LLibre de treball 1*, pàg. 32 bis. (Ref.MAS-411)

254 Un altre animal amb gran força genèsica és el gall.

255 AMADES, Joan. *Costumari català: el curs de l’any*. Volum III. Edicions 62, Barcelona 1989, pàg. 784-785.

El darrer blat era considerat com el receptacle d'un geni o esperit, és a dir, la força que el feia fructificar a la collita següent, cosa que mereixia un culte especial²⁵⁶. Així els darrers manats o feixos d'espigues de blat tallats havien de ser oferts a la mare i/o mestressa del blat, amb els quals els o les joves es cobrien el cos per als festejos de la fi de la sega.

Tal com podem observar, Joan Amades va relacionar les activitats agrícoles prehistòriques amb els actes sagrats pagans vinculats a les divinitats agràries de la cultura mediterrània, com la veneració de la mare del blat amb garbes que cobrien els cossos de noies, amb les figures dels ninots o dels borricots²⁵⁷.



Figura 238. Dibuix del bruixot de la cova dels rètols, Vélez Blanco, Almeria (Espanya).

El dibuix (fig. 238) representa un bruixot de la tribu o del poblament de la zona. Porta al cap una espècie de cornamenta de boc²⁵⁸ i una falç a cada mà que simbolitzen l'agricultura. Mentre que la falç de la mà esquerra mira cap a baix, la de la mà dreta s'alça per connectar-se a un cor que representaria el sacrifici de tallar les gramínies i/o el d'ofrenar les primeres garbes a la divinitat del cultiu ja que el boc era la personificació de l'esperit del blat.

256 Des dels temps antics hi ha la creença que en època de les messes totes les herbes de la natura fan el seu servei, així com les músiques generades a partir de les palles fetes amb les tiges del blat; se suposa que la música per simpatia feia més productiu el camp i, per tant, més gran la collita.

257 La paraula borricot fa referència a un ase o a un ruc.

258 Posteriorment, probablement per influència d'altres cultures, la imatge del boc s'associa a l'esperit del mal.



Figura 239. Pintura rupestre de la «Dama Blanca» d'Auanrhet de Tassili-n'Ajjer, Jabbaren, República Popular Àrab de Líbia.

En el dibuix de la *Dama Blanca* com a Deessa de l'agricultura (fig. 239), veiem com aquesta es desplaça pel firmament a gambades, com l'aire. Porta al cap un tocat que remet a la forma d'una cornamenta que suggereix, d'una banda, l'esquematització de la lluna es dibuixa en el banyes de la dea envoltada d'estels o punts lluminosos que fan referència a la Via Làctia i, de l'altra, porta punts pintats al ventre i a les mans per representar les llavors que són les entranyes de la terra. Els braços mantenen la forma de "W" amb dolls d'aigua enviats pel cosmos que cauen de les seves extremitats amb la finalitat que les llavors germinin, per tant, aquesta és una imatge de la força de la vida hermafrodita²⁵⁹.

En relació amb els rastres d'antics rituals de pas, Joan Amades explica en el *Costumari* que, en època de sega a la zona de l'Urgell els joves grabers havien de fer una sèrie de proves, de les quals destacaria la que consistia a haver de passar per un pont intentant evitar haver de pagar

259 Informació extreta MARTÍN-CANO ABREU, Francisca. Prehistoria de África: manifestaciones artísticas. <http://sahara-news.webcindario.com/martcan.htm> «22 de Abril de 2012».

l'alt preu del pontatge²⁶⁰, de manera que per “enganyar el ponter i defraudar el tribut [els segadors veterans] els proposaven vestir-se de garba, tots ben tapats amb branques i verdor” per fer creure als ponters que eren garbes que caminaven (fig. 240).



Figura 240. Vailet segador disfressat de garba²⁶¹.

Figura 241. Noi de palla de Tossa de Mar a la Costa Brava²⁶².

Tanmateix Amades explica que a la costa catalana s’han trobat rastres més antics, els infants vestits de palla (fig. 241)²⁶³ de Tossa de Mar. L’autor diu que “el vailet vestit de garba podria ser la darrera gradació d’alguna divinitat camperola del gra després d’alguna cerimònia”²⁶⁴, en la qual una vegada els cereals s’havien tallat i el gra separat de la palla, les tiges restants s’empra-ven com a material màgic per l’acció simpàtica, ja que hi havia la creença que si es guardaven una part de la collita per l’any següent era una manera d’assegurar-se, la bona reproducció de la sembra i l’èxit de la propera collita.

Per consegüent, pel fet de col·locar en el cartell de l’exposició *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* la imatge de l’acció Cos cobert de Palla i el *Ball de diables de la Patum*, es pot constatar que hi havia una voluntat de relacionar l’acció amb els rituals antics, com una forma simbòlica de retornar a la natura, una manera d’expressar la regeneració per assegurar

260 Impost a pagar pel dret de passar per un pont.

261 Imatge extreta de AMADES, Joan. *Costumari català: el curs de l’any*. Volum III Corpus-primavera. Salvat Editores, S.A., Edicions 62, Barcelona 1989, pàg. 705.

262 Imatge extreta de AMADES, Joan. *Costumari català: el curs de l’any*. Volum III Corpus-primavera. Salvat Editores, S.A., Edicions 62, Barcelona 1989, pàg. 575.

263 El dia tres de maig a Catalunya, segons Amades, tenen lloc dues festes dedicades a afavorir les collites: *L’anxovet de Cadaqués* i *El noi de palla de Tossa de Mar*.

264 AMADES, Joan. *Costumari català: el curs de l’any*. Volum III Corpus-primavera. Salvat Editores, S.A., Edicions 62, Barcelona 1989, pàg. 706.

la continuïtat de la cadena alimentària i, per tant, de l'existència. Però el que és inqüestionable és que ambdues propostes, l'antropològica i l'artística, han esdevingut amb el pas del temps un bé cultural.

15.9.7. CULTA A L'ESPERIT I/O EL GENI DEL BLAT



Fig.242. A la part superior *Camp amb de cereal mig segat i camp amb pallers després de la sega.* A la part inferior *camp amb pallers del mas de Serrallonga (Agramunt, Lleida).*

Figura 243. A l'esquerra *camp amb pallers després de la sega del mas de Serrallonga (Agramunt).*

Figura 244. A la dreta una fotografia en blanc i negre de la fotoacció *El cos cobert de palla* 1974 de la sèrie *Relacions*. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Fina Miralles des de la visió de l'art contemporani, en l'anàlisi del costumari pretén recuperar, conceptualitzar i articular un discurs ancestral i/o primitiu segmentat per la tradició. En aquesta poètica l'artista sembla invocar el ritual pagà de la fertilitat i de la vida. Aleshores, com diu Mircea Eliade, l'agricultura és abans que tot un ritual perquè l'ésser humà, d'acord amb la necessitat del conreu agrari, introdueix una nova concepció del temps. D'una banda, d'acord amb la necessitat del conreu agrari, va haver d'observar els diferents períodes del cicle vital de les plantes fet que va comportar una concepció cíclica del temps distribuït en mesos, estacions i anys..., temporalitat que posteriorment va integrar dins del cicle còsmic. I, de l'altra, a partir de la idea de cosmos inamovible i invariable va fundar el concepte d'etern. Per això, les cultures agrícoles elaboren el que podríem anomenar una *religió còsmica*, en la qual l'activitat religiosa se centra al voltant d'un misteri central: la renovació periòdica del món²⁶⁵.

El cos cobert de palla remet a l'escena simbòlica de l'esperit del blat, on l'artista realitza una cerimònia de la fertilitat com una sacerdotessa. En aquest cas no la germinació de la llavor després de la sembra, com seria el muntatge del *Camp llaurat*, sinó esdevenir com el bocarrot, el noi de palla o el vailet segador disfressat de garba, la personificació de les messes com la promesa de la producció de l'any següent.

Així, a Miralles les propostes plàsticovisuals i poèticotextuals li van permetre retornar a l'inici i el procediment emprat fou recórrer a la realitat del subconscient, per arribar a tot aquell saber que es té i que moltes vegades es desconeix, però que pot esdevenir real quan es pren consciència.

*el temps de l'inconscient
cerca les formes
l'aigua dóna als cristalls
l'ofrena de la llum
sento el so de l'arrel
la soca l'arbre
el sol i la lluna es reflecteixen
es confonen es nodreixen²⁶⁶*

Aquesta voluntat de fer present la cognició col·lectiva, que ha estat oculta i/o velada pel pòsit del temps és, pel convenciment que Fina Miralles ha manifestat al llarg dels manuscrits, que l'oblit és la mort, el final d'una civilització. Per tant, la seva contribució artística és una manera de recordar i fer possible la supervivència de la petjada deixada per l'ésser humà, tant en la

265 Sembla ser que es basaven en un discurs miticoreligiós en què tots els àmbits de la seva existència estaven immersos i condicionats per una concepció sagrada del seu entorn quotidià.

266 Poema "el temps de l'inconscient" publicat a MIRALLES, Fina *Vuit poemes*. Editorial Cafè Central, núm. 39. Barcelona, d'abril 1993, pàg. 7. (Ref. MAS-163). També apareix en del recull de poemes *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort*. 1989, pàg. 24. (Ref. MAS-201)

natura con en la cultura, però expressada amb el llenguatge del present. Atès que "L'art és la materialització de l'inconscient, la força interior del ser, l'esperit (ànima, sentiment) és per això que els artistes són humanistes"²⁶⁷.

Miralles a *L'empremta del cos sobre l'herba* de la sèrie *Relacions* parlarà d'una espiritualitat còsmica.



Figura 244. Fina Miralles *L'empremta del cos sobre l'herba* de la sèrie de *Relacions*. *Relació del cos amb elements naturals* abril de 1974. Acció realitzada a Guàrdia de Tornabous (Lleida). Fotografies en blanc i negre. Arxiu fotogràfic de Fina Miralles MAS.

En aquesta acció, *L'empremta del cos sobre l'herba* de la subsèrie *Relacions*, *Relació del cos amb elements naturals* abril de 1974 (fig. 244), Fina Miralles es va estirar al damunt del camp de gramínies amb la voluntat de deixar el rastre del seu cos al damunt d'aquesta superfície natural i viva. En el següent poema l'artista va escriure:

*Déu que viu a dintre meu
se m'emporta per la nit
a l'estirar-me sobre el camp
en aquell prat verd tant gran.
... i quan som tots dos tant junts
en un sol batec tot viu
des del meu primer alenar
al meu últim darrer respir*²⁶⁸.

267 MIRALLES, Fina. *Diari* 1889. Paris febrer - juny de 1989, pàg. 14. (Ref.MAS-151)

268 MIRALLES, Fina. *I és així. Exactament, exacte...* Estiu de 1985, pàg. 9. (Ref. MAS- 150)

Així, Fina Miralles estirada al damunt del prat verd i amb la voluntat de transcendir la realitat, ja sigui a través del son, el somni o la meditació, aconseguia anul·lar els estats de consciència per arribar al supraconscient, és a dir, fundar la unió amb la força divina, el no manifestat. Aleshores, ella com a individu, entitat física i/o sensible (cos i natura) i Déu entitat suprasensible (forces primigènies de la vida i la mort) aconseguia arribar a formar part dels cicles de la renovació física de la terra en els àmbits dels regnes animal, vegetal i mineral. Atès que l'aspecte físic queda a mercès del diví pel fet que tot l'univers gira entorn de la manifestació. espiritual del regne celestial perquè "Tot el que ve del cel torna al cel, la font, l'aigua de vida, el coneixement, l'aigua mística".²⁶⁹ Fina Miralles, a partir d'aquest punt, va poder arribar a despullar-se de la seva individualitat o egocentrisme gràcies als diferents processos mentals per esdevenir una mediatra entre el pla físic i el pla espiritual fins arribar a "viure la mística de la vida, l'invisible visible viure connectat, unit a la divinitat l'esperit del cel, la mirada, la naturalesa, la innocència"²⁷⁰. Fina Miralles, lliure com l'esperit del blat a l'estar sotmesa al poder extern de les forces de la naturalesa, va entregar la seva existència al gran esperit de la vida, de la mare, de la profunditat del lloc i del cosmos. Cosmos entès com a realitat que no estableix cap oposició ni contradicció entre els principis físics i espirituals ja que ambdós contenen la validesa de l'ordre del cosmos.

*Jo no sóc jo
jo sóc vosaltres
oblidar el llit d'herba
desaparèixer per sempre.
...i penetrar com l'aigua
en els grans i petits misteris.
Ulls blaus, negres, verds
castanys i cendres
amb tots m'hi entenc
amb la mirada tendra.²⁷¹*

Aleshores, tant en el treball visual com en el textual de Fina Miralles, el seu raonament reflexiu s'encamina cap l'estudi d'un pensament primordial, és a dir, d'un pensament que parteix d'una lògica relacional simbòlica que és capaç de connectar analògicament el conjunt de les seves experiències amb un llenguatge comú primari provinent de la tradició preindoeuropea mediterrània vinculada a la religió de misteris i amb la mitologia matriarcal-naturista, la qual, al seu torn, parteix de la tradició oriental. Ideari simbòlic que en els treballs d'art d'acció i/o experimentals de Fina Miralles de principis dels anys setanta, tot i que ja existia a estava adormit i/o reprimat en el seu subconscient, però que en l'obra posterior dels anys vuitanta i noranta, ja en una etapa de maduresa, l'artista va trencar amb els dogmatismes i les fronteres intel·lectuals

269 MIRALLES, Fina. *El pintor que no ha pintat mai..* 1990-1992, pàg. 4. (Ref. MAS-157)

270 MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*. París, febrer-juny de 1989, pàg. 12. (Ref. MAS-151)

271 MIRALLES, Fina. *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort*. 1989, pàg. 23. (Ref. MAS-201)

limitadores de la realitat, induint que la seva cosmologia aparegui expressada en la topografia geogràfica de les paraules, les quals, no només complementen el contingut de les imatges, sinó que les enriqueixen fent possible la convivència de posicionaments enfrontats que fins el moment havia mantingut l'artista. Aleshores, tal com es pot observar, en aquest punt es pot afirmar que les idees de Fina Miralles sempre han estat en moviment, dansant en un ritme d'anades i vingudes afirmant, negant o recuperant enfocaments i /o visions noves envers els elements, els materials, els conceptes i/o les paraules. De manera que l'artista, en aquest moment va arribar a un pensament humanista, trencant amb la concepció binària i lineal de la realitat, per situar el seu pensament en un temps primordial. Cosa que la va conduir a afirmar que:

El vertader artista no s'expressa a si mateix, sinó que transmet un llenguatge comú, que pertany a tots, ve de tots i va a tots, tots els humans (a totes les cultures). Per tant, no crea, no inventa és un instrument. Podríem dir que l'art és la transmissió de l'ànima humana. Només entenc com Art l'art sacre, sagrat, utilitzant un llenguatge comú a tots els humans, l'esperit de la vida, l'esperit diví-humà, humà-diví²⁷².

15.10. SIMBOLISME SAGRAT DE L'ARBRE

Vida i Sagrat són l'essència de la mateixa cosa, és l'immensament petit el que conté l'immensament gran²⁷³.

L'arbre, per la seva forma i pel seu contingut espiritual, ha estat des de temps remots objecte de veneració. Fina Miralles va escriure al respecte "l'arbre és l'element natural que ha donat a l'home més rendiment en tot ordre d'idees, no únicament pels seus inescrutables recursos utilitaris -construcció de cases, barques, instruments, utensilis...-, sinó també com a protector, portador de fruits, producte primari per al foc i tants i tants d'altres; per això l'instint espontani de conservació va fer que en les cultures més primitives els arbres es convertissin en divinitats".²⁷⁴

*L'arbre uneix el cel amb la terra i amb (l'infern²⁷⁵)
món subterrani, font de coneixement.
El que beu de la font subterrània dels 6 rius.
Les arrels les serpetes
La copa, les fulles, les flors²⁷⁶.*

272 MIRALLES, Fina. *A reviure a renéixer*. 1991 i 1995, pàg. 19. (Ref. MAS- 154)

273 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions Gràfic Set. Col·lecció El pot petit núm. 8. Sabadell novembre de 2008, pàg. 32.

274 MIRALLES, Fina. *L'arbre*. Text extret de les pàgines soltes afegides en el Llibre de Treball Primer. (Ref. MAS-411)

275 Infern entès com el sí o les entranyes de la Mare Terra.

276 MIRALLES Fina, *El pintor que no ha pintat mai*. 1990-199, pàg. 5. (Ref. MAS-157)

L'arbre, com a emblema excels del món vegetal, és per a diferents tradicions l'expressió de la columna de la vida²⁷⁷ ja que esdevé el mediador entre tres móns o nivells còsmics. Amb les arrels l'arbre està connectat a la terra des d'on les divinitats nodridores del subsòl li injecten l'impuls vital per elevar-se a través del tronc com a eix mediador fins a les branques i les fulles cap al cel, atretes per l'atracció exercida per les divinitats celestes.

La pluja i la neu a les altes muntanyes penetren la terra, la recorren i travessen fins al mar. Creuar les grans aigües és el destí de l'ésser errant. Aquell que és lliure i disponible és converteix en el senyor de les flors, de les muntanyes del vent i de la lluna. Avui he fet un jurament, ficar-me dins la vida per no abandonar-la mai més, per ser la tendresa de la cria i la llet de la mare, per l'emoció incontenible de pertànyer a l'alè d'eternitat. La vida és un perfum que respiro, les seves carícies i el seu amor m'ajuden a ser qui sóc²⁷⁸.

Les cultures primigènies van humanitzar la natura i en conseqüència van atorgar a les seves forces comportament o personalitats humanes, al mateix temps que van vegetalitzar l'univers humà²⁷⁹. Per tant, la comprensió del món heretat dels avantpassats és el que interessava investigar a Fina Miralles, el pas dels components físics als psicoanímics o metafísics. D'aquesta manera, l'arbre com a punt d'unió ha esdevingut la materialització de la misteriosa força vital, és a dir, el tronc -com espai vital de la terra- està relacionat amb els elements immanents -biològics- i els imaginaris -màgics, mitològics i/o populars de l'arbre-. A les arrels, per tenir connexió amb el subsòl -la terra i l'aigua subterrània-, se les vincula amb els aspectes transcendents i funeraris; i el cel, per ser donador de l'electricitat, de l'aigua i la neu, amb els aspectes transcendents i espirituals de l'arbre.

*L'arbre el món vegetal, les arrels, el moviment serp
ntí de la vida, l'aigua
subterrània. La font, les flors, els fruits i les llavors²⁸⁰.*

277 La figura de l'arbre de la vida, que apareix a gairebé tots els sistemes de creences per simbolitzar la voluntat de recordar o preservar el somni inabastable de la immortalitat, respon a variants mítiques d'una narració originària de Mesopotàmia, el *Poema d'Enuma Elish*, que a la cultura egípcia s'anomena mite de *La còlera de Ra* i mite d'*Osiris*, a l'hebrea és l'arbre situat al Paradís Terrenal que explica el mite d'*Adam i Eva*, i a la grega el mite de *l'Edat d'or* o de *l'Arcàdia*.

278 MIRALLES, Fina. *In Vitro* Número 1 1996. Gener- febrer 1996, pàg. 7. (Ref. MAS- 172)

279 MIRALLES, Fina. *El pintor que no ha pintat mai*. 1990-1999, pàg. 5. (Ref. MAS-157).

280 Les arrels connecten amb la terra fèrtil i/o úter matern i des del subsòl reben l'impuls vital de la llum que les impulsa a esbardellar el sòl; el tronc és l'eix o columna que esdevé la temporalització de l'existència; i les branques s'elevan cap al firmament regenerades per la força que exerceix la volta celeste. Sembla ser que a partir d'aquest moment els éssers que solen acompanyar l'arbre són la serp, les aus diürnes i nocturnes i les estrelles o flors.



Figura. 245 . Fina Miralles dibuix extret de la publicació *Testament vital de Fina Miralles*. Edicions de Gràfic Set. Sabadell 2008, pàg. 9.

Figura. 246 . *Dona-Árbre* de la Sèrie *Translacions*. Acció a Sant Llorenç del Munt, novembre 1973. Fotografies blanc i negre. Arxiu fotogràfic Fina Miralles MAS.

Al dibuix de la fig. 245, igual com a la translació *Dona-Árbre* (fig. 246), el cos de la figura femenina es troba atrapat, al tenir les cames i els peus arrelats a la terra per connectar amb les forces profundes del subsòl des d'on la dona, com l'arbre, absorbeix l'humus de la terra, fruit de la unió de la terra i l'aigua fertilitzant. La resta del cos, com el tronc de l'arbre que es troba per sobre del sòl i per sota del pla celeste, emergeix amb vigor de la mare terra nodrida pels peus-arrels²⁸¹ atret per les forces provinents del firmament, l'aire, l'aigua del núvols o la llum del Sol: l'alè vital.

La figura de la dona-arbre va més enllà del fet mític per construir un estat mental-conceptual, esdevé el contenidor de les tres naturaleses o dels tres móns: el celeste, el terrani i el soterrani²⁸².

281 De l'element terra cal diferenciar la part exterior de la interior, ja que el sòl natural està format pel subsòl amb terra i fluxos d'aigua subterrània, combinació que aporta els nutrients minerals imprescindibles per a la fertilització de la vida. El sòl, però, està constituït per la superfície o part exterior de la Terra, la qual conté els tres regnes: mineral, vegetal i animal, i quatre elements: terra, aigua, foc i aire. El principi vital, tanmateix, no seria possible sense els components del firmament com l'escalfor del sol, la força gravitatòria de la lluna, els fluxos de les estrelles o el dia i la nit. Per tant, la vida a la Terra és possible gràcies a la combinació dels quatre elements terra, aigua, aire i foc i les seves relacions amb el sol i la lluna.

282 MIRALLES, Fina. *Dels déus. Vuit poemes*. Publicat per Editorial Cafè Central, núm. 39. Barcelona, Abril 1993, pàg. 3. (Ref. MAS-163)

*Dels déus,
rebo l'alè, l'arrel i la memòria,
per ser arbre florit,
repòs i ombra
(...)283.*

Així dels déus, és a dir, de la vida natural i cultural, l'artista n'ha rebut l'existència física de la unió dels pares, però de la mateixa arrel n'ha rebut un saber i una tradició cultural. La primitiva Deessa-Mare regenerava el món per si mateixa, parteno-genèticament, és a dir, per autofecundació i sense l'ajuda de l'element masculí. El qual apareix, però, de manera metafòrica, sigui bé a través de la bisexualitat o androgínia sagrada, bé en la relació dialèctica amb allò celeste; es tracta del fill-amant o espòs, de l'animal masculí o de la pedra fàl·lica fertilitzant.

*L'arbre de la vida i de l'eternitat circular:
els tres móns de l'arbre i les tres etapes de la vida de l'ésser.*

La figura femenina esdevé el referent de l'abundància de la terra i de la producció, perquè la dona²⁸⁴ és l'element a través del qual, des d'antic en les cultures agràries, s'explicava el misteri de la creació, de la supervivència i de la mort²⁸⁵. Aquesta idea de la renovació periòdica de la vida ha conduït a la concepció de la sacralitat còsmica, gairebé sempre simbolitzada per l'exemplar més excels del regne vegetal: l'arbre. Atès que, des de temps immemorables, la conducta de la vida vegetal ha estat un dels referents més estesos per explicar l'existència humana, tant física com metafísica, és a dir, vida, mort i retorn. Per aquest motiu es va establir una coincidència entre el misteri de la renovació periòdica de la naturalesa –la primavera després de l'hivern i el renéixer del sol després de l'obscuritat de la nit- i les fases de la lluna nova, plena i vella.

Les tres naturaleses de la mare -naixement, mort i retorn- són expressades en l'arbre pels vincles amb la terra i per la capacitat de donar vida, tal com s'indica en la següent cadena: flor, fruit, llavor, terra, mort i nova vida. Ideari que expressa unes realitats cícliques que l'ésser humà va associar a unes constants del ritme vital biològic i/o terrenal, establint un procés de naixement, creixement i mort, concebent una solidaritat còsmica entre tres plans: el temps, la vida vegetal i la vida humana²⁸⁶. Però tant el temps com la vegetació es renoven periòdicament: l'hivern és substituït sempre per la primavera, la sega per la sembra i la mort aparent de la vegetació a la tardor pel seu nou ressorgiment a la primavera. L'home projecta aquesta realitat a

283 Fina Miralles defineix la dona com: "llibertat interna, íntima, indomable pel poder d'engendrar, de gestar, de parir, de criar, de donar, d'estimar, de construir l'ànima i l'esperit de cada fill, de cada casa de cada casta, de cada dia, de cada nit". MIRALLES, Fina. *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort*, pàg. 6. (Ref. MAS-201)

284 Aquesta creença naturalista planteja un concepció panteista del món, sovint relacionada amb una societat matriarcal.

285 Els coneixements de la producció agrícola estaven associats als coneixements de la reproducció dels éssers vius, sobretot dels animals i de les persones, és a dir, de la mateixa manera que llaurar la terra i plantar la llavor feia possible la producció del camp, la penetració sexual era la manera similar de posar el semen viril al cos de la dona o femella.

286 Moment en què les plantes perden l'aigua, s'assequen i moren.

la pròpia existència i d'aquesta manera apareix la soteriologia agrària, base de les creences dels pobles de l'antiguitat: com que el temps i les plantes es renoven, també l'home, sepultat a la mare terra com la llavor, reneix en un més enllà.

15.10.1. L'ARBRE IMATGE DE LA VIDA HUMANA

El cicle biològic anual de l'arbre manifesta els ritmes de les estacions, l'esplendor de l'estiu, la nuesa de l'hivern, la regeneració de la primavera i la decadència de la tardor.

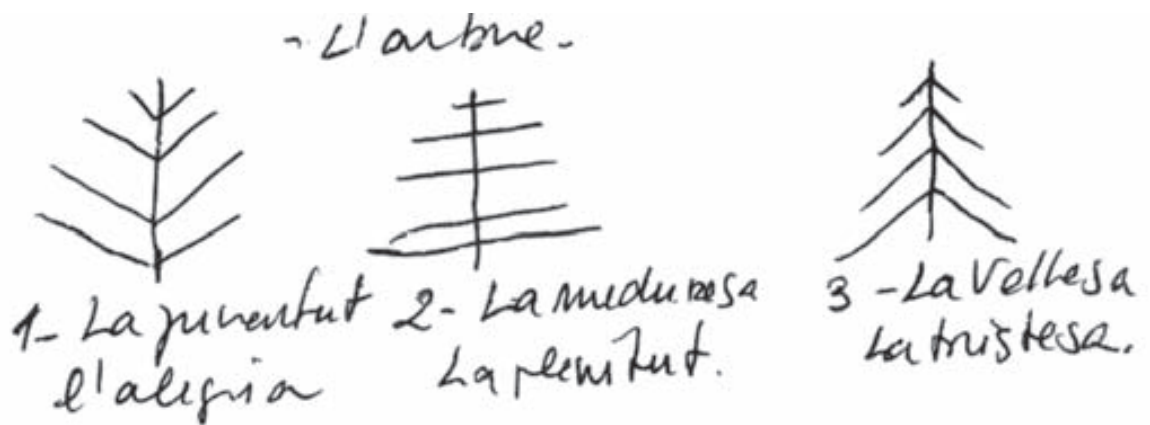


Figura 247. Dibuix trobat en un full a part dins de la llibreta.
MIRALLES, Fina *Diaris*. Paris, febrer-juny 1989. (Ref. MAS- 151)

Fina Miralles en el dibuix presenta una progressió dinàmica mitjançant el recurs visual de la repetició que li permet plasmar gràficament tres etapes de la vida a través de la figura de l'arbre (fig. 247). Per a Miralles "Tot a la natura i a la vida segueix les 3 etapes: 1) La cova, l'úter, el fruit, la fosca, l'humit, el passiu, la tendresa, la puresa, la unitat al centre; 2) El naixement, el procés que va del naixement a la mort, la sequedat²⁸⁷, la individualització; i 3) Per tornar a unir-se en la mort i renéixer en un nou ésser. Aquest és el cicle de la Vida Eterna. Matèria ∞ essència ∞ substància"²⁸⁸.

El primer període humà, és a dir, el que correspon a la joventut i a l'alegria, Miralles l'expressa en l'arbre a partir de la idea subliminal de la primavera. Les branques de l'arbre s'alcen en vertical per verdejar, fer brotar les fulles i florir. Les flors són l'expressió efímera de la bellesa cromàtica i formal, el centre d'atracció, per a la fecundació. Flor que un cop fecundada es transformarà en fruit i que, conjuntament amb l'horitzontalitat i la frondositat del ramatge, el farà arribar a la seva plenitud i maduresa, expressada en la exuberància i la vitalitat de l'estiu. En canvi, els

287 MIRALLES, Fina. "In vita Núm 3". In *Vitam eternum*. Juliol- octubre, 1996, pàg. 22. (Ref. MAS-169)

288 MIRALLES, Fina. *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort* pàg. 4. (Ref. MAS-201)

fruits arriben a la seva plenitud i cauen de l'arbre, les fulles desnodrides i velles canvien el verd pel daurat i vermellós, marcant el pas de la tardor a l'hivern, i, finalment, les branques s'inclinen cap a terra ens trobem amb el símbol de la vellesa. La falta d'elevació celeste i la desnutrició de les arrels li fan assolir la nuesa, el buit i el silenci, però no pas per això es troba absent de projecció cosmològica, ja que ha de morir per donar pas altre vegada al nou cicle de regeneració de la naturalesa.

*Quan miro les flors, tan fines!
amb els seus colors de foc
sento l'alegria fresca
del somriure infantil
els moviments fràgils
del seu ésser subtil
em fan veure de la vida
els misteris divins²⁸⁹.*

Així, en l'ésser humà el rebrotar de la primavera de l'arbre coincideix amb la infantesa, la verdor expansiva del seu exuberant fullatge a l'estiu s'identifica amb la joventut, l'arbre carregat de fruits a la tardor correspon a la maduresa i l'arbre despullat de l'hivern amb la vellesa. Així, l'arbre, d'una banda, apareix com el símbol de la renovació perpètua de la vida en sentit dinàmic i, de l'altra, fa referència a la sublimació de les sensacions, emocions i sentiments per accedir a ideals humans superiors.

L'arbre simbolitza el principi femení, els components de nutrició i protecció propis de la Deessa Mare, la matriu i el poder de les aigües inextingibles i fertilitzants que ella controla²⁹⁰.

La terra, per la seva condició de Mare, és natura modeladora; és a dir, suport físic que fa possible la fertilitat i la fecunditat de la vida vegetal. Concepte que Miralles va expressar a partir de la idea de l'arbre, concretament en la correlació que s'estableix entre flor, fruit i llavor, per parlar del paper simbòlic de la mare com es mostra en el següent dibuix (fig. 248).

289 COOPER, J.C. *Diccionario de símbolos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2000, pàg. 22.

290 Fina Miralles defineix la dona com: "llibertat interna, íntima, indomable pel poder d'engendrar, de gestar, de parir, de criar, de donar, d'estimar, de construir l'ànima i l'esperit de cada fill, de cada casa, de cada dia, de cada nit. MIRALLES, Fina. *Tan gran és l'alegria de la vida, com profunda la tristesa de la mort* pàg. 6. (Ref. MAS-201)



Fig. 248 Fina Miralles dibuix extret de la publicació *Testament vital*. La poma és la fruita per excel·lència, *pomum* en llatí significa 'fruit de llavors', ja que en ser tallada per la meitat el seu cor te forma d'estrella de vuit punxes i a dins conté les llavors. Per tant, la poma representa tant a la deessa Pomona –la dels arbres fruiters- i la deessa Venus per estar relacionada amb la fecunditat.

La figura femenina esdevé el referent de l'abundància de la terra i de la producció, perquè la dona²⁹¹ és l'element a través del qual, des d'antic en les cultures agràries, s'explicava el misteri de la creació, de la supervivència i de la mort. Així, l'aparell reproductiu de les flors, el calze, és en el llenguatge simbòlic la manifestació del principi femení de la fecunditat. De la mateixa manera que la flor, de la qual, fecundada pel pol·len, en neix el fruit i de les llavors del fruit, caigudes a terra en neixen noves plantes, opera la reproducció humana, la mare, el ventre i el fill. I, així successivament, cíclicament, eternament, fins a l'infinit, la mort de la llavor per fer possible la multiplicació i la regeneració. Aquesta idea de la renovació periòdica de la vida ha conduït a la concepció de la sacralitat còsmica, gairebé sempre simbolitzada per l'exemplar més excels del regne vegetal: l'arbre. Atès que, des de temps immemorables, la conducta de la vida vegetal ha estat un dels referents més estesos per explicar l'existència humana, tant física com metafísica, és a dir, vida, mort i retorn.

291 MIRALLES, Fina. *El corn de la fortuna*.1990, pàg. 2. (Ref. MAS- 145)

*El corn de la Fortuna
flora, flor i fruit
llavor primigènia
origen diví
Mare Terra²⁹²*

Les lleis fonamentals de la vida són perpetuar l'existència en tots els regnes: mineral, vegetal i animal. Per tant, la natura fonamenta els seus principis en la perpetuïtat del present, sense individualisme, sense transcendentalisme, l'important no és el subjecte, l'essencial és perpetuar l'espècie, l'ésser, l'existir.

Miralles en el dibuix de la fig. 246, va esquematitzar la següent correlació d'idees: la mare-vida és l'energia vital, la que conté i fa possible la vida; el pare és el sentiment, el desig, el transmissor, la llavor i/o el pol·len; i el fruit és el fill que conté en el seu interior la vida en potència, per esdevenir acte en les condicions adequades. Però serà amb el fred hivernal que es tornarà a experimentar la fragilitat i la vulnerabilitat de la vida, la finitud i la mort transitòria, ja que les llavors a l'estar a la part central del fruit es mantenen unides, humides, protegides dins de la seva càpsula, i aparentment sense vida fins que siguin plantades a la terra humida o mullada per la pluja, per començar de nou, és a dir, a créixer gràcies a "la tebiesa de la primavera"²⁹³ i a l'atracció exercida per la llum del Sol²⁹⁴. Per tant, són les llavors una de les formes de permanència de la vida vegetal, sobretot dins del cicle agrari o del món rural, i l'essència de les doctrines religioses.

"Toda autentica cultura es culto y cultivo, a la vez religión y ciencia, implicación y explicación"²⁹⁵.

Hesíode explica que "de la mateixa manera que el cereal ha de ser enterrat per tal que fructifiqui, així, en el principi del temps un ésser diví, personificació del cereal, va ser mort i esquarterat, i dels bocins del seu cos, sepultats com a llavor primordial, o de les seves excrescències van sorgir unes plantes, fins llavors desconegudes, que des d'aquell moment van constituir l'aliment principal dels humans"²⁹⁶. La lectura d'aquesta idea des d'una perspectiva mitològica remet una vegada més als mites agrícoles anteriorment esmentats, concretament als viatges a

292 MIRALLES, Fina. "In vita Núm 3" *In Vitam eternum*. Juliol- octubre, 1996, pàg. 22. (Ref. MAS-169)

293 El Sol és el que marca els cicles vitals de les llavors de tardor a primavera

294 ORTIZ-OSÉS, Andrés. *La Diosa Madre, interpretación desde la mitología vasca*. Editorial Trotta, Madrid 1996, pàg. 112.

295 HESÍODE. *Els treballs i els Dies*. Edicions La Magrana, Barcelona, 1999, pàg. 28-29.

296 Divinitats femenines vinculades a la vegetació i a l'agricultura que es van dividir el món terrenal en dos espais el sòl i els subsòl, com és el cas d'Istar/Ershkigal/Damuzi, Afrodita/Persèfone/Adonis; Demèter/Coré/Dionís... on els marits consorts són entesos com a potencialitats o principis masculins fecundants que han de ser retornats al submón, és a dir, han de ser enterrats dins la terra per produir cereals.

l'inframón que les deesses ctòniques²⁹⁷ van fer per rescatar els seus marits consorts. Així com el periple per la terra que va fer Demèter²⁹⁸, embogida pel dolor quan Hades va raptar la seva filla Persèfone, per alliberar-la de la presó infernal. Però cal tenir en compte que els descensos de les deesses a l'Avern i els raptos de divinitats femenines per part de déus o herois masculins, gairebé sempre han estat relacionats amb el cicle agrícola i són una mena d'al·legoria per explicar la regeneració cíclica de les forces de la naturalesa.

*L'arbre fa el fruit que l'altre menja
el que mort per poder néixer
i de l'un a l'altre.
Tot té memòria tot
deixa rastre (...) ²⁹⁹.*

D'aquesta manera, la llavor surt de *dins la terra "in il verno" l'hivern, "en el seno" vers a "il primo veris" la primera veritat, la primavera, el renaixement de la vida³⁰⁰*. Així, la vida *com la llavor* conté en el seu interior a *l'altra, un dins l'altre, l'un amb l'altre la unió de tot el que som³⁰¹*. Per conseqüent, la forma de 8 (vuit) fa referència a la idea d'infinít (∞), d'etern retorn, que tot el terrenal està contingut en el celeste i el celeste en el terrenal, en un moviment recíproc, complementari, ininterromput, constant, atemporal que periòdicament es doblega sobre si mateix, tal com ho expressa Miralles en el següent poema:

*Hores, dies i mil·lennis
tot és ara
tot és sempre el mateix instant.
Hem i som espiga i gra
flor, fruit i llavor
Mare i filla
seguin sempre el camí que ens
traça la existència,
tan amiga de la Mort
com de la vida
l'una a cada mà
així no sento
la fatiga, ni l'ànsia*

297 Demèter es diferencia de Rea i Gea per simbolitzar la terra de conreu, la que produeix blat i les riques collites. Simbolitza el pas de la cultura de la naturalesa salvatge a la cultura de la civilització per ser Demèter, en la cultura grega, qui va ensenyar a cultivar els cereals i, per tant, l'elaboració del pa a la humanitat. El pa ha estat la base de l'alimentació des del neolític, però és al mateix temps, el símbol de l'aliment espiritual que donarà sentit verídica a la vida.

298 MIRALLES, Fina. *A reviure a renéixer*. 1991 i 1995, pàg. 3. (Ref. MAS- 154)

299 MIRALLES, Fina. *De la llum a la llum*. Publicació de Còclea, Camallera. Abril de 2005, pàg. 2 (Ref. MAS 144)

300 MIRALLES, Fina. *De la llum a la llum*. Publicació de Còclea, Camallera. Abril de 2005, pàg. 2 (Ref. MAS 144)

301 MIRALLES, Fina. *Corn de la fortuna* 1990, pàg. 6. (Ref. MAS-145)

*nit i dia són germanes
no hi ha més separació
tot és una sola cosa,
després de l'una l'altra³⁰².*

Fina Miralles, en el poema, feia referència, directament o de manera subliminal, a una concepció panteista de la realitat, on la divinitat i l'univers són una mateixa cosa, ja que tot està connectat amb els elements de la natura: la terra, les muntanyes, les pedres, els arbres, les flors i/o els animals; l'aire, el cel, els astres³⁰³, les estrelles i les constel·lacions; l'aigua, la pluja, els rius i els mars; i el foc, l'escalfor i la purificació. Cadascuna d'aquestes forces naturals han estat des d'antic per a l'ésser humà els elements que fan possible la seva supervivència i per aquest motiu han estat sacralitzades i venerades. Però, com que l'univers és moviment, ja que quan s'acaba un cosa en comença un altre, l'estona de quietud entre els dos estats, per a Miralles no s'ha d'entendre com l'absència de moviment -com l'entén el Zen-, sinó com la quietud, la suspensió o el lapsus de temps que hi ha entre l'un i l'altre, tal com l'entenia el Tao.³⁰⁴

*Tot el que ve del cel torna al cel
La font l'aigua de vida, el coneixement
L'aigua mística.³⁰⁵*

La dona, com l'arbre, té la capacitat de lligar la vida, el sensible i el suprasensible, és a dir, la matèria i l'esperit vital expressat en la cadena de flor, fruit, llavor, terra, mort i nova vida. "l'Amor que (...) ve de la mare, de l'aigua profunda, del líquid amniòtic, de l'úter, de la primera cèl·lula, de l'Amor Diví."³⁰⁶ Perquè la realitat canvia, "solament pel fer, per l'acció, per la pràctica (...) les coses es desdoblen es despleguen s'obren i es divideixen se separen és com la reproducció cel·lular, el moviment és la vida, però com que cadascun de nosaltres ha de fer el seu camí però tots ens trobarem en seqüències comunes"³⁰⁷. Aquestes seqüències comunes i/o constants són per a Miralles l'essència dels sentiments humans, ja que aquests no canvien perquè provenen d'una mateixa font, la mare.

302 La Lluna és important perquè contribueix en la fertilitat de la terra, la que assegura l'aurora de la matinada, les bromes matinals i la pluja. La relació de la lluna amb els cereals era important, calia respectar el sembrar per lluna plena per assegurar-se tenir pa cada dia.

303 Miralles explica aquest fenomen d'espai temporal no com la desaparició sinó com l'ocultació i per fer-ho empra la imatge del Sol. Així, quan el Sol està tan baix que no fa ombra, encara hi és en el firmament, és un moment de trànsit cap a la nit, per ser una altra cosa: doncs nosaltres igual. La vida és des que neixes fins que mors, després? Després descansar una bona estona ... MIRALLES, Fina. ... *i avui és l'últim dia aquí a l'illa..* Estiu 1985, pàg. 14. (Ref. MAS-156)

304 MIRALLES, Fina. *El pintor que no ha pintat mai...* 1990-1992, pàg. 4. (Ref. MAS-157)

305 MIRALLES, Fina. *De la llum a la llum*. Publicació de Còclea, Camallera. Abril de 2005, pàg. 1 (Ref. MAS 144)

306 Text escrit el 7 de març de 1989 a MIRALLES, Fina. *Diaris de 1989*, París febrer-juny, 1989. Pàg. 10 (Ref. MAS-151)

307 MIRALLES, Fina. "In vita Núm 3" Juliol- octubre 1996, pàg. 21. (Ref. MAS-169)

*viure la mística de la vida
l'invisible visible
viure connectat, unit a la divinitat³⁰⁸*

El contingut místic present en el treball de Fina Miralles apropa a una unitat primordial que no és res més que la vida, l'encadenament de l'energia vital que fa possible la reproductibilitat de l'existència, idea humanament expressada amb la paraula Amor³⁰⁹.

*Tots volen retornar al ventre maternal, allà a on es troba l'afàcia,
allà on rebem la memòria universal³¹⁰.*

Així, "l'inconscient col·lectiu universal, aquest és el meu retorn a l'abraçada de la Gran Mare"³¹¹. La comprensió de l'agricultura la va conduir a l'estudi de la natura, la natura a la comprensió de la cultura i la cultura a la connexió amb la unitat del temps i aquest estat de regressió li va permetre penetrar en el misteri de la naturalesa de la seva pròpia vida. "Serrallonga era jo i jo era ella, aquell trosset de terra que m'ha sigut donat per a diluir-m'hi, per retrobar-me. M'ha obert la porta al Sagrat, al més profund de l'ànima humana, a la unió i comunió, a fondre's per a ser un sol, fondrem amb la vida i ser amb ella per sempre"³¹². Miralles ha escrit "(...) jo també sóc la meva mare i la meva àvia fins i tot la meva besàvia així es transmet la cultura i una manera de veure i relacionar-se amb el món, obrir portes"³¹³.

*La Vida en un constant començar
cada final anuncia un nou començament
si no es tanca una porta no se'n obre cap més,
i la vida s'escola
desapareix per les esclertes³¹⁴.*

308 "En un principi tots els humans i els divins formàvem part d'un mateix sentiment: L'Amor, tots érem un i estàvem units. En algun moment els humans es van deixar posseir pels sentiments negatius: vanitat, orgull, ràbia, ressentiment, desolació, tristesa. etc. i aquests sentiments el van apartar d'aquest gran i primer corrent que més lluny més perdut, més trist i més sol. Alguns s'adonen es reconeixen i tenen la necessitat del retorn a l'origen a la Unió, a l'Amor". MIRALLES, Fina. *Tots som un, dins el gran corrent de l'amor* Desembre 1996 – març 1997, pàg. 40 (Ref. MAS- 165)

309 MIRALLES, Fina. "In vita Núm 3" Juliol- octubre 1996, pàg. 21. (Ref. MAS-169)

310 MIRALLES, Fina. *A reviure a renéixer*. 1991 i 1995, pàg. 20 . (Ref. MAS- 154)

311 MIRALLES, Fina. *De la llum a la llum*. Publicació de Còclea, Camallera. Abril de 2005 Pàg. 9. (Ref. MAS 144)

312 MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions de gràfic set. Sabadell 2008, pàg. 34.

313 MIRALLES, Fina. *De la llum a la llum*. Publicació de Còclea, Camallera. Abril de 2005, pàg. 9. (Ref. MAS 144)

314 MIRALLES, Fina. *Després no ve mai...In Vitro* Núm. 2, 1996, pàg.16. (Ref. MAS-168)

F

***CONCLUSIONS /
BIBLIOGRAFIA***

16

CONCLUSIONS

CONCLUSIONS

El present estudi ha volgut testimoniar com el pensament de Fina Miralles fluctua des del corrent neopositivista i analític de la seva primera etapa conceptual (1972-1975), sense entrar a l'etapa postconceptual (1976-1978) o els treballs de quadre concepte (1979-1983), fins a arribar a una obra textual i poètica vinculada a un pensament holístic espiritual (1981-1996). Per altra part, no s'ha fet un examen exhaustiu de tots els temes de caràcter simbòlic presents en la seva obra visual, com tampoc en la textual, sinó que bàsicament s'ha tractat la temàtica referent a l'arbre entès com a símbol del cosmos i totes les temàtiques subjacents. D'aquesta manera, i a fi d'aportar noves dades als estudis realitzats sobre l'obra de Fina Miralles, s'ha fet aquest treball que -sense pretendre tenir un caràcter definitiu sobre la totalitat de la seva producció- vol oferir una mirada nova i una voluntat de documentar amb precisió l'obra visual i poètica de l'artista que va del 1972 al 1975, i, alhora, relacionar-la amb la seva producció literària, però no pictòrica, compresa entre 1981 i 1996. S'ha considerat prioritari mantenir la intenció primera de l'artista, procurant interferir el mínim possible en el sentit del seu discurs i, amb aquesta idea, s'ha analitzat el procés de treball de Fina Miralles des d'un enfocament holístic.

Les conclusions d'aquest estudi indiquen que, en les etapes estudiades, Fina Miralles va anar treballant un conjunt d'idees presents en el seu pensament, tant en forma d'imatges com de paraules, cosa que fa que el sentit de la seva obra no estigui restringit ni es tanqui en ella mateixa, sinó que sigui obert, tant des de la dimensió espacial com temporal, de manera que cada nova presentació o confrontació de la seva obra aporta nous signes de significació i els continguts esdevenen susceptibles d'obrir-se a múltiples lectures. En analitzar el conjunt de l'obra de Fina Miralles es denota com l'encadenament d'idees que estan presents -algunes vegades latents i d'altres més evidents- en el procés de treball plasticovisual i textual poètic de l'artista, formen part d'un tot que es va generant, no de manera lineal, sinó com a resultat de múltiples interaccions entre ells al llarg de tota la seva trajectòria vital i filosòfica. Així, l'estratègia de treball emprada per Miralles es pot definir com a acumulativa, discursiva i poètica; en la qual les idees, els materials, les imatges, els conceptes i les paraules es troben referits tant en el treball visual com en el textual de la seva producció artística.

En resum, aquest treball aporta una nova visió de l'obra de Fina Miralles i revela que la naturalesa del seu treball es fonamenta en la capacitat de l'artista de relacionar, interaccionar i traslladar l'essència dels materials, idees, vivències, així com els seus pensaments poètics, a àmbits completament inesperats, fins i tot imaginaris, per atorgar-los una nova realitat ontològica, com es manifesta en la figura simbòlica de l'arbre.

17

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- . ABELLA, Ignacio. *La magia de los árboles (simbolismo, mitos y tradiciones, plantación y cuidados)*. Editorial Integral, Barcelona 1997.
- . ADRAS. *Él árbol, ese Ser, esa Energía*. Editorial Ars natura et Mundi, Barcelona 1996
- . AMADES, Joan. *Costumari català: el curs de l'any*. Salvat Editores, S.A., Edicions 62, Barcelona 1989.
- . ARDÈVOL, Elisenda i MUNILLA, Glòria. *Antropologia de la religió*. Editorial Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona 2001.
- . BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura, Mèxic 1965.
- . BACHOFEN, Johann Jakob. *El matriarcado*. Editorial Akal, Madrid 1987.
- . BARING, Anne; CASHFORD. *El mito de la diosa*. Editorial Siruela, Madrid 2005.
- . BENVENISTE, Émile. "Los niveles del análisis lingüístico", dins *Problemas de lingüística general, I*, Siglo XXI, Mèxic 1974. (4a ed.)
- . BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general, I*. Siglo XXI, Mèxic 1974. (4ª ed.)
- . BESACIER, Hubert. *Cinq ans d'art-performance a Lyon, 1979-1983*. Editat pel Departament del Comportament Environnement performance du Lyon, Lió 1984.
- . BOIX LLAVERIA, Sara. *Les enseñanza de los árboles*. Editorial el Barquero, Palma de Mallorca 2003.
- . BROUSSE, Jacques. *La magie des plantes*. Editorial Albin Michel, París 1990.
- . CELANT, Germano. *Del Arte Povera a 1985*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid 1985.
- . CIRLOT, Eduardo. *Morfología y arte contemporáneo*. Editorial Omega, 1955.
- . CIRLOT, Victòria i GARÍ, Clara. *La Mirada interior (Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media)*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona 1999.
- . CHENG, François. *Vide et plein*. Éditions du Seuil, París 1991.
- . CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*. Editorial Herder, Barcelona 2007.
- . COMBALIA DEXEUS, Victoria. *La poética de lo neutro (análisis y crítica del arte conceptual)*. Editorial Anagrama, Barcelona 1975.
- . COOPER, J.C. *Diccionario de símbolos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2000
- . CORREDOR-MATHEOS, J. "La segona meitat del segle XX", dins *Història de l'art català*, vol. IX, Ed. 62, Barcelona 1996, pàg. 98 i 101.
- . CREUS, Maia. *Sala Tres 1972-1979, en la ruta de l'art alternatiu a Catalunya*. Catàleg editat pel Museu d'Art de Sabadell, 2007.
- . DJALÁL AL-DIN RUMI. *Le mesnevi. 150 contes soufis*. Edicions Albin Michel, París 1988.
- . DE LA MORA, Laura. *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art, en la obra de Fina Miralles y Àngels Ribé en la década de los setentas*. Universitat Politècnica de València, 2005. (Tesi doctoral.)
- . DETIENNE, Marcel. *Los jardines de Adonis*. Editorial Akal, Madrid 1996.

-
- . DIVERSOS AUTORS. *Datos auxiliares. El camino d'Eleusis, una soluci3n al enigma de los misterios*. Editorial Fondo de Cultura econ3mica, Madrid 1994
- . ECO, Umberto. *EL problema de la obra abierta. La definici3n del arte*. Ediciones Destino, Barcelona 2002.
- . ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Editorial Paid3s, Barcelona 1999.
- . ELIADE, Mircea. *Lo profano y lo sagrado*. Editorial Guadarrama, Madrid 1967.
- . ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Editorial Labor, Barcelona 1983 .
- . ERRANDONEA, Juan. *Ed3n y paraíso fondo cultural mesopot3mico en el relato b3blico de la creaci3n*. Editorial Morovaak, Madrid 1966.
- . ESCOHOTADO, A. *Rameras y esposas*. Editorial Anagrama, Barcelona 2003.
- . FRASER, James George. *La rama dorada (magia y religi3n)*. Editorial Fondo de Cultura Econ3mica, Madrid 1981. (9a ed.)
- . GARCIA GUAL, Carlos. *Diccionario de mitos*. Editorial Siglo Veintiuno, Madrid 2003
- . GIMBUTAS, Marija. *El Lenguaje de la diosa*. Editorial Dove, Madrid 1996.
- . GIMBUTAS, Marija. *The Goddesses and Gods of Old Europe 6500-3500 BC*. Berkeley University of California Press, Estados Unidos 1982.
- . GRAN JEFE SEATTLE. *Nosotros somos parte de la tierra*. Editorial Hesperus, Palma de Mallorca 1995.
- . GRAVES, Robert. *La diosa blanca: gram3tica hist3rica del mito po3tico*. Editorial Alianza, Madrid 1983.
- . GRAVES, Robert. *Los mitos griegos*. Editorial Ariel, Barcelona 1999.
- . GRIMAL, P. *Diccionario de mitolog3a griega y romana*. Barcelona 1981.
- . GU3NON, Ren3. *S3mbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Universidad de Buenos Aires, Colecci3n Eudeba, Buenos Aires 1976.
- . HER3DOT. *Hist3ria*. Llibre II. Edicions de la Magrana, Barcelona 2002.
- . HES3ODE. *Teogonia*. Edicions de la Magrana, Barcelona 2005
- . HUSEIN, Shahrukh. *La diosa*. Editorial Taschen, Col3nia 2006.
- . *Gilgamesh*. Editorial Kair3s, Barcelona 2006.
- . *I Ching (milenario or3culo chino que dar3 respuesta a tus preguntas)*. Ediciones Obelisco, Barcelona 2008.
- . JULI3N, Imma. *Una ullada r3pida sobre el naixement del Pop. El llegat del Pop Art a Catalunya*. Museu d'Art de Girona, setembre 2004.
- . *Les formes du vent. Paisatge xin3s en prosa*. Editorial La Nyctalope, Par3s, 27 de setembre de 1987.
- . JUNG, Carl Gustav. *Obra completa*. Editorial Trotta, Madrid 1999.
- . LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialiation of the Art Object from 1966 to 1972*. Universitat de Calif3rnia, Berkeley 1997.
- . *La Galeria G, 1975-1978*. Centre d'Art Santa M3nica, Generalitat de Catalunya, Barcelona, abril-juliol de 1998, cat3leg col·lectiu.

- . LAO-TSE *Tao te ching*. Editorial Tecnos, Madrid 1996.
- . LOZANO, M. del Mar. *El Grupo de la Galería G de Barcelona y el arte conceptual*. Editorial la Madrilla, Cáceres 1977.
- . MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Editorial Akal, S.A., Madrid 1990. (5a ed.)
- . MARTÍN-CANO ABREU, Francisca. *Prehistoria de África: manifestaciones artísticas*. <En línia>: <http://sahara-news.webcindario.com/martcan.htm>. [22 de Abril de 2012]
- . MENDOZA, Carlos. *La leyenda de las plantas (mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales)*. Editorial Alta Fulla, Barcelona 1997.
- . MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona 1993.
- . MIRET I SOLER, M. Teresa. *Relació cronològica d'activitats*. Cercle Mercantil, Industrial i Agrícola. Història, Igualada 1997, pàg. 80 i 171.
- . MOLES, Abraham A. "Poesía experimental, poética y arte permutacional", dins *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Publicación colectiva, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires 1971.
- . MOLES, Abraham A. *La escritura en libertad*. Catàleg editat per l'Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Sureste de España. Alacant, març de 1975.
- . NOVALIS. *Los discípulos en Sais*. Editorial Hiperión, Barcelona 1988.
- . OVIDI. *La metamorfosis*. Editorial la Magrana, Barcelona 1996.
- . PAUSANIAS. *Descripción de Grècia. Libros VII-X*. Editorial Gredos, Madrid 1994
- . PLATON. *El Banquete*. Alianza editorial, Madrid 2006.
- . QUANCE, Ann Roberta. *Mujer o árbol (mitología moderna en el arte y la literatura de nuestro tiempo)*. Editorial La balsa de la Medusa, Madrid 2000.
- . RAFOLS CASAMADA, Albert. *Notes per una història d'EINA. EINA Escola de disseny i art. Vint anys d'avantguarda*. Editat per la Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona 1987.
- . SATZ, Mario. *El árbol de la vida y el árbol de los filósofos*. <En línia>: www.nematollahi.org http://www.webislam.com/numeros/2003/212/temas/arbol_vida.htm [5 octubre 2011]
- . SUREDA, J.; GUASCH, A. M. *La trama de lo moderno*. Ediciones Akal, Madrid 1993. (2a ed.)
- . WITTGENSTEIN, Ludwig. *Al voltant del color*. Editorial Universitat de València, Col·lecció d'estètica i crítica, València 1996.
- . WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*. Editorial Tecnos, Madrid 2001.

CATÀLEGS SOBRE FINA MIRALLES

- . ALTAIO, Vicens. "La calcomania i la taca. Foc i reflex sota l'aigua i sobre les aigües. *Doblec d'Ona* de Fina Miralles". Revista *Èczema*, Barcelona, març de 1981.
- . *ANNUARI Skira*. Ginebra 1982.

- . ARCO. Feria Internacional de Madrid '82, Ifema, Madrid, 10-17 de febrer de 1982, pàg. 153.
- . *Art & Recerca*. "Translacions". Espai Balmes, 21, Barcelona, 17 d'octubre-18 de novembre, Universitat de Barcelona, 1995.
- . *Artistes Catalans. Obra gràfica* (33). Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya Edicions Polígrafa, Barcelona 1987.
- . BALLESTER, José Maria. "La Biennale di Venezia '78. From Nature to Art, from Art to Nature". Secció d'Art Visual i Arquitectura. Catàleg general, Gruppo Editoriale Electa, Milà 1978, pàg. 196-198.
- . "Barcelona". Portafolio of Five Photographs by Melba Levick and Five Litographs by Fina Miralles, Edicions Polígrafa, Barcelona 1987.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. "Cien Años de Cultura Catalana, 1880-1980", Palacio Velázquez, Parques del Retiro, Madrid, juny-octubre de 1980, pàg. 41-446, 144 i 236.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. *Els fragments o tires amarades de Fina Miralles*. Fragments, Galeria 491, Barcelona 1980.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. *Josefina Miralles i la manca d'espai per a l'home. Arret en chemin*. Eulalia. Josephina Miralles. Manuel Valls, Carouge, Ginebra, Galerie Gaetan, 1977.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. *Homenatge Picasso*. Els artistes Catalans d'ara, Capella de l'Antic Hospital, Ajuntament de Barcelona, 23 de setembre-18 de novembre de 1981.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. *Les Matances de Josefina Miralles*. Galeria G, Barcelona, del 14 de juny al 6 de juliol de 1977.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. *Molinet de sis, "Què fer?"*, Sala Vinçon, Barcelona, 7 al 28 de juny de 1974.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. "Privire istorica asupra arte catalane", dins *Expozitia Artisti Catalani Ai Deceniului Opt Spania*. Galeria Caminui Artei, Bucarest, agost-setembre de 1982.
- . COL·LECTIU "G". Galeria G, Barcelona 1976.
- . COMBALIA, Victoria. *Barcelone 1947-2007*. Fondation Maeght, Saint Paul, França, Fondation Maeght 2007.
- . COMBALIA, Victòria. "El arte conceptual español en el contexto internacional", dins *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid / Sala de exposiciones del Koido Mitxelena Kulturune, Guipúscoa 2005, catàleg col·lectiu.
- . COMBALIA, Victòria. *La Col·lecció Tous en el si de l'art conceptual*. Catàleg de l'exposició a Tecla Sala, del 15 de febrer al 28 d'abril de 2002, Barcelona 2002.
- . *Complexité des peintres Catalans*. Fina Miralles, Benet Rossell, Josep Ucles, Antoni Taule. Galerie Schweitzer, Mondorf-les-Bains, Luxemburg 1992.
- . DIVERSOS AUTORS. *Años setenta. Fotografía y vida cotidiana*. Foto España. La Fábrica Editorial, Madrid 2009.
- . DIVERSOS AUTORS. *Artistes Catalans. Obra gràfica* (33). Departament de Cultura,

- Generalitat de Catalunya, Edicions Polígrafa, Barcelona 1987.
- . DIVERSOS AUTORS. Artist in the video archive. *Re.act.feminism - performancekunst der 1960er und 70er jahre heute*. (AdK) Akademie der Künste, Berlín, octubre de 2009.
 - . DIVERSOS AUTORS. *Desacuerdos, sobre art polítiques i esfera pública a l'Estat espanyol*. MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Arteleku, Diputació floral de Guipúscoa. U.N.I.A. (Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento), Centro José Guerrero, Diputació de Granada, 2005. Editorial Actar, Barcelona 2005.
 - . DIVERSOS AUTORS. *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965- 1980*. Catàleg editat pel Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2005.
 - . DIVERSOS AUTORS. *El cuerpo es la medida*. Variaciones en España – Fotografía y Arte 1900-1980, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Ediciones La Fábrica, Las Palmas de Gran Canaria 2004.
 - . DIVERSOS AUTORS. *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Catàleg *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Museu d'Art de Sabadell. Sabadell, febrer-juliol 2001.
 - . DIVERSOS AUTORS. *Fora de Camp (set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 als 90)*. Krtu. Metrònom, Barcelona, 1999.
 - . DIVERSOS AUTORS. *Fragments. Proposta per a una col·lecció d'art actual III*. Del 8 de novembre al 2 de gener, Ajuntament de Barcelona, 1994.
 - . DIVERSOS AUTORS. *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Catàleg editat pel Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Barcelona 1992.
 - . DIVERSOS AUTORS. *Il·luminacions Catalunya visionària*. Producció del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) amb el suport del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, febrer 2009.
 - . DIVERSOS AUTORS. *IM/AT/AL. Frankfurter Kunstverein*. MACBA, Eine Werkanswaht aus der sammlung des Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2007.
 - . DIVERSOS AUTORS. *Joan Miró. Paisatges*. Catàleg editat per la Fundació Caixa de Girona, Girona 2006.
 - . DIVERSOS AUTORS. *La Galeria G, 1975-1978*. Centre d'Art Santa Mònica, Espai Annex, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona 1998.
 - . DIVERSOS AUTORS. *Les Flors*. Edicions la Magrana, Barcelona 1996.
 - . DIVERSOS AUTORS. *Sala Tres 1972-1979, en la ruta de l'art alternatiu a Catalunya*. Editat pel Museu d'Art de Sabadell, octubre de 2007.
 - . DIVERSOS AUTORS. *Sense sortida d'emergència*. Museu d'Art de Sabadell. MECAD. Ajuntament de Sabadell, 2002.
 - . DIVERSOS AUTORS. *8 Setmanes, 8 Artistes*. Galeria Artema, Barcelona, del 18 al 23 de juny de 1979.
 - . DIVERSOS AUTORS. *10^a Biennale de Paris*, Palais de Tokyo - Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, del 17 de setembre a l'1 de novembre de 1977.
 - . *El lenguaje del árbol* . <http://www.educa.rcanaria.es/educacion/udg/pro/documentos/diadelarbol.doc?categoria=1967> <en línia> (novembre 2011)

- . *Festa de la Lletra*, Galeries: Ciento, Eude, Joan Prats, Gaspar i BCD, Barcelona, del 18 de setembre al 6 d'octubre de 1979.
- . FIGUERES, Abel. *El arte conceptual Catalán, el arte conceptual del sur*. Catalonia Cultura, Centre Unesco de Catalunya, Barcelona 1992, núm. 28.
- . GAUDIN, Marie-Christine: *Un chemin de sagesse*, Caen, 1993. Exposició Floreal, Galerie Serge Fourchon, Luc-sur-mer, França.
- . *Josefina Miralles i Fernando García Sevilla*, Galeria d'art Temps, València, gener de 1978.
- . *La Piramide*. Exposició itinerant pels Estats Units, Pensilvània, març-abril de 1980, Wesleyan University, Middletown, Connecticut.
- . MAS PEINADO, Ricard. *Èczema, del textualisme a la postmodernitat, 1978-1980*. Editorial Museu d'Art de Sabadell, Sabadell 2002.
- . MOURE, Glòria. "Fina Miralles. A l'Espai", dins *Fina Miralles*. Galeria Joan Prats, Barcelona, gener de 1983.
- . "Muestra De Arte Conceptual Catalán en el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza". Museu d'Art Contemporani, Eivissa 1979.
- . PABLO, Jordi. *Objecte. Primera antologia catalana de l'Art Objecte*. Fundació Joan Miró, Barcelona, 25 de maig-13 de juny de 1976.
- . PABLO, Jordi. *Paisatge. Josefina Miralles*. Fundació Joan Miró, Espai 10, Barcelona, 10-28 de gener de 1979.
- . PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Editorial Akal, Madrid 2007.
- . PARCERISAS, Pilar. *Idees & Attitudes. Catalan Conceptual Art 1969-1981*. 30 d'abril-5 de juny 1994, Cornerhouse, Manchester / Del 2 d'agost al 10 de setembre de 1994 a John Hansard Gallery, University of Southampton, Anglaterra.
- . PARCERISAS, Pilar. *La dialèctica natural-artificial, 1964-1980*. L'avantguarda de l'escultura catalana. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcelona 1989.
- . PARCERISAS, Pilar. *Quan l'art esdevé document, «70-80»*. Una col·lecció d'art alternatiu, Centre de Lectura de Reus, Reus, 11-29 de maig de 1994.
- . PICAZO, Glòria. *El pla, motiu de recerca*. En l'Aire. Josefina Miralles, del 19 de gener al 13 de febrer de 1982, Sala Metrònom, Barcelona.
- . POL RIGAU, Marta. *L'enigma insondable que és la força de la vida*. Catàleg de l'exposició *Dona-Arbre*, Fundació Espais de Girona, Girona 2005.
- . SARMIENTO, Jose Antonio (ed.). *Espacio Poético Experimental*. Casa de España en París, París 1981.
- . REGUANT, Prudenci. *El Pi de Centelles: Mite, ritu i experiència*. Cossetània Edicions, Valls 2006.
- . *El pi de centelles Mite; ritu i experiència IIIª part* (El Mite de Atys i Cibeles) . <En línia>: http://relatsencatala.cat/relat/el-pi-de-centelles-_mite-ritu-i-experiencia-iii-part-el-mite-de-atys-i-cibeles/48534 (27 de desembre 2011)

- . SNODDY, Stephen. *Sense & Crazyness: The Conceptual Artist*, Idees & Attitudes. Catalan Conceptual Art 1969-1981, del 30 d'abril al 5 de juny 1994, Cornerhouse, Manchester / Del 2 d'agost al 10 de setembre de 1994, a John Hansard Gallery, University of Southampton, Anglaterra.
- . *Tramesa Postal/Mail Art Exhibition*. Metrònom - Centre de Documentació d'Art Actual- Barcelona, del 13 d'octubre al 21 de novembre de 1980.
- . TRENC BALLESTER, Eliseu. *10^a Bienal de París*. Estudios ProArte, núm. 11, Barcelona, juliol-setembre de 1977.
- . UTRILLA, Lluís. *Cròniques de l'Era Conceptual*, Edicions Robrenyo, Mataró 1980.
- . VIDAL, Mercè. *Barcelona 1960-1980. Barcelona-París-NewYork. El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*. Generalitat de Catalunya. Palau Robert, Barcelona, del desembre 1985 al gener 1986.

HEMEROGRAFIA SOBRE FINA MIRALLES

- . A. C. "Fina Miralles pinta en els cels buits les variacions de la vida". *Diari de Sabadell*, Sabadell, 5 d'octubre de 1996, pàg. 36.
- . ACHE, Josep. "Creia ser una artista interessant i ara procuro ser la Fina Miralles". *Diari de Sabadell*, Sabadell, 2 de maig de 1991, pàg. 36.
- . ACHE, J. "Fina Miralles i Antoni Taulé exposen a Luxemburg". *Diari de Sabadell*, 18 de gener de 1992.
- . BAR, Ofelia de. "Fina Miralles". *Sociedad Anónima*, Sabadell, núm. 1, abril de 1983, pàg. 27-29.
- . BALLESTER, José Maria. "La Bienal de Venecia. De la Naturaleza al Arte y del Arte a la Naturaleza". *Guadalimar*, Madrid, any 4, núm. 34, juliol-agost de 1978, pàg. 44-47.
- . BASSAS, Assumpta. *S.O.S.: Searching for the Mother in the Family/Album*. N. Paradoxa. International Feminist Art Journal, vol. 16, Londres 2005. Monogràfic: Famílies/Homilies, pàg. 5-14.
- . BLANCH, Maria Teresa. "Barcelona". Revista *Batik*, Barcelona, núm. 47, gener-febrer de 1979, pàg. 70-77.
- . BLANCH, Maria Teresa. "Fina Miralles". *Diari Avui*. Barcelona, 11 de febrer de 1979.
- . BLANCH, Maria Teresa. "Josefina Miralles: Paisaje". *Triunfo*, Madrid, núm. 836, 1-7 de febrer de 1979, pàg. 5.
- . BLANCH, Maria Teresa. "Fina Miralles, Wolf Vostell, Santomaso (Fundació Joan Miró)". *Arteguia*, Madrid, any VII, núm. 44, febrer de 1979, pàg. 57.
- . BERTRAN, Josep. "Agramunt: Estiu del 87". Revista *Sió*, núm. 285, any XXIV, Agramunt, novembre de 1987, pàg. 9.
- . BERTRAN, Josep. "Con mi pintura intento la simplicidad". *Diari La Mañana*, Lleida, 31 d'octubre de 1987, pàg. 42.

-
- . BORRÀS, M. Lluïsa. "Fina Miralles. Artistes de l'Empordà". *Diari de Girona*, 9 agost 2009, pàg. 83.
- . CASCÓN, Carles. *Línies vives sobre el blanc*. *Diari de Sabadell*, Sabadell, 13 de gener de 1995, pàg. 13.
- . CASCÓN, Carles. "Fina Miralles i Josep Ramon Bach van unir pintura i poesia a la Nova 3". *Diari de Sabadell*, Sabadell, 12 d'octubre de 1996.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. "Arte de los medios alternativos". *Artes Plásticas*, Barcelona, núm. 26, setembre-novembre de 1978, pàg. 20-24.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. "Comunicació a l'Hospitalet". *Revista Serra d'Or*, any XV, núm. 161, Barcelona, 15 de febrer de 1973, pàg. 39-41.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. "El Arte Conceptual en Catalunya (11)". *Gazeta del Arte*, Madrid, núm. 57, 4 de gener de 1976, pàg. 23-24.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. "El nou paisatgisme de Fina Miralles". *Revista Serra d'Or*, Barcelona, any XXI, núm. 234, 10 de març de 1979, pàg. 49-51.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. "Fragments de Josefina Miralles, en Galena 491". *Revista Destino*, Barcelona, núm. 2.207, 24-30 de gener de 1980, pàg. 41.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. "L'alternativa de l'autenticitat". *Revista de L'hora de Catalunya*, any II, núm. 46, 28 gener al 3 febrer de 1980.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. "Les recerques de Josefina Miralles". *Revista Serra d'Or*, Barcelona, any XVI, núm. 174, 15 de març de 1974, pàg. 43-45.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. "Parada en el camí". *Revista Serra d'Or*, núm. 215, Barcelona, 15 d'agost de 1977, pàg. 43-45.
- . CIRICI PELLICER, Alexandre. "Poesia visual, novament". *Revista Serra d'Or*, núm. 279, desembre de 1982.
- . CIVIL, Marta. "Fina Miralles ja treballa a l'Ermita de Sant Nicolau i prepara una nova exposició". *Diari El 9 Nou*, Sabadell 1995.
- . CIVIL, Marta. "Fina Miralles. La línia com a excusa per donar vida al buit". *Diari El 9 Nou*, Sabadell, 9 de gener de 1995, pàg. 13.
- . COMBALIA, Victòria. "Conceptual". *Aties. International Contemporary Art*, Madrid, núm. 10, juliol-agost de 2005, pàg. 27-29.
- . COMBALIA, Victoria. *Fina Miralles y García Sevilla*. *Diari El País*, Secció de Cultura, 14 juliol de 1977.
- . COMBALIA, Victòria. "Homenatge a la Sala Tres". *Diari El País*, 25 d'octubre de 2007.
- . COMBALIA, Victòria. "La X Bienal de París". *Revista Batik*, Barcelona, núm. 36, setembre-octubre 1977, pàg. 57-59.
- . COMBALIA, Victòria. "Las Telas reforzadas por alambre de la artista catalana Fina Miralles". *Diari El País*, Barcelona, 5 de febrer de 1983.
- . COMBALIA, Victoria. "Primavera Conceptual en Cataluña". *Revista Batik*, Barcelona, núm. 8, octubre de 1974, pàg. 14-15.

- . COROMINAS, Maria Josep. "El Pla i l'Espai de Fina Miralles". Diari *Avui*, Barcelona, 6 de febrer de 1983.
- . CUTEHET I DOMÈNECH, Francesc. "Fina Miralles: la pintura oculta". *Diari de Sabadell*, Sabadell, 11 de maig de 1991, pàg. 36.
- . C. S. "Bajo el Sol de Miró". Diari *El País*, 7 de juliol de 2007.
- . DOLS RUSIÑOL, Joaquim. "Josefina Miralles en Sala Vinçon". Revista *Destino*, any XXXV, núm. 1885, Barcelona, 17 de novembre de 1973, pàg. 60.
- . DOLS RUSIÑOL, Joaquim. "La Normalización del Conceptualismo en Cataluña". *Artes Plásticas*, Barcelona, núm. 16, març-abril de 1977, pàg. 95-97.
- . FIGUERES, Abel. "El cas de la Galeria G", Diari *Avui*, Barcelona, 9 de juliol de 1998.
- . FONTOVA, Rosario. "Una gran exposició porta a la Costa Brava l'art català contemporani. Fondation Maeght". Diari *El Periódico*, Barcelona, 7 de juliol de 2007, pàg. 68.
- . GARCIA, Aurora. "Fina Miralles, Ideario y Técnica". Revista *Batik*, Barcelona, núm. 54, març-abril de 1980, pàg. 26-27.
- . GARCÍA, Josep Miquel. "Como salirse de la tela". *Guía del Ocio*, Barcelona, any VII, núm. 273, 17-23 de febrer de 1983, pàg. 83.
- . GARCIA, Josep Miquel. "Del conceptual al esteticismo". *Guía del Ocio*, Barcelona, any IV, núm. 112, 21-27 de gener de 1980, pàg. 47.
- . GARCIA SEVILLA, Fernando. "Objete. Reflexiones en tomo a una exposición (I)". Revista *Artes Plásticas*, Madrid, núm. 10, juliol-agost de 1976, pàg. 46-50.
- . GIRALT MIRACLE, Daniel. "Fina Miralles". Diari *Avui*, Barcelona, 26 de gener de 1980.
- . GIRALT MIRACLE, Daniel. "Las actividades de la Galeria G". *Guadalimar*, Madrid, any 2, núm. 17, 10 de novembre de 1976, pàg. 96.
- . G-4. "Exposicions". Revista *Serra d'Or*, Barcelona, any XV, núm. 161, 15 de febrer de 1973, pàg. 42-43.
- . GUTIÉRREZ, Fernando. "Fina Miralles y la presencia del Espacio". Diari *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de febrer de 1983.
- . JIMÉNEZ, Carlos. "El arte y las palabras en libertad". Revista *Lápiz*, núm. 67, Madrid, abril de 1990, pàg. 39-43.
- . MASSOT, Josep. "El MACBA reescribe la historia". Diari *La Vanguardia*, Barcelona, dijous 3 de març de 2005, pàg. 41-42.
- . MEVLÂNÂ DJELÂL-EDDÎN-I-ROÛMÎ. *Roubâ'yât*. Editorial Librairie d'Amérique Et d'Orient, París, 1984.
- . MIRALLES, Fina; PALOMER, Pilar. "Bienal de Venecia: reflexión para nuevas propuestas". Revista *Batik*, Barcelona, núm. 45, novembre de 1978, pàg. 4-5.
- . MOLINA, Ángela. "Viaje al fondo del MACBA". Diari *ABC*, Madrid, 30 de juliol de 1999.
- . MOURE, Glòria. "Arte: posibilidad cero?" Diari *El noticiero universal*, Barcelona, 18 de febrer de 1982.
- . MOURE, Glòria. "Fina Miralles". *Art Press*, París, març de 1976, pàg. 26-27.

-
- . MOURE, Glòria. "Fina Miralles. *Triunfo*, Madrid, any XXXII, núm. 750, juny de 1977, pàg. 70.
- . MOURE, Glòria. "Fina Miralles". *Flash Art*, Milà, núm. 88-89, març-abril de 1979, pàg.12.
- . MOURE, Glòria. "Josefina Miralles (Galeria 'G')". Revista *Destino*, Barcelona, núm. 2.073, del 30 de juny al 6 juliol de 1977, pàg. 32-33.
- . MOURE, Glòria. "Fina Miralles: Matances (Matanzas)". *Triunfo*, Madrid, núm. 755, 16 de juliol de 1977, pàg. 54.
- . MOURE, Glòria. "Fina Miralles: Sobrada Soltura". Diari *El noticiero universal*, Barcelona, 10 d'octubre de 1983, pàg. 30.
- . PARCERISAS, Pilar. "Deixar per trobar". Diari *Avui*, Barcelona, 29 de maig de 1991, pàg. 2.
- . PERMANYER, Lluís. "Fina Miralles, en òrbita". Diari *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de gener de 1983.
- . PORTABELLS, Anna. "'Conceptes' con piezas de la colección Tous, cierra en Metrònom su gira de dos años". Diari *La Vanguardia*, 19 de setembre de 2002.
- . POWER, Kevin. "Ferran Garcia Sevilla. Una conversación". *Arena*, Madrid, núm. 3, juny de 1989, pàg. 78, 79 i 83.
- . QUERALT, Rosa. "Josefina Miralles". *Triunfo*, Madrid, núm. 885, 10-16 de gener de 1980, pàg. 9.
- . Redacció. "Arte de Ahora". *Triunfo*, Madrid, any XXX, núm. 660, 24 de maig de 1975, pàg. 74.
- . Redacció. "Arte de Ahora". *Triunfo*, Madrid, any XXX, núm. 661, 31 de maig de 1975, pàg. 87.
- . Redacció. "Arte o comercio?". Diari *El Correo Catalán*, 5 d'abril de 1975.
- . Redacció. "En Fundació Miró, Josefina Miralles". Diari *El Mundo*, 1 de febrer de 1979.
- . Redacció. "Exposició Galeria 'G'". *Triunfo*, Madrid, núm. 750, 11 de juny de 1977, pàg. 70.
- . Redacció. "Exposició Galeria 'G'". *Triunfo*, Madrid, núm. 755, 16 de juliol de 1977, pàg. 54.
- . Redacció. "Exposició Galeria Temps de València". *Triunfo*, Madrid, núm. 785, 11 de febrer de 1978, pàg. 59.
- . Redacció. "Exposition de Fina Miralles a Luc-sur-Mer. Vernissage en musiques". *La Renaissance*, 11 de maig de 1993.
- . Redacció. "Expositions de peinture. Fina Miralles". *Quest-France*, 14 de maig de 1993.
- . Redacció. *Garcia Sevilla; Jordi Pablo, Vilaplana*. "Fina Miralles". *Triunfo*, Madrid, any XXXI, núm. 714, 2 d'octubre de 1976, pàg. 64-65.
- . Redacció. "Josefina Miralles: Paisaje". *Triunfo*, Madrid, núm. 836, 1-7 de febrer de 1979, pàg. 5.
- . Redacció. "Fina Miralles". *Triunfo*, Madrid, any XXXIII, núm. 855, 16 de juny de 1979, pàg. 8.
- . Redacció. "Fina Miralles a Barcelona". Diari *de Sabadell*, Sabadell, 21 de març de 1995, secció Flashos Art, pàg. 7.
- . Redacció. "Fina Miralles à l'Église Saint Pierre". *Le Pays d'Auge*, 7 de setembre de 1993.

- . Redacció. "Fina Miralles á Touques. L'art au bout du fil". *Quest-France*, 12 de setembre de 1993.
- . Redacció. "Fina Miralles Expose à Luc-Sur-Mer". *Diari Liberté, Le Bonnhomelibre*, 29 d'abril de 1993.
- . Redacció. "Fina Miralles i Antoni Taulé exposen a Luxemburg". *Diari de Sabadell*, Sabadell, 18 de gener de 1992, pàg. 31.
- . Redacció. "Fina Miralles inaugura avui a Nova Tres". *Diari de Sabadell*, Sabadell,
- . Redacció. "La inauguració de Fina Miralles va sumar poesia i pintura". *El 9 Nou*, Sabadell, 12 d'octubre de 1996.
- . Redacció. "L'art musical de Fina Miralles". *Le Pays d'Auge*, setembre de 1993.
- . Redacció. "Nova Tres". *Diari de Sabadell*, Sabadell, 7 de gener de 1995.
- . Redacció. "2 Exposicions". *Diari d'Igualada*, Igualada, 3 d'abril de 1975. 10 d'octubre de 1996, pàg. 8.
- . RIPOLL, Joan. "Fina Miralles: A l'Espai". *Diari de Sabadell*, Sabadell, 5 de març de 1983.
- . RIPOLL, Joan. "Fina Miralles, a la cruïlla". *Diari de Sabadell*, Sabadell, 25 de maig de 1991, pàg. 5.
- . RIPOLL, Joan. "Un artista cada mes". *Diari de Sabadell*, Sabadell, 27 de gener de 1996, pàg. 14.
- . R. P. "Vier Katalanische Künstler stellen aus". *Tangeblatt*, 17 de gener de 1992.
- . SALES, Enric. "Once artistas, sus 'activitats' y una Galería". *Revista Batik*, Barcelona, núm. 28, novembre de 1976, pàg. 46, 47 i 79.
- . SANTOS TORROELLA, Rafael. "La Bienal de Venecia 1978". *Revista Destino*, Barcelona, núm. 2.127, 13-19 de juliol de 1978.
- . SCNEIDER, Joseph Paul. "Art Catalan d'aujourd'hui". *Luxembourger Wort*, Luxemburg, 15 de gener de 1992.
- . SUÁREZ, Alícia; VIDAL, Mercè. "Catalans a Extremadura". *Revista Serra d'Or*, Barcelona, any XIX, núm. 209, 15 de febrer de 1977, pàg. 53.
- . SUAREZ, Alícia; VIDAL, Mercè. "Biennal de París". *Revista Serra d'Or*, Barcelona, any XIX, núm. 218, 15 de novembre de 1977, pàg. 47.
- . SUÁREZ, Alícia; VIDAL, Mercè. "La Biennal de Venècia". *Revista Serra d'Or*, Barcelona, any XX, núm. 228, 15 de setembre de 1978, pàg. 60.
- . SUÁREZ, Alícia; VIDAL, Mercè. "La Galeria Artema". *Revista Serra d'Or*, Barcelona, any XXI, núm. 240, 1 de setembre de 1979, pàg. 60.
- . SUÁREZ, Alícia; VIDAL, Mercè. "Les Tires amarades de Fina Miralles". *Revista Serra d'Or*, Barcelona, any XXII, núm. 246, 1 de març de 1980, pàg. 59-60.
- . SUÁREZ, Alícia; VIDAL, Mercè. "Notes d'art". *Revista Serra d'Or*, Barcelona, any XXII, núm. 248, 1 de maig de 1980, pàg. 56.
- . SUÁREZ, Alícia; VIDAL, Mercè. "Postal Art/Art Postal". *Revista Serra d'Or*, Barcelona, any XVI, núm. 177, 15 de juny de 1974, pàg. 53-54.

- . SUÁREZ, Alícia; VIDAL, Mercè. "Sala Vinçon". Revista *Serra d'Or*, Barcelona, any XV, núm. 171, 15 de desembre de 1973, pàg. 70.
- . TEN, Rosa. "Fina Miralles". Revista *Quadern*, Sabadell, núm. 99, 1995, pàg. 54.
- . TRENAS, Miguel Angel. "El Reina Sofía reune a los pioneros españoles del arte conceptual". Diari *La Vanguardia*, 12 d'octubre de 2006.
- . TRENC BALLESTER, Eliseu. "10ª Bienal de París". *Estudios ProArte*, núm. 11, Barcelona, juliol-setembre de 1977, pàg. 109.
- . VIDAL, Jaume. "La tercera edició d'eBent mostrarà la importància de la dona en el camp de la 'performance'". Diari *El Punt*, 4 de desembre de 2003.

VIDEOGRAFIA

- . MOLINER, Montserrat. *Entrevista a Fina Miralles. Cadaqués 2005*. Producció de la Nau Còclea, Camallera 2005. <En línia>: http://montserratmolinercent.blogspot.com/2009/01/paraules-amb-fina-miralles_01.html <http://webmail.uab.es> [15 octubre 2011]

PUBLICACIONS I TEXTOS DE FINA MIRALLES

- . MIRALLES, Fina. *Barcelona*. Edicions La Polígrafa, Barcelona, gener de 1987.
- . MIRALLES, Fina. *Col·lectiu Sala Tres*. Manifest del nou equip provisional de gestió de la Sala Tres, Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, 15 de gener de 1975. (Josep Doménech, Josep Casamartina, Montserrat Vega, Benet Ferrer, Caries Raurich, Josefina Miralles.)
- . MIRALLES, Fina. *De la llum cap a la llum*. Nau Còclea, Camallera 2005.
- . MIRALLES, Fina. *Del Natura*. Editat per eBent'03 i Club 8, Festival Internacional de Performance de Barcelona 2003.
- . MIRALLES, Fina. *Dibuixos*. Galeria Nomen, Barcelona 1983.
- . MIRALLES, Fina. *El paradís artificial és Mir i Vallès S. A. Pàrking de les Feres (1068)*, núm. 1. Edicions 62, Barcelona 1974.
- . MIRALLES, Fina. *El triangle com a simbologia de poder i de mort*. Museu Municipal de Mataró, 11 de novembre de 1976.
- . MIRALLES, Fina. *Floreal*. Galerie Serge Fourchon, Luc-Sur-Mer 1993.
- . MIRALLES, Fina. *Josefina Miralles / Galeria "G"*. Barcelona 1976.
- . MIRALLES, Fina. *Materials Naturals - Materials artificials*. Edicions Alternes, núm. 2, CPC Fundació Anselm Turmeda, Barcelona 1975.
- . MIRALLES, Fina. *Projectes impossibles. "Què fer?"* Galeria Vinçon, Òmnium Cultural, Institut italià, Ed. Polígrafa, Barcelona 1974.
- . MIRALLES, Fina. *Relacions. Terra, Aigua, Aire, Foc*. Sala Tres, Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, 1975.

- . MIRALLES, Fina. *Remeur de la mer lointaine. Els escriptors homenatgen Folguera*. Edició comissió del centenari de Joaquim Folguera, Fundació La Mirada, Universitat Autònoma de Barcelona i Ajuntament de Sabadell, Sabadell 1993.
- . MIRALLES, Fina. *Translacions*. Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (SAPCP), 1974.
- . MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Edicions de gràfic set, Sabadell 2008.
- . MIRALLES, Fina. *Vuit poemes*. Plaquette, núm. 39. Editorial Cafè Central, Barcelona 1993.

G

ANNEXES

18

ANNEXES

ÍNDEX

18.1. RELACIÓ DE LA DOCUMENTACIÓ SOBRE L'OBRA DE FINA MIRALLES

18.1.1. INTRODUCCIÓ

18.1.2. DOCUMENTACIÓ CRONOLÒGICA DE L'OBRA PLÀSTICOVISUAL DE FINA MIRALLES DEL PERÍODE 1972-1975

18.1.3. DOCUMENTACIÓ CRONOLÒGICA DE LES PUBLICACIONS DE FINA MIRALLES DEL PERÍODE 1972-2007.

18.1.4. TAULA DE LA PUBLICACIÓ *NATURALESES NATURALS – NATURALESES ARTIFICIALS* 1975

18.2. RELACIÓ DE LA DOCUMENTACIÓ DE L'OBRA DE FINA MIRALLES


18.2.1 TEXT DE FINA MIRALLES DE *L'ARBRE* QUE VA PRESENTAR EN MOTIU DE L'EXPOSICIÓ *VALORS ACTUALS DEL COSTUMARI CATALÀ EN LES ARTS PLÀSTIQUES* (1975-1976).


18.1.1. INTRODUCCIÓ



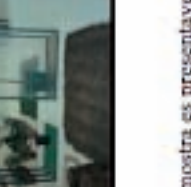


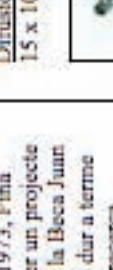
Les taules han estat dissenyades per recollir la màxima informació documental possible de manera sintètica de cada mostra, acció i/o activitat que l'artista va realitzar entre 1972 i 1975.

Les fonts emprades per a l'elaboració de les taules provenen del fons de Fina Miralles del Museu d'Art de Sabadell, del fons documental del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), de la biblioteca de la Fundació Joan Miró de Barcelona, amb els comentaris i rectificacions efectuats per l'artista, ja sigui en les dates, la descripció o els materials dels diferents treballs.

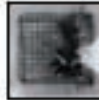
El criteri d'ordenació de les taules ha estat estrictament cronològic, sense donar més o menys rellevància si les exposicions van ser individuals i/o col·lectives. Pel que fa al disseny de les taules es pot observar que a la part superior hi ha núm. ref. FM, és a dir, el número de referència de la taula de Fina Miralles (FM) més el número corresponent. Aquesta referència es troba com a nota de pàgina al costat del títol de cada peça. A la segona línia, a la columna de l'esquerra s'hi esmenta el títol de l'exposició, el lloc i la data, a la següent columna, la fitxa tècnica de la peça o peces que va presentar a l'exposició. A la tercera columna s'explica breuement el concepte que l'artista va treballar i a la penúltima columna, el material resultant de la mostra com la difusió, el catàleg, les notes i/o articles de premsa, i en alguns casos si es va editar una publicació. Pel que fa a l'última columna s'esmenten singularitats contextuais que siguin rellevants a tenir en compte, així com la documentació visual del treball de Fina Miralles recollit en el fons documental de l'artista al Museu d'Art de Sabadell (MAS).

Exposició individual. Treball nou per a l'exposició.		Exposició individual. Treball nou per a l'exposició.	
Núm. ref. FM-1	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Concepte	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
<p>Títol de l'exposició / Lloc / Data</p> <p><u>Sensitividad</u></p> <p>Lloc: Llibreria Plató, Barcelona</p> <p>Data: Octubre del 1972</p>	<p>Nom de la peça: <u>Thuang</u> (1972)</p>  <p>Procediment: Pintura Materials: . Paper vegetal . Collage . Guaix . Dibuix . Fotocòpies</p> <p>Descripció: L'exposició constava d'unes quinze pintures sobre paper vegetal, treballades en tècnica mixta, en què l'artista va combinar collage, guaix, dibuix, fotocòpies... Les obres tenien unes mides aproximades de 49 x 38 cm, 38 x 38 cm i 20 x 20 cm.</p>	<p>Les pintures exposades se situaven entre l'abstracció i el pop, però amb «colores estridents, formes geomètriques —capses que contenen altres capses, amb formes allargades dins o fora de les geomètriques i ratlles paral·leles—», amb un marcat flux viscós i amb fortes connotacions sexuals. En conjunt, Fina Miralles hi plasmava tot un món de sensacions, amb una voluntat sonora clara (<i>Thuang</i>) i amb referències còniques.</p> <p>G-4. «Miralles CAJ/Plató». <i>Serra d'Or</i>. Any XV, núm. 161 (15 febrer 1973), p. 42-43 (ressenya).</p>	<p><u>Difusió</u>: Va existir una targeta d'invitació, però avui s'ha perdut.</p> <p><u>Catàleg</u>: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p><u>Premsa</u>: .G-4. «Miralles CAJ/Plató». <i>Serra d'Or</i>. Any XV, núm. 161 (15 febrer 1973), p. 42-43 (ressenya).</p> <p><u>Publicació</u>: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p>
			<p><u>Singularitats / Documentació</u></p> <p>Singularitats: Aquesta va ser la primera exposició individual que Fina Miralles va fer després de llicenciar-se en Belles Arts.</p> <p><u>Documentació</u>: Diapositives (ref. MAS-299)</p>

Núm. ref. FM-2		Exposició col·lectiva. Treball nou per a l'exposició.		
Núm. ref. FM-2	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Concepte	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació	Singularitats / Documentació
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Comunicació actual a l'Hospitalet</i></p> <p><u>Lloc / Data</u></p> <p>L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Del 23 de desembre del 1972 al 14 de gener del 1973</p>	<p><u>Nom de la peça:</u> <i>Natura morta</i> (novembre del 1972)</p>  <p><u>Procediment:</u> Muntatge / objecte</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> . Una taula negra . Vuit elements <p>A la primera fila:</p> <ul style="list-style-type: none"> . Llènyia . Herba . Pedres . Fulles <p>A la segona fila:</p> <ul style="list-style-type: none"> . Petixines . Aigua . Algues . Sorra <p><u>Descripció:</u> Al damunt d'una taula negra, Fina Miralles hi va disposar vuit elements distribuïts en dues files. A la primera hi havia llenya, herba, pedres i fulles, i a la segona, petixines, aigua, algues i sorra. Davant de cada element hi va escriure el nom corresponent en lletres majúscules de color blanc.</p>	<p>Com la mateixa Fina Miralles va escriure en el seu dossier, «aquesta peça es va fer com a crítica als quadres denominats <i>natures mortes</i> o <i>hodgepodes</i>»; per això, va concebre un muntatge que volia ser un mostrari de materials naturals tretts del seu context habitual, a fi de constatar-ne l'existència.</p> <p>L'artista, però, no només els presentava de manera dissociada al damunt d'una taula negra, sinó que, a més, els ordenava, classificava i identificava.</p> <p>Per complementar la peça, es va lliurar als espectadors un text on s'explicava l'existència d'altres elements. En aquest text s'especificaven les accions que el públic havia de realitzar que consistien de: mirar el cel tres cops al dia i quatre vegades a l'any, d'acord amb les estacions (primavera, estiu, tardor i hivern).</p> <p>Actualment, aquest document s'ha perdut.</p>	<p><u>Difusió:</u> No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p><u>Catàleg:</u> No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p><u>Premsa:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> . CIRICI PELLICER, Alexandre. «Comunicació a l'Hospitalet». <i>Serra d'Or</i>. Any XV, núm. 161 [Barcelona] (15 febrer 1973), p. 39-41 (ressenya). . G-4. «Exposicions». <i>Serra d'Or</i>. Any XV, núm. 161 [Barcelona] (15 febrer 1973), p. 42-43 (nota). <p><u>Publicació:</u> No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p>	<p><u>Singularitats / Documentació</u></p> <p><u>Singularitats:</u> La filosofia de la mostra era donar suport a l'experimentació artística, d'una banda, i social, de l'altra, a través de la participació.</p> <p>Aquesta peça manté certes conomiciencies amb les propostes dels artistes conceptuals, i molt especialment amb el treball de Ferran Garcia Sevilla.</p> <p><u>Documentació:</u> Negatius (ref. MAS-323) Sèrie fotogràfica (ref. MAS-261 i MAS-211) Diapositives (ref. MAS-301) Dossier (ref. MAS-210)</p>

Núm. ref. FM-3	Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Concepte	Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació	Singularitats / Documentació
<p><u>Títol de l'exposició:</u> Josefina Miralles. <i>Naturalèzies naturales</i></p> <p><u>Lloc:</u> Sala Vinçon, Barcelona</p> <p><u>Data:</u> Del 23 al 31 d'octubre del 1973</p>	<p><u>Nom del muntatge:</u> <i>Naturalèzies naturales</i> (octubre del 1973)</p> 	<p><u>Procediment:</u> Muntatge</p> <p><u>Descripció:</u> «En aquesta mostra es presentaven nou elements naturals sense manipulació, però descontextualitzats per mostrar el seu procés i la seva qualitat de naturals. A la vegada, en el mateix espai, hi havia quatre objectes compostos per elements naturals i elements artificials, a fi de mostrar i constatar la seva radical diferència de materials.»</p> <p>Text extret del dossier de Fina Miralles (ref. MAS-211).</p> <p>La proposta constava de diferents parts. A l'hora de descriure-la, s'ha intentat seguir un mateix protocol per a cada part segons el procediment emprat.</p> <p>A-1 Extensions d'elements naturals de mides variables.</p>    	<p>A l'abril del 1973, Fina Miralles va fer un projecte per sol·licitar la Beca Juan March a fi de dur a terme un treball de recerca artística sobre materials naturals y artificiales», en la línia de l'art conceptual, i amb el propòsit d'investigar sobre aquest tema en profunditat.</p> <p>La idea de <i>Naturalèzies naturales</i> era mostrar únicament la matèria dels objectes, evidenciant-ne el caràcter natural i posterioritzar que no havien sofert cap transformació. Es tractava de desposseir-los del seu caràcter d'objectes i accentuar-ne la pura existència física. Per tant, en col·locar una sèrie de materials en una galeria, en modificar-ne el context, no s'intentava reproduir la morfologia tectònica de l'espai del qual havien format part en un principi (un riu, un camp, una platja, etc.), sinó mostrar els diferents materials que el componien.</p>	<p><u>Difusió:</u> Postal d'invitació de 15 x 10,5 cm (ref. MAS-115).</p> 	<p><u>Singularitats:</u> A partir d'aquesta exposició, Ferran Amat, propietari de la Sala Vinçon, va nomenar directora Fina Miralles.</p> <p><u>Documentació:</u> Fotografies Muntatge Negatius (ref. MAS-340) Fotografies (ref. MAS-263 (8, 16, 19, 30, 72, 74 i 85)) (ref-MAS-264) Pintada de cargols Negatius (ref. MAS-339) Vol de coloms Negatius (ref. MAS-342) Pel·lícula de súper-8</p> <p>Diapositives de <i>Naturalèzies naturales</i> (ref. MAS-302)</p> <p>Diapositives per a la documentació de <i>Naturalèzies naturales</i> (ref. MAS-303)</p> <p>Llibre 1r de Fina Miralles (ref. MAS-410)</p> <p>Dossier (ref. MAS-210)</p>


	<p>Materials:</p> <ul style="list-style-type: none"> . Sorra de platja . Un cenerar de petxines . Pedres . Terra erma . Dotze patateres en torretes . Cinc pomeres en un cossi de zinc ple d'aigua . Terra amb adob . Herba <p>Descripció: L'artista va disposar al paviment de la sala, damunt d'un plàstic o tela o bé directament, un tros d'herba, una extensió de terra, una prolongació de vint-i-quatre moebles de sorra, un classificador de petxines, una estiba de pedres, un cubell de zinc ple d'aigua amb cinc pomeres, torretes amb patateres plantades, etc.</p> <p>A-2 Quatre objectes reals compostos d'elements naturals (originals) i artificials (rèplica formal). La intenció era mostrar les diferències entre aquestes dues condicions o qualitats, natural i artificial.</p> <p>A-2.1 Nom de la peça: <i>Gàbia de gallines / Galliner</i></p> <p>Procediment: Objecte</p> <p>Materials:</p> <ul style="list-style-type: none"> . Una gàbia . Dues gallines viues . Una gallina dissecada <p>Descripció: Aquest objecte és compositiu de dues gallines viues (naturals) i una de dissecada (artificial) que coexistien en un mateix espai, el galliner.</p> <p>A-2.2 Nom de la peça: <i>Gàbia de coloms</i></p> <p>Procediment: Acció / objecte</p> <p>Materials:</p> <ul style="list-style-type: none"> . Una gàbia . Una vintena de coloms vius . Tres coloms dissecats <p>Descripció: Dins de la gàbia, com si fos un colomar, l'artista hi va disposar coloms vius i dissecats.</p> <p>A-2.3 Nom de la peça: <i>Pinada de cargols</i></p> <p>Procediment: <i>Happening / objecte</i></p> <p>Materials:</p> <ul style="list-style-type: none"> . Uns tres-cents cargols . Dues cargoleres 	<p>Text extret del Llibre de Treball 1r de Fina Miralles (ref. MAS-410).</p>	<p>d'Op. Any XV, núm. 171 (15 desembre 1973), p. 70 (ressenya) (ref. MAS-038, fotocòpia).</p> <p>Publicació: MIRALLES, Fina. <i>Materials naturals - materials artificials</i>. Edicions Alernes, Barcelona, 1975.</p>
--	--	--	--





	<p>. Dues cols . Plàstic . Sorra . Pintura</p> <p>Descripció: En una cargolera (amb una col fresca a l'interior), l'artista hi va disposar cargols trobats a la muntanya, en els quals es va intervenir pictòricament a la sala. Un cop pintats, Miralles els va col·locar dins de l'altra cargolera, que també contenia una col, i, posteriorment, els va retornar al seu lloc d'origen, la natura.</p> <p>B- Dos muntatges on es contraposaven dues portes: una <i>Porta verda</i>, amb elements naturals, i una <i>Porta blava</i>, amb elements artificials.</p> <p>B-1 <u>Nom del muntatge:</u> <i>Porta verda</i></p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> . Estructura de porta de fusta . Un arbre (llorer) en un test de fusta . Sorra . Plàstic . Persiana <p>Descripció: <i>Porta verda</i> constava d'elements naturals, com ara un arbre (llorer) al damunt de sorra, dins d'una atmosfera limitada per plàstics transparents als laterals i una persiana cargolada a la part frontal.</p> <p>B-2 <u>Nom de la peça:</u> <i>Porta blava</i></p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> . Estructura de porta de fusta . Gespa de plàstic . Planta de plàstic . Plàstic . Pedres de cartró . Un ocell dissecat <p>Descripció: <i>Porta blava</i> estava constituïda per elements artificials i es componia d'una estructura de porta que, per la banda de dins, es completava amb una planta de plàstic damunt d'un tros de gespa també de plàstic. A la part exterior hi havia dues pedres de cartró a terra, damunt d'una peça rectangular de plàstic. De la banda superior de la porta en penjava un ocell (estornell) dissecat que simulava el vol.</p>	<p>Amb la idea d'intervenir plàsticament en la naturalesa, Miralles va disposar en una cargolera (amb una col fresca a dins) cargols trobats a la muntanya que van ser objecte d'una intervenció pictòrica a la sala. Per tal de pintar els cargols amb la participació del públic (és a dir, per poder deixar els cargols fora de la cargolera), l'artista va col·locar a terra uns rectangles de plàstic acotats per un perímetre de sorra que permetien limitar la mobilitat dels cargols acabats de pintar. Un cop pintats, els cargols es van anar col·locant dins l'altra cargolera, que també contenia una col, i, posteriorment, es van retornar al seu lloc d'origen, la natura. El <i>Appening</i> es va fer diàriament de 16 a 19 h durant tot el temps que va durar la mostra.</p>	
--	--	--	--


	<p>C- Com a complement de l'exposició, l'artista va fer dues accions amb elements naturals en la natura:</p> <p>C-1 <u>Norm de l'acció: Vol de coloms</u> (23 d'octubre del 1973 a les 12 h)</p> <p><u>Procediment: Acció</u></p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Una gàbia - Una vintena de coloms vius - Tres coloms dissecats - Un personatge <p><u>Descripció:</u> L'acció va consistir a pujar la gàbia que hi havia a l'exposició, amb els coloms vius i dissecats, al terrat de la Sala Vinçon. Tot seguit es va obrir la gàbia, i mentre que els coloms vius van volar, els artificials es van quedar immòbils a l'interior.</p> <p>C-2 <u>Norm de la translació: Decidida amar de cargols al parc de la Ciutadella</u> (1 de novembre del 1973)</p> <p><u>Procediment: Happening</u></p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Dues cargoleres - Fina Miralles - Participants <p><u>Descripció:</u> Un cop acabat el procés de modificar l'aparença natural dels cargols pintant-ne la closca, aquesta aparença, amb els pigments, va esdevenir artificial. L'1 de novembre del 1973, després de clausurar la mostra, els cargols van ser retornats al seu lloc d'origen, la natura, al parc de la Ciutadella de Barcelona.</p> <p>D- <u>Projecció diària</u>, de 17 a 20 h, de:</p> <p>D-1 <u>Diapositives d'elements naturals pertanyents als tres regnes de la natura (animal, vegetal i mineral):</u> aigua, mar, cel, herba, pluja, terra, sorra, ocells, peixos i animals domèstics.</p> <p>D-2 <u>La pel·lícula Fenòmens atmosfèrics</u>, filmada en súper-8, sense so i amb una durada de 35 minuts.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sortida del sol / posta del sol - Mar, les onades quan arriben a la sorra - Pluja sobre el mar - Com es mouen els núvols empenyos pel vent / com el sol desfila un núvol - Un xiprer amb sol i núvol / com el vent mou els arbres 	<p>La intenció era fer evident que cada tipologia d'éssers i de coses es comporta o actua d'acord amb la seva naturalesa o essència.</p>	
--	--	--	--

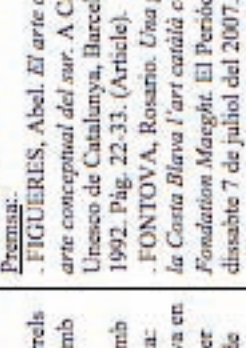
	<p>. Vol de gavines sobre el mar</p> <p>. El vol dels ocells de la plaça de Catalunya</p> <p>. Ones expansives d'aigua</p> <p>E- Edició d'un text en què l'artista explicava el que preténia fer:</p> <p>. Evidenciar la naturalesa d'uns materials (naturals - artificials / espontanis - manipulats)</p> <p>. Canviar-los de context</p> <p>. Mostrar-ne la similitud formal i la diferència material</p> <p>. Reafirmar-ne la importància no pas com a objectes, sinó com a materials diferents, basant-se en la seva existència física</p> <p>Text extret de SUÀREZ, Alicia; VIDAL, Mercè. «Sala Vinçon». <i>Serra d'Or</i>. Any XV, núm. 171 (15 desembre 1973), p. 70 (ressenya).</p>			
--	---	--	--	--

Exposició col·lectiva. Treball nou per a l'exposició, relacionat amb <i>Natura morta</i> i amb <i>Naturaleses naturals</i> pel que fa als fenòmens naturals.		Exposició col·lectiva. Treball nou per a l'exposició, relacionat amb <i>Natura morta</i> i amb <i>Naturaleses naturals</i> .	
Núm. ref. FM-4	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Concepte	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Tramesa postal</i> <i>intermunicipal</i></p> <p><u>Lloc:</u> Sala Vinçon, Barcelona</p> <p><u>Data:</u> Novembre del 1973</p>	<p><u>Nom de la peça:</u> <i>Mar, cel i terra</i> (1973)</p>  <p><u>Procediment:</u> Set poemes visuals amb imatges i lletres</p> <p><u>Materials:</u> Tres imatges sobre paper (una del mar, una del cel i una de la terra), amb mides de postal</p> <p><u>Descripció:</u> Sobre el paper es ven, al costat esquerre, una franja amb tres fotografies adherides i al costat un text que, si es llegeix d'esquerra a dreta, correspon a tres àmbits físics: MAR, CEL i TERRA.</p> <p>En aquesta sèrie de postals es presentava un sol àmbit i les seves correspondències (MAR amb «peix, algues, sorra i petxines», CEL amb «ocell, núvol, pluja i sol» i TERRA amb «plantes, herba, pedres i animals»), o bé les combinacions MAR i CEL, CEL i TERRA i TERRA i MAR. El text també es pot llegir en vertical, i aleshores s'obtenen les seqüències «MAR, PEIX, ALGUES, SORRA, PETXINES», «CEL, OCELL, NÚVOL, PLUJA, SOL» i «TERRA, PLANTES, HERBA, PEDRES, ANIMALS».</p>	<p>L'art postal s'inscriu dins la tendència de l'art conceptual.</p> <p>La idea d'aquesta mostra va sorgir arran d'una iniciativa de la Sala Vinçon, que «per anunciar les seves mostres envia unes targetes numerades de tipus postal». L'exposició, en efecte, es va concebre en resposta a la voluntat de Fernando Amat de trobar un mitjà econòmic (reproducció d'índex) que facilités la recepció ràpida de les targetes.</p> <p>La postal de Fina Miralles seria del tipus que Alicia Suárez i Mercè Vidal anomenen <i>postals pensades com a anunci d'una exposició</i>. Així, i en sintonia amb les premisses conceptuals, es reflecteix la idea d'antibiecte, d'una banda, i, de l'altra, el rebuig de l'obra única... (text extret de: SUÁREZ, Alicia; VIDAL, Mercè. «Postal Art / Art Postal». <i>Serra d'Or</i>, Any XVI, núm. 177 (15 juny 1974), p. 53-54.</p>	<p><u>Difusió:</u> No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p><u>Catàleg:</u> No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p><u>Premsa:</u> - SUÁREZ, Alicia; VIDAL, Mercè. «Postal Art / Art Postal». <i>Serra d'Or</i>, Any XVI, núm. 177 (15 juny 1974), p. 53-54 (nota).</p> <p><u>Publicació:</u> No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p>
			<p><u>Singularitats / Documentació</u></p> <p><u>Singularitats:</u> Al març del 1973, la Sala Vinçon va iniciar una nova etapa quant a política expositiva. Des d'aquest moment i fins al 1976, Ferran Amat, com a propietari, va donar suport a les pràctiques conceptuals.</p> <p><u>Documentació:</u> Originals (ref. MAS-287)</p>


Núm. ref. FM-5	Exposició col·lectiva. Treball nou per a l'exposició en què Fina Miralles desenvolupava la idea de materials naturals i artificials dins els paràmetres conceptuals que va desenvolupar a l'exposició <i>Transfaccions</i> .		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials /	Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
<p>Títol de l'exposició: <i>Congreso Mundial de Comunicación.</i></p> <p>Lloc: Palau Isabel II, Barcelona</p> <p>Data: Novembre del 1973</p>	<p>A- Translacions d'un element natural a un objecte Nom de la peça: <i>Cadires d'herba</i> (1973)</p>  <p>Procediment: Muntatge d'objectes naturals i artificial Materials: - Dues cadires de fusta - Dos trossos d'herba - Dues pedres</p> <p>Descripció: Aquesta peça consta de dues cadires de fusta: l'una té el seient d'herba i l'altra està col·locada damunt d'un tros d'herba; sobre cada superfície d'herba, a més, hi ha una pedra.</p>	<p>El propòsit de l'artista era tergiversar la lògica natural, és a dir, canviar de context els llocs i les funcions dels objectes, materials o elements.</p>	<p>Difusió: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p>Premsa: FIGUERES, Abel. <i>El arte conceptual catalán, el arte conceptual del sur</i>. A <i>Catalonia Cultura</i>, Centro Unesco de Catalunya, Barcelona núm. 28, Marzo 1992. Pàg. 22-33. (Article).</p> <p>Catàleg: VVAA. <i>"Idees i actituds entorn de l'art conceptual a Catalunya" 1964-1980</i>. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 15 de gener al 1 març. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya 1992. Pp 168- 171. Inclou entrevista i esment a articles</p> <p>Publicació: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p>
			<p>Singularitats: Aquests objectes van formar part de l'exposició <i>Transfaccions</i>, del 1974. La peça que ens ocupa aquí, per consegüent, es pot considerar l'inici del concepte de <i>translació</i> d'objectes, ja que presenta per primera vegada una juxtaposició de materials naturals i artificials.</p> <p>Documentació: Negatius (ref. MAS-345) Llibre 1r de Fina Miralles (ref. MAS-410)</p>


Núm. ref. FM-6	Treball inèdit en la natura. Treball inèdit en la natura. La documentació fotogràfica va formar part de l'exposició <i>Translations</i> presentada el gener de 1974 a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona i febrer de 1974 a la Sala Tres de Sabadell.		Singularitats / Documentació
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Concepte	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
<p>Títol de l'exposició: <i>Translations</i></p> <p>Lloc: Premià de Mar (Barcelona)</p> <p>Data: 11 de novembre del 1973</p>	<p>B- Translacions d'elements naturals en la naturalesa Nom de la translació: <i>Flotació d'herba en el mar</i></p>  <p>Procediment: Acció</p> <p>Materials:</p> <ul style="list-style-type: none"> . Pans d'herba (40 x 40 cm) . Planxa de suro (2 x 1,5 m) . Filferro . Barca . Corda <p>Descripció: La segona translació consistí a fer flotar herba sobre el mar. Miralles va agafar l'herba que havia plantat a Sabadell, la va tallar en pans de 40 x 40 cm i els va traslladar a la platja de Premià de Mar. Allà va construir una superfície de suro de 2 x 1,5 m juxtaposant diverses peces que va lligar entre si amb un filferro. Un cop feta aquesta estructura, l'artista va cobrir el suro amb un plàstic per protegir l'herba de l'aigua salada i, llavors, va anar col·locant els pans al damunt fins a obtenir una superfície uniforme.</p> <p>L'acció va consistir a estirar aquesta superfície d'herba mar endins amb l'ajuda d'una corda i una barca. La flotació va durar unes tres hores fins que l'atzar de les onades va enfonsar l'estructura al mig del mar.</p>	<p>Translations: tres accions que Fina Miralles va portar a terme directament en la natura durant el darrer trimestre del 1973.</p> <p>En el catàleg <i>De les idees a la vida</i>, a la p. 39, Pilar Parcerisas diu: «Tots els treballs de Fina Miralles en relació amb la natura prenen un valor cosmològic, la fusió de l'ésser amb la natura a través de les matèries naturals. Hi ha una especial comunicació entre l'artista i la natura com a matèria.» Alexandre Cirici va assenyalar que el concepte de cosmos és la imatge de la nostra civilització.</p> <p>Relacions: el cos no com a element social, sinó com a ésser viu.</p>	<p>Difusió: Mirar les referències a l'exposició <i>Translations</i>.</p> <p>Premsa: FIGUERES, Abel. <i>El arte conceptual catalán, el arte conceptual del sur</i>. A <i>Catalonia Cultura</i>, Centro Unesco de Catalunya, Barcelona núm. 28, Marzo 1992. Pàg. 22-33. (Article).</p> <p>Catàleg: VVAA. <i>"Idees i accions entorn de l'art conceptual a Catalunya"</i> 1964-1980. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 15 de gener al 1 març. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya 1992. pp 168- 171. Inclou entrevista i esment a articles. Mirar les referències a l'exposició <i>Translations</i></p> <p>Publicació: Mirar les referències a l'exposició <i>Translations</i></p>

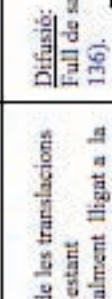
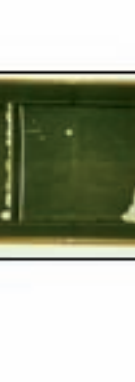
<p>Núm. ref. FM-7</p>	<p>Treball inèdit en la natura. Treball inèdit en la natura. La documentació fotogràfica va formar part de l'exposició <i>Translations</i> presentada el gener de 1974 a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona i febrer de 1974 a la Sala Tres de Sabadell.</p>	
<p><u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u></p>	<p>Concepte</p>	<p>Singularitats / Documentació</p>
<p><u>Títol de l'exposició: Translations</u></p> <p><u>Lloc:</u> Sant Martí d'Empúries (Girona)</p> <p><u>Data:</u> 18 de novembre del 1973</p>	<p>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció</p> <p>B- Translacions d'elements naturals en la naturalesa Nom de la translació: <i>La duna</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Acció</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Camp de conreu (natura) - Sorra de platja <p><u>Descripció:</u> La tercera translació tenia per objecte traslladar sorra d'unes dunes properes a la platja de Sant Martí d'Empúries fins a un camp sembrat que es trobava a uns 10 m de distància.</p> <p>L'acció va consistir a fer un camí de sorra. Segons el trajecte que apunta Miralles al Llibre de Treball 1r (LLT1), es va anar del mar a la sorra de la platja, passant per les dunes, de les quals es va extreure sorra per traçar un camí de 15 m de llargada per 1 m d'amplada que arribava fins al mig del camp, amb els arbres del bosc al fons. El resultat va ser la translació d'una pila d'arena a un camp de conreu verd. La peça es va deixar a la sort de l'atzar.</p>	<p>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</p> <p><u>Difusió:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Translations</i>.</p> <p><u>Premsa:</u> FIGUERES, Abel. <i>El arte conceptual catalán, el arte conceptual del sur</i>. A <i>Catalonia Cultura</i>, Centro Unesco de Catalunya, Barcelona núm. 28, Marzo 1992. Pàg. 22-33. (Article).</p> <p><u>Catàleg:</u> ó: VVAA. "<i>Idees i accions entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980</i>". Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 15 de gener al 1 març. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya 1992. pp 168- 171. Inclou entrevista i esment a articles.</p> <p>Mirar les referències a l'exposició <i>Translations</i></p> <p><u>Publicació:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Translations</i></p>



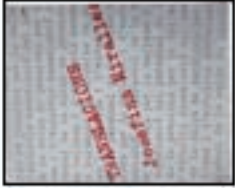
Núm. ref. FM-8	Treball inèdit en la natura. Treball inèdit en la natura. La documentació fotogràfica va formar part de l'exposició <i>Translaccions</i> presentada el gener de 1974 a la Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona i febrer de 1974 a la Sala Tres de Sabadell		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Concepte	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Translaccions</i></p> <p><u>Lloc:</u> Sant Llorenç del Munt, Terrassa (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Novembre del 1973</p>	<p>B- Translaccions d'elements naturals en la naturalesa</p> <p><u>Nom de la translació:</u> <i>Dona-arbre</i> (1973)</p>  <p><u>Procediment:</u> Acció</p> <p><u>Materials:</u> . Camp . El cos de l'artista</p> <p><u>Descripció:</u> En la quarta translació, l'artista es «plantava» a terra, de cuixes per avall, en un paratge de Sant Llorenç del Munt on es veien muntanyes al fons i un camp amb arbres despullats.</p>	<p>Maria Lluïsa Borràs defineix l'acció <i>Dona-arbre</i> com la demostració de «les relacions de l'ésser humà amb la natura, a més de les arrels familiars de l'artista amb aquest entorn, la vinculació ancestral amb la seva família materna: Fina Miralles es posava en el lloc de l'arbre per ser posseïda per la força de l'arbre, de la natura».</p>	<p><u>Difusió:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Translaccions</i>.</p> <p><u>Catàleg:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Translaccions</i></p> <p><u>Premes:</u> . FIGUERES, Abel. <i>El arte conceptual catalán, el arte conceptual del sur</i>. A <i>Catalonia Cultura</i>, Centro Unesco de Catalunya, Barcelona núm. 28, Marzo 1992. Pàg. 22-33. (Article) . FONTOVA, Rosario. <i>Una gran exposició porta a la Costa Brava l'art català contemporani</i>. <i>Fundación Margit</i>. El Periódico, Barcelona, dissabte 7 de juliol del 2007. P. 68. (Article) . C. S. <i>Bajo el Sol de Miró</i>. El País, 7 de juliol de 2007</p> <p><u>Publicació:</u> . VVAA. "Ideas i accions entorn de l'art conceptual a Catalunya" 1964-1980. Centre d'Art Sària Mònica, Barcelona, del 15 de gener al 1 març. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya 1992. pp 168- 171. Inclou entrevista i esment a articles . VVAA. <i>El cuerpo es la medida</i> (162- 163) on hi participen Juan Hidalgo, Antoni Llena, Carlos Pazos i Fina Miralles (162-163). Variaciones en España – Fotografía y Arte 1900-1980. Centro atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria. Ediciones La Fábrica. . BASSAS, Assumpta. <i>Natura, cultura i cos femení</i>. <i>Fina Miralles De les idees a la vida</i>. Catàleg editat pel Museu d'Art de Sabadell, febrer de 2001..</p>
			<p><u>Singularitat:</u> Una de les fotografies document de la translació <i>Dona-arbre</i> es va col·locar en el muratge de l'exposició pegant de la paret i sobre el al cupçal del llit de la peça <i>Lit-Arbre</i>.</p> <p><u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica Negatius (ref. MAS-345) Fotografies (ref. MAS-264(18, 22, 28, 33, , 99, 147, 151, 152, 153 i 154)) Diapositives (ref. MAS-304) Llibre 1r de Fina Miralles (ref. MAS-410) Dossier (ref. MAS-210)</p>

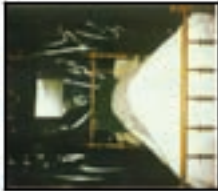
		<p>natura, a més de les arrels familiars de l'artista amb aquest entorn, la vinculació ancestral amb la seva família materna: Fina Miralles es posava en el lloc de l'arbre per ser posseïda per la força de l'arbre, de la natura».</p> <p>«En els orígens del misteri del naixement, de la fecunditat i de la mort, el principi femení s'encarnava en l'arbre, creient que de la mateixa manera que un arbre sortia de la terra i produïa fruits, les criatures sortien del ventre de la mare com un acte d'autoproducció.»</p> <p>El cos, en aquest context, no és entès com a element social, sinó com un element més de la natura.</p>	<p>- POL RIGAU, Marta. <i>Dona-arbre</i>. Catàleg de l'exposició a la Fundació Espais de Girona, Girona, 2005.</p> <p>- COMBALLA, Victoria. <i>Barcelona 1947-2007</i>. Fondation Maeght, Saint Paul, France. Fondation Maeght 2007. P. 132-133</p> <p>- V.V.A.A. <i>Hominacions Catalunya visionària</i>. Producció del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCC3) amb el suport del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 2009. Pàg 204, 1 260.</p>	
--	--	---	---	--

Exposició individual	
Núm. ref. FM-9	Concepte
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Singularitats / Documentació
<p>Títol de l'exposició: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p>Lloc: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p>Data: Novembre del 1973</p>	<p>Difusió: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p>Catàleg: VVAA. "<i>Idees i actituds entorn de l'art conceptual a Catalunya</i>" 1964-1980. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 15 de gener al 1 març. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya 1992. pp 168-171. Inclou entrevista i esment a articles</p> <p>V.V.A.A. <i>Il·luminacions Catalunya visionària</i> Producció del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) amb el suport del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, Barcelona 2009. Pàg. 204. I 260.</p> <p>Premsa: FIGUERES, Abel. <i>El arte conceptual catalan, el arte conceptual del sur</i>. A Catalunya Cultura, Centro Unesco de Catalunya, Barcelona núm. 28, Marzo 1992. Pàg. 22-33. (Article).</p> <p>Publicació: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p>
<p>C- Translacions d'elements naturals mesclats amb altres d'artificials en muntatges</p> <p>Nom de la peça: <i>Mar de herba</i> (1973)</p>  <p>Procediment: Muntatge Maleta- Objecte</p> <p>Materials:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Caixa de fusta de pintor - Una fotografia de la translació <i>Flotació d'herba en el mar</i> - Paper - Fulles seques <p>Descripció: Aquesta maleta-objecte aplega restes i documents de la translació <i>Flotació d'herba en el mar</i> de l'11 de novembre de 1973.</p>	<p>Fina Miralles fa aquí un treball objectual paral·lel al de peces com ara <i>Cadires d'herba</i> (1973) o <i>Passatge Serravalonga</i> (1973).</p>

Núm. ref. FM-10		Exposició individual.		Singularitats / Documentació	
Títol de l'exposició / Lloc / Data		Concepte		Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació	
<p>Títol de l'exposició: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p>Lloc: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p>Data: Novembre del 1973</p>		<p>Fina Miralles fa aquí un treball objectual paral·lel al de pecces com ara <i>Cadires d'herba</i> (1973) o <i>Mar de herba</i> (1973).</p>		<p>Difusió: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p>Premsa: FIGUERES, Abel. <i>El arte conceptual catalán, el arte conceptual del sur</i>. A <i>Catalonia Cultura</i>, Centro Unesco de Catalunya, Barcelona núm. 28, Marzo 1992. Pàg. 22-33. (Article).</p> <p>Catàleg: VVAA. <i>"Idees i actituds entorn de l'art conceptual a Catalunya"</i> 1964-1980. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 15 de gener al 1 març. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya 1992. PP 168-171. Inclou entrevista i esment a articles</p> <p>Publicació No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p>	
<p>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció</p> <p>C- Translacions d'elements naturals mesclats amb altres d'artificials en muntatges Nom de la peça: <i>Paisatge. Serrallonga</i> (1973)</p>  <p>Procediment: Muntatge <i>Maleta- Objecte</i></p> <p>Materials:</p> <ul style="list-style-type: none"> . Caixa de fusta de pintor . Una fotografia de la casa Serrallonga de Fina Miralles (Agramunt, Lleida) . Una branca de farigola . Una pedra . Terra . Una branca d'arbut . Fulles seques . Una casset i la gravació (el so de l'espai/paisatge) <p>Descripció: Aquesta peça feia ús al·lusió als pintors de paisatges.</p>					


Núm. ref. FM-11	Exposició individual. La mostra recollia els treballs de <i>Translations</i> (accions ref. FM-6-7-8) duts a terme per Fina Miralles en la natura i els objectes <i>Cadires d'herba</i> (1973) presentada a l'exposició <i>Congreso Mundial de Comunicación</i> (ref. FM-5), juntament amb peces noves.		Singularitats / Documentació
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Concepte	Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació
<p>Títol de l'exposició: <i>Josefina Miralles. Translations</i></p> <p>Lloc: Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (SAPCP)</p> <p>Data: Del 17 al 31 de gener del 1974</p> <p>Miralles va començar a treballar en aquesta sèrie durant el darrer trimestre del 1973.</p>	<p>D. <i>Translations</i> d'elements naturals mesclats amb altres d'artificials en un muntatge espacial. S'intentarà seguir un mateix protocol per a cada part d'acord amb el procediment emprat.</p> <p>A. Nom de la peça: <i>Josefina Miralles. Translations</i> (1973-1974)</p> <p>«Aquest objecte és una mostra de tota una sèrie que forma part d'un treball sobre la incorporació d'un element natural a un medi no natural, ja sigui un objecte o una ciutat.» (ref. MAS-211)</p> <p>Procediment: Muntatge de mides variables que consistia, al seu torn, de cinc muntatges en què l'artista va juxtaposar elements naturals i objectes artificials per tal d'establir una dialèctica entre diferents tipologies de materials</p> <p>Elements naturals: Un arbre (florer), pedres, herba, terra i sorra</p> <p>Elements artificials: Vinculats a objectes quotidians (mobles) - un armari, una taula, dues cadires, un escriptori i un llit</p> <p>1 - Nom de la peça: <i>Armaris-pedres</i></p>	<p>El tema de les <i>translations</i> continua estant conceptualment lligat a la sèrie <i>Naturaleses naturals</i>, presentada a la Sala Vinçon a l'octubre del 1973. Cal tenir en compte, però, que l'experiència de les accions en la natura, també titulades <i>Translations</i>, com la mateixa mostra, va fer canviar l'orientació conceptual del muntatge. Tot i que el tema de les <i>translations</i> va continuar essent l'eix principal de la intervenció, el que realment preocupava aquí l'artista eren les associacions d'idees que generava la disposició o combinació d'uns materials i objectes descontextualitzats dels seus marcs naturals i transferits a un espai no natural, com és ara la sala d'exposicions.</p>	<p>Difusió: Full de sala (DIN-A4) (ref. MAS-136).</p>  <p>Catàleg: MIRALLES, Fina. <i>Translations</i> (17-31 de gener de 1974). Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona. Carpeta de 31 x 22,4 cm que conté set pàgines DIN-A4 de text ciclostilat amb la presentació de l'artista i quatre pàgines fotocopiades de les fotos del procés de les <i>translations</i></p> <p><i>Fotacio d'herba en el mar, La dona i Dona-arbre</i> (ref. MAS-129).</p>
<p>Objectes que conformen una sèrie</p>	 <p>Procediment: Objecte</p>		<p>El muntatge <i>Translations</i> va ser el marc per la realització d'un catàleg de fotografies de motavés Nacho Juárez <i>Translations</i>. L'obra Onze Magazine, núm 16. Novembre de 2001. (ref. MAS-88)</p>

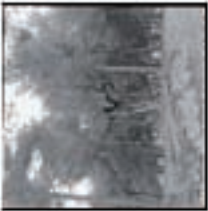

<p>d'un element natural a un medi no natural, ja sigui un objecte o una ciutat.</p>	<p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> . Un armari domèstic . Un penjador . Pedres . Fil de niló <p><u>Descripció:</u> Fina Miralles va omplir de pedres blanques els prestatges i els calaixos d'un armari domèstic d'època. A més, hi va posar un penjador metàl·lic que sostenia una pedra.</p> <p>2. <u>Nom de la peça:</u> <i>Taula-terra</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Objecte</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> . Una taula . Terra . Plàstic <p><u>Descripció:</u> L'artista va cobrir de terra la superfície i l'interior dels calaixos d'una taula de cuina de color blanc.</p> <p>3. <u>Nom de la peça:</u> <i>Cadires d'herba</i> (1973)</p>  <p><u>Procediment:</u> Muntatge d'objectes naturals i artificials</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> . Dues cadires de fusta . Dos trossos d'herba . Dues pedres grosses <p><u>Descripció:</u> Aquesta peça es componia de dues cadires de fusta;</p>	<p>El propòsit de Fina Miralles era exposar uns materials que no havien estat sotmesos a cap tipus de transformació amb l'objectiu de ressaltar-ne les qualitats físiques naturals. Per accentuar el seu sentit d'objecte, tanmateix, els va canviar de context, la qual cosa li va permetre emfasitzar-ne el valor material per sobre del formal. L'artista va voler experimentar amb la idea de la coexistència d'uns components objectuals (mobles, etc.) que per la seva condició d'utilitat tenien una funció predeterminada, però que, en quedar anul·lada la seva funcionalitat dins el nou context artístic, perdien el seu propietat original. I el mateix succeïa amb el material natural.</p> <p>D'aquesta manera, un espectador poc habituat a canvis com els que es plantejaven havia de recontextualitzar els elements prèviament descontextualitzats i generar una nova significació dins el nou discurs, en què cada objecte ocupava un espai i, per consegüent, tenia una</p>	 <p><u>Premisa:</u> CIRICI PELLICER, Alexandre. «Les recepcions de Josepina Miralles». <i>Serra d'Or</i>. Núm. 174 (març 1974), p. 43-45 (article monogràfic) (ref. MAS-37).</p> <p>BORRÀS, M. Lluïsa. «Fina Miralles». <i>Artistes de l'Empordà</i>. Diari de Girona, 9 agost 2009. Pàg.83</p> <p><u>Publicació:</u> No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p>	<p><u>Context:</u> Aquesta sèrie està conceptualment lligada a <i>Naturafeser naturals</i>.</p> <p><u>Documentació:</u> Negatius (ref. MAS-332) Diapositives (ref. MAS-304) Sèrie fotogràfica (ref. MAS- 121, 123 i 118) Llibre 1r de Fina Miralles (ref. MAS-410) Dossier (ref. MAS-210)</p>
---	--	--	---	---

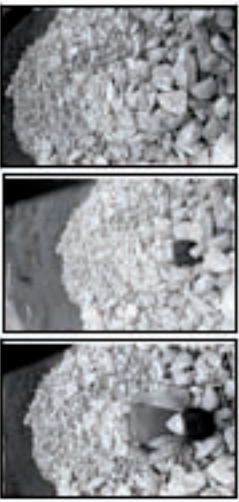
	<p>l'una tenia el seient cobert d'herba natural, i l'altra presentava el tros d'herba col·locat a terra, entre les quatre potes. En tots dos casos hi havia una pedra damunt l'herba.</p> <p>4- <u>Nom de la peça:</u> <i>Escriptori-palla</i> (1973)</p> <p><u>Procediment:</u> Muntatge d'objectes naturals i artificials</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> . Un escriptori de fusta . Sorra . Mides variables. <p><u>Descripció:</u> Escriptori que es va presentar cobert de sorra a la SAPCP i de palla a la Sala Tres de Sabadell (Fina Miralles dona per vàlida i definitiva la versió de la Sala Tres).</p> <p>5- <u>Nom de la peça:</u> <i>Llit-arbre</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Objecte</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> . Un llit . Un matalàs . Un coixí . Un joc de llençols amb coixinera . Un cobrellit . Un arbre (llorer) <p><u>Descripció:</u> Una fotografia de la translació <i>Dona-arbre</i></p> <p><u>Descripció:</u> L'artista va col·locar un llorer plantat en un test dins el llit, acotxat com si dormís, i al capçal del llit hi va penjar una foto de la translació <i>Dona-arbre</i>.</p> <p>B- Muntatge dels documents de les fotos-accions de les tres <i>Translacions</i> (accions) que l'artista va fer en la natura a la tardor del 1973, i que van consistir a traslladar diversos elements del lloc que els era propi a un nou context</p> <ul style="list-style-type: none"> . <i>Fotoció d'herba en el mar</i> 	<p>per consegüent, tenia una nova funció que depenia de la interrelació dels elements naturals o els objectes en un espai artístic.</p> <p>Globalment, el treball denotava un cert rebuig envers els suports i procediments tradicionals, ja que la finalitat era destacar les propietats dels materials i els objectes.</p> <p>Cal tenir en compte que en el treball d'art d'acció de Fina Miralles, l'experiència en directe quedava mediatitzada per l'enregistrament, ja que només podia perèurar a través del document. En el quefer artístic de Miralles, tanmateix, aquests documents van esdevenir materials indispensables per als seus muntatges.</p>	
--	---	---	--


Libre Ir de Fina
Miralles (ref. MAS-410)
Dossier (ref. MAS-210)




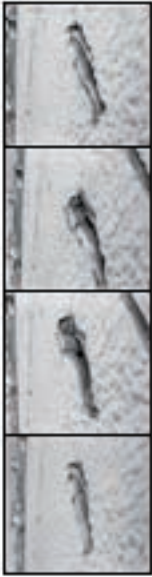
Núm. ref. FM-13 Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Concepte	Exposició col·lectiva. Treball nou per a la intervenció. Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació	Singularitats / Documentació
<p>Títol de l'exposició: <i>Entorn del tronc (transformació temporal i parcial d'un paisatge)</i></p> <p><u>Lloc:</u> Jardins de l'Escola Eina, Barcelona</p> <p><u>Data:</u> 18-20 de juny del 1974</p>	<p><u>Nom de la peça:</u> <i>Empaperar un arbre</i></p> <p><u>Imatge:</u> No s'ha trobat</p> <p><u>Procediment:</u> Intervenció en l'espai natural</p> <p><u>Materials:</u> - Arbre natural - Paper - Cola</p> <p><u>Descripció:</u> Amb un paper d'empaperar parets que simulava el material de la fusta, Miralles va embolcallar el tronc i les branques d'un arbre del jardí de l'Escola Eina. El camuflatge o la mimèsis que s'establí entre l'objecte natural i l'artificial era tan accentuat que als espectadors els resultava gairebé imperceptible l'artificialitat de l'escorça de l'arbre natural.</p>	<p>Els anys setanta, i d'acord amb la sensibilitat del moment, l'Escola Eina va impulsar la creació i la difusió de l'art alternatiu a Catalunya.</p> <p>Entre les accions que es van dur a terme, tal com explica Ràfols Casamada, cal destacar precisament <i>Entorn del tronc</i>, que va tenir lloc durant el curs 1973-1974: «Consistia a adjudicar un arbre o arbust a cada participant perquè, sense mutilar-lo ni perjudicar-lo, s'hi introduïssin algun canvi important. [...] es feia arribar a cada un dels participants [...] una mostra de l'arbre adjudicat i una fitxa amb les característiques i l'emplaçament.»</p> <p>RÀFOLS CASAMADA, Albert. «Notes per a una història d'EINA». <i>Eina, escola de disseny i art. 1967-1987. Vint anys d'avançada</i>. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1987, p. 32.</p>	<p><u>Difusió:</u> Targeta (arxiu de l'Escola Eina).</p>  <p><u>Catàleg:</u> No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p><u>Premsa:</u> No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p><u>Publicació:</u> RÀFOLS CASAMADA, Albert. «Notes per a una història d'EINA». <i>Eina, escola de disseny i art</i>. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1987, p. 32.</p> <p>PARCERISAS, Pilar. <i>La dialèctica natural - artificial 1964-1980. L'avançada de l'escultura catalana</i>. Catàleg editat pel Departament de cultura de la Generalitat de Catalunya. Primera edició, setembre de 1989. Pàg. 77</p>	<p>Singularitats: Amb motiu de les intervencions, Francesc Vicens, el dia de la inauguració, va oferir una xerrada titulada «L'espai real i l'espai en la pintura». El 20 de juny, a més, es va programar un «Comentari de dispositius i projectes dels treballs i projectes dels alumnes». En total, hi van participar vint-i-vuit artistes.</p> <p><u>Documentació:</u> Imatges de l'arxiu de l'Escola Eina de Barcelona.</p>


Núm. ref. FM-14		Exposició col·lectiva. Treball nou per a l'exposició.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Concepte	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació	
<p>Títol de l'exposició: <i>Noves tendències a l'art</i></p> <p>Lloc: L'exposició va tenir lloc al Forment de les Arts Decoratives (FAD), al c. de Brussí 45, Barcelona</p> <p>Data: Del 27 de maig al 6 de juny del 1974</p>	<p>Nom de la peça: <i>Fruits de pedres</i> (octubre del 1973)</p>  <p>Procediment: Fotografia en blanc i negre</p> <p>Materials:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Arbre natural - Cordes - Pedres (riberenes?) <p>Descripció: Fina Miralles va fer aquest muntatge, consistent a penjjar pedres de les branques amb unes cordes, amb l'objectiu de fer la fotografia. Aquesta imatge, després, va formar part de la sèrie <i>L'arbre</i>. <i>L'arbre i les matèries naturals</i> (1975), que l'artista va presentar, juntament amb altres sèries de fotografies lligades al tema de l'arbre, en una exposició itinerant per Catalunya amb el títol <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> des del desembre del 1975 al juny del 1976.</p>	<p>Aquesta peça enllaçava amb les tesis de reflexió proposades arran de la trobada; en concret, es tractava de «planificar un estat de la qüestió sobre la necessitat de la validesa de l'ús de tots els llenguatges artístics», és a dir, d'interrelacionar els objectes quotidians, tan emprats per l'art pobre, amb components de significació analògica, propers a la poesia visual. Fina Miralles va optar per emprar el suport fotogràfic per enregistrar una intervenció efímera en la naturalesa. L'acció va consistir a disposar una sèrie de cordes que penjaven de les branques d'un arbre i que, de manera pendular, sostenien unes pedres.</p> <p>Posteriorment, aquesta fotografia es va incorporar a la sèrie <i>L'arbre</i>. <i>L'arbre i les matèries naturals</i>. <i>Fruits de pedra</i>, del 1975.</p>	<p>Difusió: Cartell del programa <i>Noves tendències en el art</i>. Mostra al FAD del 27 de maig al 6 de juny del 1974. Conferències a l'Institut Alemany, Barcelona (ref. MAS-120).</p>  <p>Catàleg: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p>Premsa: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p>Publicació: No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p>	<p>Singularitats / Documentació</p> <p>Singularitats: Amb motiu de la mostra, a l'Institut Alemany de Barcelona es va celebrar, el 7 de juny del 1974 un cicle de conferències sobre cinema, teatre, galeries d'art i literatura en les quals va participar la majoria dels artistes i teòrics de l'art conceptual català. Les ponències tenien per objecte reflexionar sobre el nou abast o la no-limitació dels suports i els llenguatges en la creativitat artística.</p> <p>Documentació:</p> <p>Sèrie fotogràfica</p> <p>Vegeu la sèrie <i>L'arbre</i>. <i>L'arbre i les matèries naturals</i>: <i>Fruits de pedra</i>, del 1975.</p> <p>Diapositives (ref. MAS-307)</p>


<p>Núm. ref. FM-15</p>	<p>Treball inèdit realitzat a la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell al març del 1975 i a l'abril del mateix any a la Sala del Casino d'Igualada</p>		<p>Singularitats / Documentació</p>
<p>Títol de l'exposició: <i>Relacions</i></p> <p>Lloc / Data</p>	<p>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció</p>	<p>Descripció: Acció en la natura en què el cos de l'artista, estirada sobre un mur de pedres, va ser cobert també amb pedres fins a formar un monticle.</p>	<p>Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació</p>
<p>Lloc: La Guàrdia, Tornabous (Lleida)</p> <p>Data: Abril del 1974</p>	<p>Nom de l'acció: <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals: El cos cobert amb pedres</i></p>  <p>Procediment: Acció Materials: - Cos humà - Pedres</p>	<p>Descripció: Acció en la natura en què el cos de l'artista, estirada sobre un mur de pedres, va ser cobert també amb pedres fins a formar un monticle.</p>	<p>Singularitats: Victòria Combalà explica, en el catàleg <i>L'art conceptual espanyol en la Col·lecció Rafael Tous</i>, que la peça que Fina Miralles va presentar a la X Biennial de Paris, el 1977, va ser l'acció <i>El cos cobert amb pedres</i>. Catàleg de l'exposició organitzada a la Tecla Sala de l'Hospitalet de Llobregat del 15 de febrer al 28 d'abril del 2002 (p. 16).</p> <p>Documentació: Sèrie fotogràfica d'unes deu imatges en blanc i negre que recull el procés. Arxiu MAS: Negatius (Film 8 (ref. MAS-382)) (Film 8A (ref. MAS-382))</p>


Núm. ref. FM-16		Treball inèdit realitzat a la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell al març del 1975 i a l'abril del mateix any a la Sala del Casino d'Igualada.	
<u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u>	<u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció</u>	<u>Descripció</u>	<u>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</u>
<u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i> <u>Lloc:</u> Premià de Mar (Barcelona) <u>Data:</u> Gener del 1975	<u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals: El cos cobert amb sorra</i>  <u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> - Cos humà - Sorra	<u>Descripció:</u> Acció en la natura en què el cos de l'artista, estirada damunt la sorra de la platja, va ser cobert també amb sorra fins a formar un munticle o túmul. Aquest treball va ser recollit en una seqüència de cinc fotogràfica en blanc i negre	<u>Singularitats:</u> --- <u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica de cinc imatges en blanc i negre de Carlos Raurich que recull el procés. Arxiu MAS: Negatius (Films 12-13, ref. MAS-386(36-49)) Negatius (ref. MAS-386(48))


Núm. ref. FM-17		Treball inèdit realitzat a la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell al març del 1975 i a l'abril del mateix any a la Sala del Casino d'Igualada.	
<u>Títol de l'exposició</u> / Lloc / Data	<u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials /</u> Descripció	<u>Descripció</u>	<u>Difusió / Catàleg / Premsa /</u> Publicació
<u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i> <u>Lloc:</u> Premià de Mar (Barcelona) <u>Data:</u> Febrer del 1975	<u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals: El cos cobert amb terra</i>  <u>Procediment:</u> Acció en la natura <u>Materials:</u> - Cos humà - Terra	<u>Descripció:</u> Acció en la natura en què el cos de l'artista, estirada damunt la terra, va ser cobert també amb terra fins a formar un monòcicle o túmul. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.	<u>Singularitats:</u> ... <u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica de cinc imatges en blanc i negre de Carlos Raurich que recull el procés. Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-386(36)) Negatius (ref. MAS-386(48))


<p>Núm. ref. FM-18</p>		<p>Treball inèdit realitzat a la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell al març del 1975 i a l'abril del mateix any a la Sala del Casino d'Igualada..</p>	
<p><u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u></p>	<p><u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció</u></p>	<p><u>Descripció</u></p>	<p><u>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</u></p>
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i></p> <p><u>Lloc:</u> Premià de Mar (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Gener del 1975</p>	<p><u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals: Rebolcant-se a la sorra</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Acció</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Cos humà - Sorra 	<p><u>Descripció:</u> Acció en la natura en què l'artista, després de sortir de l'aigua i amb el cos moll, va girar sobre si mateixa a la sorra, és a dir, s'hi va rebolcar</p>	<p><u>Difusió:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i></p> <p><u>Catàleg:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i></p> <p><u>Premsa:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i></p> <p><u>Publicació:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i></p>
		<p><u>Singularitats / Documentació</u></p>	<p><u>Singularitats:</u> ...</p> <p><u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica de quatre imatges en blanc i negre de Carlos Raurich que recull el procés.</p> <p>Arxiu MAS: Negatius (Film 13 ref. MAS-386(49-52)) Negatius (ref. MAS-386(48))</p>


<p>Núm. ref. FM-19</p>	<p>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció</p>	<p>Treball inèdit realitzat a la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell al març del 1975 i a l'abril del mateix any a la Sala del Casino d'Igualada.</p> <p>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</p>	<p>Singularitats / Documentació</p>
<p>Títol de l'exposició <i>Relacions</i></p>	<p>Nom de l'acció: <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals: El cos cobert de palla</i></p>	<p>Difusió: Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i></p> <p>Premsa: FIGUERES, Abel. <i>El arte conceptual catalán, el arte conceptual del sur</i>. A Catalunya Cultura, Centro Unesco de Catalunya, Barcelona núm. 28, Marzo 1992. Pàg. 22-33. (Article). Catàleg: . VVAA. "Idees i actituds entorn de l'art conceptual a Catalunya" 1966-1980. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 15 de gener al 1 març. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya 1992. pp 168- 171. Inclou entrevista i esment a articles. <i>El cuerpo es la medida</i> (162- 163) on hi participen Juan Hidalgo, Antoni Llena, Carlos Pazos i Fina Miralles (162- 163) Variacions en España - Fotografía y Arte 1900-1980- Centro atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria. Ediciones La Fábrica. . VVAA. <i>El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980</i>. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Pàg. 28-31-32. Madrid 2004. (Text Biografia bibliografia 98-99 Imatges 100-101). . COMBALIA, Victòria. <i>El arte conceptual español en el contexto internacional. El arte sucede - Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980)</i>. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, Madrid. pp 20-35 . QUERALT, Rosa. <i>Ninguna idea existe sin un soporte que lo sostenga. El arte sucede - Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980)</i> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, Madrid. P. 14-19 . V.V.A.A. <i>Il·luminacions Catalunya visionària</i>. Producció del Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCBB) amb el suport del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya. Pàg 204. I 260. Publicació: Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p>	<p>Singularitats: La imatge final del procés de l'acció <i>Relacions. Relacions del cos amb elements naturals: El cos cobert de palla</i>, del 1975, es va publicar en el cartell de l'exposició <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i>, que va tenir lloc del desembre del 1975 al juny del 1976. Al costat de la fotografia de Miralles hi havia un dibuix que representava el ball d'un diable de la Patum de Berga, amb el personatge cobert d'herba.</p> <p>Documentació: Sèrie fotogràfica de cinc imatges en blanc i negre de Josep Domènech que recull el procés.</p> <p>Arxiu MAS: Negatius (Film 15, ref. MAS-386(72))</p>
<p>Lloc: Jardí del domicili de l'artista a Sabadell</p>			
<p>Data: Març del 1974</p>	<p>Procediment: Acció</p> <p>Materials: . Cos humà . Palla</p> <p>Descripció: Acció en la natura en què l'artista, dreta al jurí de casa seva i amb els braços entreoberts, es va cobrir tota sencera amb làmines de palla. Les làmines es van anar subjectant amb cordill fins a recobrir totalment el cos. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.</p>		


<p>Núm. ref. FM-20</p>	<p>Treball inèdit realitzat a la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell al març del 1975 i a l'abril del mateix any a la Sala del Casino d'Igualada.</p>		<p>Singularitats / Documentació</p>
<p><u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u></p>	<p><u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció</u></p>		<p>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</p>
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i> <u>Lloc:</u> Premià de Mar (Barcelona) <u>Data:</u> Gener del 1975</p>	<p><u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals: Una persona relacionant-se amb l'arbre</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> . Cos humà . Arbre (gastrofer)</p>		<p><u>Descripció:</u> Acció en la natura en què l'artista es va col·locar al damunt d'una branca d'arbre..</p> <p><u>Difusió:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i> i Mirar les referències a l'exposició <i>Vàltors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> (VACAAP)</p> <p><u>Catàleg:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i> i VACAAP</p> <p><u>Premis:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i> i VACAAP</p> <p><u>Publicació:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i> i VACAAP</p>
			<p><u>Singularitats:</u> Aquest treball posteriorment va formar de la sèrie <i>L'arbre. L'arbre i les matèries naturals: A dalit de l'arbre</i>, que es va presentar a l'exposició <i>Vàltors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> que va itinerar per diferents espais expositius de Catalunya del desembre del 1975 al juny del 1976.</p> <p><u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica de tres imatges en blanc i negre de Carlos Raurich que recull el procés.</p> <p>Arxius MAS: Negatius (ref. MAS-269(1-5) i(24))</p>


<p>Núm. ref. FM-21</p>	<p>Treball inèdit realitzat a la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell al març del 1975 i a l'abril del mateix any a la Sala del Casino d'Igualada.</p>		
<p><u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u></p>	<p><u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció</u></p>		
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i></p> <p><u>Lloc:</u> La Guàrdia, Tornabous (Lleida)</p> <p><u>Data:</u> Abril del 1974</p>	<p><u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals: L'empremta del cos sobre l'herba</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> . Cos humà . Camp d'herba</p>		
<p><u>Descripció</u></p>	<p><u>Descripció:</u> Acció en la natura en què l'artista es va col·locar sobre l'herba i, en atxecar-se, hi va deixar la marca o empremta del seu cos.</p>		
<p><u>Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació</u></p>	<p><u>Difusió:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i></p> <p><u>Catàleg:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i></p> <p><u>Premisa:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i></p> <p><u>Publicació:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i></p>		
<p><u>Singularitats / Documentació</u></p>	<p><u>Singularitats:</u> ---</p> <p><u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica de tres imatges en blanc i negre que recull el procés.</p> <p>Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-268 (4))</p>		


Núm. ref. FM-22	Treball inèdit realitzat a la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell al març del 1975 i a l'abril del mateix any a la Sala del Casino d'Igualada.			Singularitats / Documentació
<u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u>	<u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció</u>			<u>Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació</u>
<u>Títol de l'exposició: Relacions</u>	<u>Nom de l'acció: Relacions. Relació del cos amb elements naturals: Relació del cos amb l'aigua del mar.</u>			<u>Singularitats: ---</u> <u>Documentació: Sèrie.</u>
<u>Lloc:</u>				fotogràfica de cinc imatges en blanc i negre de Carles Raurich que recull el procés.
<u>Premià de Mar (Barcelona)</u>	<u>Procediment: Acció</u>			Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-386(59-66))
<u>Data:</u>	<u>Materials: Cos humà . El mar</u>			<u>Catàleg:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i> <u>Premisa:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i> <u>Publicació:</u> Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i>
<u>Abril del 1974</u>				


<p>Núm. ref. FM-23</p>	<p>Treball inèdit realitzat a la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell al març del 1975 i a l'abril del mateix any a la Sala del Casino d'Igualada..</p>		<p>Singularitats / Documentació</p>
<p><u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u></p>	<p><u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció</u></p>		<p>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</p>
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i></p> <p><u>Lloc:</u> Jardí del domicili de l'artista a Sabadell</p> <p><u>Data:</u> Març del 1974</p>	<p><u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals: Relació del cos amb l'aigua de la pluja</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Acció</p> <p><u>Materials:</u> - Cos humà - Aigua de pluja</p>		<p><u>Singularitats:</u> ---</p> <p><u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica de cinc imatges en blanc i negre de Josep Domènech que recull el procés.</p> <p>Arxiu MAS: Negatius (Film 15ref. MAS-386(67-71))</p>


Núm. ref. FM-24	Treball inèdit realitzat a la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell al març del 1975 i a l'abril del mateix any a la Sala del Casino d'Igualada.		
<u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u>	<u>Descripció</u>		
<u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i>	<u>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</u>		
<u>Lloc:</u> Premià de Mar (Barcelona)	<u>Singularitats / Documentació</u>		
<u>Data:</u> Gener del 1975	<u>Publicació: Mirar les referències a l'exposició Relacions</u>		
<u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció</u>	<u>Descripció</u>		
<u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals: El cos amb l'aigua del mar i la sorra</i>	<u>Descripció:</u> Acció en la natura en què l'artista es va col·locar amb els peus nus a la vora de la platja, entre la sorra i l'aigua, on el vaivè de les onades li anava cobrint i descobrint els peus mentre, alhora, en dibuixava i desdibuixava la forma.		
	<u>Singularitats:</u> --- <u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica de tres imatges en blanc i negre de Carles Raurich que recull el procés. Arxiu MAS: Negatius (Film 14, ref. MAS-386(55-66))		
<u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> . Cos humà La platja			


Núm. ref. FM-25		Treball inèdit realitzat a la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell al març del 1975 i a l'abril del mateix any a la Sala del Casino d'Igualada.	
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
<u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i> <u>Lloc:</u> Premià de Mar (Barcelona) <u>Data:</u> Gener del 1975	<u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Respirar l'aire</i>  <u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> . Cos humà . L'aire	<u>Descripció:</u> Acció en la natura en què l'artista es va col·locar al damunt d'un monticle per respirar l'aire.	<u>Singularitats:</u> <u>Documentació:</u> Una fotografia en blanc i negre de Carlos Raurich. Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-386(59) fins (66)) Fotografies: (ref.MAS_268 (7))


Núm. ref. FM-26		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació	Singularitats / Documentació
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i></p> <p><u>Lloc:</u> Sabadell (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Gener del 1975</p>	<p><u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Fer foc</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Acció</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Cos humà - Fulles seques 	<p><u>Descripció:</u> En aquestes accions va presentar la situació quotidiana de fer foc. Aquest treball va ser recollit en una sèrie de tres seqüències fotogràfiques en blanc i negre.</p>	<p><u>Difusió:</u> Veuu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Catàleg:</u> Veuu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Premisa:</u> Veuu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Publicació:</u> Veuu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p>	<p><u>Singularitats:</u> ---</p> <p><u>Documentació:</u> Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech.</p> <p>Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-268 (35) fins (37))</p>


Núm. ref. FM-27	Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Singularitats / Documentació
<u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i> <u>Lloc:</u> Sabadell (Barcelona) <u>Data:</u> Gener del 1975	Nom de l'acció: <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes. Mirar</i>  Procediment: Acció Material: - Cos humà - Exterior	<u>Descripció:</u> En aquestes accions va presentar la situació quotidiana de mirar el paisatge. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.	<u>Singularitats:</u> --- <u>Documentació:</u> Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech. Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-268 (91))
		<u>Difusió:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i> . <u>Catàleg:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i> . <u>Prensa:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i> . <u>Publicació:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i> .	


Núm. ref. FM-28	Treball inèdit realitzat a la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell al març del 1975 i a l'abril del mateix any a la Sala del Casino d'Igualada.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
Títol de l'exposició: <i>Relacions</i> Lloc: Premià de Mar (Barcelona) Data: Gener del 1975	<p>Norm de l'acció: <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions espontànies: Mirar el mar</i></p>  <p>Procediment: Acció Materials: - Cos humà - La brisa marina</p>	<p><u>Descripció</u>: Acció en la natura en què l'artista es va col·locar al davant del mar per respirar la brisa marina...</p>	<p><u>Difusió</u>: Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i> <u>Catàleg</u>: Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i> <u>Premsa</u>: Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i> <u>Publicació</u>: Mirar les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p>
			<p><u>Singularitat</u>: ... <u>Documentació</u>: Una fotografia en blanc i negre de Carles Raurich. Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-386 (2-3))</p>


<p>Núm. ref. FM-29</p>		<p>Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions (1975)</i> i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.</p>	
<p>Títol de l'exposició / Lloc / Data</p>	<p>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials</p>	<p>Descripció</p>	<p>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</p>
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i></p> <p><u>Lloc:</u> Sabadell (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Gener del 1975</p>	<p><u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Tocar fusta</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Acció</p> <p><u>Materials:</u> . Cos humà . Fusta</p>	<p><u>Descripció:</u> En aquestes accions va presentar la sensació tàctil que provoca tocar amb les mans la fusta de la barana de l'escala. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.</p>	<p><u>Singularitats / Documentació</u></p> <p><u>Singularitats:</u> ---</p> <p><u>Documentació:</u> Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech.</p> <p>Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-268 (79))</p>


Núm. ref. FM-30		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.		
<u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u>	<u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials</u>	<u>Descripció</u>	<u>Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació</u>	<u>Singularitats / Documentació</u>
<u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i> <u>Lloc:</u> Sabadell (Barcelona) <u>Data:</u> Gener del 1975	<u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Tocar carn</i> 	<u>Descripció:</u> En aquestes accions va presentar el tacte directe de les mans tallant la carn. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.	<u>Difusió:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i> . <u>Catàleg:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i> . <u>Premisa:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i> .	<u>Singularitats:</u> --- <u>Documentació:</u> Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech. Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-268 (81) i (86))
	<u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> . Cos humà . Carn		<u>Publicació:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i> .	


Núm. ref. FM.31		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.	
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
<u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i> <u>Lloc:</u> Sabadell (Barcelona) <u>Data:</u> Gener del 1975	<u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Tocar herba</i>  <u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> . Cos humà . Herba	<u>Descripció:</u> En aquestes accions va presentar l'acte de trepitjar l'herba amb els peus. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.	<u>Singularitats / Documentació</u> <u>Singularitats:</u> Aquesta fotacció formarà part del treball <i>Matarases</i> de 1977. <u>Documentació:</u> Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech. Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-268 (92))


Núm. ref. FM-32	Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació
<u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i> <u>Lloc:</u> Sabadell (Barcelona) <u>Data:</u> Gener del 1975	<u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Tocar pedra</i>  <u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> . Cos humà . Pedra	<u>Descripció:</u> En aquestes accions va presentar l'acte de trepitjar la pedra amb els peus. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.	<u>Singularitats / Documentació</u> <u>Singularitats:</u> --- <u>Documentació:</u> Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech. Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-268 (93))


<p>Núm. ref. FM-33</p>	<p>Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.</p>		
<p>Títol de l'exposició / Lloc / Data</p>	<p>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials</p>	<p>Descripció</p>	<p>Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació</p>
<p>Títol de l'exposició: <i>Relacions</i></p> <p>Lloc: Sabadell (Barcelona)</p> <p>Data: Gener del 1975</p>	<p>Nom de l'acció: <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Rentar-se la cara.</i></p>  <p>Procediment: Acció</p> <p>Materials: Cos humà - Sabó i aigua</p>	<p>Descripció: En aquestes accions va presentar la situació quotidiana de rentar-se la cara. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.</p>	<p>Singularitats: ---</p> <p>Documentació: Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech.</p> <p>Arxiu MAS: Fotografia del dossier (ref. MAS-211)</p>


Núm. ref. FM-34		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió/ Catàleg / Premsa / Publicació	Singularitats / Documentació
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i></p> <p><u>Lloc:</u> Sabadell (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Gener del 1975</p>	<p>Nom de l'acció: <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Rentar-se les mans</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Acció</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Cos humà - Sabó i aigua 	<p><u>Descripció:</u> En aquestes accions va presentar la situació quotidiana de rentar-se les mans. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.</p>	<p><u>Difusió:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Catàleg:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Premsa:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Publicació:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p>	<p><u>Singularitats:</u> ---</p> <p><u>Documentació:</u> Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech.</p> <p>Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-268 (88))</p>


Núm. ref. FM-35	Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
<u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i> <u>Lloc:</u> Sabadell (Barcelona) <u>Data:</u> Gener del 1975	Nom de l'acció: <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes; Rentar-se les dents</i>  <u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> . Cos humà . Aigua i pasta dentífrica	<u>Descripció:</u> En aquestes accions va presentar la situació quotidiana de rentar-se les dents. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.	<u>Singularitats:</u> --- <u>Documentació:</u> Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech. Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-268 (89))


Núm. ref. FM-36		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.	
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació
<p>Títol de l'exposició: <i>Relacions</i></p> <p>Lloc: Sabadell (Barcelona)</p> <p>Data: Gener del 1975</p>	<p>Nom de l'acció: <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Mirar la llum del sol</i></p>  <p>Procediment: Acció Materials: . Cos humà . La llum.</p>	<p>Descripció: En aquestes accions va presentar la situació quotidiana de mirar la llum del sol a través de la finestra. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.</p>	<p>Singularitats: ---</p> <p>Documentació: Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech.</p> <p>Arxau MAS: Negatius (ref. MAS-268 (85)) Negatius (ref. MAS-386 (19))</p>


Núm. ref. FM-37		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació	Singularitats / Documentació
<p>Títol de l'exposició: <i>Relacions</i></p> <p>Lloc: Sabadell (Barcelona)</p> <p>Data: Gener del 1975</p>	<p>Nom de l'acció: <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Respirar</i></p>  <p>Procediment: Acció</p> <p>Materials: - Cos humà - L'aire</p>	<p><u>Descripció</u>: En aquestes accions va presentar la situació quotidiana de respirar l'aire des del balcó. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.</p>	<p><u>Difusió</u>: Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Catàleg</u>: Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Premisa</u>: Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Publicació</u>: Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p>	<p><u>Singularitats</u>: ---</p> <p><u>Documentació</u>: Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech.</p> <p>Arxau MAS: Negatiu (ref. MAS-386 (22))</p>


Núm. ref. FM-38		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data		Descripció		
Títol de l'exposició: <i>Relacions</i> Lloc: Sabadell (Barcelona) Data: Gener del 1975		<p>Descripció: En aquestes accions va presentar la situació quotidiana de caminar pels carrers de Sabadell. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.</p>		
Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials		Publicació		
<p>Nom de l'acció: <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Caminar</i></p>  <p>Procediment: Acció Materials: . Cos humà . Carrer</p>		<p>Difusió: Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>. Catàleg: Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>. Premisa: Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>. Publicació: Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p>		
		Singularitats / Documentació		
		<p>Singularitats: --- Documentació: Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech. Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-268 (80))</p>		


Núm. ref. FM.39		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.	
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i></p> <p><u>Lloc:</u> Sabadell (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Gener del 1975</p>	<p>Nom de l'acció: <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Parlar</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> . Cos humà . Carrer</p>	<p><u>Descripció:</u> En aquestes accions va presentar la situació quotidiana de parlar al carrer a Sabadell. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.</p>	<p><u>Singularitats:</u> ---</p> <p><u>Documentació:</u> Lina fotografia en blanc i negre de Josep Domènech.</p> <p>Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-268 (76))</p>

Núm. ref. FM-40		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació	Singularitats / Documentació
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i></p> <p><u>Lloc:</u> Sabadell (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Gener del 1975</p>	<p><u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Menjar</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Acció</p> <p><u>Materials:</u> . Cos humà . Menjar (bistec amb patates fregides)</p>	<p><u>Descripció:</u> En aquestes accions va presentar la situació quotidiana de menjar. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.</p>	<p><u>Difusió:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Catàleg:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Premsa:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Publicació:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p>	<p><u>Singularitats:</u> ---</p> <p><u>Documentació:</u> Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech.</p> <p>Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-268 (35) fins (38)) Fotografia del dossier (ref. MAS-211)</p>

Núm. ref. FM-41	Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació
<p>Títol de l'exposició: <i>Relacions</i></p> <p>Lloc: Sabadell (Barcelona)</p> <p>Data: Gener del 1975</p>	<p>Nom de l'acció: <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Beure</i></p>  <p>Procediment: Acció</p> <p>Materials: Cos humà - Infusió</p>	<p><u>Descripció</u>: En aquestes accions va presentar la situació quotidiana de beure. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.</p>	<p><u>Singularitats</u>: ---</p> <p><u>Documentació</u>: Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech.</p> <p>Arxius MAS: Negatius (ref. MAS-268 (80)) Negatius (ref. MAS-386 (34))</p>

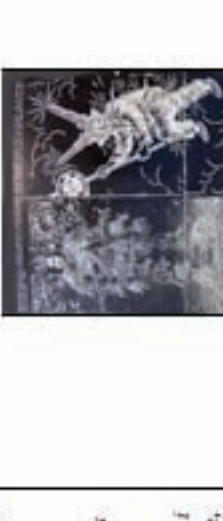
Núm. ref. FM-42		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell i a la Sala del Casino d'Igualada el 1975.	
<u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u>	<u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials</u>	<u>Descripció</u>	<u>Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació</u>
<u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i> <u>Lloc:</u> Sabadell (Barcelona) <u>Data:</u> Gener del 1975	<u>Nom de l'acció:</u> <i>Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes: Fumar</i>  <u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> - Cos humà - Cigarreta	<u>Descripció:</u> En aquestes accions va presentar la situació quotidiana de fumar. Aquest treball va ser recollit en una seqüència fotogràfica en blanc i negre.	<u>Singularitats:</u> --- <u>Documentació:</u> Una fotografia en blanc i negre de Josep Domènech. Arxiu MAS: Negatius (ref. MAS-386 (33))

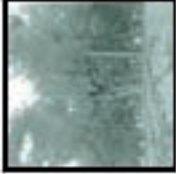
Trellhall inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) i que es va presentar a la Sala Tres de Sabadell.			
Núm. ref. FM-43	Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció
	<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Relacions</i></p> <p><u>Lloc:</u> Sala Tres de l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell (STABAS), Sabadell (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> 8 de març del 1975</p>	<p><u>Nom de l'acció:</u> <i>Relació del cos amb els quatre elements.</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Acció en directe</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Nou sacs de terra - Set pots d'aigua - Una cambra d'aire - Set flames de foc 	<p><u>Descripció:</u> El dia de la inauguració, Fina Miralles es va estrair al paviment i els seus col·laboradors li van anar cobrint el cos amb terra. El cap, però, el tenia protegit per una estructura de plàstic perquè l'artista pogués respirar. Quan van tenir el seu cos completament cobert de terra, van col·locar en els quatre extrems, amb l'ajuda d'uns suports, uns petits pots d'aigua dins dels quals van introduir uns cotons impregnats d'alcohol que, un cop encesos, feien flames. A continuació, l'artista es va aixecar del tímul i d'aquesta manera les restes materials de l'acció van passar a formar part del muntatge.</p>
			<p><u>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</u></p> <p><u>Difusió:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Catàleg:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Premsa:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p> <p><u>Publicació:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Relacions</i>.</p>
			<p><u>Singularitats / Documentació</u></p> <p><u>Singularitats:</u> L'entornament de l'acció va formar part de l'exposició <i>Relacions</i> a (STBAS).</p> <p><u>Documentació:</u> Série fotogràfica en blanc i negre i color de Carlos Raurich (MAS).</p> <p><u>Negatius:</u> (film 16, ref.MAS-386 (73-83))</p> <p><u>Fotografies:</u> (ref. MAS-268(99) fins (122))</p>


Exposició individual. Treball nou per a l'exposició.			
Núm. ref. FM-44	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
<p><u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u></p> <p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Josefina Miralles. Relacions</i></p> <p><u>Lloc:</u> Sala Tres de l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell (STABAS), Sabadell (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Del 8 al 31 de març del 1975</p>	<p>El muntatge <i>Josefina Miralles. Relacions: Terra, aigua, aire, foc</i> de Fina Miralles es pot considerar una proposta d'una àmplia variació temporal, ja que aplega treballs de moments diferents, al mateix temps que empra procediments i llenguatges diversos. S'intentarà seguir un mateix protocol per a cada part d'acord amb el procediment establert.</p>	<p>B-2 <u>Nom de la sèrie:</u> <i>Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals</i> (en relació amb l'element aigua)</p> <p><u>Procediment:</u> Fotoaccions realitzades entre el gener i el febrer del 1975</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> · Cinc fotos de <i>Relació del cos amb l'aigua del mar</i> · Tres fotos de <i>Relació del cos amb l'aigua de la pluja</i> · Tres fotos d'<i>El cos amb l'aigua del mar i la sorra</i> <p><u>Descripció:</u> Vegeu les taules de les accions.</p> <p><u>Descripció:</u> Vegeu les taules de les accions ref-FM (22-24)</p>	<p><u>Singularitats / Documentació</u></p> <p><u>Singularitats:</u> ---</p> <p><u>Documentació:</u> Negatius (ref. MAS-382) Negatius (ref. MAS-386 (1-35) (84-90)) Fotografies (ref. MAS-268)</p>
<p>A- <u>Nom de la intervenció:</u> <i>Cosmologia</i></p>	 <p><u>Procediment:</u> Muntatge</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> · Una estructura quadrada de 3,30 m de costat feta amb vuit pilastres i quatre planxes blanques per crear una mena de taulell quadrat on poder disposar els objectes i els materials. · Una pilastra més alta al centre. · Diferents components relacionats amb els 	<p>B-3 <u>Nom de la sèrie:</u> <i>Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals</i> (en relació amb l'element aire)</p> <p><u>Procediment:</u> Fotoaccions realitzades entre el gener i el febrer del 1975</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> · Una foto de <i>Respirar l'aire</i> <p><u>Descripció:</u> Vegeu les taules de les accions. (ref-FM -25)</p> <p>B-4 <u>Nom de la sèrie:</u> <i>Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes</i></p> <p><u>Procediment:</u> Fotoaccions realitzades entre el gener i el febrer del 1975</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> · Una foto de: <i>Parlar, Beure, Menjar, Fer foc; Tocar carn, Fumar, Rentar-se, Caminar; Tocar l'ocell, Tocar fusta, Tocar herba i Tocar pedra</i> <p><u>Descripció:</u> Vegeu les taules de les accions. (ref-FM (27-43))</p>	<p>Fina Miralles escriu a la targeta de presentació de la mostra:</p> <p>«Aquest treball que es presenta a la Sala Tres té el propòsit, primerament, de mostrar la interrelació que existeix entre els diferents elements: terra, aigua, aire i foc; en segon lloc, el contacte de l'home amb les matèries naturals realitzant unes accions concretes i els actes quotidians.</p> <p>«En cap moment s'ha pretès de mitificar la concepció presocràtica amb el pensament reduït que totes les coses provenen de la conjunció dels quatre elements.»</p> <p>Text extret de la targeta d'invitació de l'exposició <i>Relacions</i> (1975) (ref. MAS-124).</p> <p><u>Catàleg:</u> ---</p> <p><u>Premsa:</u> «Arte de ahora». <i>Triunfo</i>. Any XXX, núm. 660 [Madrid] (24 maig 1975), p. 74 (nota).</p>

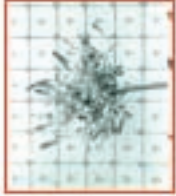
	<p>quatre elements de la natura: aigua de mar, aigua de pluja, aire, terra; petxines, ocell, peix, planta, espelma, llenya, sorra i roca.</p> <p><u>Descripció:</u> La disposició dels objectes següia la representació clàssica del cosmos en la figura del quadrat, els materials eren distribuïts en les quatre cares d'un taulell per suggerir els quatre elements de l'univers: terra, aigua, aire i foc. CREUS, Maia. «Art conceptual. Crònica comparada Catalunya-Sabadell 1960-1979», p. 148.</p> <p>Els fotodocumentis de les <i>Relacions</i> estaven col·locats bàsicament a les parets de la Sala, seguint l'ordre descrit en els materials i d'acord amb la disposició de la fotodocumentació de la mostra.</p> <p>B- Documents de les accions <i>Relacions</i>:</p>	<p>B-5 <u>Nom de la sèrie:</u> <i>Relacions. Relació del cos físic amb elements naturals en accions quotidianes</i></p> <p><u>Procediment:</u> Muntatge de fotoaccions realitzades entre el gener i el febrer del 1975</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Una foto de: <i>Mirar el sol, Mirar el mar i Mirar</i> <p><u>Descripció:</u> Vegeu les taules de les accions. (ref:FM (26))</p>	<p>«Arte de ahora». <i>Triunfo</i>. Any XXX, núm. 660 [Madrid] (31 maig 1975), p. 87 (nota).</p> <p>«... ¿Arte o comercio?». <i>El Correo catalán</i> (5 abril 1975) (ressenya) (ref. MAS-180).</p>	
	<p>B-1 <u>Nom de la sèrie:</u> <i>Relacions. Relació del cos físic amb elements naturals a la natura</i> (en relació amb l'element terra)</p> <p><u>Procediment:</u> Fotoaccions realitzades entre el març del 1974 i el gener del 1975</p> <p><u>Materials:</u> Fotografies de documents de dues sèries de <i>Relacions</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> Cinc fotos d'<i>El cos cobert amb pedres</i> Cinc fotos d'<i>El cos cobert amb sorra</i> Cinc fotos d'<i>El cos cobert amb terra</i> Cinc fotos d'<i>El cos cobert de palla</i> Dues fotos d'<i>Una persona relacionant-se amb l'arbre</i> Tres fotos de <i>Rebolcant-se a la sorra</i> Tres fotos d'<i>Empremta del cos sobre l'herba</i> <p><u>Descripció:</u> Vegeu les taules de les accions. (ref:FM (15-21))</p>			


Núm. ref. FM-45		Exposició individual. Treball presentat a l'exposició que porta el mateix títol (STABAS), Sabadell (Barcelona) el març de 1975.	
<u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u>	<u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció</u>	<u>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</u>	<u>Singularitats / Documentació</u>
<u>Títol de l'exposició:</u> <u>Relacions</u> <u>Lloc:</u> Sala del Casino d'Igualada (Barcelona)	<u>Nom del muntatge:</u> <i>Relacions</i> <u>Procediment:</u> Muntatge <u>Materials:</u> Dues parts: <ul style="list-style-type: none"> * Documentació fotogràfica de totes les relacions realitzades * Cosmologia 	<u>Difusió:</u> No s'ha trobat <u>Catàleg:</u> No s'ha trobat <u>Premsa:</u> «2 exposicions», <i>Diari d'Igualada</i> (3 abril 1975) (nota). MIRET I SOLER, M. Teresa. «Relació cronològica d'activitats». Cercle Mercantil, Industrial i	<u>Singularitats:</u> --- <u>Documentació:</u> ---
<u>Data:</u> Abril del 1975	mateix títol.(ref.FM -45)		

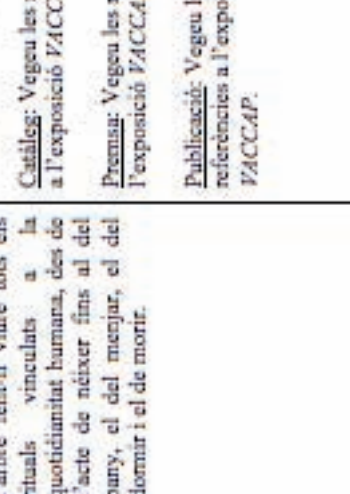
Núm. ref. FM-46	Exposició individual. Treball nou per a l'exposició <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> (1975-1976)	
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Difusió / Catàleg / Premsa	Singularitats / Documentació
Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials / Descripció		
<p><u>Títol de l'exposició:</u> <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i></p> <p>(Josep Domènech, Josepina Miralles, Jordi Pablo)</p> <p>Mostra inspirada en el <i>Costumari català</i> de Joan Amades (1890-1959)</p> <p>Exposició organitzada per l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions (APCP) i patrocinada per l'Obra Cultural de la Caixa de Pensions per a la Veïlla i d'Estalvis.</p> <p><u>Lloc:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Biblioteca de la Sala de Pensions d'Igualada (Barcelona) Llotja del Tint de Banyoles (Girona), del 6 al 20 de febrer del 1976 (Jordi Pablo va impartir una conferència el dia de la inauguració) Biblioteca de la Sala de Pensions de Lleida Biblioteca de la Sala de Pensions de Berga Sala Tres de Sabadell <p><u>Data:</u></p> <p>Del desembre del 1975 al juny del 1976.</p>	<p><u>Difusió:</u> Cartell amb dues imatges.</p>  <p><u>El cartell presenta dues imatges:</u> la de l'esquerra, la fotoacció de Fina Miralles <i>El cos cobert de palla</i>, i la de la dreta, una imatge del cos cobert amb herbes del Ball de Diables de la Patum de Berga. Probablement, aquesta última va ser extreta del <i>Costumari català</i> de Joan Amades (t. III, p. 116).</p> <p><u>Acció que forma part d'uns exercicis de recobriment del cos humà amb matèries naturals.</u></p> <p><u>Catàleg:</u> No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p> <p><u>Premsa:</u> No s'ha trobat en la documentació del MAS.</p>	<p><u>Singularitats:</u> Fina Miralles, igual que Jordi Pablo i Josep Domènech, va prendre com a punt de partida el <i>Costumari català</i> de Joan Amades. La idea era transportar l'esperit de la cultura material, popular i col·lectiva mitjançant objectes i accions al territori de l'art contemporani. (PILAR PARCERIAS. <i>De la naturalesa a la natura feta</i>. Fina Miralles. <i>De les idees a la vida</i>. Catàleg editat per l'Ajuntament de Sabadell, Sabadell 2001, PAG. 36.</p> <p>La fotoacció <i>El cos cobert de palla</i> formava part de les accions de la sèrie <i>Relacions del cos humà amb els elements naturals</i> (1975).</p> <p><u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica (Arxiu MAS)</p> <p>Negatius (ref. MAS-374) (ref. MAS-375) (ref. MAS-376) (ref. MAS-377) (ref. MAS-387) (ref. MAS-396) (ref. MAS-397) Fotografies (ref. MAS-269) Diapositives(ref. MAS-307)</p>
<p>La proposta de Fina Miralles es compon de diferents sèries fotogràfiques vinculades a la temàtica de l'arbre.</p> <p>A- <u>Nom de la sèrie:</u> <i>L'arbre. L'arbre i les matèries naturals: Fruits de pedra, Fang a les branques, Fulles de plomes i Ombra i foc</i></p> <p>B- <u>Nom de la sèrie:</u> <i>L'arbre. L'arbre i l'home: A dalt de l'arbre, Lligada a un arbre, Penjada d'un arbre, L'arbre i la cabana i Parasoles a l'arbre</i></p> <p>C- <u>Nom de la sèrie:</u> <i>L'arbre. L'arbre amb personalitat humana: Vestint l'arbre, parlant amb l'arbre i passejant amb l'arbre....</i></p> <p>Notar: per a la fitxa tècnica de cada una de les accions, vegeu les taules núm. ref. FM-47 a FM-56.</p>		


<p>Núm. ref. FM-47</p>	<p>Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> i que es va presentar en diferents espais expositius de Catalunya del desembre del 1975 al juny del 1976.</p>		
<p><u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u></p>	<p><u>Descripció</u></p>	<p><u>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</u></p>	<p><u>Singularitats / Documentació</u></p>
<p><u>Títol de la sèrie d'accions:</u> <i>L'arbre. L'arbre i les matèries naturals</i></p> <p><u>Lloc:</u> Bosc de la Salut de Sabadell (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Octubre del 1973</p>	<p>Descripció: Fina. Miralles va penjar pedres de les branques amb unes cordes, amb l'objectiu de fer la fotografia.</p>	<p><u>Difusió:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques (VACCAP)</i>.</p> <p><u>Catàleg:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p> <p><u>Premsa:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p> <p><u>Publicació:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p>	<p><u>Singularitats:</u> Aquesta fotografia va ser mostrada en l'exposició <i>Noves tendències a l'art</i>, que va tenir lloc al Forment de les Arts Decoratives (FAD) del 27 de maig al 6 de juny del 1974.</p> <p><u>Documentació:</u> Diverses fotografies en blanc i negre.</p> <p><u>Arxius MAS:</u> Negatius: (Film 24 ref.MAS- 387 (5)) Dispositives (ref. MAS-307) Sèrie fotogràfica. (ref. MAS-269 (7-13)) Fotografia del dossier (ref. MAS-211)</p>
<p><u>Nom de l'acció:</u> <i>Fruits de pedra</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Fotografia en blanc i negre</p> <p><u>Materials:</u> · Arbre natural · Cordes · Pedres (referències)</p>			


Núm. ref. FM-48		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Vàlors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> i que es va presentar en diferents espais expositius de Catalunya del desembre del 1975 al juny del 1976.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació	Singularitats / Documentació
<u>Títol de la sèrie d'accions:</u> <i>L'arbre. L'arbre i les matèries naturals</i> <u>Lloc:</u> La Floresta (Barcelona) <u>Data:</u> Desembre del 1975	<u>Nom de l'acció:</u> <i>Fang a les branques</i>  <u>Procediment:</u> Fotoacció en blanc i negre <u>Materials:</u> . Arbre natural . Fang	<u>Descripció:</u> Fina. Miralles va col·locar fang a les branques de l'arbre.	<u>Difusió:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i> . <u>Catàleg:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i> . <u>Premsa:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i> . <u>Publicació:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i> .	<u>Singularitats:</u> ... <u>Documentació:</u> Diverses fotografies en blanc i negre. Arxiu MAS: Negatius: (Film 20) (ref.MAS- 375)) Diapositives:(ref.MAS- 396 (1-4)) Sèrie fotogràfica (ref. MAS-269(1) i (11)) Fotografia del dossier (ref. MAS-211)


T treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> i que es va presentar en diferents espais expositius de Catalunya del desembre del 1975 al juny del 1976.			
Núm. ref. FM-49	T treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> i que es va presentar en diferents espais expositius de Catalunya del desembre del 1975 al juny del 1976.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació
<p><u>Títol de la sèrie d'accions:</u> <i>L'arbre. L'arbre i les matèries naturals</i></p> <p><u>Lloc:</u> Sabadell (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Novembre del 1975</p>	<p><u>Nom de l'acció:</u> <i>Falles de plomes</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Fotografia en blanc i negre</p> <p><u>Materials:</u> Arbre natural mort Plomes d'ocell</p>	<p><u>Descripció:</u> Fina Miralles va col·locar plomes d'ocell a les branques seques de l'arbre per substituir les fulles perdudes.</p>	<p><u>Singularitats:</u> ...</p> <p><u>Documentació:</u> Diverses fotografies en blanc i negre.</p> <p>Arxiu MAS: Diapositives: (ref.MAS-307) Sèrie fotogràfica (ref. MAS-269 (17)-(18)) Fotografia del dossier (ref. MAS-211)</p>


Núm. ref. FM-50		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> i que es va presentar en diferents espais expositius de Catalunya del desembre del 1975 al juny del 1976.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació	Singularitats / Documentació
<p>Títol de la sèrie d'accions: <i>L'arbre. L'arbre i les matèries naturals</i></p> <p>Lloc: La Floresta (Barcelona)</p> <p>Data: Octubre del 1975</p>	<p>Nom de l'acció: <i>Ombra i foc</i></p>  <p>Procediment: Fotoacció en blanc i negre</p> <p>Materials: Ombra de l'arbre, Líquid inflamable</p>	<p>Descripció: Fina. Miralles va abocar al terra, al damunt de l'ombra del pl, líquid inflamable.</p>	<p>Difusió: Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p> <p>Catàleg: Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p> <p>Premsa: Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p> <p>Publicació: Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p>	<p>Singularitats: ...</p> <p>Documentació: Diverses fotografies en blanc i negre.</p> <p>Arxiu MAS: Negatius: (Film 21-22) (ref.MAS-376)) Fotografia del dossier (ref. MAS-211)</p>

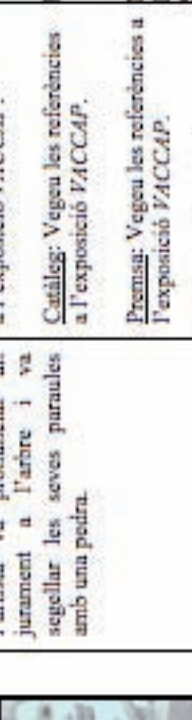
<p>Núm. ref. FM-51</p>	<p>Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> i que es va presentar en diferents espais expositius de Catalunya del desembre del 1975 al juny del 1976.</p>			
<p><u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u></p>	<p><u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials</u></p>	<p><u>Descripció</u></p>	<p><u>Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació</u></p>	<p><u>Singularitats / Documentació</u></p>
<p><u>Títol de la sèrie d'acions:</u> <i>L'arbre. L'arbre amb personalitat humana</i></p> <p><u>Lloc:</u> La Floresta (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Octubre del 1975</p>	<p><u>Nom de l'acció:</u> <i>Vestint l'arbre, parlant amb l'arbre i passejant amb l'arbre</i></p> 	<p><u>Descripció:</u> Fina Miralles va voler humanitzar, per un dia, l'arbre fent-li viure tots els rituals vinculats a la quotidianitat humana, des de l'acte de néixer fins al del bany, el del menjar, el del dormir i el de morir.</p>	<p><u>Difusió:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p> <p><u>Catàleg:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p> <p><u>Premisa:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p> <p><u>Publicació:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p>	<p><u>Singularitats:</u> ...</p> <p><u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfics en blanc i negre i color que recullen el procés.</p> <p><u>Arxiu MAS:</u> Negatius ((Film 18-19) ref. MAS-374)</p> <p><u>Diapositives (ref. MAS 307 (1)-(51))</u> Fotografia del dossier (ref. MAS-211)</p>
	<p><u>Procediment:</u> Fotoacció en blanc i negre</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Arbre natural arrencat (pi) - Vestit - Aliments - Coixí... 			

Núm. ref. FM-52		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> i que es va presentar en diferents espais expositius de Catalunya del desembre del 1975 al juny del 1976.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació	Singularitats / Documentació
<u>Títol de la sèrie d'accions:</u> <i>L'arbre. L'arbre i l'home</i> <u>Lloc:</u> Premià de Mar (Barcelona) <u>Data:</u> Gener del 1975	<u>Nom de l'acció:</u> <i>A ditit de l'arbre</i>  <u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> - Arbre natural (garrofer) - Cos humà	<u>Descripció:</u> Acció en la natura en què l'artista es va col·locar al damunt d'una branca d'arbre.	<u>Difusió:</u> Vegeu les referències a les exposicions <i>VACCAP</i> i <i>Relacions</i> . <u>Catàleg:</u> Vegeu les referències a les exposicions <i>VACCAP</i> i <i>Relacions</i> . <u>Premsa:</u> Vegeu les referències a les exposicions <i>VACCAP</i> i <i>Relacions</i> . <u>Publicació:</u> Vegeu les referències a les exposicions <i>VACCAP</i> i <i>Relacions</i> .	<u>Singularitats:</u> Aquest treball anteriorment havia format part de la sèrie <i>Relació del cos amb elements naturals: Una persona relacionant-se amb l'arbre</i> . <u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica en blanc i negre i color de Carlos Raurich que recull el procés. Arxiu MAS: Sèrie fotogràfica (ref. MAS-269(2), (3), (4), (5), (7) i (14))

Núm. ref. FM-53		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> i que es va presentar en diferents espais expositius de Catalunya del desembre del 1975 al juny del 1976.		
<u>Títol de l'exposició / Lloc / Data</u>	<u>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials</u>	<u>Descripció</u>	<u>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</u>	<u>Singularitats / Documentació</u>
<u>Títol de la sèrie d'accions:</u> <i>L'arbre, L'arbre i l'home</i> <u>Lloc:</u> Esparreguera (Barcelona) <u>Data:</u> Gener del 1975	<u>Nom de l'acció:</u> <i>Pensada d'un arbre</i>  <u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> . Arbre natural (pi) . Cos humà	<u>Descripció:</u> Acció en què l'artista es va fer penjar, per les espatlles, del tronc i les branques de l'arbre amb una corda.	<u>Difusió:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i> . <u>Catàleg:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i> . <u>Premsa:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i> . <u>Publicació:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i> .	<u>Singularitats:</u> --- <u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica d'una imatge en blanc i negre i imatges en color que recullen el procés. <u>Arxiu MAS:</u> Sèrie fotogràfica (ref. MAS-269 (1)) Fotografia del dossier (ref. MAS-211)

Núm. ref. FM-54		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Valors actiuats del costumari català en les arts plàstiques</i> i que es va presentar en diferents espais expositius de Catalunya del desembre del 1975 al juny del 1976.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació	Singularitats / Documentació
<p>Títol de la sèrie d'accions: <i>L'arbre, L'arbre i l'home</i></p> <p>Lloc: La Floresta (Barcelona)</p> <p>Data: Desembre del 1975</p>	<p>Nom de l'acció: <i>Lligada a un arbre</i></p>  <p>Procediment: Acció</p> <p>Materials: Arbre natural (pi), Cos humà, Corda</p>	<p>Descripció: Acció en què l'artista es va fer lligar al tronc de l'arbre amb una corda.</p>	<p>Difusió: Vegeu les referències a l'exposició <i>FACCAP</i>.</p> <p>Catàleg: Vegeu les referències a l'exposició <i>FACCAP</i>.</p> <p>Premsa: Vegeu les referències a l'exposició <i>FACCAP</i>.</p> <p>Publicació: Vegeu les referències a l'exposició <i>FACCAP</i>.</p>	<p>Singularitats: ---</p> <p>Documentació: Sèrie fotogràfica d'una imatge en blanc i negre i imatges en color que recullen el procés.</p> <p>Arxiu MAS: Negatiu: (Film 23) (ref.MAS- 377)) Sèrie fotogràfica. ref. MAS- 269 (2) (16) Fotografia del dossier (ref. MAS-211)</p>

Núm. ref. FM-55		Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> i que es va presentar en diferents espais expositius de Catalunya del desembre del 1975 al juny del 1976.		
Títol de l'exposició / Lloc / Data	Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials	Descripció	Difusió / Catàleg / Premisa / Publicació	Singularitats / Documentació
<u>Títol de la sèrie d'accions:</u> <i>L'arbre. L'arbre i l'home</i> <u>Lloc:</u> Sant Llorenç del Munt (Barcelona)	<u>Nom de l'acció:</u> <i>L'arbre i la cabana</i>  <u>Procediment:</u> Acció <u>Materials:</u> . Arbre natural (pi) . Brancatge . Cos burnà	<u>Descripció:</u> Acció en què l'artista es va fer cobrir dins d'una cabana feta de branques i recolzada en el tronc de l'arbre.	<u>Difusió:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i> . <u>Catàleg:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i> . <u>Premisa:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i> . <u>Publicació:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i> .	<u>Singularitats:</u> --- <u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica d'una imatge en blanc i negre i imatges en color que recullen el procés. Arxiu MAS: Negatius: (ref. MAS- 397 (1)) Sèrie fotogràfica (ref. MAS-269(6)) Fotografia del dossier (ref. MAS-211)

<p>Núm. ref. FM-56</p>	<p>Treball inèdit en la natura que va formar part de l'exposició <i>Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques</i> i que es va presentar en diferents espais expositius de Catalunya del desembre del 1975 al juny del 1976.</p>		<p>Singularitats / Documentació</p>
<p>Títol de l'exposició / Lloc / Data</p>	<p>Nom de la peça / Imatge / Procediment / Materials</p>	<p>Descripció</p>	<p>Difusió / Catàleg / Premsa / Publicació</p>
<p><u>Títol de la sèrie d'accions:</u> L'arbre. L'arbre i l'home</p> <p><u>Lloc:</u> La Floresta (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Novembre del 1975</p>	<p>Nom de l'acció: <i>Paraules a l'arbre</i></p>  <p><u>Procediment:</u> Acció</p> <p><u>Materials:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Arbre natural (morera) - Pedra - Cos humà i paraules 	<p><u>Descripció:</u> Acció en què l'artista va pronunciar un jurament a l'arbre i va segellar les seves paraules amb una pedra.</p>	<p><u>Difusió:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p> <p><u>Catàleg:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p> <p><u>Premsa:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p> <p><u>Publicació:</u> Vegeu les referències a l'exposició <i>VACCAP</i>.</p>
<p><u>Títol de la sèrie d'accions:</u> L'arbre. L'arbre i l'home</p> <p><u>Lloc:</u> La Floresta (Barcelona)</p> <p><u>Data:</u> Novembre del 1975</p>		<p><u>Singularitats:</u> ---</p> <p><u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica d'imatge en blanc i negre i en color que recullen el procés.</p> <p>Arxau MAS: Negatius: (Film 23) (ref.MAS- 377)) Diapositives:(ref.MAS- 307)) Sèrie fotogràfica : (ref.MAS- 269 (15)) Fotografia del dossier (ref. MAS-211)</p>	<p><u>Singularitats:</u> ---</p> <p><u>Documentació:</u> Sèrie fotogràfica d'imatge en blanc i negre i en color que recullen el procés.</p> <p>Arxau MAS: Negatius: (Film 23) (ref.MAS- 377)) Diapositives:(ref.MAS- 307)) Sèrie fotogràfica : (ref.MAS- 269 (15)) Fotografia del dossier (ref. MAS-211)</p>

18.1.3. DOCUMENTACIÓ CRONOLÒGICA DE LES PUBLICACIONS DE FINA MIRALLES DEL PERÍODE 1972-2007.

PUBLICACIONS DE FINA MIRALLES 1972-1975			
	Data	Autor i títol	Tipus de publicació
1	Octubre 1972	Fina Miralles. Natura Morta S/T	Full ciclostilat que acompanya la peça Natura morta. A Comunicació a l'Hospitalet. Hospitalet de Llobregat. Barcelona. Actualment el text s'ha perdut, però sabem què deia per la mateixa artista i per la literatura trobada.
2	Novembre 1973	Mar, cel i terra, de 1973. Peça que va presentar a l'exposició Tramesa postal a la Sala Vinçon, el novembre de 1973.	Poema visual.
3	17-31 de gener 1974	Fina Miralles. Translacions (17-31 de gener 1974). Associació del Personal de la Caixa (APCP) de Pensions, Barcelona. Barcelona.	Catàleg de l'exposició.
4	1974	Fina Miralles. Projectes impossibles. "Què fer?". Galeria Vinçon, Òmnium Cultural, Institut Italià. Editorial Polígrafa, Barcelona, 1974.	Redacció de projectes impossibles.
5	7-28 de juny 1974	Fina Miralles. Projectes impossibles. "Què fer?". Galeria Vinçon, Òmnium Cultural, Institut Italià. Editorial Polígrafa, Barcelona, 1974.	Redacció de projectes impossibles.
6	8- 31 de març 1975	Fina Miralles. Josefina Miralles. Relacions. Terra, Aigua, Aire, Foc. Sala Tres, Acadèmia de Belles Arts de Sabadell. 1975.	Text de l'artista en fulls mecanografiats que parlava sobre les relacions (actualment perdut).
	Juny 1975	Fina Miralles. Josefina Miralles. Materials naturals - Materials artificials. Edicions Alternes, CPC Fundació Anselm Turmeda. Barcelona, juny de 1975.	Llibre.
7	Desembre 1975	Fina Miralles. L'arbre. Josefina Miralles: Sèrie d'accions sobre L'arbre que va presentar a l'exposició Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques.	Text de l'artista en full mecanografiat que parla dels atributs simbòlics de l'arbre.

Data	Autor i títol	Tipus de publicació
11 de novembre 1976	Fina Miralles. "El triangle com a simbologia de poder i mort" (acció).	Text de l'acció. Fotocòpia per explicar l'ordenació dels símbols, el poder i la mort, que ens mostrarà a l'acció.
Juny de 1978	Fina Miralles. "Mediterrània t'estim". Biennal de Venècia 1978. Participació espanyola. Pavelló espanyol.	Text document, explicació de la peça i del muntatge ¹ .
1982	Fina Miralles. Notes per a l'exposició a la galeria Leyenderker, Santa Cruz de Tenerife.	Text teòric mecanografiat sobre el pla i l'espai per al projecte d'exposició a la galeria Leyenderker de Santa Cruz de Tenerife.
Gener de 1983	Fina Miralles. Dibuixos. Galeria Nomen, Barcelona 1983.	Text de presentació a la targeta d'invitació de l'exposició.
Gener de 1987	Fina Miralles. Text de la presentació de la carpeta "Barcelona". Edicions La Polígrafa, gener de 1987.	Text de presentació dels gravats.
8-23 de maig 1993	Fina Miralles. Floreal Galeria Serge Fourchon Luc sur Mer (França)	Text de presentació a la targeta d'invitació de l'exposició.
1993	Fina Miralles. 8 poemes. Café Central. Plaquette. Núm. 38, Barcelona, 1993.	Publicació de poemes en català.
1993	Fina Miralles. Rumeur de la mer VA. Els escriptors homenatgen Folguera. Sabadell / Comissió del Centenari de Joaquim Folguera. Fundació La Mirada, Universitat Autònoma de Barcelona, Ajuntament de Sabadell, 1993. Pàg. 21.	Publicació d'un poema en francès.
2003	Fina Miralles. Del natural. Editorial eBent'03 i Club 8, Barcelona 2003.	Llibre de pensaments sobre la vida i l'art.
2005	Fina Miralles. De la llum cap a la llum. Edicions La nau Còclea, Camallera, Girona, 2005.	Llibre de pensaments sobre la vida i l'art.
2007	Fina Miralles. Testament vital. Edicions Gràfic7. Col·lecció "El Pot Petit", Sabadell. Núm. 8, novembre de 2008.	Recorregut artístic i vivencial de l'artista.

¹ Conferència a l'Institut Italià a Barcelona recollida a MIRALLES, Fina / PALOMER, Pilar. Bienal de Venècia: reflexión para nuevas propuestas. Batik núm. 45, Barcelona, novembre de 1978, pàg. 4-5.

18.1.4. TAULA DE LA PUBLICACIÓ NATURALESES NATURALS – NATURALESES ARTIFICIALS 1975

Naturaleses naturals – Naturaleses artificials 1975					
Num. ref. FM 60		Realitzar una investigació artística basada en l'estudi sobre les diferències entre els materials naturals (MN) i els materials artificials (MA).			
Objectiu	Forma	Objectiu	Mitjans	Valor	Concepte
Definició materials naturals	<ul style="list-style-type: none"> . Trencar amb la concepció compositiva tradicional de l'obra d'art. . Construcció de la proposta, juxtaposició d'elements naturals trobats. . Estructura de la peça a través de la disposició d'acord amb les propietats físiques dels materials. 	<ul style="list-style-type: none"> . Donar importància i autonomia als materials i no a la forma. . Les seves propietats físiques de cada material determinarà les funcions plàstiques. . No oferir una obra acabada (en el sentit tradicional). 	<ul style="list-style-type: none"> . Mostrar únicament els materials sense transformació. . Mostrar que són materials naturals. . Canviar el context. . Accentuar el concepte d'existència física dels materials. . Substituir el valor formal pel valor material. 	Material	Existència
Definició materials artificials	<ul style="list-style-type: none"> . Objectualització d'un producte natural. . Objecte, imitació o còpia d'un producte natural. . Formes de les quals són subsidiàries a les naturals i tenen una funció decorativa. 	Context habitual / significació	Canvi de context	Valor	Concepte
<ul style="list-style-type: none"> . Materials que provenen d'un procés industrial (en el seu context habitual són objectes) 		<ul style="list-style-type: none"> . El seu context habitual són els objectes amb una iconografia que té un significat decoratiu. . En canviar aquests objectes del seu context, el significat canvia, per del component significatiu, decoratiu connotat, per esdevenir un material artificial. 	<ul style="list-style-type: none"> . En perdre el valor d'objecte decoratiu, l'objecte queda reduït a material artificial com a còpia del material natural. . Canvia la seva condició material. 	Formal	Presència
Metodologia	Confrontació MN i MA es posarà de manifest:				
Manipular els materials naturals i els materials artificials.	<ul style="list-style-type: none"> . Efectuar canvis de context dels MN i MA per evidenciar la seva condició material. . Mostrar com els MA són una imitació dels MN. . Substituir el seu significat decoratiu pel seu valor com a material. . Demostrar la perillositat que pot comportar conferir una utilitat o un significat decoratiu. 				Resultat
Ideologia	<ul style="list-style-type: none"> . Evidenciar les diferències entre allò natural i allò artificial. . Substituir el valor formal pel valor estrictament material. . Destacar la primàcia del concepte per sobre de l'objecte. . Modificar el significat d'obra d'art en convertir el material en el protagonista de l'obra. 				
Constatar la manipulació del medi natural per la indústria i la reivindicació ecològica de l'entorn natural.					

18.2. TEXT DE FINA MIRALLES DE L'ARBRE QUE VA PRESENTAR EN MOTIU DE L'EXPOSICIÓ VALORS ACTUALS DEL COSTUMARI CATALÀ EN LES ARTS PLÀSTIQUES (1975-1976).

Arbre

L'arbre és l'element natural que ha donat a l'home més rendiment en tot ordre d'idees, no únicament pels seus inesgotables recursos utilitaris -construcció de cases, barques, instruments, utensilis...-, sinó també com a protector, portador de fruits, producte primari per al foc i tants i tants d'altres; per això l'instint espontani de conservació va fer que en les cultures més primitives els arbres es convertissin en divinitats.

El culte a l'arbre és un dels més primitius i estesos arreu del món, per això, a casa nostra, com a tot l'Europa meridional, els rituals entorn de l'arbre són nombrosos i alguns es fan fins i tot avui, encara que el significat hagi canviat i no se'n sàpiga el veritable motiu; un d'aquests rituals són els focs de Sant Joan, que provenen d'un culte druídica a l'arbre de la nit del 23 al 24 de juny, nit del solstici d'estiu en què els druides celebraven el màxim triomf del Sol sobre la nit, encenent fogueres a sota de cada arbre.

Per als druides, el mateix nom dels quals sembla que vol dir 'home d'alzina', aquest arbre, especialment, era sagrat. La cultura del pobre dominat s'ha imposat sempre a les cultures eminentment populars. En alguns casos l'invasor intentava i aconseguia destruir i implantar el seu criteri i la seva forma de viure; aquest és el cas dels romans, que a la vegada que engrandien els seus dominis territorials imposaven la cultura llatina a les terres conquerides. El cristianisme és també un dels grans detractors de la nostra cultura primitiva, i en el cas específic de l'arbre, que és el tema que ens ocupa, el cristianisme el va saber aprofitar per al seu culte, en els pobles de l'Europa meridional, això com al nostre país, transformant l'arbre en una creu feta amb la fusta del mateix arbre, així com més tard les imatges de Jesucrist crucificat i de la Mare de Déu. Tant és així que en la fraseologia litúrgica i seminarista és corrent la forma "el sant arbre de la creu". Per extensió, la paraula fusta ha passat a indicar la idea de creu; així, doncs, la nova religió cristiana va saber acoblar el primitiu culte naturalista a les

seves creences i als seus propis cultes. L'arbre, més endavant, va tenir també el seu culte social, amb les celebracions de les juntes d'arbre, on es parlava dels diferents problemes comunals de la contrada. Els acords presos en Junta d'Arbre pels participants adquirien un valor jurídic irrevocable. En molts pobles, en la formació dels primers nuclis socials, l'arbre presidia el centre del poble i, col·locat al mig de la plaça major, mantenia encara el valor de protector. A través de tots els diferents significats, propietats i cultes (als arbres que hem esmentat), amb la presentació d'aquest treball sobre el folklore i l'arbre en particular, volem significar els contactes i les coincidències d'un plantejament artístic amb el pensament primitiu. És clar que avui ni l'artista ni ningú no creuen que fer tal o qual cosa produeix algun resultat, però sí que volem aclarir que el procés del pensament creador d'aquells homes en crear ritus i creences, cerimònies i cultes, no era tan lluny dels treballs que presentem. Sigui dit també que en realitzar aquest treball no es vol refugiar-se en el passat, oblidant la data de 1975, sinó que amb l'estudi del folklore es mostren d'una manera diàfana els problemes que avui es presenten a la nostra societat i a la nostra cultura. Des de sempre, el pobre 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 importants, i en un cert aspecte necessaris, l'estudi, la divulgació i la sortida al carrer del folklore com a element d'expressió social i artística".¹

Josefina Miralles i Nobell

¹ Aquest text s'ha trobat adjunt a les pàgines del Llibre de Treball 1r (LLT1) a la pàgina 22. Adjunt al LLT1, s'ha trobat el text en un esborrany de carta, on l'artista manté un discurs similar. Però cal destacar que Agustí Hurtado en fa menció, i recull aquest text en la publicació *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Catàleg Museu d'Art de Sabadell i editat per l'Ajuntament de Sabadell. Sabadell febrer- juliol de 2001 (pàg. 59-60).

ABSTRACT

The present article examines how Fina Miralles' thought fluctuated from the analytical, neo-positivist current of her first conceptual stage (1972-1975) to her later poetic, textual work linked to spiritual holism (1981-1996), without taking into account her post-conceptual stage (1976-1978) or her concept pictures (1979-1983). Fina Miralles' works show how the chain of ideas (at times latent and other times more manifest) present in her visual and poetic-textual work process is part of a whole body of work, generated not in a linear manner but as the result of multiple interactions between both, throughout her artistic, literary and philosophical life experience.

This study contributes a new insight into the nature of Fina Miralles' works. It shows how her artistic approach was based on her capacity to relate and interact, and to transpose the essence of her materials, ideas, experiences, and poetic thought (expressed in images and words), to completely unexpected and even imaginary spheres, in order to endow them with a new ontological reality, as captured in the cosmological figure of the tree.

ABSTRAT

El present estudi s'ha analitzat com el pensament de Fina Miralles va fluctuar del corrent neopositivista i analític de la seva primera etapa conceptual (1972-1975) , sense entrar a l'etapa postconceptual (1976-1978) o els treballs de quadre concepte (1979-1983), fins a arribar a una obra textual i poètica vinculada a un pensament holístic espiritual (1981-1996). Del conjunt de l'obra de Fina Miralles es denota com l'encadenament d'idees que estan presents -algunes vegades latents i d'altres més evidents- en el procés de treball plasticovisual i poèticotextual de l'artista, formen part d'un tot que es va generant, no de manera lineal, sinó com a resultat de múltiples interaccions entre ells al llarg de tota la seva trajectòria vital artística, literària i filosòfica.

Aquest estudi aporta una nova visió sobre la naturalesa de l'obra de Fina Miralles i revela que la seva forma del treballar s'ha fonamentat en la capacitat de l'artista de relacionar, interaccionar i traslladar l'essència dels materials, idees, vivències, així com els seus pensaments poètics expressats -tant en imatges com en paraules- a àmbits completament inesperats, fins i tot imaginaris, per atorgar-los una nova realitat ontològica, que queda recollida en la figura cosmològica de l'arbre.

