

**HUELLAS, SILUETAS Y MAPAS:
RASTROS SOMÁTICOS FEMINISTAS**
***FOOTPRINTS, SILHOUETTES AND MAPS:
FEMINIST SOMATIC TRACES***

Celia Vara¹

Vara, Celia (2026). Huellas, siluetas y mapas: rastros somáticos feministas. *Asparkia. Investigación feminista*, 48, 1-28. <https://doi.org/10.6035/asparkia.8171>

Recepción: 15/06/2024 || Aceptación: 04/03/2025

RESUMEN

¿De qué forma la artista Fina Miralles (Sabadell, 1950) toma conciencia de su cuerpo a través de prácticas corporales sensoriales en relación con su entorno durante los últimos años del franquismo (1939-1975)? ¿Qué rutas, itinerarios o caminos valora y deja como legado feminista somático? Basándome en teorías feministas sobre el cuerpo y la agencia —tomando la kinestesia como método para empatizar con la obra desde un conocimiento situado—, abordo esta investigación con metodologías cualitativas, sensoriales y corporales tales como la investigación-creación y la empatía kinestésica. En este artículo estudio cómo Fina Miralles construye una acción política sutil que propone el cuerpo como un lugar de aprendizaje desde el que construir metodologías somáticas para la emancipación feminista.

Palabras clave: performance, kinestesia, agencia corporal, investigación-creación, feminismo

ABSTRACT

How does the artist Fina Miralles (Sabadell, 1950) become aware of her body through sensory bodily practices in relation to her environment during the last years of Franco's regime (1939-1975)? What routes, itineraries or paths does she value and leave as a somatic feminist legacy? Based on feminist theories about the body and agency, taking kinesthesia as a method to empathize with the work, and from a situated knowledge, I approach this research with qualitative, sensory, and corporeal methodologies such as research-creation and kinesthetic empathy. In this article I argue how Fina Miralles constructs a subtle political action that proposes the body as a place of learning from which to build somatic methodologies for feminist emancipation.

Keywords: performance, kinesthesia, corporeal agency, research-creation, feminism

¹ McGill University, celia.vara@mcgill.ca, <https://orcid.org/0000-0002-3843-0589>. Fonds de Recherche du Québec —Société et culture (FRQSC) —.

La pràctica artística ha de ser l'explicació més clara de la ideologia i de l'acte de creació. L'obra d'art ha de ser un procés obert per a tothom. Ningú pot gaudir-ne o comprar-ne parcialment. Ha de seguir el procediment més adequat perquè la ideologia sigui exposada el més clara possible.

(Fina Miralles, 1972-1976, p. 22)

1. Huellas sensoriales instructivas para una metodología kinestésica

En enero de 1976, dos meses después de la muerte del dictador Francisco Franco,² la artista catalana Fina Miralles realizó y filmó *Petjades* ('Huellas') (Imagen 1 y 2). Esta intervención consistió en caminar por las calles de la ciudad mientras calzaba unos zapatos que imprimían las letras de su nombre en el pavimento. Los zapatos fueron hechos a mano por la artista. Juntó corcho y espuma para formar las palabras *Fina* en una suela y *Miralles* en la otra. En esta acción había una bandeja con tinta, y Fina Miralles ponía sus pies en la bandeja para entintarse los zapatos y comenzaba a caminar, imprimiendo así su nombre en el suelo. *Petjades* era una performance, aunque su destino final fue formar parte de una película, que finalmente incluiría una reflexión en audio sobre el patrimonio patrilíneo y las regulaciones de la propiedad privada, algunas de las cuestiones que afectaron especialmente el estatus de las mujeres en la sociedad durante la época de la dictadura franquista.

² Franco fue un general español que gobernó España como dictador militar desde 1939, después de la victoria nacionalista en la Guerra Civil Española (1936-1939), hasta su muerte en 1975. Este período se llama franquismo. El establecimiento del régimen de Franco implementó el llamado sistema Nacional Católico, basado en una ideología que combina elementos del conservadurismo católico con elementos de la nueva corriente política surgida en la Europa de entreguerras (el fascismo). El nacionalcatolicismo fue un signo de la identidad ideológica del franquismo. Se manifestó a través de la hegemonía que tuvo la Iglesia católica en todos los aspectos de la vida pública e incluso privada.

Las relaciones de género se definieron en términos de los valores del nacionalcatolicismo. El ideal femenino era el de la mujer sumisa, hija, esposa o madre, condenada a la domesticidad, relegada a la esfera privada del hogar y la familia, y al cuidado. En esta nueva configuración de la identidad femenina, se glorificó la maternidad. Esta fue una pieza clave de la represión. A las mujeres se les prohibió el acceso a la esfera pública y, por tanto, al espacio de la política, que era considerado un espacio masculino. Si las mujeres eran políticamente activas, se consideraba que estaban desafiando sus roles de género y su adscripción a un espacio privado que se consideraba natural para el catolicismo (Osborne, 2012).



Imagen 1. *Petjades* ('Huellas'), Fina Miralles, 1976. Fotografía: Carles Raurich. Reproducida con permiso de la artista y del Museu d'Art de Sabadell (MAS).



Imagen 2. *Petjades* ('Huellas'), Fina Miralles, 1976. Zapatos hechos por Fina Miralles y usados en la acción *Petjades*. Reproducida con permiso de la artista y del Museu d'Art de Sabadell (MAS).

Aunque esta performance se orienta hacia lo simbólico y lo discursivo (la huella de su nombre) y propone reflexionar sobre la sociedad patriarcal y la propiedad privada —resaltando de manera explícita la situación de las mujeres a través de su voz en *off*—, las huellas de Fina Miralles podrían entenderse como guiadas por un tipo diferente de movimiento exploratorio. Cuando la artista camina con estos zapatos, observo en la película

super-8 cómo lo hace con cuidado y con un movimiento lento, sintiendo el contacto de cada parte del pie, para luego mover el otro pie para dar un paso. Había una necesidad de caminar despacio porque los zapatos eran delicados y quería dejar una huella limpia en el suelo. Sin embargo, este hecho precisamente fomenta un movimiento corporal que podría vincularse, estableciendo un continuo, con las exploraciones sensoriales que había realizado en sus trabajos y acciones anteriores (Vara, 2019a; Vara, 2021a; Vara, 2023; Vara, 2024c).

¿Qué había de específico en su trabajo que proporcionara un modelo para la emancipación en un área diferente a la de las manifestaciones activistas, las movilizaciones por los derechos de las mujeres o los movimientos de concienciación feministas?³ ¿Cómo fueron sus acciones un tipo singular de prácticas liberadoras? ¿De qué forma la dinámica corporal de Fina Miralles es una manera de movimiento somático que valora el foco en la sensación y la percepción como un lugar para la producción de conocimiento y la intervención política feminista? Estas preguntas se basan en las reflexiones feministas que han valorado las prácticas artísticas corporales como acciones liberadoras/emancipadoras (Jones, 2020). Reflexiono sobre Fina Miralles por la corporalidad particular que en su trabajo ofrece una forma de obtener conocimiento corporal a través de sus acciones y bajo las circunstancias del franquismo.⁴ Las teorías feministas de la liberación han examinado conceptos de agencia y corporalidad, y afirman que el cuerpo humano es un medio para la agencia, y el mundo que nos rodea, algo que puede estimular y también restringir la agencia (McNay, 2000; Meynell, 2009; Coole, 2005; Krause, 2011; Gilligan, 2016). En consecuencia, la agencia humana tiene un significado corporal y puede entenderse como un agente que transforma su relación consigo mismo y con el mundo.

³ El feminismo de la segunda ola enfatizó la conciencia feminista compartida y la resistencia feminista a la cosificación de las mujeres. Los grupos de sensibilización se basaban frecuentemente en una definición tradicional de agencia como resistencia (y, por tanto, en una comprensión cartesiana de agencia). La investigadora en psicología social Satu Liimakka ha explorado las experiencias corporales de las mujeres y las posibilidades de agencia corporal. Sugiere que una estrategia de la mente, como ser consciente del estatus opresivo de las mujeres, no es suficiente para provocar un cambio en los roles corporales aprendidos. Propone una agencia que surge desde y en el cuerpo (Liimakka, 2011, 2013).

⁴ Durante los últimos años del régimen de Franco (y en la transición a la democracia), el arte se convirtió en obra política a través de la performatividad del cuerpo en formas y espacios donde hasta entonces era desconocido o sin precedentes. Estas acciones —aunque a veces no analizadas desde una perspectiva feminista— tienen una importancia para la política feminista en un momento donde el control de los cuerpos era una herramienta esencial de la dictadura. Hay varias obras de performance que proponen mapear el cuerpo a través de diferentes estrategias en relación con materiales o posiciones somáticas en las que observo una intervención feminista: por ejemplo, Esther Ferrer (1937), Àngels Ribé (1943) y Olga Pijoán (1952-1997). Sin embargo, es importante señalar que el movimiento feminista surge en el contexto del franquismo de manera paralela y separada a las manifestaciones artísticas (Bassas, 2013).

Las sensaciones y percepciones en las acciones de Fina Miralles son una fuente para tomar conciencia de la existencia de su cuerpo en el contexto del franquismo y de cómo a través de este trabajo artístico se genera conocimiento, específicamente a través del sentido de kinestesia. La kinestesia es la sensación de tener un cuerpo, así como la percepción de su movimiento, el espacio que ocupa y su postura. De esta forma la conciencia sensorial del propio movimiento puede de hecho fomentar la experimentación, la modificación o el rechazo de rutinas (Noland, 2009; Smith, 2023). Estos procesos de percepción corporal tienen fuertes implicaciones en la cognición y las emociones y, por tanto, impactos personales y sociales (Castellanos, 2022). El ser humano es un agente que está en continua transformación en su relación consigo mismo y con el entorno. La agencia se describe como la posibilidad de tener una incidencia propia en tu vida y en los alrededores, con la conciencia de que es posible trasladar conocimientos o habilidades y que esto facilita cambios. La agencia humana tiene un aspecto somático y, en consecuencia, está relacionada con la sensación del movimiento del cuerpo y la exploración de nuevos hábitos. Por tanto, la kinestesia se encuentra en la base de los procesos de emancipación y de agencia corporal que parten de la conciencia somática, porque es clave para acceder al conocimiento corporal de uno/a mismo/a y del mundo. En este sentido esto abre una posibilidad para que las acciones personales tengan un impacto en el espacio público y político.

Propongo las estrategias somáticas de *Petjades* y de algunos de los trabajos anteriores de Fina Miralles en las series *Translacions* ('Traslados', 'Movimientos'—traducción propia—) (1973)⁵ y *Relacions* ('Relaciones') (1974, 1975)⁶ como instrucciones sensoriales y perceptivas para una práctica feminista. He relacionado estas obras porque esto me permite ver aspectos kinestésicos y sensoriales en *Petjades* que han sido pasados por alto en esa acción debido a los análisis políticos y semióticos de la obra (Creus, 2007, 2018; Garbayo, 2016). Sus prácticas corporales y su trabajo protofeminista (Vara, 2019a; Vara, 2021a; Vara, 2023) ayudan a la

⁵ *Translacions* ('Movimientos', 'Traslados') (Vara, 2021a) es una palabra catalana que significa mover algo o alguien de un lado a otro. También es el movimiento elíptico que describe el desplazamiento de la Tierra alrededor del Sol. *Translacions* es una serie de acciones en las que Fina Miralles traslada elementos a un entorno al que inicialmente no pertenecen: «Deixada anar de cargols» ('Liberar caracoles') (1973), donde pinta caracoles junto con grupos de participantes en sus acciones y los libera en el Parc de la Ciutadella en Barcelona; «Flotació d'herba en el mar» ('Hacer flotar la hierba en el mar'), realizada en Premià de Mar el 11 de noviembre de 1973; «Duna» ('Duna'), en donde mueve la arena de la playa de Sant Martí d'Empúries (Girona) a un campo de cultivo el 18 de noviembre de 1973; y «Dona-Àrbre» ('Mujer-Árbol') (Noviembre, 1973) (Vara, 2019a), donde el cuerpo de la artista es plantado en la tierra en los alrededores de Sant Llorenç del Munt, Barcelona (Pol Rigau, 2012).

⁶ Entre marzo de 1974 y enero de 1975, Fina Miralles realizó una serie de acciones denominadas *Relacions*. Esta serie se dividió en dos subseries: «Relacions. Relació del cos amb elements naturals» ('Relación el cuerpo con elementos naturales'), donde la artista se cubre y descubre con diferentes elementos naturales (piedras, tierra, arena y paja), y «Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes» ('Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales en acciones cotidianas').

artista a dibujar los límites o bordes del cuerpo, su silueta, crear huellas y dejar marcas que servirían como instrucciones somáticas para sus obras políticamente más explícitas⁷ desarrolladas más tarde después de la muerte de Franco. En las obras analizadas en este artículo se realiza una actividad introspectiva y propioceptiva que ayuda a confirmar la conciencia de un cuerpo que ocupa un espacio —un cuerpo perdido debido a la dictadura y sus secuelas— y proporciona partituras corporales (Vara, 2020) para las generaciones posteriores.

En estas obras de los años setenta de la artista Fina Miralles, se constata que el movimiento, la percepción y el contacto sensorial con el mundo es clave en procesos de emancipación feminista. Es decir, la kinestesia, el movimiento del cuerpo y la toma de conciencia de su existencia se encuentran en las obras desarrolladas, en las que deja huellas o hace una silueta de su cuerpo. Observar y experimentar estas obras me llevó al concepto de empatía kinestésica definida como la capacidad de sentir el movimiento de otro cuerpo (Reynolds y Reason, 2012; Sklar, 1994, 2008; Noland, 2009; Smith, 2023). Así, en esta exploración tomé conciencia de este aspecto principalmente por medio de una metodología cualitativa, sensorial y corporal (Vara, 2021b; Vara, 2022; Vara, 2024c) planteada y elaborada en torno a cuestiones de investigación que condujeron a experiencias de empatía kinestésica con las acciones.

En el proceso de esta indagación algunas de estas preguntas fueron: ¿cómo puedo involucrarme en su trabajo corporal? ¿Cómo puede mi metodología ser coherente con una pregunta de investigación que se centra en dinámicas corporales? ¿Podría desarrollar un sentido táctil y corporal de su práctica en y a través de mi proceso exploratorio? Basándome en las teorías feministas de corporalidad y agencia, y tomando el concepto de kinestesia como herramienta analítica central, abordé este estudio a través de metodologías de

⁷ Fina Miralles desarrolló un grupo de acciones en las que los/as investigadores/as han observado un componente feminista (Assumpta Bassas, Maia Creus, Maite Garbayo, Patricia Mayayo, Juan Albarrán Diego y Juan Vicente Aliaga). En la literatura española sobre feminismo y arte, existen referencias principalmente a piezas de Fina Miralles que tenían una clara finalidad activista contra los abusos de poder y que deconstruían el rol femenino bajo el franquismo: *Standard* (1976), *Enmascarats* ('Enmascarados') (1976), *Triangle, simbologia de poder i mort* ('Triángulo, símbolos de poder y muerte') (1976) y *Matanzas* (1976).

investigación-creación⁸ basadas en la empatía kinestésica. Mi formación como psicóloga dio forma al enfoque que utilicé en este análisis. Utilicé mis habilidades para entrevistar, escuchar, observar y empatizar como modos de investigación de acciones artísticas y para analizar el movimiento corporal. Esta investigación sobre la corporeidad y la conciencia en la performance fue experimental en sus metodologías: acciones filmadas (Imagen 3) (Vara, 2022), recreaciones de las prácticas artísticas corporales de Fina Miralles en los sitios donde tuvieron lugar (Vara, 2021b), trabajo de archivo en España, curaduría de video performances filmadas (Vara, 2017; Vara, 2018; Vara, 2024a; Vara, 2024b; Vara, 2025a, 2025b), varios talleres de experimentación corporal de sus intervenciones artísticas somáticas (Imagen 4) (Vara, 2018; Vara et al., 2023; Vara, 2024a, 2024b; Vara, 2025a, 2025b), videos durante el trabajo de campo y entrevistas filmadas (Vara, 2019b; Vara, 2024c) y conversaciones personales con la artista (Miralles, 2015-2020).



Imagen 3. *Tripas de Corazón*, Celia Vara, 2022. Instantánea de videoperformance.

⁸ La investigación-creación es una categoría dentro de las ciencias sociales y las humanidades que integra obras creativas, piezas artísticas, experiencias y prácticas como parte del trabajo de investigación y las indagaciones sobre un objeto de estudio (Chapman y Sawchuk, 2012). La teórica cultural y filósofa política Erin Manning sugiere que esta metodología «incites us to inquire into the very question of how practices produce knowledge» (2016, p. 26). Manning enfatiza que la práctica de investigación-creación propone formas singulares de conocimiento que pueden no ser inteligibles dentro de la comprensión actual de cómo este podría generarse. A su vez este tipo de investigación propone nuevas formas de experiencia y estimula el uso de diferentes prácticas. La investigación-creación sugiere que los modos normativos de investigación e indagación a menudo son incapaces de evaluar su valor en las metodologías cualitativas. Las formas de conocimiento que se crean son frecuentemente extralingüísticas, por lo que ofrece estrategias y herramientas cambiantes que cuentan con diversas y nuevas formas de generar conocimiento.



Imagen 4. Taller corporal en programación de video performance *Dar Cuerpo al Cuerpo*. *Instruccions sensorials per a declaracions polítiques feministes*. Catalunya i País Basc. Centro d'Arts Santa Mònica. Generalitat de Catalunya (Vara, 2024a).

La investigación requirió de un punto de vista somático desde el cual pude entender las acciones corporales de Fina Miralles y las distintas perspectivas fenomenológicas, afectivas y conceptuales de los gestos realizados. Esta empatía somática fue útil para abordar las preguntas de investigación: ¿Qué fue emancipador o liberador en su proceso de trabajo corporal? ¿Cómo podría ser la acción política feminista cuando no es abiertamente revolucionaria? Filmé entrevistas y el entorno donde vive actualmente la artista (Vara, 2019b; Vara, 2024c). Escuché y sentí las huellas de su obra, y a la artista hablando y gesticulando sobre sus performances del pasado. Para desarrollar esta estrategia, por ejemplo, a veces utilicé la primera persona para describir lo que estaba sucediendo en las intervenciones artísticas como una forma de ponerme en la acción y comprender cuál era el proceso del movimiento. También construí un vocabulario y un léxico que surgieron de observar y sentir —de manera háptica— las huellas y los rastros de las obras. No estaba tanto imponiendo códigos, sino escuchando los datos y mi propia experiencia corporal en relación con las (Charmaz, 2014). En otras ocasiones volví a realizar algunas performances experimentando en mi propio cuerpo las cualidades de los elementos (tierra, agua, contacto con un árbol, etc.) que la artista utilizó en sus trabajos. De esta forma podía sentir a nivel somático lo que Fina Miralles hizo y entender qué podría significar en ese contexto. Esto me ayudó a definir el peso de los materiales y delinear, contornear o representar los bordes y las marcas que dejaba con el cuerpo o con sus pisadas. Situar y experimentar los movimientos de la experiencia somática con gestos similares a los que hacía Fina Miralles fue un método con el que reuní información sensorial sobre su trabajo corporal que no hubiera sido accesible mediante el uso únicamente de la observación, la palabra, la descripción o el análisis visual. Al volver a

hacer algunas de sus acciones, amplié y aumenté mi comprensión sobre el potencial emancipador feminista de las partituras corporales que ofrecía, las diferentes huellas del cuerpo y el conocimiento kinestésico que se generaba en las acciones de Fina Miralles. Esta metodología me permitió desarrollar un proceso en el análisis que se convirtió en somático a través de la empatía kinestésica (Vara, 2021b; Vara, 2024c).

2. Siluetas y mapas corporales

Tot el que sé és a través del que he vist, del que veig.
Jo tinc un coneixement, diguem, no llegit... sinó mirat
i viscut.

(Miralles, conversación personal, 2015-2020.)

En parte del archivo del Museu d'Art de Sabadell se conservan unas fotografías (Imagen 5) donde Fina Miralles se encuentra jugando con la arena y diversos elementos naturales en la playa. Estas imágenes no pertenecen a la documentación oficial de algunas de sus performances. Probablemente este sea uno de los momentos en los que reunía los materiales para algunas de sus instalaciones o lugares en los que filmaba fenómenos de la naturaleza como las olas del mar, el atardecer o las gotas de lluvia sobre el agua (*Fenòmens Atmosfèrics*, 1973). Observo que la artista reúne conocimientos, sensaciones y percepciones a partir de la experiencia corporal y sensorial, en este caso trazando una huella circular y efímera sobre la arena que dibuja un borde, mientras descalza siente la arena húmeda de la playa en sus pies. Quizá estas prácticas son un inicio de su intención de dejar una silueta en sus acciones, como un rastro para sentir el espacio que ocupa su cuerpo.



Imagen 5. Fina Miralles experimentando con materiales naturales en la playa, 1970.
Fotografía en color. Autoría desconocida. Reproducida con permiso de la artista y del
Museu d'Art de Sabadell (MAS).

Las exploraciones de Fina Miralles implican que el cuerpo va apareciendo paulatinamente a partir de sus intervenciones artísticas y exploraciones en el mundo, que pueden leerse como una búsqueda a través de experiencias somáticas. Esto se relaciona con una construcción de subjetividad que parte de certificar la existencia de un cuerpo, tomar conciencia del espacio que ocupa, para luego darle valor como fuente de conocimiento y emancipación. Todo su proceso en la década de 1970 ofrece un modelo para las metodologías feministas para cultivar la agencia mediante la creación de espacios de aparición corporal y sensaciones somáticas que conducen a una reconstitución y conciencia del cuerpo. A continuación, me acerco a las diferentes maneras en que Fina Miralles deja huellas con su corporalidad en su obra: primero, moviendo elementos naturales con su cuerpo, para luego cubrirse con tierra o dejar las marcas de su cuerpo en la arena, con sus manos o en el suelo. Algunas de estas acciones conducen a mapear el cuerpo.⁹ De esta manera, Fina Miralles estaba experimentando con estímulos, sensaciones y percepciones, aumentando el valor del cuerpo vivido, certificando su existencia y consecuentemente reconstituyéndolo y dándole vida; es decir, un conjunto de dinámicas corporales introspectivas y propioceptivas que confirman la presencia de un cuerpo —su corporalidad— estando vivo, un cuerpo que ocupa un espacio y tiene una posición, una postura o un gesto.

En enero de 1975, Fina Miralles realizó la acción de cubrirse con arena de la playa de Premià de Mar, un pueblo de Barcelona: «El cos cobert amb sorra» ('El cuerpo cubierto de arena')¹⁰(Imagen 6). Esta acción se desarrolla en una playa donde la arena es fina. La idea

⁹ Se ha demostrado que el mapeo corporal (*body mapping*) es una herramienta terapéutica que combina la experiencia somática y la expresión artística visual (Immadisetty, 2012) utilizada en contextos de investigación, terapéuticos y educativos (de Jager et al. 2016). Se han realizado investigaciones sobre el *whole body-mapping*, definido como el trazado del cuerpo de una persona para crear «life-sized outline, which is filled in during a creative and reflective process, producing an image representing multiple aspects of [...] their embodied experience» (ibid., p. 1). Según las autoras, es necesario seguir investigando cómo el *body mapping* es un método de exploración útil para producir y difundir conocimiento. Sería necesaria más investigación para determinar el valor del *body mapping* para el ámbito clínico, educativo, artístico y esferas políticas feministas.

¹⁰ Esta acción forma parte de la subserie de *Relacions*: «Relacions del cos amb elements naturals» ('Relaciones del cuerpo con elementos naturales') (1974-1975), junto con las acciones «Revolcant-se a la sorra» ('Revolcándose en la arena') Premià de Mar, enero de 1975; «El cos cobert de palla» ('El cuerpo cubierto de paja') jardí del domicili de la artista en Sabadell, marzo de 1974; «Relació del cos amb l'aigua de la lluvia» ('Relación del cuerpo con el agua de la lluvia') jardí del domicili de la artista en Sabadell, marzo de 1974; «El cos cobert de pedres» ('El cuerpo cubierto de piedras') La Guàrdia, Tornabous, Lleida, abril de 1974; «L'empremta del cos sobre l'herba» ('La huella del cuerpo sobre la hierba'), La Guàrdia, Tornabous, Lleida, abril de 1974; «Relació del cos amb l'aigua de mar» ('Relación del cuerpo con el agua del mar') Premià de Mar, Barcelona, abril de 1974; «El cos amb l'aigua de mar i la sorra» ('El cuerpo con el agua del mar y la arena')

de la acción era «cubrirse de arena, dejar el cuerpo marcado en la arena» (Miralles, 1972-1976, p. 24). La arena, al igual que la piedra y la tierra, es un material sólido, pero se diferencia de otros materiales utilizados anteriormente en esta serie como las piedras porque tiene partículas pequeñas y se puede hacer compacta. Parece que Fina Miralles quería experimentar un peso diferente en su cuerpo, más sutil que el experimentado al cubrirse con otros materiales como las piedras en la serie *Relacions. Relacions del Cos amb Elements Naturals*. Asimismo, su cuaderno indica una intención de dejar una huella, una huella corporal y una especie de silueta de su cuerpo o un mapa que detalla un contorno y que muestra un gesto. El hecho de que la arena sea más fina y tenga menos peso que el resto de los materiales permite a Fina Miralles deshacerse del material en un solo movimiento. El proceso de cubrirse se produce desde los pies hasta la cabeza. El cuerpo está cubierto de arena, por encima de la ropa, hasta la cabeza. La huella es sutil, pero se puede distinguir. Observarla produce una sensación corporal, una sutil delineación de los bordes del propio cuerpo.



Imagen 6. «El cos cobert de sorra» ('El cuerpo cubierto de arena'), 1975. Fotografía en blanco y negro. Autoría desconocida. Reproducida con permiso de la artista y del Museu d'Art de Sabadell (MAS).

Premià de Mar, Barcelona, enero de 1975; «El cos cobert de terra» ('El cuerpo cubierto de tierra') Premià de Mar, Barcelona, enero de 1975, y «Una persona relacionant-se amb l'arbre» ('Una persona relacionándose con el árbol') Premià de Mar, Barcelona, enero de 1975 (Archivo: Museu d'Art de Sabadell MAS y Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA; Pol Rigau, 2012).

Es importante destacar que cuando la artista experimenta con un material diferente obtiene un resultado que varía sutilmente no solo visualmente sino también perceptualmente en su cuerpo y en el de la persona que observa la documentación de la acción. Por ejemplo, en «El cos cobert amb sorra» (Imagen 6) Fina Miralles podía ponerse de pie en solo uno o dos movimientos; por lo tanto, el material que tenía sobre su cuerpo se depositaba a los lados con mayor rapidez. Así, pudo resaltar su silueta, es decir, el espacio que se produce con el proceso de taparse y después descubrirse de arena y ponerse de pie. La huella corporal de la artista permanece —efímeramente— en la arena.¹¹ La fotografía final es la forma que deja Fina Miralles en la arena después de levantarse y quitarse la arena con la que estaba cubierta (Imagen 6). Esta silueta podría confundirse con las pequeñas dunas que el viento va tallando en la arena.



Imagen 7. «El cos cobert amb terra» ('El cuerpo cubierto de tierra'), 1975. Fotografía en blanco y negro. Autoría desconocida. Reproducida con permiso de la artista y del Museu d'Art de Sabadell (MAS).

Mientras que en «El cos cobert amb terra» ('El cuerpo cubierto de tierra') (Imagen 7) la última fotografía de la serie es la forma del cuerpo de Fina Miralles bajo el suelo, en «El Cos Cobert amb Sorra» (Imagen 6) encuentro otro interés en la documentación: dejar la huella de su cuerpo en la arena. Son procesos opuestos de hacer una silueta del cuerpo: uno es la

¹¹ Estas estrategias de cubrir-descubrir y dejar huellas recuerdan algunas de las performances y filmaciones en super-8 de la artista cubano-estadounidense Ana Mendieta, salvando las distancias y las diferencias en el contexto sociocultural: *Feathers on a Woman* (1972), *Blood and Feathers* (1974), *Tree of Life* (1977), *Burial Pyramide* (1974), *Siluetas* (1973-1977) y *Butterfly* (1975). Mendieta también muestra una experiencia kinestésica.

forma que su cuerpo hace al estar cubierto de tierra y el otro la huella que su cuerpo deja en la arena tras moverse del espacio en el que se cubrió con ella. El papel de esta documentación es mapear el cuerpo, explorar las fronteras y los espacios que su cuerpo puede ocupar, definir los bordes, describir una posición o un gesto, y esto se convierte en una experiencia transformadora que se basa en la agencia corporal. El propio hecho de marcar y dejar huellas facilita algunas formas de práctica subversiva en el contexto sociopolítico en el que suceden. Estas prácticas también forman parte de los ejercicios experimentales mediante los cuales Fina Miralles explora lo sensorial por medio de la percepción como acceso a una conciencia somática y al mundo a través de las fronteras del cuerpo, dejando esos bordes del cuerpo marcados en la arena.

En la serie *Translacions* también hay una intención de práctica corporal dejando marcas con su cuerpo o con elementos. En «Duna» ('Duna') traslada la arena de una duna a un huerto. La artista hace un trabajo y exploración táctil. Utiliza la pala para llevar la arena al huerto y construye un camino de arena, una marca en el campo sembrado (Imagen 8). Al final de este camino construye una pequeña montaña o duna de arena. Esta acción fue filmada en super-8 y hay unos primeros planos de las manos de Fina Miralles donde toma arena, construye la pequeña montaña/duna y le da palmaditas para uniformarla (Imagen 9).



Imagen 8. «Duna», 1973. Fotografía en color. Autoría desconocida. Reproducida con permiso de la artista y del Museu d'Art de Sabadell (MAS).



Imagen 9. «Duna», 1973. Toma de la filmación en super-8 transferida a video. Reproducida con permiso de la artista y del Museu d'Art de Sabadell (MAS).

En «Duna», Fina Miralles hace la forma con la arena dejando las marcas de sus dedos y de su mano (Imagen 8) y en *Relacions* se pone bajo este elemento material para dejar una silueta, un rastro. «Duna» es una acción preparatoria de creación de huellas con materiales que ayuda a desarrollar el proceso posterior que describo en este artículo en el que deja el propio rastro corporal en *Relacions*: «El cos cobert amb sorra», «El cos cobert amb terra», «L'empremta del cos sobre l'herba» (Imágenes 6, 7 y 11).

Basándome en la investigadora en performance Carrie Noland, sugiero que Fina Miralles está llevando a cabo un proyecto exploratorio, subversivo y feminista al investigar su imagen corporal a través de procesos de percepción y conciencia en el contexto sociocultural en el que sucede. Como afirma Noland en *Agency and Embodiment*:

To be sure, the gestural routines of inscription are violently disciplining; they can shape and suppress the individual body by submitting it to highly rigorous standards of execution. However, *the process of making marks also offers opportunities for subversion*: we can leave our marks in the wrong place, invent private or countercultural mark systems, or use mark-making as an *exploratory project*, investigating how our bodies might move differently and thereby achieve materialization and cultural legibility in unexpected ways. (Noland, 2009, pp. 214-15) (énfasis añadido)

Este proceso de dejar marcas en situaciones inesperadas continúa con la acción «L'empremta del cos sobre l'herba» («La huella del cuerpo en la hierba») (1974) de la serie *Relacions del cos amb elements naturals* (1974) (Imagen 11). En esta acción, Fina Miralles deja la marca de su cuerpo encima de una superficie. En su cuaderno escribe: «Hierba: cubrirse y dejar la marca del cuerpo» (Miralles, 1972-1976, p. 24). En este caso, la forma del cuerpo deja

una marca en la hierba al aplastarla. La idea de trabajar con la hierba seca que la recubre en «El Cos Cobert de Palla» («Cuerpo Cubierto de Paja») (1975) (Imagen 10) genera una forma diferente a la del cuerpo imprimiendo su forma en la hierba, ya que la hierba creciendo en un campo, como material, tiene una plasticidad completamente diferente a la del pasto seco. De esta acción hubo tres imágenes: una del campo con la hierba, la siguiente con Fina Miralles tumbada sobre la hierba y la última con las huellas de su cuerpo (Imagen 11).



Imagen 10. Una imagen de la serie «El Cos Cobert de Palla», 1975. Reproducida con permiso de la artista y del Museu d'Art de Sabadell (MAS).





Imagen 11. «L'empremta del cos sobre l'herba» ('La huella del cuerpo en la hierba'), acción realizada en Guàrdia de Tornabous (Lleida) en abril de 1974. Serie *Relacions. Relació del cos amb elements naturals*. Tres fotografias en blanco y negro. Reproducida con permiso de la artista y del Museu d'Art de Sabadell (MAS).

Fina Miralles describe este material en su cuaderno de la siguiente manera: «L'herba és sòlida, gens compacta i molt flexible» (Miralles, 1972-1976, p. 21). Volvemos a observar esta investigación detallada sobre las características de los elementos que utiliza para relacionarse con su cuerpo y crear huellas y formas con su silueta. Esta particularidad del material en su contexto natural, por ejemplo la hierba de un campo, permitió a la artista volver a trabajar plásticamente la idea de dejar la huella negativa de su cuerpo sobre el material. Mientras realiza trazos y deja rastros, Fina Miralles experimenta con el sentido de la kinestesia, sentir la conciencia del propio cuerpo en quietud (Vara, 2019a) y en movimiento, y, a su vez, mapea el cuerpo. Estas piezas son el comienzo de un método exploratorio y nos informan de su valor para la política feminista. Es decir, se observa una práctica o gesto emancipadores en el hecho de mapear su cuerpo a través de exploraciones sensoriales y en la particularidad de que el mismo se convierta en un lugar de desplazamiento. Esto requiere de un cuerpo que se involucre en procesos de transformación, cambio, movimientos y desplazamientos, evolucionando hacia un agente activo. Esta acción, aunque sutil, fue sumamente subversiva en el contexto sociocultural donde tuvo lugar. El cuerpo, así, juega un papel fundamental en el pensamiento político feminista con su propio peso y volumen, en movimiento o quietud, y ocupando una posición.

3. Pisadas feministas y somáticas

Unos años después de la serie de acciones descritas en el apartado anterior, Fina Miralles desarrolló *Petjades* (Imagen 12 y 13) (pieza que describo brevemente en el inicio de este artículo y que analizo más en profundidad en la presente sección). Esta obra, con un discurso claramente crítico, es clave para conectar y dar continuidad entre sus intervenciones artísticas de carácter más explícito¹² y las acciones en espacios íntimos como la serie *Relacions* ('Relaciones'), en las que se ha resaltado un aspecto táctil de la obra (Albarrán Diego, 2013). Las obras desarrolladas en espacios naturales han sido analizadas en ocasiones como obras en relación con la naturaleza y/o la poética (Parcerisas, 1992, p. 16, 22; Parcerisas, 2007, p. 443) o, en el caso de la serie *Translacions*, leídas como «intervenciones ambientales, trabajos en la naturaleza y arte procesual» (Marzo y Mayayo, 2015, p. 402). En ninguna de estas lecturas se ha argumentado un componente político feminista en relación con estas exploraciones sensoriales en entornos cotidianos íntimos o en la naturaleza. Tal y como he indicado previamente, en esas obras hay exploraciones somáticas y sensoriales iniciadas

¹² *Standard* (1976), *Enmascarats* ('Enmascarados') (1976), *Triangle, simbologia de poder i mort* ('Triángulo, símbolos de poder y muerte') (1976) y *Matanzas* (1976).

en los últimos años del franquismo que son estrategias protofeministas (Vara, 2019a, 2021a, 2023) conectadas con sus obras claramente activistas después de la muerte del dictador (1975).

Esta conexión y continuo en su obra se detecta especialmente en la acción *Petjades* (1976). En esta performance, como ha sido indicado previamente, Fina Miralles camina muy lentamente, con dos zapatos imprimiendo su nombre en el suelo. Hay una conexión con las exploraciones sensoriales que realiza en las acciones en las que traslada elementos de la naturaleza a lugares que no pertenecen inicialmente (*Translacions*) (Vara, 2019a, Vara, 2021a) y con las que cubre y descubre su cuerpo o se relaciona con elementos naturales (*Relacions*). El hecho de que quisiera imprimir su nombre le hace desarrollar otro tipo de movimiento y conciencia corporal. Este movimiento se convierte en una práctica de una conciencia específica de su cuerpo caminando por la calle y no es por tanto solo una intervención activista claramente descrita por la artista. En este caso, dada la forma en que presenta la acción, el cuerpo llega a estar en relación consigo mismo y con el mundo, aunque esta performance, a diferencia de las acciones corporales que analicé en el apartado anterior (de las series *Translacions* y *Relacions*), también opera discursiva y simbólicamente.

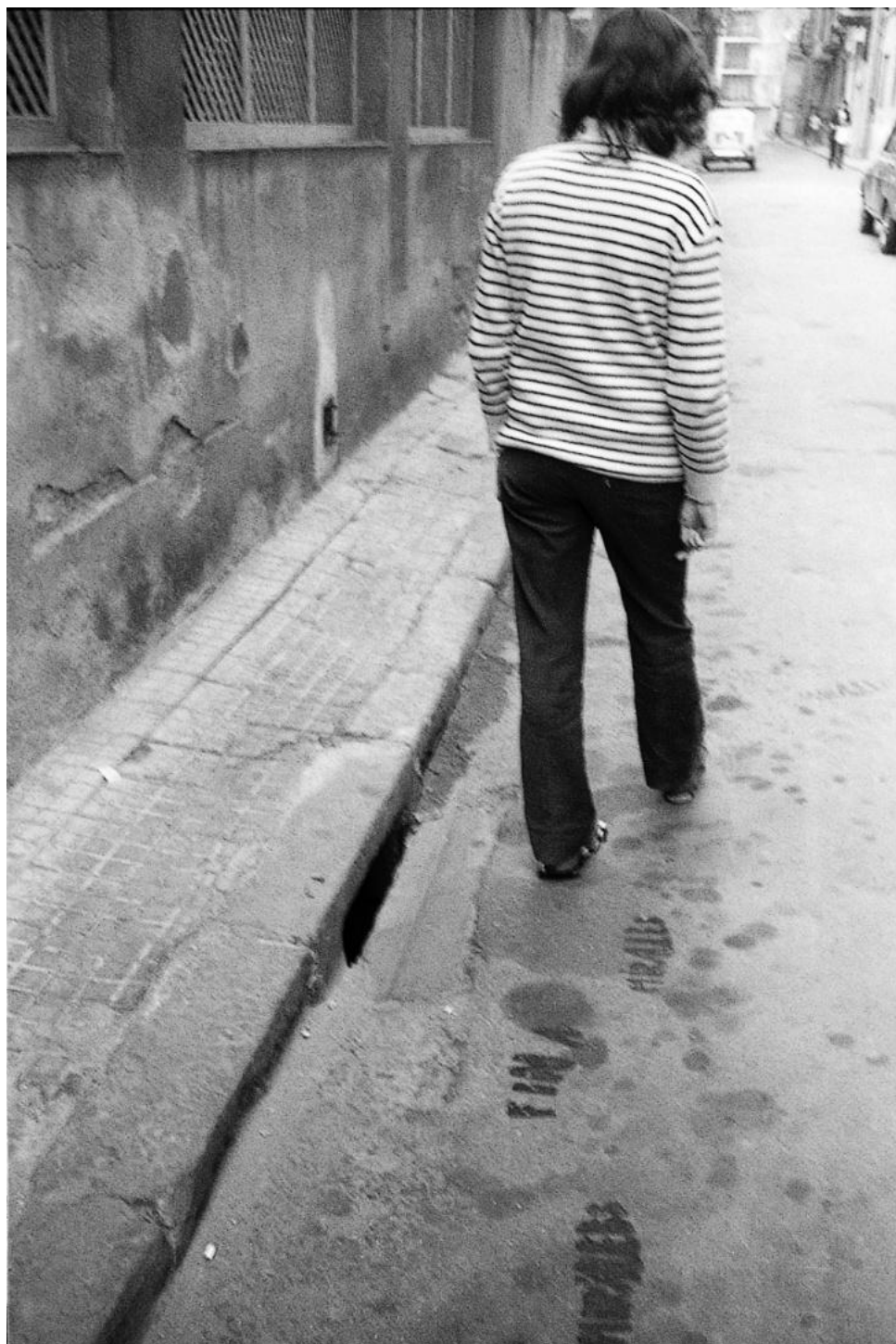


Imagen 12. *Petjades* ('Huellas'), Fina Miralles, 1976. Fotografia: Carles Raurich. Reproducida con permiso de la artista y del Museu d'Art de Sabadell (MAS).



Imagen 13. *Petjades* ('Huellas'), Fina Miralles, 1976. Toma de la filmación en super-8 transferida a video. Reproducida con permiso de la artista y del Museu d'Art de Sabadell (MAS).

En esta acción Fina Miralles reflexiona sobre el espacio público y privado y su diferente ocupación respecto a las estructuras de género. La artista caminó por las calles de la ciudad dejando marcas en el suelo con sus zapatos: su nombre y apellido. Se trata de un trabajo político pionero para reflexionar sobre la ocupación personal del espacio público por parte de una mujer en el que estampa su propio nombre, y al mismo tiempo de una incorporación de sus dinámicas corporales sensoriales anteriores. Si en las acciones anteriores analizadas en este artículo identifiqué un trabajo prepolítico y profeminista —paralelo al activismo feminista de ese momento en España—, en *Petjades* reconozco la continuidad de ese procedimiento y su articulación con estas intervenciones somáticas artísticas. Fina Miralles articuló un proceso interoceptivo y propioceptivo de recuperación y conciencia del cuerpo con una obra más abiertamente política, orientada a denunciar la situación de las mujeres en la España de ese momento. Trazó un camino con su nombre impreso, dejando un rastro, mientras parodiaba el sistema de poder del capitalismo y el patriarcado. En la película filmada, utilizó su voz por primera vez en una acción para narrar lo siguiente:

En la ciudad se nos presentan diáfanos los rasgos característicos de nuestra sociedad capitalista. El poder en el sentido de la propiedad está profundamente arraigado en nuestra forma de vida, nuestra conducta, nuestra organización y nuestras leyes. No únicamente legalizamos nuestros bienes personales para

adquirir poder, casa, automóvil, tierras, objetos, sino también a las personas que están bajo nuestra protección (mi mujer, mi hijo, ...) dando el nombre para reafirmar que son nuestros, de nuestra propiedad y que están bajo nuestro poder. A partir de aquí los zapatos que presento con mi nombre en la suela con un tampón de oficina y la acción de imprimir mi nombre por todos los lugares por donde paso no es más que poner en evidencia este sentido posesivo y el poder, extralimitando las cosas hasta lo ridículo, lo increíble, diciendo que el lugar por donde yo paso es también mío. Es mío. (Audio de *Petjades*, filmación en super-8 transferida a video, narración de Fina Miralles, 1976. Reproducido con permiso de la artista y del Museu d'Art de Sabadell, MAS)

Petjades confirma, pero también cuestiona, algunas de las tendencias que observo en su obra anterior a este período. En *Petjades* hay una culminación de un conjunto de prácticas de percepción corporal y sensorial que identifico como feministas, aunque no lo sean explícitamente. Por tanto, existe una continuidad y conexión entre los trabajos anteriores a la muerte del dictador (algunos de ellos explicados en el apartado previo) y *Petjades*, un trabajo claramente político. También quiero señalar específicamente cómo otras lecturas de la obra no han prestado atención a los aspectos kinestésicos y sensoriales de *Petjades* debido al valor político y semiótico de la acción. En este sentido, los conceptos de kinestesia y agencia corporal movilizados y desarrollados a lo largo del análisis de *Translacions* y *Relacions* culminan en una práctica más explícitamente política y feminista en el período posfranquista que también está moldeada por aspectos kinestésicos. El tipo de movimiento que Fina Miralles desarrolla en *Petjades* aumenta su conciencia kinestésica, la sensación de tener un cuerpo quieto o en movimiento que ocupa un espacio. Al contemplar la acción mediante la metodología descrita aquí y previamente (Vara, 2020, 2021b, 2022, 2024c), es posible apreciar sus cualidades hápticas y cómo estas pueden producir un efecto que trasciende lo visual, involucrando también lo sensorial y perceptivo; no se trata únicamente de la observación de Fina Miralles en su proceso de caminar y dejar huella, sino de algo que el público contemporáneo puede experimentar directamente. Esta lectura se deriva en parte del aspecto performativo del gesto, que permanece incluso cuando imprime su nombre en la calle. Fina Miralles reclama su cuerpo en el ámbito público a través de una relación sensorial con su entorno, en este caso la relación que sus pies establecen con la textura misma del suelo con el que se relaciona. Presenta el lugar que ocupa su cuerpo caminando y, a la vez, refuerza el espacio dentro del cuerpo.

Las experiencias kinestésicas consolidan esta conciencia dentro del cuerpo. Crea un lugar dentro y fuera de sí misma, conecta y se involucra consigo misma a través de lo sensorial, caminando en un espacio público, como mujer, como sujeto en la sociedad. La idea de tomar control sobre el propio cuerpo, reclamar su subjetividad y ganar espacio para la agencia

corporal dentro del cuerpo, aunque sea momentánea o precariamente, es algo que he identificado en esta pieza y en otras performances abordadas en este artículo y previas publicaciones (Vara, 2019a; Vara, 2020; Vara, 2021a; Vara, 2021b; Vara, 2023). Fina Miralles reclama su cuerpo y, a su vez, su propia experiencia sensorial y perceptiva en relación con los elementos que la rodean y su propio cuerpo como entidad material, aspecto clave en el proceso de construcción de agencia. Noland (2009), Sheets-Johnstone (2016) y Sklar (1994, 2008) establecen una relación entre kinestesia y agencia, y esto me resulta particularmente útil para reflexionar sobre las posibilidades emancipadoras y feministas del trabajo corporal realizado por Fina Miralles bajo la dictadura. Estas simples acciones somáticas muestran la posibilidad de un conocimiento corporal y una intervención liberadora feminista que emerge en el contexto del orden represivo de género de la dictadura.

Fina Miralles realiza una particular búsqueda material y somática para apropiarse del espacio público reclamado por el movimiento feminista, y también fomenta una atención dentro del cuerpo a través de esa misma relación con los materiales que la rodean. Poner todos sus sentidos en esta forma de caminar resulta ser una herramienta de autoexploración y experiencia kinestésica y, por tanto, una intervención activista feminista generadora de agencia corporal en un espacio público. La artista podría estar preguntándose: ¿qué significa poner mi cuerpo con todos los sentidos en el espacio que camino? ¿Qué se siente al involucrarme a través de la sensación de caminar con agencia? Mientras ella traza sus huellas con tinta con su nombre en el suelo, como público receptor podemos responder a esas preguntas e imaginar que Fina Miralles dice: «Estoy viva, sé quién soy, estoy aquí, soy un sujeto con agencia».¹³

4. A modo de conclusión: metodologías corporales para la emancipación feminista

Si el feminismo ha puesto atención frecuentemente en el cuerpo como el lugar donde se ejerce el control restrictivo, pero no como una fuente o espacio para la emancipación—debido a la comprensión de la agencia bajo paradigmas cartesianos (Liimakka, 2011, 2013)—, entonces, ¿qué impacto tienen las acciones de Fina Miralles para comprender una agencia corporal o somática que contribuya a construir metodologías para la emancipación?

¹³ Estas preguntas y respuestas, escritas por mí al empatizar con la obra, forman parte de mi metodología y están inspiradas en la performance de Fina Miralles *Recordant aquell temps tan gris* ('Recordando aquellos tiempos tan grises') (2015), donde dos artistas (Marta Vergonyós y Denys Blacker) cubren su cuerpo como una momia y luego lo descubren para recordar la dictadura franquista, mientras Fina Miralles recita: «No sé quién soy, no soy nadie, no pienso nada».

Fina Miralles presenta su trabajo como exploraciones de una misma a través del movimiento y la kinestesia, transgresiones sutiles bajo la dictadura de Franco y dinámicas somáticas feministas emancipadoras útiles para generaciones contemporáneas.

Los métodos de Fina Miralles son ejercicios y prácticas definidas por estrategias corporales. Se hace hincapié en el proceso y también en el hecho de que dicho proceso debe estar disponible para todas las personas a las que les llega, de un modo u otro. Sus acciones son composiciones o partituras corporales (Vara, 2020) abiertas a la interpretación. En este sentido, Fina Miralles ofrece partituras corporales emancipadoras, y esto es una intervención feminista. Estas partituras liberadoras son instrucciones y procesos para percibir el cuerpo y el espacio que ocupa a través de la kinestesia. Son instrucciones para tomar conciencia de los movimientos sutiles de nuestro cuerpo, sus gestos y posturas, incluso cuando permanece inmóvil (Vara, 2019a), enfocándose en la percepción de tendones, ligamentos y músculos. Lo que es liberador aquí es la conciencia del cuerpo a través del movimiento sutil detectado dentro del mismo y en relación con el entorno. Considero esto feminista debido a las políticas feministas particulares en las que me baso en este artículo, que reflexionan sobre el cuerpo como el lugar de inscripción y la principal fuente de conocimiento y emancipación. A través de las orientaciones, instrucciones o partituras corporales que ofrece Fina Miralles, es posible percibir lo sensorial de forma sutil y esto conduce a una potencial conciencia y reconstitución del cuerpo.

Esto tiene un impacto en la práctica liberadora feminista debido a tres aspectos principales: (a) el cuerpo se convierte en un espacio de inscripción y aparición corporal, (b) hay una conciencia somática y (c) esta conciencia corporal conduce a una reconstitución del cuerpo —en este caso en el contexto de la dictadura franquista—. Esta intervención es feminista debido a la conexión entre la kinestesia como una forma de agencia corporal y un feminismo que centra su atención en los procesos corporales. Si lo corporal es el punto de partida de los procesos de agencia, entonces las prácticas y ejercicios de Fina Miralles son una guía feminista para métodos emancipadores que comienzan en el cuerpo sensorial. El énfasis de Fina Miralles en mapear el cuerpo, imprimir o dejar sus huellas y su aparición y emergencia gradual acentúa una manera en que la corporalidad puede percibirse a través de ejercicios y prácticas somáticas, y esto presenta el cuerpo como un lugar para la agencia y la liberación. Mientras el feminismo ha concentrado su análisis en el cuerpo como escenario de poder opresivo, las acciones de Fina Miralles proporcionan una perspectiva contemporánea a explorar sobre el cuerpo como agente y fuente de liberación para las mujeres.

5. Agradecimientos

Esta investigación y su difusión mediante los programas de video performance y los talleres corporales citados (2024a, 2024b, 2025a, 2025b) forman parte del proyecto «Mobiliser le savoir corporel et la résistance féministe dans les centres des femmes: projections de films et vidéos québécois, basques et catalans lors d'ateliers participatifs» (<https://doi.org/10.69777/357853>), dirigido por Celia Vara (Investigadora Principal). El proyecto fue financiado por el Fonds de recherche du Québec—Société et culture (FRQSC), Réseau Québécois en Études Féministes (RéQEF), Institute for Gender, Sexuality and Feminist Studies (IGSF) y Moving Image Research Lab (MIRL). Este trabajo de investigación-creación fue desarrollado por la autora durante un período postdoctoral en el Department of English de McGill University (Montreal, Quebec, Canadá), con el acompañamiento académico y el apoyo institucional de la profesora Alanna Thain.

6. Referencias

- Albarrán Diego, Juan (2013) Sentir el cuerpo: performance, tortura y masoquismo en el entorno de los nuevos comportamientos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(2), 303-318.
- Aliaga, Juan Vicente (2013). Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010 en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 213-36). Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC, Junta de Castilla y León. Conserjería de Cultura y Turismo.
- Bassas, Assumpta (2013). Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 213-36). Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC, Junta de Castilla y León. Madrid: Conserjería de Cultura y Turismo.
- Castellanos, Nazareth (2022). *Neurociencia del cuerpo. Cómo el organismo esculpe el cerebro*. Editorial Kairós.
- Centre Culturel Georges-Vanier (CCGV) (2025). *Vidéo Performance Féministe. Catalogne, Pays Basque, Québec*. Instagram. https://www.instagram.com/p/DKkXtAsx8tm/?img_index=1

- Chapman, Owen y Sawchuk, Kim (2012). Research-Creation: Intervention, Analysis and Family Resemblances. *Canadian Journal of Communication*, 37(1), 5-26. <https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>
- Charmaz, Kathy (2014). *Constructing Grounded Theory*. SAGE Publications.
- Coole, Diana (2005). Rethinking Agency: A Phenomenological Approach to Embodiment and Agentic Capacities. *Political Studies*, 53(1), 124-42. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9248.2005.00520.x>
- Creus, Maia (2007). *Sala 3 (1972-1979). En la ruta de l'art alternatiu a Catalunya*. Fundació ARS, Museu d'Art de Sabadell MAS, Ajuntament de Sabadell.
- Creus, Maia (2018). *Paraules fèrtils*. Fundació ARS (Ed. Maia Creus).
- de Jager, Adèle Anna; Tewson, Bryn Ludlow y Boydell, Katherine M. (2016). Embodied Ways of Storying the Self: A Systematic Review of Body-Mapping. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 17(2). <https://doi.org/10.17169/fqs-17.2.2526>
- Garbayo Maeztu, Maite (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismo en el tardofranquismo*. Consonni.
- Gilligan, Carol (2016). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press.
- ImmadiSETTY, Vyasa (2012). Body mapping: A novel tool for psychiatrists. *Archives of Mental Health*, 13(2), 115-18.
- Jones, Amelia (2020). *In Between Subjects*. Routledge.
- Krause, Sharon (2011). Bodies in Action: Corporeal Agency and Democratic Politics. *Political Theory*, 39(3), 299-324. <https://doi.org/10.1177/0090591711400025>
- Liimakka, Satu (2011). Cartesian and corporeal agency: women's studies students' reflections on body experience. *Gender and Education*, 23(7), 811-23. <https://doi.org/10.1080/09540253.2010.536144>
- Liimakka, Satu (8 de febrero de 2013). *Re-Embodied: Young Women, The Body Quest and Agency in the Culture of Appearances*. Academic dissertation, University of Helsinki, Helsinki, Finland. <https://helda.helsinki.fi/items/68a53b06-0628-40a6-bc82-89d25e913e2e>

- Manning, Erin (2016). *The Minor Gesture*. Duke University Press.
- Marzo, Jorge Luís y Mayayo, Patricia (2015). *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas*. Colección Manuales Arte Cátedra.
- Mayayo, Patricia (2013). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 213-36). Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC, Junta de Castilla y León. Conserjería de Cultura y Turismo.
- McNay, Lois (2000). *Gender and Agency. Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*. Polity Press.
- Meynell, Letitia (2009). Minding Bodies en Campbell, Sue; Meynell Letitia y Sherwin, Susan (Eds.), *Embodiment and Agency*. Penn State University Press.
- Miralles, Fina (1972-1976). *Llibre de Treball 1* (Ref.MAS-410) [Archivo]. Museu d'Art de Sabadell MAS, Sabadell, España.
- Miralles, Fina (30 de mayo de 2015). *Recordant aquell temps tan gris (Recordando aquellos tiempos tan grises)* [Performance]. Centre d'Art del Museu de Mataró. https://www.mataroartcontemporani.cat/posts_activitats/fina-miralles-recordant-aquell-temps-tan-gris/
- Miralles, Fina (2015-2020). Conversaciones personales y entrevistas entre Fina Miralles y Celia Vara.
- Noland, Carrie (2009). *Agency and Embodiment. Performing Gestures/Producing Culture*. Harvard University Press.
- Osborne, Raquel (2012). *Mujeres bajo Sospecha. Memoria y Sexualidad 1930-1980*. Editorial Fundamentos.
- Parcerisas, Pilar (Ed.) (1992). *Idees i actituds. Entorn a l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*. Centre d'art Santa Mònica. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
- Parcerisas, Pilar (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal.

- Pol Rigau, Marta (2012). *Anàlisi de l'obra plàsticovisual i poèticovisual de Fina Miralles: L'arbre com a reflex de la seva cosmologia* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Reynolds, Dee y Reason, Matthew (2012). *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Intellect The Mill y The University of Chicago Press.
- Sheets-Johnstone, Maxine (8-10 de diciembre de 2016). *Being a Body: Critical and Constructive Perspectives* [Conferencia]. University of California Irvine, Irvine, California, Estados Unidos.
- Sklar, Deidre (1994). Can Bodylore Be Brought to Its Senses? *The Journal of American Folklore*, 107(423), 9-22. <https://doi.org/10.2307/541070>
- Sklar, Deidre (2008). Remembering kinesthesia: An inquiry into embodied cultural knowledge en Noland, Carrie y Ness, Sally Ann (Eds.), *Migrations of Gesture* (pp. 85-112). University of Minnesota Press.
- Smith, Roger (2023). *Kinaesthesia in the Psychology, Philosophy and Culture of Human Experience*. Routledge Focus.
- Vara, Celia (Curadora) (2017). *Fina Miralles : I create new spaces, I build paths, I walk through them (1973-1976)*. Feminist Media Studio. Concordia University.
- Vara, Celia (Curadora) (2018). *Les recerques de Fina Miralles*. Centro Cultural de España en Santo Domingo (CCESD). <https://ccesd.org/evento/les-recerques-de-fina-miralles-super-8-film-1973-1976/>
- Vara, Celia (2019a). Dona-Arbre [Woman-Tree] by Fina Miralles: Gleaning Corporeal Knowledge. *Arte y Políticas de Identidad*, 21, 96-119. <https://doi.org/10.6018/reapi.416741>
- Vara, Celia (Dir.) (2019b). *Embodied Stories* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/336108068>
- Vara, Celia (2020). Fina Miralles: Partituras corporales en Faxedas Brujats, M. Lluïsa (Coord.), *Germinal : sobre l'obra de Fina Miralles* (pp. 77-92). Documenta Universitaria. Universitat de Girona.
- Vara, Celia (2021a). Somatic Ways of Knowing: Fina Miralles' earliest practices of sensorial perception. *Performance Research*, 26(3), 80-87. <https://doi.org/10.1080/13528165.2021.1977508>

- Vara, Celia (2021b). Kinesthetic Empathy as Embodied Research. *Performance Research*, 26(4), 130-136. <https://doi.org/10.1080/13528165.2021.2005973>
- Vara, Celia (2022). *Tripas de Corazón*. REJOINER 7. Online journal published by the Institute for Research on Women. RUTGERS University. <https://vimeo.com/1108488952>
- Vara, Celia (2023). El cuerpo sensorial en la performance en los años 70: Kinesthesia y agencia corporal en Yañez-Martínez, Begoña; López-Méndez, Lorena y Zapatero-Guillén, Daniel (Eds.), *Arte y Educación en Contextos Multidisciplinares* (pp. 854-869). Dykinson.
- Vara, Celia (2024a). *Dar Cuerpo al Cuerpo. Instruccions sensorials per a declaracions polítiques feministes. Catalunya i País Basc*. Centre d'Arts Santa Mònica. Generalitat de Catalunya. <https://www.santamonica.cat/es/exposicions-i-activitats/activitats/2024/dar-cuerpo-al-cuerpoi>
- Vara, Celia (2024b). *Dar Cuerpo al Cuerpo. Donner corps au corps. To flesh out the body. Instructions sensorielles pour des déclarations politiques féministes. Catalogne et Pays Basque, années 1970*. Groupe Intervention Vidéo (GIV) de Montreal. https://mailchi.mp/d6db574a8369/to-povideographies-10296310?fbclid=IwY2xjawIapWpleHRuA2FlbQIxMAABHUPNAb eW7wJCNtSVBdjBskSqns1AtjELH19fEYBPTOO_R3vh9pKjYvD4Qg_aem_r2_zQi dEv6i3DJ4iGNdfsA
- Vara, Celia (2024c). Embodied and Sensorial Methodologies for Researching Performance: Kinesthetic Empathy. *Journal of Embodied Research*, 7(2), 5. <https://doi.org/10.16995/jer.9306>
- Vara, Celia (2025a). *Dar Cuerpo al Cuerpo. Instrucciones sensoriales para declaraciones políticas feministas*. Instagram. https://www.instagram.com/p/DIe9n-TzuRy/?img_index=1
- Vara, Celia (2025b). *Empreintes qui génèrent des cartes Vidéo-performance en Catalogne, Pays Basque et Québec Projection kinesthésique sur le féminisme, le corps et le mouvement*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DJhzXwvR8Mh/>
- Vara, Celia; Marchetti, Florencia; Olszanowski, Magdalena y Philipp, Katja (2023). *Unfolding Sensorial Unknowns*. Hexagram. Réseau de recherche-création en arts, cultures et technologies. <https://hexagram.ca/en/unfolding-sensorial-unknowns/>