



# Obrint el calaix dels records

Aproximació a l'autobiografia visual en la  
pràctica contemporània

Treball de Fi de Grau

Núria Martí Verdejo  
NIUB: 20289323

Tutora: Anna Maria Guasch Ferrer  
Facultat de Geografia i Història



Martí, J. (2001) *L'avi Joan amb la Marina, en Jordi i l'amona Mirentxu amb la Núria a la platja d'El Masnou* (25/11/2001). [fotografia] Àlbum familiar.



Martí, J. (2007) *“Selfie” amb la Pati, la Núria i la Maria al cim de Mare de Déu del Mont (24/12/2007).*  
[fotografia] Àlbum familiar.



Núria Martí

Treball de Fi de Grau

Obrint el calaix dels records

Agraïments:

A la meva tutora, Dra. Guasch.

A la Maria i l'Uri per acompanyar-me.

Al meu pare i la meva mare per envoltar-me de foto i d'amor sempre.



Resum.....	4
1. Introducció.....	4
1.2. Motivació i justificació de la temàtica.....	5
2. Objectius.....	6
3. Metodologia.....	6
3.1. Fonts documentals.....	7
4. Fonaments conceptuals.....	9
4.1. Fotografia-arxiu i l'àlbum familiar .....	9
4.2. Autobiografies visuals .....	15
5. Precursors artístics .....	23
5.1. Frida Kahlo .....	24
5.2. Jo Spence.....	26
6. Casos d'estudi.....	28
6.1. Ignacio Navas.....	29
6.2. Elina Brotherus .....	33



6.3. Iñaki Bonillas.....	38
7. Conclusions.....	47
8. Imatges.....	47
9. Bibliografia.....	55



## Resum

*Obrint el calaix dels records: Aproximació a l'autobiografia visual en la pràctica contemporània*, és un treball que sorgeix de l'interès per investigar les propostes artístiques contemporànies, des del canvi de mil·lenni fins a l'actualitat, que treballen al voltant de la creació -o recreació- de narratives visuals a partir del material d'arxiu fotogràfic, en concret de l'àlbum familiar. Iniciatives que reflexionen sobre la biografia, l'autobiografia, els records, la identitat personal i col·lectiva. En una primera part s'estudia el context teòric o temàtic en l'art contemporani, especialment, en el camp de la creació o experimentació fotogràfica. En la segona part, a partir de tres casos d'estudi: Ignacio Navas, Elina Brotherus i Iñaki Bonillas, s'analitzen algunes propostes artístiques amb aproximacions variades a aquestes idees, identificant els vasos comunicants i les diferents interpretacions segons el context, la voluntat de l'artista o la lectura.



## 1. Introducció

Aquest és l'únic fragment en què parlo en primera persona, ja que és l'espai on justifico les meves inquietuds i motivacions personals. També hi exposaré la metodologia seguida i els objectius que vull assolir en aquesta exploració.

### 1.2. Motivació i justificació de la temàtica

D'ençà que tinc memòria he sentit atracció per la fotografia. A la casa on vaig créixer els àlbums de fotos familiars, que conservem, eren guardats en la part baixa del prestatge del menjador i sovint els fullejava. Sempre m'han interessat les vides dels meus besavis, i com aquestes van influenciar la dels meus avis, que alhora han marcat la dels meus pares i han acabat configurant la meua. L'àlbum de fotografies com a potencial font d'autoconeixement, d'identitat.

L'àlbum familiar, tradicionalment, ha representat simbòlicament i literalment la institució familiar: congelant en el temps i ordenant -sovint cronològicament- les vivències familiars, permetent una "visita" al passat. Son testimoni d'allò que ha sigut, que va ser la unitat familiar i els seus membres. Un arxiu, de costum poc objectiu, tot i que rigorós, de tendència a ser selectiu. Habitualment, sobretot en les dècades passades on la fotografia tot i ser fàcilment accessible a la majoria de les cases del nord global<sup>1</sup>, només es desenfundava la càmera en ocasions especials: per les festes de Nadal, viatges, aniversaris, graduacions, batejos i comunions, bodes i altres celebracions familiars.

Aquesta necessitat imperiosa de capturar moments ja existia abans del desenvolupament de la fotografia i és el motiu per la qual es crea. Aquest interès es pot apreciar en la

---

<sup>1</sup> “Conjunt de països amb un índex de desenvolupament humà elevat, la majoria dels quals estan situats a l'hemisferi nord.” TERMCAT, Centre de Terminologia (2019) *Diccionari de cooperació al desenvolupament*. (col. Govern d'Andorra, Generalitat de Catalunya). Primera edició: 2015 <https://www.termcat.cat/es/diccionaris-en-linia/190/fitxa/NDA1ODk5NQ%3D%3D>





Obrint el calaix dels records pintura de l'època, l'impressionisme<sup>2</sup>, que justament busca capturar el temps i la llum, l'intent de deixar registre de dos elements essencials de la fotografia. Tenim aquesta necessitat de capturar el temps i allò que ja no veurem més, instantani, fem fotos de les coses per recordar.

Les fotografies fetes donen molta informació valuosa a aquell qui les revisita. En aquesta línia, Pedro Vicente (2014) assenyala certes preguntes a fer-se en aquest moment "Contra el que es podria suposar, són imatges força sofisticades i complexes tant de fer com de llegir: qui fa la foto, com la fa i en quin moment, qui apareix o qui no apareix són elements que construeixen les complexes relacions de poder dins de les polítiques familiars i la seva representació."<sup>3</sup>.

En aquest context aquesta selecció de moments fotografiats afecta els aspectes vitals que coneixem i recordem d'aquesta vida i memòria col·lectiva. Per tant, l'àlbum familiar conserva tant la memòria com l'oblit, allò que no es va fotografiar.

## 2. Objectius

Els objectius d'aquest Treball de Fi de Grau del Títol Oficial d'Història de l'Art impartit a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona són, en primer lloc, donar valor historiogràfic a l'àlbum familiar, com a font primària per a l'estudi de la vida i condicions de les persones i els seus contextos. Que esdevé un retrat del temps i

---

<sup>2</sup> “*m Art*. Corrent estètic iniciat i desenvolupat sobretot a França al darrer quart del s XIX. Consisteix, de fet, en una darrera etapa del naturalisme, nom que en un principi fou sovint emprat per a designar-lo, perquè aguditzà la recerca d'una realitat més autènticament reflectida que en la pintura anterior. Centrant-se en temes tan prosaics i quotidians com els del realisme, els impressionistes els pintaven, però, in situ, com en una instantània fotogràfica i molt sovint en una sola i ràpida sessió.” *La Gran Enciclopèdia Catalana* (2013) Grup Enciclopèdia, en línia Enciclopèdia.cat <https://www.enciclopedia.cat/>

<sup>3</sup> Vicent, P. (2014). *Apuntes a un àlbum de familia*. Salamanca: revista Fakta, 05/07/2014. <https://revistafakta.wordpress.com/2014/07/05/apuntes-a-un-album-de-familia-por-pedro-vicente/>



Obrint el calaix dels records l'època, a més d'un retrat de les persones o col·lectius. Però, en segon lloc, també destacar el seu potencial artístic per la seva capacitat de narrar històries vitals -fictícies i reals-. Finalment, estudiar algunes propostes artístiques amb aproximacions variades a aquestes idees, analitzar els vasos comunicants i les diferents interpretacions segons el context, la voluntat de l'artista o la lectura.

### 3. Metodologia

Per assolir els objectius esmentats, he recopilat de manera sintètica els textos publicats sobre els fonaments conceptuals del treball: la fotografia i l'àlbum familiar, i l'autobiografia visual en la pràctica artística contemporània. Després de determinar el marc teòric dins del context històric més prolífic en aquesta temàtica, els últims trenta anys, des de l'última dècada del segle XX fins a l'actualitat. He procurat fer recerca àmplia del ventall d'aproximacions diferents que s'han dut a terme en aquest context. Em centraré en tres artistes contemporanis: Ignacio Navas, Elina Brotherus i Iñaki Bonillas. Analitzaré alguns exemples d'obres i les característiques generals de les propostes, específicament en les diferents maneres de realitzar la biografia del "jo", especialment al voltant del concepte d'àlbum familiar i d'arxiu en el marc de l'art contemporani. Tots tres són artistes amb propostes artístiques i estètiques que difereixen entre si, però que es poden relacionar amb vasos comunicants conceptuals.

#### 3.1. Fonts documentals

El desenvolupament d'aquest treball ha requerit recerca d'informació general i específica tant de conceptes estètics, llibres sobre fotografia, com de catàlegs d'artistes i les seves propostes. Gran part del volum d'informació ha estat extreta de la biblioteca del CRAI de les Facultats de Belles Arts i de Filosofia, Geografia i Història de la



Obrint el calaix dels records Universitat de Barcelona i de la xarxa de Biblioteques Públiques de Catalunya, tant digitalment com físicament. També s'han consultat les pàgines web d'alguns dels artistes esmentats, fet important per a l'obtenció d'informació com dades biogràfiques o descripcions formals. Els articles, ressenyes, tesis, entrevistes i reportatges utilitzats es poden trobar en format digital a les pàgines en línia de les revistes on s'han publicat els textos i a altres portals digitals com Google Academy, Dialnet o Academia.edu. Una de les fonts més rellevants en aquest procés ha estat *Autobiografías visuales: del archivo al índice*<sup>4</sup>, també *Yo, me, mí, contigo*<sup>5</sup> com a eix vertebrador d'aquest treball.

Per una banda, *Autobiografías visuales: del archivo al índice* és fruit del programa *Biography* desenvolupat per Getty Research Institute del 2003, on s'investigava sobre la biografia -i, per tant, l'autobiografia- com a gènere en la historiografia artística<sup>6</sup>:

El nostre interès es va centrar en l'estudi d'una sèrie d'artistes que es valien d'imatges o en alguns casos de la combinació entre imatges i textos per conformar un nou gènere autobiogràfic: l'autobiografia visual establint un nou nexa entre l'autor, la vida i el treball que la descriu més enllà de l'autoretrat. (pàg. 19)

Especificant, fins i tot, a què es refereixen amb el terme autoretrat:

L'autoretrat, entès com un «discurs cap a fora», designa, des d'un enfocament restrictiu o negatiu, allò que no és una autobiografia. I si la fórmula operativa de l'autoretrat és: «Jo no us explicaré què he fet, però us explicaré qui soc»,

---

<sup>4</sup> Guasch, A. M. (2009) *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela. Biblioteca Azul.

<sup>5</sup> Vicente, P. (ed.) (2015) *Yo, Me, Mi, Contigo*. Huesca: Diputación de Huesca.

<sup>6</sup> Guasch, A. M. (2009) *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela. Biblioteca Azul. pàg.11-12.



Obrint el calaix dels records  
l'autobiografia recorre a la durada de la memòria individual i de llocs  
individualitzats. (pàg.19)

Per l'altra banda, Pedro Vicente, editor de *Yo, me, mí, conmigo*, reflexiona sobre les diferents aproximacions al concepte contemporani del "jo", també, a través d'artistes amb propostes molt variades que fan partícip a l'espectador del procés. En concret, treballa al voltant de l'autobiografia visual, eix temàtic de l'edició del 2015 del programa ViSiONA, organitzat per la Diputació de Huesca -context en el qual s'edita la publicació-.

#### 4. Fonaments conceptuals

En aquest fragment es desenvolupen els fonaments conceptuals per emmarcar el context teòric de les línies de producció artística que investiguen les narratives personals, el descobriment de la identitat i del "jo". Per especificar en els temes en què es troben –i hi interactuen- les propostes escollides com a casos d'estudi, he considerat incloure també la bibliografia escrita sobre els conceptes d'àlbum, els records i la fotografia familiar.

##### 4.1. Fotografia-arxiu i l'àlbum familiar

L'aportació principal de la fotografia és el registre d'allò fugaç i instantani, per poder guardar-ho posteriorment en un arxiu de moments efímers, essencialment “congelar el temps”. Roland Barthes descriu aquesta qualitat o característica de la fotografia: “reportat per la fotografia -persones i coses- fa la sensació que continuï allí mateix on



Obrint el calaix dels records va ser pres, o si volem, que pervisqui en l'aquí i ara de la fotografia"<sup>7</sup>. Arran de la gènesis de la fotografia es va donar un debat al voltant d'aquesta innovadora tècnica de capturar imatges. Sense entrar en enraonament, podem recuperar textos de part dels defensors d'aquest llenguatge al·legant els seus usos com a eina de coneixement de la societat, la medicina, etc., en definitiva el món; però sempre subordinada a altres disciplines com les ciències o les Belles Arts. El mateix Baudelaire argumenta a *Déu venjatiu*, text en què nega espai a la fotografia dins dels llenguatges artístics, i descriu la fotografia com a testimoni. Argumenta que la fotografia enriqueix l'àlbum del viatger i dona als seus ulls la precisió que faltaria a la seva memòria. Per tant, és una eina perquè les coses precioses que desapareixeran i que exigeixen un lloc en els arxius de la nostra memòria tinguin manera de ser captades i guardades rigurosament<sup>8</sup>. Així, s'avança a la connexió dels conceptes de fotografia i arxiu. Per tant, la fotografia és memòria documental de la realitat però mai serà art, és una eina. El mateix podem veure en l'exploració dels usos científics de la fotografia com a document més precís i econòmic que la il·lustració.

Es connecten, llavors, des de ben antic els conceptes memòria amb fotografia. Però com apunta Vicente a *Apuntes a un álbum de familia*<sup>9</sup> "Tot i que la fotografia s'ha entès tradicionalment com a contenidor per a la memòria, no ho és tant com a productora d'aquesta memòria". Per tant, modela i muta la memòria col·lectiva fins al punt de substituir els propis fets:

---

<sup>7</sup> Barthes, R. (1995) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

<sup>8</sup> Baudelaire, C. (2017) *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor

<sup>9</sup> Vicent, P. (2014). *Apuntes a un álbum de familia*. Salamanca: revista Fakta, 05/07/2014. <https://revistafakta.wordpress.com/2014/07/05/apuntes-a-un-album-de-familia-por-pedro-vicente/>



Obrint el calaix dels records

Sense la necessitat d'haver viscut un esdeveniment és possible tenir moltes memòries visuals d'aquests fets, tantes que pot semblar que s'hi era en aquell moment, fins i tot, encara que no s'hagués nascut encara. (Vicente, 2014).

Desmenteix, llavors, la convenció del segle XIX que equipara la fotografia amb un arxiu gràfic de veritat, la realitat guardada en un document. En aquest sentit, és significatiu el prefix assenyalat -entre parèntesis- que utilitza Pedro Vicente en els seus escrits sobre aquesta qüestió, "(re)". Ja que fa present possibilitat de modificació -(re)creació- a partir de quelcom que ja existeix: (re)construir, (re)descobrir, (re)imaginar, (re)ordenar o (re)presentació. Les imatges i, per conseqüència, els àlbums familiars tenen la capacitat d'interferir i modificar la memòria individual i col·lectiva "com a tecnologies de la memòria indueixen, de manera simultània i paral·lela, a la memòria i l'oblit, la fantasia i allò real." (Vicente, 2014).

També investiga la relació entre la imatge i la memòria, que oscil·la entre la presència i l'absència:

Qüestionant el significat de la identitat individual per reflectir el procés de recol·lecció de la memòria en al·lusió a l'efímera naturalesa de l'existència humana, la memòria i la història, on l'espectador sigui testimoni de la dissolució d'una imatge amb una manifestació de la desaparició de la persona o la mort. (Vicente, 2015, pàg.18).

L'àlbum i la fotografia familiar, seguint aquesta idea d'investigació de *Yo, me, mí, contigo*, com a arxiu de memòria col·lectiva era testimoni de la presència d'una persona que, posteriorment no hi és. La dicotomia entre la presència i l'absència.

El concepte "d'inventari vital" també el podem treballar -i es fa- en general, no només artistes, amb un diari personal. On un mateix relata, sovint cronològicament, tot i que a vegades es pot indagar en el passat, però sobretot de manera més o menys constant. Els



Obrint el calaix dels records conceptes de regularitat i de quotidianitat els destaca Nerea Ubieto<sup>10</sup>: "és que en el flux del quotidià ocorren coses extraordinàries o, que certes circumstàncies que es recullen com a superficials poden convertir-se amb el temps en valuoses i tenir-se de nostàlgia".

I és que, com en l'àlbum familiar, el perquè o la raó per la qual fer-lo és preservar el passat. Aquest objecte és "capaç de contenir fragments de la fugacitat temporal" Capturem "l'ara" per poder visitar-lo en el futur, recordar-lo. En paraules de Pedro Vicente, "rememorem aquella vida, ahora que reactivem i resemantitzem la vigent."<sup>11</sup>.

Tradicionalment, l'àlbum familiar ha tingut un format concret, una estandardització articulada en apartats o capítols temàtics, sovint ordenats cronològicament, creant una unitat interna (Visa, 2013, pàg.28). En concret, l'àlbum de família és un arxiu domèstic selectiu, com tots els fitxers, sempre hi ha la decisió de què entra a l'arxiu per a la seva conservació i possible (re)visitació i què no (Vicente, 2014). El seu format permet la reordenació i la manipulació dels seus elements, per tant, la reordenació de la història, l'eliminació de part d'ella, etc. "Aquesta construcció és pur teatre, es produeix davant i darrere de la càmera, abans i després de fer les fotografies"<sup>12</sup>, ja que intervenim abans i després de fer les fotografies. Hi ha diferents decisions al llarg del procés que acaben manipulant els records de la realitat. Abans de la realització de la fotografia, es pren la decisió de si es fa o no una fotografia. En capturar la imatge es decideix quan la fem, a on, qui i què hi surt a la fotografia, com hi surten, què no hi apareix, etc. Tal com assenyala Mariona Visa:

---

<sup>10</sup> Ubieto, N. (2015) *Como las vías de un tren*. Dins Vicente, P (2015) *Yo, Me, Mí, Contigo*. Huesca: Diputació de Huesca. pàg. 26.

<sup>11</sup> Ídem.

<sup>12</sup> Vicent, P. (2014). *Apuntes a un àlbum de familia*. Salamanca: revista Fakta, 05/07/2014. <https://revistafakta.wordpress.com/2014/07/05/apuntes-a-un-album-de-familia-por-pedro-vicente/>



Obrint el calaix dels records

L'acte fotogràfic es caracteritza a nivell popular pel seu caràcter restrictiu, selectiu (senyalament temporal), i per l'eficiència en general de la seva realització. Dit altrament, s'hi produeix una escassa superfluïtat fotogràfica: els actes fotogràfics i els seus resultats solen ser (extremadament) pertinents. (Visa, 2013, pàg.26)

Aquest apunt és especialment significatiu a finals del segle XX, però majoritàriament encara es manté. Tot i l'arribada de noves tecnologies digitals que faciliten i democratitzen el procés fotogràfic, en les últimes dècades aquesta manipulació es manté. Després de la realització de la fotografia, segons Pedro Vicente, es dona un moment clau per a la narrativa i significat de les fotografies familiars dins de l'àlbum, que és l'edició i la composició de l'àlbum, en si:

Representa l'oportunitat d'ordenar i controlar el significat de les fotografies al mateix temps que la lectura, de (re)organitzar la nostra vida, estructurar el nostre passat. (Vicente, 2014)

Les fotografies d'aquests àlbums familiars determinen, com apunta Vicente, directament tot el que recordem i com ho fem, "potser, per això l'àlbum és la millor manera d'oblidar, de poder fer desaparèixer el que no som, de fingir el que som"<sup>13</sup>

La digitalització de la informació, i en concret de la fotografia, comporta una crisi de l'àlbum fotogràfic tradicional i assenjala com a guanyadors els dispositius digitals d'emmagatzematge d'imatges. Cal assenyalar en aquest aspecte que la despulla generalitzada dels àlbums familiars o l'abandonament d'aquesta pràctica pot posar en perill la memòria col·lectiva d'aquesta generació -i per tant, les venidores-. En una era on tot és digital i abstracte, confiem en les corporacions que emmagatzemen els nostres

---

<sup>13</sup> Ídem.





Obrint el calaix dels records "continguts", records que abans hauríem guardat en una caixa a casa o en un àlbum, en el cas de les fotografies familiars. Si aquest sistema per qualsevol raó fallés o desaparegués, perdríem el testimoni gràfic d'aquesta era. En aquest context, denota especial rellevància l'àlbum fotogràfic no només com a objecte de valor familiar sinó com a fragment antropològic. Adquireix un grau d'interès historiogràfic, o fins i tot d'eina arqueològica, en ser testimoni d'una societat.

Actualment, la documentació de les vivències en fotografies està patint un procés de despersonalització, en part perquè no hi ha un processament -quasi ritualístic- de les imatges posteriors; com tradicionalment hauria sigut la selecció i ordenació de cadascuna de les imatges en un únic àlbum temàtic, per exemple. D'aquesta manera, podem entendre l'àlbum familiar com una possible font historiogràfica; el que donem per fet, podria servir per a la reconstrucció del nostre ideari. A través de la mirada dels àlbums s'aprecia, com ja estudiem, la discriminació que fem en l'àmbit cultural de què és important i el que no, el que entra l'àlbum i el que no. El que la xarxa perpetua és una falsa sensació d'immunitat, però és efímer i la seva sobtada desaparició podria provocar una nova "era fosca", l'incendi d'una biblioteca d'Alexandria contemporània.

A banda dels possibles efectes d'aquesta transformació tecnològica, a *L'àlbum fotogràfic familiar: un relat socialitzat de la pròpia vida*<sup>14</sup> ja s'apunten els resultats actuals d'aquest canvi de sistema:

Ha comportat la crisi de la relatologia clàssica de l'àlbum familiar. Dels seus trets més bàsics. Així doncs, que han entrat una crisi de linealitat i la progressivitat narratives, la ciclicitat dels esquemes narratius, l'estandardització i homologació dels àlbums, la seva assimilació canònica al llibre, o la direccionalitat de la seva narrativa. (Visa, 2013, pàg.29)

---

<sup>14</sup> Visa M. (2013). *L'àlbum fotogràfic familiar. Un relat socialitzat de la pròpia vida*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.



S'implanten en aquest panorama, els espais de custòdia i difusió de narració fotogràfica com són els blogs i les xarxes socials: MySpace, Facebook, Twitter, Instagram, Pinterest, SnapChat, i actualment també TikTok i BeReal.

Fan patent respecte de les identitats socials fotogràfiques trets ben recurrents com els següents: personalització o fragmentació extrema, circumstanciació, baixos nivells d'assentament o institucionalització social. (Visa, 2013, pàg.29)

En el segle XXI es fan moltes més fotografies de la quotidianitat, diàriament. A més, també ha canviat la manera de compartir les imatges, aquesta gran quantitat de fotografies són vistes per moltes més persones que tradicionalment, la família que mirava els àlbums de records a casa, ja que són compartides a les xarxes socials. Ja no valorem el bé -àlbum- sinó el seu contingut -imatges- en un context històric en què ja no fa falta tenir en propietat objectes pel fet que es guarden els continguts a la xarxa o al núvol. Respecte a aquest canvi de paradigma Pedro Vicente escriu:

En lloc de viure les nostres experiències ens limitem a fotografiar-les; potser és la manera contemporània de recordar: fotografiar les nostres experiències sense necessitat de veure-les després, vivint les experiències només per poder fotografiar-les. Fent que aquest acte fotogràfic sigui el que és essencial, l'experiència definitiva. (Vicente, 2014)

Actualment, des de la perspectiva contemporània, la fotografia no manté el seu caràcter simbòlic de la unitat familiar ni l'àlbum no l'estatus d'objecte acabat, sencer, immutable, sagrat. En general, la creació d'àlbums familiars tradicionals no és una pràctica que es mantingui avui en dia. En aquest sentit, Pedro Vicente descriu l'àlbum contemporani



Obrint el calaix dels records com a "flexible, elàstic, variable i modificable, immaterial" i acaba *Apuntes a un àlbum de família*<sup>15</sup>:

L'àlbum de fotos, com la família, s'ha de reinventar, evolucionar i adaptar als nous contextos i realitats. I potser, en un efecte de bucle, això suposi tornar a ser allò que era, o com era. Potser la saturació (o normalització) de les tecnologies digitals és la principal causa del ressorgiment de les tecnologies analògiques; que es tornin a vendre àlbums de paper o que alguns fabricants de pel·lícula fotogràfica es replantegin tornar a produir rodets és conseqüència (necessària) del digital.

## 4.2. Autobiografies visuals

Autobiografia, en el camp artístic i en general, és un terme difícil de definir. A l'enciclopèdia és descrita com a "Biografia d'una persona feta per ella mateixa"<sup>16</sup> i és que es podria entendre com a sinònim de narrar de totes les maneres possibles la vida d'un mateix, des de la literatura fins a la música i les arts visuals (Vicente, 2015, pàg.10). L'autor desenvolupa la seva vida, o una part d'ella, de manera retrospectiva amb l'objectiu de publicar-la "sovint amb una finalitat justificativa o per deixar constància d'una experiència determinada" (La Gran Enciclopèdia Catalana).

L'autobiografia és autodiegètica, és a dir, es caracteritza per ser narrada en primera persona i des del punt de vista del present. La història de la vida de l'autor és integral, contínua i està basada en la memòria, en fluctuació entre la lluita per mantenir-se fidel als fets reals i la seva recerca de la creativitat, entre l'oblit i el record, la hipocresia i la sinceritat, l'autoengany i la veritat, la

---

<sup>15</sup> Vicent, P. (2014). *Apuntes a un àlbum de família*. Salamanca: revista Fakta, 05/07/2014. <https://revistafakta.wordpress.com/2014/07/05/apuntes-a-un-album-de-familia-por-pedro-vicente/>

<sup>16</sup> Definició del concepte "autobiografia" en *La Gran Enciclopèdia Catalana* (2013) Grup Enciclopèdia, en línia a Enciclopèdia.cat: <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/autobiografia>



Obrint el calaix dels records  
ficcionalització autoconscient i l'objectivitat inconscient. (Vicente, 2015,  
pàg.10)

Troblem l'autoretrat com a pràctica artística des de l'antiguitat. La Història de l'Art n'està plena d'exemples, amb representacions diverses.

L'autorepresentació sovint ha constituït un exercici d'introspecció de l'artista, una manera d'explorar-ne la subjectivitat, però també s'ha fet servir per emmascarar la identitat pròpia i reflexionar sobre les categories genèriques. (Rodríguez Caldas, 2010, pàg.89)

Però, com apunta Vicente a *Yo, me, mí, contigo*, aquesta autorepresentació canvia durant el segle XX. A inicis del segle, l'autoretrat va ser vist com una expressió de les condicions fisiològiques, socials i existencials de l'artista, però en la segona meitat de segle, es declara la *mort de l'autor*. Continua argumentant que Roland Barthes a *La mort de l'autor* de 1968 allunya la importància de l'artista de la creació, per ser influenciada ideològicament per factors externs a la peça (Vicente, 2015, pàg.14). Per tant, la representació del "jo" s'apropa a la "posada en escena" o a la ficció.

Sobre això, Vicente argumenta que es produeix un canvi de paradigma entre la dècada dels vuitanta i la dels noranta del segle passat. El significat de la imatge passa de ser fixada culturalment a dependre de l'intermediari que condiciona la manera en què l'espectador percep la imatge:

Aquesta *imatge-pantalla* és una capa de codis que està permanentment a la disposició del subjecte en qualsevol moment, un repertori cultural de representacions per les quals el subjecte és construït i es construeix alhora. D'aquesta manera, l'existència del subjecte torna a aparèixer a l'escena artística com un dolorós renaixement de la *mort de l'autor*. (Vicente, 2015, pàg.19)



Però Ubieto, en el seu capítol dins del *Yo, me, mí, contigo*, reflexiona sobre els límits del coneixement o autoconeixement de la identitat d'una persona a través de l'autobiografia:

El reflex rigorós i objectiu de la identitat d'una persona a través de l'autobiografia és una meta inassolible, encara que, en el suposat que fos factible, tampoc tindria per què ser el millor dels seus guanys. L'accés a l'autenticitat del subjecte mai podria realitzar-se a partir d'una simple anàlisi de les seves interaccions amb el món, encara que tinguéssim el registre filmogràfic de tota la seva vida. (Ubieto, 2015, pàg.30)

Continua desenvolupant les característiques específiques de les pràctiques autobiogràfiques dins de les arts visuals:

Les obres artístiques normalment estan lligades a la intenció de ser exposades o mostrades; per tant, la privacitat d'aquest tipus de peces està a la mà de l'espectador. Això sí, la dosi de comprensió que pot obtenir el públic depèn, primer de la estratègia formal utilitzada, tenim en compte que els codis de llenguatge visual són diferents dels de l'escrit i amb tendència a la interpretació; i, en segon lloc, de la quantitat d'informació que realment vulgui subministrar l'artista. (Ubieto, 2015, pàg.31)

En la línia de l'estudi de les autobiografies en el camp de l'art contemporani destaca l'aportació d'*Autobiografías visuales: del archivo al índice* que explora la manera en què els artistes contemporanis utilitzen materials autobiogràfics per la creació artística i analitza l'ús de materials d'arxiu en la construcció de narratives visuals. Una recerca en el marc del projecte d'investigació desenvolupat pel Getty Research Institute el 2003 titulat *Biography*. En aquest context, es considera la biografia, incloent-hi



Obrint el calaix dels records l'autobiografia, com a gènere literari i de la historiografia artística. Per tant, amb aproximacions teòriques i contextuals noves al gènere tradicional implantat per Vasari el 1550 (Guasch, 2009, pàg.11). Argumenta que a arran del concepte de la *mort de l'autor* de Barthes hi ha una reacció a favor d'una genealogia alternativa a la lineal, sorgint la biografia com a gènere historiogràfic que explica l'interès per les "micronarratives". (Guasch, 2009, pàg.12)

Com afirma Arnaud, individualisme i biografia comparteixen elements en comú i, sobretot, participen d'una mateixa restauració de la innocència, després de decennis de qüestionament modern del jo. I si la psicoanàlisi va constituir una etapa en el retorn del «jo», sens dubte la biografia apareix com l'instrument més adequat per respondre a la crisi de la intel·ligència, de la teoria artística i dels grans relats de la modernitat. (Guasch, 2009, pàg.13)

Considera pertinent en aquest discurs les reflexions de Bourdieu que es troben a *La il·lusió biogràfica* (1994) on s'aprecia la necessitat de contextualització de les "històries de vida" individuals en l'entorn social en què es troben. En aquest context de "revitalització del gènere", destaca aportacions en el camp de l'art contemporani i posa exemples com l'anàlisi de l'obra del pintor nord-americà Mark Rothko, entre d'altres. (Guasch, 2009, pàg.13) En aquest sentit, hi ha un intent per part de la crítica d'art i assagistes en donar significat la trajectòria de Mark Rothko des d'aquest enfocament analític, tenint en compte la seva última obra, una instal·lació artística que pren forma de capella (no adscrita a les característiques de cap culte religiós definit, oberta a tothom). Les implicacions d'aquesta acció artística abans de cometre un suïcidi es consideren innegables quant a la relació entre la vida de l'autor i la seva producció. Així doncs, "la mort de l'autor" és despatxada per una nova concepció de com cal interpretar l'art. Es desdibuixa la línia entre els fets biogràfics d'un autor i la seva activitat artística, ja que és indiscutible que l'un influencia l'altre.



Obrint el calaix dels records

Però fins a quin punt l'artista o creador és transparent en les seves experiències personals plasmades a la seva obra? La promesa de dir la veritat és essencial en el gènere autobiogràfic i en la seva teorització. Lejeune defineix com un relat retrospectiu en prosa que una persona real fa de la seva pròpia existència, i posa l'accent a la seva vida individual, en particular sobre la història de la seva personalitat (Guasch, 2009, pàg.17). Nerea Ubieto compara les aportacions de Lejeune i Paul de Man en aquest aspecte.

[El *pacte autobiogràfic* de Lejeune] implica actituds de recepció específiques del lector, el qual té la responsabilitat de preguntar-se si el que està dient l'altra persona és cert o no. En la seva teoria, autor, narrador i protagonista, són la mateixa persona, una sort de trident autoral que intenta revelar-se amb honradesa en tot moment. (Ubieto, 2015, pàg.28)

Al respecte, Guasch destaca algunes idees del text de Lejeune i el posa en relació amb Lacan:

Els «autobiògrafs» s'observen doncs a ells mateixos i s'obren a l'observació dels seus lectors, en un procés similar a mirar-se en un mirall, cosa que, segons Jacques Lacan, jugaria un paper destacat en la formació del «jo»: «Mirar-se al mirall, igual que ser vist per la societat, seria el mitjà de construir i identificar el «jo». La formació del «jo» quedaria representada per un procés consecutiu: del subjecte a l'objecte (primer soc un subjecte i després em converteixo en un objecte), cosa que, aplicada al camp autobiogràfic, permetria que cadascú es vegi a si mateix com qualsevol altre». (Guasch, 2009, pàg.17)

Que es diferencia clarament de l'opinió de Paul de Man, plasmada en *L'autobiografia com a desfiguració*:



Obrint el calaix dels records

Explica com en aquest estil narratiu es produeix simultàniament una doble construcció del jo: el present i el passat, el que escriu i el que és descrit. [...] La concepció de Paul de Man pot considerar-se més pròxima a la condició de l'home postmodern: fragmentària, múltiple, expandida, nihilista, allunyada la de les certes últimes i de les veritats estables. (Ubieto, 2015, pàg.28)

Anna Maria Guasch argumenta al respecte:

Paul de Man es refereix a l'autobiografia no com un gènere que proporciona coneixements sobre un subjecte que explica la seva vida, sinó com una estructura del llenguatge («l'autobiografia com a escriptura») en què dos subjectes (un jo passat i un altre present, el jo autobiogràfic i el jo real) es reflecteixen mútuament i es constitueixen a través d'aquesta reflexió. I de les tres fases corresponents als tres ordres de què es compon la paraula autobiografia: el *bios*, l'*auto* i el *grafè*, Paul de Man aposta decididament pel *grafè*, és a dir per l'escriptura, com un conjunt de trops i metàfores («l'estructura tropològica subjacent a tota cognició», afirma De Man) i per una organització «textual» d'aquest impuls, acte o espai autobiogràfic, basat en la conjunció de tres elements bàsics: la memòria, la metàfora i el llenguatge. (pàg.18)

Explicant el nexa entre els dos subjectes en l'acte autobiogràfic: el que narra (auto-bio) i el que escriu (grafia) “funciona com a màscara que no només oculta el «jo real», sinó que ho «desfigura» per acabar reconstruint-lo” (Guasch, 2009, pàg.18).

Continuant en les diferents aproximacions a l'autobiografia visual, Guasch apunta la teoria autobiogràfica de Derrida:

Entre aquestes destaquen la necessitat de l'autobiografia, entesa com a document d'una «història personal» o «història de personalitat», a qüestionar-se a si mateixa i a replantejar les diferents estratègies des de les positivistes fins a les





Obrint el calaix dels records existencialistes vinculades amb una ideologia de l'individualisme i una gratificació narcisista (pàg.15)

També utilitza el terme narcisista, en referència a l'autorepresentació Nerea Ubieta en el seu fragment:

D'aquest anhel de transferir(se) a altres, es desprenen diferents propòsits, entre ells transmetre a les persones que ho llegeixin possibles ensenyances, proveir d'experiències de les quals poder apropiar-se per gaudir o pel creixement personal, prolongar-se en la història a través de l'oralitat aliena i, també, per què no dir-ho, simplement mostrar-se. [...] Dir: «aquíestic, aquest soc jo, això és el que soc, el que he viscut i val la pena ser recordat». Es tracta d'una declaració existencial banyada, en molts casos, d'un alo narcisista. (Ubieta, 2015, pàg.28)

Pel que fa, específicament, a l'autorepresentació fotogràfica, Mariona Visa l'estudia a *L'àlbum fotogràfic familiar: Un relat socialitzat de la pròpia vida*. Argumenta que aquestes representacions es poden dividir en identitats més institucionalitzades i en més personalitzades. Aquesta diferència s'aprecia en "l'actitud i el paper que les persones assumeixen davant la càmera". El paper que predomina en les identitats institucionalitzades és el de "ser" i el de les personalitzades és "mostrar-se".

En aquests casos el que esdevé més important és l'expressivitat concreta de les persones o paisatges fotografiats, al servei d'una identitat específica, idiosincràtica, més enllà de la seva pura presència. (Visa, 2013, pàg.17)

Visa continua amb l'especificació de la dimensió publico-privada d'ambdues:

La dimensió pública o privada de l'experiència fotogràfica i de la fotografia o el nivell de privatització d'aquestes instàncies, un altre factor ben incisiu a la construcció de sentit de la fotografia i l'articulació d'unes identitats socials fotogràfiques més institucionalitzades o més personalitzades. [...] La fotografia



Obrint el calaix dels records institucional o formal i neutre d'aquest mitjà fins a finals dels seixanta del segle vint es caracteritza pel seu caràcter públic o privat-públic. (Visa, 2013, pàg.19)

En el capítol *Como las vías de un tren*, Nerea Ubieto reflexiona sobre el nexa entre la mort i l'autobiografia. “La consciència de la mort està a latent, en major o menor mesura, en totes les pretensions d'allargar temporalment el nostre “jo”” (Ubieto, 2015 pàg.33). L'àlbum fotogràfic familiar també, com les biografies, genera transferències generacionals. Els testimonis vitals poden quedar en molts medis i materials: documents, objectes, imatges, espais, vincles personals, etc. Ubieto equipara l'herència escrita amb la visual “A les fotografies familiars es troben restes del que un dia va ser, prestigis d'on venim. Així doncs, investigar això significa, estudiar les arrels de la pròpia biografia, descobrir-les i descobrir-se.” (Ubieto, 2015, pàg.34)

La globalització i l'ús de les noves tecnologies també s'ha fet present en l'àmbit de les autorepresentacions i les autobiografies:

El tipus de documentació vital que posem en pràctica és més immediata, més prolífica i, sobretot, menys íntima. En aquests diaris el que és important és que la gent vegi llegeixi i comentí la informació. Ara bé, quina informació es transmet del que fem i del que som? Quin grau de veritat conté? Com és lògic, les barreres per manifestar un estat real sense embuts s'amplien. No és el mateix parlar per a un mateix que per al públic que canvia cada instant i estan permanent vigilància. Ens enfrontem al panòptic visual per excel·lència: pots veure sense vist fins que tu decideixes. Les relacions es multipliquen, els missatges s'expandeixen i les repercussions que poden arribar a tenir es desconeixen per això s'ha de tenir molt clara la imatge que es divulga. És un canvi essencial: en el diari personal pretenem revelar el més propi del nostre ser expressar-nos des de la sinceritat, mentre en les declaracions quotidianes a les xarxes tenim ambició



Obrint el calaix dels records de mostrar-nos com ens agradaria ser. No té per què ser la imatge perfecta sinó la que volem donar, feta a mesura pels per la resta. (Ubieto, 2015, pàg.38)

Hi aprofundeix Gemma San Cornelio a *¿Nos hacemos un selfie? Reflexiones y aproximaciones académicas al fenómeno*<sup>17</sup> on raona al voltant de l'autoretrat i l'autorepresentació visual en les xarxes socials. Defineix el *selfie* com a autoretrat fet amb una càmera digital d'un telèfon mòbil i que posteriorment es comparteix a les xarxes socials. És fruit del context, l'era digital i de la informació:

Per al seu caràcter personal el *selfie* expressa la narrativa en forma d'imatge - encara que també combinada amb textos i interaccions- al mateix temps que inscriu a la cultura visual contemporània a partir de les dinàmiques de l'associació social i la fotografia digital. (San Corbelio, 2015, pàg.48)

Quant a les aproximacions acadèmiques al fenomen, argumenta que des del món humanístic hi ha hagut un esforç de legitimació del *selfie* com a potencial artístic, relacionant el seu origen en l'autoretrat fotogràfic i pictòric.

Més enllà d'aquest intent de legitimar una pràctica cultural de tipus popular atorgant-li un estatut artístic, aquesta aproximació no acaba de resultar ajustada, a la mesura en què el context social, econòmic i cultural en què s'ha produït el retrat pictòric al llarg de la història poc a veure amb l'actual, de manera que prendre simplement la forma de retrat, sense context, no ens ajuda a entendre els detalls de la pràctica. En qualsevol cas, conceptualment el *selfie* es relacionaria més amb determinats treballs fotogràfics contemporanis vinculats amb la

---

<sup>17</sup> San Cornelio, G. (2015) *¿Nos hacemos un selfie? Reflexiones y aproximaciones académicas al fenómeno*. Dins Vicente, P (2015) *Yo, Me, Mi, Contigo*. Huesca: Disputación de Huesca.



Obrint el calaix dels records documentació de la identitat -com són els de Nan Goldin o Cindy Sherman- que amb la idea clàssica de retrat. (San Corbelio, 2015, pàg.52)

## 5. Precursors artístics

No podem obviar a algunes figures dins la Història de l'Art que han obert camí en l'experimentació al voltant d'aquestes temàtiques. Han esdevingut referents pels artistes contemporanis que contempla aquest Treball de Fi de Grau, malgrat que cap ho ha reconegut públicament vivim en una xarxa d'intertextualitats i és inevitable referenciar-se o treballar partint d'on antecedents havien investigat.

### 5.1. Frida Kahlo

Frida Kahlo (Mèxic 1907-1954) és una artista plàstica amb renom internacional, sovint model de les seves pròpies peces. Però particularment interessant en aquest cas, a causa de l'esfera autobiogràfica de la seva obra, en nombroses propostes s'autorepresenta en moments vitals d'importància. Desenvolupant una investigació, a partir –i, a causa- de les seves circumstàncies personals i històriques com són els seus problemes de salut. I ho podem posar en relació amb les propostes de fototeràpia de Jo Spence, en un altre context. "Havia emprat la narració i la seriació en les seves pintures, deixant una empremta autobiogràfica i explotant les qualitats terapèutiques de l'art." (Rodríguez Caldas, 2010, pàg.96) Aquest tema també és estudiat per Irma Dosamantes-Beaudry a *Frida Kahlo: self-other representation and self healing through art.* (2001), on explora les relacions interpersonals de Frida, les persones importants de la seva vida, i la mateixa Frida.



Obrint el calaix dels records

Utilitzava els autoretrats que ella mateixa creava tant per representar la naturalesa emocional d'aquestes relacions significatives, com per reforçar el seu sentit d'identitat ferit, fàcilment fragmentat i, sovint esgotat. (pàg.2)

Dra. Chadha al seu assaig<sup>18</sup> estudia la representació del "jo" de Frida Kahlo en relació amb l'artista Amrita Sher-Gil. Defineix, així, l'autoretrat com a un procés psicològic únic que té lloc quan la "model" i l' "artista" esdevé un. La musa de l'artista es converteix en el "jo". D'aquí la cèlebre frase de la mateixa Frida Kahlo "pinto autoretrats perquè estic molt de temps sola. Em pinto a mi mateixa, perquè soc qui millor conec".

Argumenta que l'autoretrat és complex de realitzar, ja que implica un procés d'introspecció i d'anàlisi, en un doble vessant per l'artista, com a creador i com a objecte. L'autoretrat és la captura de la identitat. Per tant, no considera l'autorepresentació com a indulgent sinó com a un exercici psicològic, un procés d'autodescobriment creatiu, però també un acte terapèutic. Frida Kahlo va patir durant la seva vida diferents problemes de salut acompanyats de problemes psicològics que afecten i s'impregnen en la seva producció artística. Quan tenia sis anys va contraure la pòlio, que li va causar afectacions a una cama i va obligar-la a romandre al llit durant gairebé un any. També va patir un accident d'autobús del qual en va sortir greument ferida i va haver de passar per quiròfan en diferents ocasions. El trauma li va causar gran dolor físic i psicològic - també durant aquest període de temps havia tingut múltiples avortaments involuntaris - i un cop més, va haver d'estar convalescent al llit durant una llarga temporada. Aquesta època va ser prolífica en la seva pintura, ja que feia servir aquesta activitat com a passatemps. L'any 1950 va estar ingressada a l'hospital durant uns mesos i es va

---

<sup>18</sup> Chadha, G. (2015) *Representation of 'SELF' in art: A critical analysis of the self-portraits of two contemporary women painters Amrita Sher-Gil and Frida Kahlo*. Global English-Oriented Research Journal (GEORJ) Critical & Creative Explorations/Practices in English Language, Literature, Linguistics & Education and Creative Writing, vol. 1, n° 4 <https://researchenglish.com/wp-content/uploads/issues/201603/14.pdf>.



Obrint el calaix dels records sotmetre a més operacions quirúrgiques de columna vertebral, així i tot, va continuar activa artísticament, en el seu "viatge d'autodescobriment" (Chadha, 2015).

Kahlo va acabar realitzant més d'una cinquantena de autoretrats simbòlics que podríem considerar autobiogràfics, on expressa el seu dolor, experiències i esdeveniments que havia viscut. Un exemple que proposa la mateixa Chadha en el seu text per il·lustrar aquestes idees és *The broken column* (1944) (Fig. 1), un autoretrat pictòric de pla mitjà on plasma el seu patiment físic i psicològic.

Els claus estan clavats a la seva cara i tot el seu cos. Una esquerda al seu tronc sembla una fissura provocada per un terratrèmol. Al fons hi ha la terra amb barrancs foscos. Al principi, es va pintar a ella mateixa nua, però després es va cobrir la seva part inferior amb quelcom que sembla un llençol d'hospital. Una columna trencada substitueix la seva columna vertebral. La columna sembla estar a punt de col·lapsar en runes. (Chadha, 2015, pàg.77)

En certa manera, Kahlo treballa en aquestes obres l'autoexpressió de manera terapèutica a més d'usar-les com a diari personal, un mitjà per documentar la seva vida. De manera catàrtica externalitza el dolor i patiment que s'acumula en el seu cos. (Chadha, 2015, pàg.79)

## 5.2. Jo Spence

Jo Spence (Londres, 1934-1992) va ser una artista i model de les seves pròpies fotografies, crucial en els debats de l'època sobre la fotografia i la crítica de la representació durant els anys setanta i vuitanta.

La dècada dels setanta a occident és època de transició cap al món globalitzat actual: els Estats Units es posicionen com a principal potència econòmica mundial, hi ha un



Obrint el calaix dels records trasllat generalitzat de la població de les zones rurals a les ciutats i, entre altres canvis o processos socials, el feminisme havia dut a una millora de les condicions de les dones en el món laboral i en la societat en general.

Rodríguez Caldas<sup>19</sup> investiga l'autorepresentació en la fotografia a partir de les obres de les artistes estatunidenques Jo Spence i Cindy Sherman, amb dues estratègies diferents, en aquest cas, ens interessen les propostes de Spence.

Des de la dècada dels setanta, les artistes sovint prenen el seu cos com a mitjà i suport de l'obra [...] es constitueixen en subjectes de la representació, sorgiran imatges de la dona radicalment noves o deconstructives. [...] amb la progressiva incorporació (i visibilitat) de dones al camp de l'art, i en definitiva, dels canvis esdevinguts a la societat. (Rodríguez Caldas, 2010, pàg.90).

Molts d'aquests processos socials es deuen o s'havien iniciat en la dècada anterior. En concret, Rodríguez Caldas (2010) argumenta que ambdues hereten les pràctiques conceptuals dels anys seixanta. Específicament, el rebuig de la fotografia "artística" que causa una profunda transformació en la fotografia (pàg.91). En el cas de Jo Spence, utilitza aquesta autorepresentació com a procés terapèutic, "fototeràpia", que beu de la fotografia amateur, el fotoperiodisme i el concepte de l'àlbum familiar, essencialment autobiogràfic, segons Rodríguez Caldas. Documentant el seu tractament des del diagnòstic i publicant-ho, retornant aquest procés a la societat, convertint el procés en col·lectiu: allò personal és polític.<sup>20</sup> Posant el centre d'interès en la seva experiència durant aquest temps, narrant de manera subjectiva, mostrant les seves imatges abans i

---

<sup>19</sup> Rodríguez Caldas, M.M. (2010) *Delante y detrás de la cámara. Las estrategias de Jo Spence y Cindy Sherman*. Revista *Estúdio*, vol. 1, n° 2, pàg. 89-98. [https://www.academia.edu/25003195/Delante\\_y\\_detr%C3%A1s\\_de\\_la\\_c%C3%A1mara\\_Las\\_estrategias\\_de\\_Jo\\_Spence\\_y\\_Cindy\\_Sherman?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/25003195/Delante_y_detr%C3%A1s_de_la_c%C3%A1mara_Las_estrategias_de_Jo_Spence_y_Cindy_Sherman?email_work_card=view-paper).

<sup>20</sup> Franulic, A., Jeka, I. (Ed.) (2016) de Hanisch, C. (1970) *The Personal is Political*. Ediciones feministas lúcidas. <https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Carol%20Hanisch%20-%20Lo%20personal%20es%20pol%C3%ADtico.pdf>.



Obrint el calaix dels records després de la intervenció quirúrgica en la qual es sotmet el seu cos a causa del diagnòstic de càncer de mama l'any 1982.

Vaig decidir documentar per mi mateixa què m'estava succeint. No ser merament l'objecte del discurs mèdic, sinó ser el subjecte actiu de la meva investigació. (Spence, 1988, pàg.153) (Rodríguez Caldas, 2010, pàg.92)

Ho presenta en una sèrie anomenada *The Picture of Health?* (1982-86) en què Spence escenifica la seva narrativa a l'àmbit mèdic, però també treballant en la retòrica de la cosa monstruosa. (Passerino, L. M., 2019, pàg.7) D'aquesta manera mostra les dues cares de la mateixa moneda: la mirada mèdica, freda i objectiva i la mirada subjectiva del cos torturat, anòmal, malalt. Retrata de manera crítica els procediments mèdics i els protocols deshumanitzadors de la medicina occidental.

Posa en perill llavors no només el lloc del pacient passiu i els sentits hegemònics de femineïtat i bellesa, sinó també els mateixos codis de representació i reproducció. (Passerino, L. M., 2019, pàg.9)

Passerino a *Fotografía y experiencia de enfermedad: relatos autobiográficos de dos mujeres con cáncer de mama*, utilitza d'exemple la fotografia *Exiled* (Fig. 2), present a la sèrie, i argumenta:

La performativitat de la posada permet analitzar, almenys, dues operacions. D'una banda, certa semblança amb la posada fotogràfica mèdica, la qual ha tradicionalment escindit el rostre en la il·lustració de la patologia, com a mecanisme per garantir la neutralitat representacional, com a cos dissociat del subjecte que encarna, una distància entre malaltia i el malalt. El que s'anul·la és al subjecte, s'ubica un cos proposat com a aliè, al centre del qual es delimita la malaltia perfectament objectiva i continguda, destacant l'anomalia, la malaltia com a evidència. El rostre desapareix, com a operació que esborra el símbol més característic de la individualitat d'una persona. [...] Spence relata aquest





Obrint el calaix dels records  
desdibuixament de la identitat, terrorífica i monstruosa que suposa la vivència  
de la malaltia. (pàg.10)

## 6. Casos d'estudi

Per a la il·lustració d'aquestes idees ja desenvolupades, presento als que podrien ser tres casos d'estudi: tres creadors d'art contemporani actuals, de diferents geografies que treballen amb fitxers, documents d'arxiu, fotografies familiars i d'autor -no necessàriament considerats fotògrafs, tot i que en molts casos la fotografia és utilitzada en les seves obres-. Que generen propostes artístiques de narrativa visual a partir d'aproximacions al concepte de la identitat i la biografia "jo" o l'autobiografia. En qualsevol cas, la pregunta és la mateixa per als tres artistes, Ignacio Navas, Elina Brotherus i Iñaki Bonillas: Què hi ha darrere les fotografies? Tot i que empenen aproximacions diferents, treballen en la veracitat del que mostren les imatges. Les fotografies no són fonts objectives; menteixen –o almenys tenen una opinió–.<sup>21</sup> Els artistes aborden conceptes com l'autorepresentació, la identitat personal i familiar, la memòria i el record. Sovint arriben a altres preguntes que no tenen una resposta única o cap resposta, sinó que constitueixen un exercici de reflexió per a l'espectador.

### 6.1. Ignacio Navas

Nascut a Tudela l'any 1989, va cursar Belles Arts a la Universitat Complutense de Madrid i fotografia a l'Escola Blank Paper. La seva obra sobretot són propostes de narrativa fotogràfica, en què es fa ressò de la seva especialització en fotografia

---

<sup>21</sup> Pérez, C. V. (2016). *Reciclando imágenes. Revisiones del álbum familiar y de la fotografía vernácula en el fotolibro contemporáneo*. Dins *La mirada mecánica: 17 ensayos sobre la imagen fotográfica* (pàg. 29-41). Fragua.



Obrint el calaix dels records documental. Li permet explorar temes socials i personals complexos en els quals connecta a escala emocional i intel·lectual amb l'espectador. En aquestes obres explora les complexitats i contradiccions de la quotidianitat, amb un enfocament subjectiu i introspectiu. Un tema important, i ràpidament identificable, en les propostes de Navas és l'exploració de la identitat a través dels records i la memòria, individual i col·lectiva.

Actualment, també treballa en una altra línia, creant experiències interactives que permeten major participació de l'espectador. En aquest camí, es troba la proposta *Kickflip* que va presentar al Festival de Fotografia analògica de Vilassar de Mar, Revela't<sup>22</sup>. Una instal·lació interactiva a partir d'una colla d'amics del *skatepark* de Tudela en el canvi de mil·lenni. Arran de fotografies, gravacions i altres documents es recuperen, amb una visió crítica, experiències compartides al voltant de temes relacionats amb l'adolescència però des de les diferents perspectives dels amics.

De forma transversal en l'obra de Navas podem veure que treballa a partir del joc de la investigació. En les seves pròpies paraules proposa "mapes del tresor" i considera que el punt interessant és el camí. En l'entrevista realitzada per Maria Albalá a Ignacio Navas el novembre de 2021 en motiu de la realització de la seva recerca anomenada *El fanzine Yolanda de Ignacio Navas en el contexto de una colección privada*<sup>23</sup> l'artista explica:

Jo crec que el més bonic de treballar amb imatges és que les imatges són tartamudes. Mai expliquen de manera completa res, són dispositius que tenen petits fils dels quals estirar. Hi ha imatges més directes i descriptives, i imatges més enfangades. I al final, en un projecte el que fas és organitzar un munt

---

<sup>22</sup> Revela't: Contemporary Analog Photography Festival (s.d.) *Ignacio Navas: Klickflip* [pàgina web] <https://revela-t.cat/ca/ignacio-navas-cat/>

<sup>23</sup> Albalá, M. (2022) *El fanzine Yolanda de Ignacio Navas en el contexto de una colección privada. Estudio contextual y propuesta de conservación*. Dra. Moñivas, E. (dir.) [Treball de Fi de Grau]. Universidad Complutense de Madrid. <https://www.ucm.es/entreartistasyrestauradoraes/file/ignacio-navas-2021>



Obrint el calaix dels records d'estímul que llances a l'espectador. Per ell és com un mapa del tresor, però un mapa enganyós perquè mai no anirà a parar al punt on tu vols que vagi, de fet, tu deliberadament poses la X malament. És el que és bonic, crec jo, de les imatges. Si tinguéssim alguna cosa per explicar de manera molt clara, escriuríem un llibre i la nostra aportació a la resta de persones es quedaria allà. En canvi, les imatges tenen més a veure més amb l'exploració, amb això sensorial en el bon sentit. (pàg.4)

Nerea Ubieto en el seu capítol de *Yo, me, mí, contigo*, anomenat *Como las vías de un tren*, escriu:

L'anàlisi i plasmació dels pensaments, emocions i esdeveniments significatius de la trajectòria vital és una manera de donar resposta a alguns interrogants que tenim com a persones o individus. (pàg.25)

Aquesta cerca de respostes a les preguntes que tenim, és el que duu a Ignacio Navas a realitzar el projecte *Yolanda* el 2011, una de les seves propostes més conegudes.

Mentre mirava un àlbum familiar, va trobar una fotografia del seu propi bateig en la qual no coneixia la persona que el duia en braços (Fig. 3). Aquesta imatge va esdevenir un gran interrogant: Qui era aquesta desconeguda?; que englobava altres preguntes sense resposta: Per què no n'havia sentit a parlar mai? Què li va passar?, etc. Per resoldre aquestes qüestions, va recuperar una sèrie de fotografies extretes àlbums familiars i va entrevistar a alguns dels seus familiars, d'entre aquestes persones destaca el seu oncle Gabriel, qui va ser la parella sentimental de Yolanda fins als seus últims dies. El mateix Navas escriu a *Yolanda* sobre Gabriel:



Obrint el calaix dels records

Qui es converteix en narrador d'una història esbossada, a través del relat autobiogràfic que ens aproxima a una època, finals dels anys vuitanta i primers dels noranta, i a una Espanya en la qual van desaparèixer moltes Yolandes.<sup>24</sup>

Aquest projecte d'investigació va ser una sèrie de fotografies domèstiques recuperades -imatges d'arxiu familiar- per ell mateix, unides amb fotografies noves, realitzades per Navas, d'espais interessants per la narrativa i un text on es relata a través de les paraules del tiet d'Ignacio Navas la biografia de Yolanda. El resultat és la mostra reflexiva de la presència i, posteriorment, l'absència de la Yolanda en la vida familiar d'Ignacio Navas.

*Yolanda*, per tant, és una història real que se centra en la figura del mateix nom, tieta de Ignacio Navas, que va morir quan ell era petit per complicacions de la SIDA. Un projecte format per fotografies de l'època i d'autor actuals dels espais que es desenvolupa la biografia de Yolanda (Fig. 4). Però aquesta proposta no es limita a recuperar imatges d'aquesta figura sinó que treballa conceptes transversals de l'obra de Navas com és la identitat, la memòria compartida i com la fotografia esdevé en un mitjà per connectar amb el passat. També treballa en aquesta exploració "per capes" i descriu algunes d'aquestes "capes" en les que va pensar per a aquest projecte a l'entrevista amb Maria Albalá:

A *Yolanda* hi ha una capa molt evident: dues persones es coneixen i una mor. Dins aquesta capa n'hi ha moltes més. Per exemple, hi ha una història de creixement econòmic del meu oncle que es va manifestant com ell va canviant de cotxe. [...] Hi ha una altra capa on es planteja la relació de parella. Venen d'un poble, d'una època molt concreta en què simplement el fet de veure el mar els emocionava. Aquesta imatge doble tan bonica del meu oncle i la meva tia davant del mar en un apartament terrible on gairebé ni es veu el mar... És com que

---

<sup>24</sup> 30y3 (s.d) *Yolanda* [pàgina web] <http://www.30y3.com/ignacio-navas-yolanda/>



Obrint el calaix dels records arriben allà amb el cotxe, s'emocionen, es baixen i "vine, en farem una foto" (Fig. 5). [...] Aquí he volgut centrar-me en l'emoció dels meus oncles i en aquestes fotos d'ells que es van repetint una vegada i una altra, aquests petits detalls d'afecte. Aquí vas creant capes on vas tocant un munt de coses: l'estructura socioeconòmica d'aquella època, l'estructura familiar del festeig d'ells, el que passa després, l'estructura familiar davant dels pares, els avis... Aquestes són totes les X que apareixen al mapa. Però són només pistes, perquè l'espectador projectarà les seves pròpies vivències, les seves experiències i tot ressonarà d'una manera molt diferent en el cap. Jo crec que un bon projecte és aquell que aconsegueix ressonar molt fort en molts caps i de moltes maneres. (pàg.5)

A través de la descripció de com era Yolanda: que feia, on anava, qui era, descriu també el context en el qual es trobava. Entre els temes o "capes" que inclou trobem eixos transversals de la joventut que va afectar a tota una generació als vuitanta i noranta del segle XX a Espanya, com són l'atur, la drogoaddicció, la precarietat i la incertesa, esperança i un llarg etcètera, però extrapolable a les generacions futures o actuals. D'aquesta manera, estableix una connexió entre la història personal dels seus tiets, Yolanda i Gabriel, amb la seva època, el moment en el qual es trobava Espanya. Fent que els problemes personals d'aquestes dues persones en concret, la seva història, esdevinguin excusa per retratar el context. El mateix autor, en la presentació de la proposta escriu:

Quan jo tenia sis anys va morir de SIDA la meva tia Yolanda. No en recordo res. A través de vells àlbums familiars i converses amb el meu tiet intento conèixer-la setze anys més tard. Vull explicar la seva història, la de la seva generació i el viatge a través de la vida i la malaltia.

Tots aquests temes els treballa arran d'aquesta història tràgica narrada per Ignacio Navas a partir de les paraules de Gabriel. Hi ha dos narradors, l'artista, Ignacio Navas, creador i editor a càrrec de les fotografies familiars, escollir-les de l'arxiu familiar i autor de les



Obrint el calaix dels records noves i el seu tiet Gabriel com a narrador de la seva pròpia història personal. Units per mostrar la gran absència, Yolanda. Creant en aquesta "recerca del tresor" un diàleg entre les dues parts, autor i espectador.

En resum, *Yolanda* és el (re)descobriments de l'àlbum familiar de Navas. Aquest àlbum familiar secret o ocult que troba i comparteix Ignacio Navas a partir d'aquestes fotografies *amateur* i el text per crear el "mapa del tresor" complet. Un homenatge a Yolanda i Gabriel (Fig. 6).

## 6.2. Elina Brotherus

Nascuda el 1972 a Hèlsinki, on viu i treballa -temporalment també a Avalon, França-, és una de les artistes escandinaves contemporànies més reconeguda internacionalment. Treballa amb temes que es poden dividir en dues categories: autobiogràfics i no autobiogràfics (Lindfors, 2023, pàg.62). Dins del primer bloc, treballa al voltant de conceptes com d'autobiografia, retrat i la relació entre artista-model, entre d'altres. En aquestes propostes més autobiogràfiques aborda les dificultats personals que ha viscut al llarg de la seva carrera.

Va estudiar fotografia a la Universitat d'Art i Disseny de Hèlsinki (Universitat Aalto) i va començar a exposar internacionalment l'any 1997. Té una obra molt extensa i curada en sèries de fotografies al voltant d'una temàtica concreta -sovint allargant-se en els anys i produint més d'una sèrie alhora- que titula de manera que descriu el seu contingut. En la presentació d'aquestes propostes en exposicions adjunta un text en el qual sovint argumenta el motiu que l'ha mogut a realitzar-les. De manera molt subjectiva i descriptiva comparteix com es va sentir en el moment vital. "Hi ha un vincle entre l'esfera domèstica i l'obra autobiogràfica de Brotherus, que podria explicar-se per la intimitat dels temes." (Lindfors, 2023, pàg.66)

## Obrint el calaix dels records

En les següents sèries veiem com treballa al voltant dels conceptes esmentats i com juga amb la idea del *voyeurisme*, la exposició de la intimitat domèstica i el pas del temps.

L'any 1999, com a jove artista va guanyar una beca de *Pépinieres européennes pour jeunes artistes* per estudiar uns mesos a França, concretament a Musée Nicéphore Niépce situada a Chalon-sur-Saône. En l'hostal on es va allotjar aquella temporada va fotografiar una sèrie, *Suites françaises* (1999), en la que es mostra en la seva habitació envoltada de notes post-it on hi ha escrit conceptes o el nom en francès dels objectes en les que estan enganxades. Capturant així el seu procés d'aprenentatge, de la llengua, la cultura i les experiències, un retratat d'aquell moment vital (Fig. 7).

Encara més interessant és que dotze anys més tard, el 2011, la mateixa escola on havia sigut alumne, la va convocar per realitzar unes jornades com a ponent. Va decidir llogar la mateixa habitació on havia estat més d'una dècada abans com a estudiant però aquest cop experimentant-ho com a artista consolidada. Llavors va fer una sèrie, que clarament es pot llegir en paral·lel i en relació a la que ja havia fet, anomenada *12 Ans après (1999 / 2011-2013)*. Va fotografiar els mateixos llocs i va posar en diàleg les dues fotografies amb els dotze anys de diferència. En aquest exercici nostàlgic, reflexiona sobre com ha canviat i fins a on ha arribat, enfrontant l'alumne i la mestra, Elina estudiant francès i Elina que domina la llengua, jove artista i artista consolidada, dona jove i dona de mitjana edat... retrata el temps i l'experiència. "El que viu ara era per al seu jo més jove un futur desconegut."<sup>25</sup>. Crea un document autobiogràfic i d'arxiu, on mostra el canvi, ordenant -a més, cronològicament- dos moments de la vida de Brotherus (Fig. 8).

Pedro Vicente fa referència a aquesta sèrie al llibre *Yo, me, mí, contigo* i en diu:

---

<sup>25</sup> Paraules de la mateixa artista publicades a la presentació de la sèrie en la seva pàgina personal: Elina Brotherus (s.d.) [pàgina web] <https://www.elinabrotherus.com/still#/12-ans-apres/>



Obrint el calaix dels records

Se centra en la necessitat de (re)conèixer a través de la imatge, de (re)presentar-se davant d'ella mateixa i en el context més proper. Els seus autoretrats exploren la relació entre l'individu, el temps i l'espai, en dos moments concrets de la seva vida. Allò emocional i la profunditat autobiogràfica de l'obra funcionen allò subjectiu amb el que és universal, com veiem en nosaltres mateixos i en el món que ens envolta, estem canviant constantment. (pàg.13)

Més recentment, l'any 2022, Elina Brotherus deixa aquest fragment escrit a arrel de mirar enrere en el projecte *12 Ans après (1999 / 2011-2013)*<sup>26</sup>:

L'art segueix la vida. Com a estudiant d'art als anys 90, vaig utilitzar les meves experiències personals com a punt de partida per al meu treball. Vaig posar fi als meus estudis anteriors (ciències) així com al meu primer matrimoni. Aquest alliberament sobtat es va fer visible en les meves imatges. Després de traslladar-me a l'estranger em vaig interessar per la iconografia i els mètodes d'expressió en pintura. Vaig continuar utilitzant-me com a model, però ara era una creadora d'imatges en lloc d'una autobiògrafa. Quan m'acostava als quaranta, l'autobiografia va tornar a entrar per la porta del darrere. No estava previst, però tampoc ho vaig negar. La meua estratègia com a artista és acceptar les imatges que han de passar. Com que no tinc fills, sempre soc la més petita de la família. Això permet el joc i la llibertat, qualitats que agraeixo cada cop més a mesura que envelleixo. No he de representar-me la manera tradicional de ser dona. Puc "fer-li la botifarra" a la norma.

---

<sup>26</sup> Ídem



Obrint el calaix dels records

En la sèrie *Artist at work* (2009) Brotherus reflexiona sobre la relació entre artista i model, "Qui mira a qui? Qui és l'artista, qui és el model? Qui rep l'«última mirada»<sup>27</sup>[OB]. L'estiu del 2009 va posar-se en contacte amb dos pintors joves, Jan Neva i Teemu Korpela, que havien estudiat a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Petersburg, on encara es practica la pintura al nu. Els va citar el novembre per fer una sessió on els demanava que fessin pintures del seu nu i ser de models en aquesta sèrie fotogràfica, esborrant les línies entre els diferents rols (Fig. 9).

Arran aquest tipus de propostes, Pedro Vicente a *Yo, me, mí, contigo* escriu:

Aquestes noves pràctiques autobiogràfiques per part de les dones artistes van pertorbar la relació tradicional entre l'home artista actiu i la dona model passiva mitjançant la fusió de les figures del model i artista en la mateixa persona. Aquestes obres autorepresentacionals i autobiogràfiques no només van desafiar la tradició patriarcal de l'art: també van experimentar amb les pròpies estratègies estètiques femenines, utilitzant les seves vivències íntimes i privades. (pàg.15)

Va fer en total nou fotografies i un vídeo. La mateixa Brotherus comenta en la presentació d'aquesta proposta<sup>28</sup>:

En la història de l'art es pot trobar un tipus d'imatge on el pintor es presenta amb la model a l'estudi (i sovint mira per sobre de l'espatlla cap a l'espectador). Volia una situació en què sigui la model qui es presenti fent de model. Tradicionalment, el pintor mira la model i la model no mira ningú. A la nostra "sessió de model impia" els rols es barregen: el model es converteix en creador d'imatges i els pintors es converteixen en models. En principi la situació és semblant a la que

---

<sup>27</sup> Paraules de la mateixa artista publicades a la presentació de la sèrie en la seva pàgina personal: Elina Brotherus (s.d.) [pàgina web] <https://www.elinabrotherus.com/still#/artists-at-work/>

<sup>28</sup> Ídem.



Obrint el calaix dels records estic fent un autoretrat solitari, de cara a la càmera sobre un tríode, i mostrant amb l'alliberament del cable que soc alhora autor i subjecte, artista i model. Tanmateix, els pintors que treballen concreten el posat com a encara més real. A més, tenia curiositat per saber com afectaria l'obra dels pintors quan la model els mira enrere, observa els observadors, fa al seu torn el seu retrat amb el seu propi mitjà.

També a partir de l'any 2009 treballa en la sèrie *Annonciation* (2009-2013). On retrata un tema tabú encara avui en dia, la infertilitat i l'impacte tan emocional, psíquic i físic pel diagnòstic i el tractament de fertilitat. Durant aquests anys la veiem experimentar les diferents emocions i hi captura el dol i l'acceptació de la vida *childless*. Creant un document autobiogràfic, alternant autoretrats mentre s'injecta el tractament (Fig. 10), esperant veure "positiu" al test d'embaràs, nua plorant i pàgines de calendaris amb les dates assenyalades apuntades (Fig. 11).

Sobre aquest tema, Brotherus explica el 2013<sup>29</sup>:

Aquesta és una història de falses anunciacions, sobre l'espera d'un àngel que mai apareix. Primer no sabem si és allà, perquè podria estar amagat darrere de la porta. A poc a poc es fa evident que no vindrà. Per descomptat, l'àngel és una metàfora perquè no soc religiosa i estava passant per cinc anys de tractament d'infertilitat. El que aprenem sobre el tema als mitjans de comunicació - documentals, entrevistes, articles i programes de televisió sobre la infertilitat - tots tenen un final feliç. En realitat, les històries d'èxit són rares, però són dels que sentim parlar. Per a la resta de nosaltres, aquesta emissió esbiaixada és molesta. És com si el públic en general no hagués de veure la realitat inconsolable sinó una història catàrtica "per aspera ad astra" de Hollywood. Quan està en un

---

<sup>29</sup> Ídem.



Obrint el calaix dels records tractament, la imaginació és ràpida. Es pensa en noms i a quina escola anirà el nen. Quan el tractament no té èxit, no és exagerat dir que se sent com plorar algú que ha mort. La pèrdua és molt concreta. No només es perd un fill, també es perd tota una vida futura com a família.

### 6.3. Iñaki Bonillas

Nascut el 1981 a Ciutat de Mèxic, on viu i treballa, Iñaki Bonillas és artista visual autodidacta que treballa en l'expansió dels límits de la imatge, investiga la materialitat, la simbologia i els límits de la fotografia. Generant variants infinites de significats, contextos i aspecte d'aquest material i tècnica. És artista multidisciplinari amb una gran quantitat de propostes de diferents tècniques, suports i materials. Utilitza la fotografia, el vídeo i l'escultura per la creació de les seves instal·lacions. Comença a tenir curiositat per la fotografia als tretze anys i als vint ja era un creador consolidat. Va exposar per primer cop, de manera col·lectiva, als disset anys i des de llavors a escala internacional, especialment a Europa, Mèxic i EUA. El mateix Bonillas ho comenta en l'entrevista amb J.P. Meneses<sup>30</sup>:

Em vaig quedar amb la curiositat d'aprendre sobre aspectes bàsics de la fotografia [...] jo paral·lelament estudiava la secundària, o "la prepa" en aquell moment, de manera que a les tardes treballava amb Carlos [Somonte] i la meua feina tractava de portar els rotllos a revelar.

Segons el mateix Iñaki Bonillas es sentia redundant, i repetitiu en la seva pròpia pràctica artística, parlar de fotografia dins la mateixa fotografia, *metafotografia*. Continua Bonillas:

---

<sup>30</sup> Meneses, J.P. (2016) *La imagen expandida: cuerpo, tiempo y espacio en la fotografía mexicana (1994-2014)*. Dr. Cueto J.L., Dra. González, L.M. (dir.) Universidad politécnica de Valencia. pàg.465.



Obrint el calaix dels records

Certament, jo tenia clar que no volia ser un fotògraf, que a més, hagués entrat en competència directament amb el meu tiet, cosa que jo no volia fer. I vaig tenir una relació molt propera als meus avis; i quan el meu avi va morir me'n vaig anar a viure un any amb la meva àvia, que a més és pintora, i tenim una molt bona relació. (pàg.470)

La seva primera obra publicada és *Trabajos fotográficos* (1998) que va desenvolupar mentre fou assistent de l'estudi fotogràfic del seu tiet, Carlos Somonte. A l'entrevista amb J.P. Meneses explica la seva d'on li va sorgir la idea:

Vaig començar a desenvolupar una fascinació per l'acústica de la fotografia perquè [Carlos Somonte] treballava amb moltes càmeres [...] no sabia quina càmera utilitzaria, però pel so ja distingia si era una càmera de trenta-cinc mil·límetres, Polaroid de format mitjà... Així que jo dins de la meva imaginació podia imaginar-me com es veuria aquesta foto abans que jo l'hagués d'anar a revelar. Aleshores, per aquell moment, 96-97, em vaig començar a interessar per tot aquest tipus de qüestions extra fotogràfiques.<sup>31</sup>

Aquest treball es va sumar a la influència que li van causar alguns dels artistes conceptuals de la dècada dels seixanta i setanta i es va donar el tret de sortida de la seva investigació:

Certes estratègies d'aquella època i el resultat podia equiparar-se a On Kawara, Douglas Huebler, d'aquí venia una mica una barreja entre la foto i l'art conceptual que són una mica els meus orígens. (pàg.467)

Famós per haver heretat del seu avi un arxiu fotogràfic que va anomenar "L'arxiu J.R. Plaza" que a banda d'una trentena d'àlbums fotogràfics, comptava amb una enciclopèdia

---

<sup>31</sup> Ídem.



Obrint el calaix dels records de cinema i centenars de diapositives, d'entre altres documents. A partir d'aquest ha desenvolupat una sèrie de propostes al voltant de conceptes com la memòria, la biografia i els mètodes de classificació d'informació. El mateix Bonillas descriu aquesta herència com a:

L'arxiu fotogràfic que el meu avi portava acumulant amb fotografies que ell mateix va fer, o que va heretar, o recol·lectar, no sé si en va comprar... Però amb molta cura havia reunit la història de la fotografia. Vivint amb la meua àvia, vaig descobrir aquest material i em va semblar que, havent descobert això, doncs no calia que fes una fotografia més, atès que ja estava representat aquí un doble del món, d'alguna manera. Quan em dispo a treballar amb aquests arxius intento trobar alguna cosa, ho trobo representat, si vull capvespres, llums, miralls, etc, tot ho trobo representat aquí. Llavors gran part de la meua pràctica gira al voltant de l'anàlisi d'aquest llegat. (pàg.470)

Utilitza la fotografia com a instrument i l'arxiu fotogràfic com a eix a les seves instal·lacions, primerament apropiant-se dels seus documents, per descontextualitzar-los, reinterpretar-los, resignificar-los. També busca traduir allò fotogràfic en altres camps artístics com és la literatura, traduir imatges en paraules o viceversa. S'aferra a aquests materials i el concepte d'arxiu com a font per fer recerca i creació artística eterna, ja que les possibilitats són inesgotables. Crea un gran *corpus* artístic que es troba oscil·lant entre allò íntim i familiar i la cosa estètica i pública.

A la introducció d'*Art contemporain et politiques de l'archive* (2016), Giovanna Zapperi explica que l'interès per aquestes pràctiques sorgeix per la seva ubicació "dins d'un espai liminal entre la representació i la producció de passat, entre allò real i fictici, allò públic i privat, l'objectivitat i la subjectivitat". També observa que es presta menys atenció a les obres digitals que aborden aquest tema, probablement a causa de la marginalitat que encara pateixen en la història de l'art.



Treballa en el camp de la "fotografia expandida" i no es considera fotògraf. Explica en l'entrevista<sup>32</sup> que es va comprar un equip de fotografia quan assistia al seu oncle, Carlos Somonte, però que li van robar i des de llavors no n'ha comprat cap altre perquè no li feia falta (Bonilla, pàg.478):

No he aconseguit un càmera perquè em dictaria com veure les coses a partir de la seva pròpia naturalesa. He volgut estar allunyat sempre de la dependència que molts artistes han tingut al mitjà o la tècnica. [...] Trobar els mitjans més apropiats o els idonis per reproduir aquestes idees [...] buscar maneres de resoldre-ho tècnicament [...] Això em permet aproximar-me a la fotografia des de diferents punts de vista. Sempre m'ha interessat veure les coses no només des d'una perspectiva, sinó intentar ampliar els punts de vista per fer una lectura més àmplia, més rica, que contrasti més... (pàg.478)

Des del 2003 fins a l'actualitat continua reinterpretant aquest arxiu i representant-lo de diferents maneres. Aquesta fascinació per l'arxiu també l'ha dut a explorar altres línies de treball, compilant i combinant elements inicialment percebuts com a incompatibles, classificant-los i exposant-los com a històries o anècdotes. Iñaki Bonillas posa en diàleg en obres, sovint pol·líptiques, objectes amb fotografies de diferents formats i en suports variats. Sempre treballa al voltant d'un tema que li interessa en el moment, la creació de personatges ficticis, la investigació dels seus avantpassats i la relació entre els morts i vius<sup>33</sup>:

---

<sup>32</sup> Meneses, J.P. (2016) *La imagen expandida: cuerpo, tiempo y espacio en la fotografía mexicana (1994-2014)*. Dr. Cueto J.L., Dra. González, L.M. (dir.) Universidad politécnica de Valencia. pàg. 464-481.

<sup>33</sup> *Ibidem*. pàg.323.



Obrint el calaix dels records

Estic obert a certs temes que poden generar un arxiu. Per exemple, m'interesso en algun moment en allò que titulo "la enciclopedia de los muertos". Em preguntava si no podia construir retrats de personatges reals o ficticis que coneixem per la manera com van morir, o que justament la manera com van morir els va permetre continuar vius d'alguna manera. [...] Diguem que nosaltres tenim molt clara la relació que tenim amb els morts, però no necessàriament la relació que els morts tenen amb els vius. Així que aquest és un tema que m'interessa, i cada cop que descobreixo aquests morts vivents intento fer un retrat d'aquest personatge. (pàg.472)

Aquesta sèrie anomenada *La enciclopedia de los muertos*, va ser exposada per primer cop a Berlín el 2012 amb cinc personatges:

I ja veurem qui s'afegeix a la col·lecció. El títol "la enciclopedia de los muertos" el vaig extreure d'un llibre en què l'espirit de Borges descriu la possibilitat d'una mena de biblioteca on es narra la vida d'aquests personatges sense biografia. Nosaltres només coneixem la bibliografia dels personatges cèlebres, però què passa amb el teu veí [...] també mereix tenir un espai en aquesta enciclopèdia. (pàg.473)

En aquesta proposta, l'artista usa referències literàries i artístiques connectant imatges, treballant entre l'imaginari i la realitat. En lloc d'emparar una sola font com havia fet en les seves feines al voltant de l'arxiu del seu avi, en aquest cas treballa amb múltiples fonts. L'exposició va constar de cinc instal·lacions, una per cada personatge. La primera recrea amb un ús aclaparador del negre la possible biblioteca del protagonista de la novel·la *Memorias póstumas de Braz Cubas* (1880) de Machado de Assis. Per una altra banda, la instal·lació dedicada al capità Lawrence Oates, mort en l'expedició britànica del Pol Sud del 1912, és tota blanca com l'Antàrtida (Fig. 13). La següent és del personatge llegendari de Rodrigo Díaz de Vivar, El Cid Campeador (Fig. 13). I dues



Obrint el calaix dels records instal·lacions més dedicades al fantasma del pare de Hamlet i al diari de Charles Darwin, respectivament <sup>34</sup>.

Treballa a partir de dos *modus operandi*, que com dues cares de la mateixa moneda, Bonillas descriu així:

També construeixo arxius, hi ha cert tipus de temes que m'interessen [...] Així que vaig començar a generar un fitxer a partir de totes aquestes preocupacions que van derivar en una sèrie de treballs. Diguem que són les meves dues estratègies, treballar amb un fitxer ja donat finit, però que té infinitat de possibilitats o combinacions i, l'altra cara de la moneda, és fer l'oposat com el que va fer el meu avi. Un procés acumulatiu d'imatges que s'insereixen en un tema que a mi em pugui interessar. Una vegada que aquest arxiu és prou ric en materials, començo a treballar amb ell. És una mica les dues esferes en què jo em moc. (pàg.470)

En aquest procés, l'arxiu es fragmenta, descontextualitza i dota d'una càrrega nova de significat i simbologia a aquests documents -fins i tot aquelles fotografies familiars-. Per aquesta raó, podem considerar que aquestes propostes es troben dins del món de l'art contemporani i no ho relacionem amb el camp de la fotografia d'autor. Tot i que Meneses, J.P. (2016) considera que contribueix a un canvi de percepció del públic de la fotografia. En treballar amb tal volum de material divers -diferents temàtiques, tècniques, orígens i formats- alhora Bonillas visualitza vasos comunicants entre ells. Explica com es creuen els arxius i es connecten els materials:

Hi ha hagut alguna connexió entre els arxius del teu avi i els teus? Sí, de fet ja hi ha hagut moments en què l'arxiu es connecta amb altres materials [...] de sobte

---

<sup>34</sup> Exposició descrita a la pàgina web de la Galerie Nordenhake: Galerie Nordenhake (s.d.) *Iñaki Bonillas* [pàgina web] <https://nordenhake.com/artists/inaki-bonillas#titleImage>





Obrint el calaix dels records hi ha certs elements que em trobo al camí i em semblen a mi a fins a l'arxiu que reemplaça i es pot incorporar, despertar certes imatges que estaven adormides. (pàg.474)

La naturalesa d'aquest volum d'informació de la qual disposa Bonillas i com la descriu és interessant. A l'entrevista, també explica com manipula, o podria usar, tot aquest material. A més a més, com és influenciat, també hereta i utilitza les capacitats pictòriques de la seva àvia en aquest procés:

No és només un arxiu d'instantànies familiars, el meu avi es veu que també tenia una vida creativa interior [...] trobem a l'arxiu una multiplicitat de les disfresses de diversos personatges, així que a més que la càmera estigués fotografiant els esdeveniments familiars, la càmera estava al pendent del meu avi sobretot perquè és una història de l'autoretrat. Diguem que podria, si el meu avi hagués tingut una mica més d'ambició, haver estat un Cindy Sherman anticipat. Així que suposo que hi ha tota una sèrie de referències que a mi em serveixen per lligar-les a cert tipus de qüestions. Que potser de tractar-se d'arxiu d'una altra naturalesa, seria més difícil...(ho vas heretar ja catalogat?)... si de fet no és una història de la fotografia cronològica, perquè quan s'ajunten els meus avis s'ajunta també la memòria fotogràfica que cada un portava. Després comencen a desenvolupar la seva pròpia història fotogràfica; i quan moren els pares o els familiars reben fotos que s'assemblen a les de l'origen. Així que és com un cercle, comença en foto en blanc i negre, posteriorment en color i torna una altra vegada a la foto en blanc i negre. No és una història lineal, però té aquestes inconsistències. Però sí, el meu avi va decidir com col·locar-les i a on. Jo bàsicament, a diferència del meu avi que si va fer certes intervencions a l'arxiu, retallo la silueta d'un amic, també sóc hereu un conjunt molt ampli de diapositives on amb un pinzell li trec la cara a un amic, i després com la meva àvia era pintora, li dono algunes fotografies perquè la meva àvia pogués copiar



Obrint el calaix dels records  
un doble pictòricament. I aquests són els rastres es poden veure a l'arxiu.  
(pàg.477)

Veiem com descriu idees com que aquest arxiu és una història de la fotografia, de família i d'autoretrat, el del seu avi. Ordenat de manera conceptual o temàtica, a desig del seu avi, i no de manera cronològica, com ha sigut habitualment en el món de la història de l'art.

Després hi ha coses que no són fotogràfiques, hi ha les despeses de la seva lluna de mel incloses en l'arxiu, està inclosa una sèrie de targetes dels treballs que va tenir el meu avi a la seva vida. I a banda, ell es va fer una sèrie de targetes de treballs que ell volgués tenir, però mai no va tenir, [...] tinc una sèrie d'arxius que em permeten combinar-los i surten de l'estricta mirada fotogràfica. (pàg.478)

A partir d'aquesta particular col·lecció de documents que els seu avi considerava importants i mereixedors de ser guardats va treballar també en diferents propostes. La barreja de realitat i ficció entre les targetes de presentació de les feines que va tenir i les que eren inventades va fascinar a Bonillas i al voltant d'aquest material es qüestiona la naturalesa de la identitat personal a *Una tarjeta para J. R. Plaza*, 2007 (Fig. 14). On presenta les targetes inventades i dissenyades pel seu avi acompanyades d'un retrat de Plaza realitzant una acció il·lustrativa del càrrec:

La recerca dels aparells fotogràfics va portar a l'artista a una conclusió sobre la naturalesa dels centenars de retrats de l'avi dins de l'arxiu: només és possible comptar amb tanta quantitat de fotografies pròpies si un mateix se les procura. [...] Se li va fer evident aleshores que la targeta de presentació del treball a què Plaza més dedicació li va posar a la seva vida, encara que no en fos del tot



Obrint el calaix dels records conscient, no podia ser altra que la d'"autoretratista". I així va ser que va decidir afegir aquesta targeta a la col·lecció del seu avi.<sup>35</sup>

A continuació explica que es va saltar una generació en heretar l'arxiu del seu avi, no va arribar mai a les mans de la seva mare, i no el pot considerar absolutament seu, per tant, considera que no li correspon mostrar l'arxiu original ni intervenir en ell directament:

Sempre treballa amb reproduccions i a més, sempre corro el risc d'evidenciar que el meu avi era millor artista que jo. Així que intento mantenir-lo amagat, com ell va voler. (pàg.478)

En els últims vint anys, aquest artista contemporani ha iniciat diferents línies d'investigació, creant una xarxa de temàtiques, que han dut a diverses propostes artístiques, al majoria d'elles serials i inacabades -en les que hi continua treballant-. Un exemple al voltant del que treballa és l'acció de fer memòria, recordar els esdeveniments familiars al mirar un àlbum. En el cas que aquest àlbum familiar no sigui de la mateixa persona que el mira, el que es fa és intentar esbrinar el que va passar, imaginar com devien haver sigut aquests esdeveniments, generant records nous, fent-se preguntes. A *Reversos* (2005) (Fig. 15) Bonillas desmunta aquesta acció "reproduint les anotacions al dors de moltes de les fotos extretes de les làmines, traient a la llum un suggestiu repertori de descripcions" (Fontcuberta, 2013) justament l'exercici contrari.

Podem posar part de la investigació de Bonillas en relació amb el projecte *Yolanda* d'Ignacio Navas en què desenvolupa una recerca al voltant d'una figura familiar desapareguda.

---

<sup>35</sup> Museo de Arte Contemporáneo de Lima (s.d) *Iñaki Bonillas* [pàgina web] <https://li-mac.org/es/collection/limac-collection/inaki-bonillas/works/a-card-for-j-r-plaza/>



Obrint el calaix dels records

Una altra figura important, a banda del meu avi, va ser el meu pare, que va morir quan jo era petit [...] però a causa de la troballa de certs materials, jo he pogut construir una memòria d'algú que no em va donar material suficient per construir una memòria. [...] em va tocar fer de detectiu sempre buscant què va deixar, [...] el meu interès és buscar aquest tipus de materials que donen peu a certs treballs. No podria dir que sóc un col·leccionista específic de cap tema, però inverteixo moltes hores en llibreries, acumulo certs materials que em poden donar pautes en alguna feina. (pàg.471)

## 7. Conclusions

De manera general podem repassar els punts claus esmentats en aquest treball, que tenia com a objectiu l'aproximació teòrica a les autobiografies visuals en l'art contemporani. A partir de l'anàlisi de la següent idea: l'arxiu familiar com a objecte i eina d'autoconeixement en la *praxi* artística contemporània. Tot incloent conceptes com l'àlbum i les fotografies familiars, la biografia i l'autobiografia, els records, la memòria, etc. També incorporant tres anàlisis de propostes artístiques com a casos d'estudi, amb aproximacions variades a aquestes idees. Analitzant els vasos comunicants i les diferents interpretacions segons el context, la voluntat de l'artista o la lectura.

La primera tasca ha estat unir bibliografia sobre aquests conceptes estètics, els corrents fotogràfics del món contemporani i la biografia i obra dels artistes seleccionats. En aquest pas, les paraules de diferents autors han servit per abordar les diferents vies d'investigació obertes. Tot ha dut a diferents conclusions:

En primer lloc, la principal conclusió és que hi ha una falta d'aproximacions teòriques dedicades a aquesta pràctica. Aquest fet es pot deure a la relativa novetat del tema en aquesta perspectiva, malgrat que altres artistes que han treballat aquests conceptes amb



Obrint el calaix dels records anterioritat han estat estudiats extensament; com és el cas dels dos exemples utilitzats com a precursors o antecedents artístics, Frida Kahlo i Jo Spence. Ambdues amb un *corpus* artístic important, profundament analitzat. Però en aquest context específic, de la producció artística del segle XXI, ens trobem amb la problemàtica de què hi ha poca perspectiva històrica, necessària per realitzar l'estudi pertinent. Cal esmentar, per això, l'excepció de les aproximacions teòriques d'Anna Maria Guasch i Pedro Vicente, que sí que centren la seva investigació en l'autobiografia en l'art contemporani, incloent-hi la producció del segle XXI. Raó per la qual han suposat els dos pilars principals del treball.

En segon lloc, podem concloure el creixent interès social per les descobertes identitàries personals però també les vides alienes. Amb un consum d'imatges i contingut audiovisual personal extraordinari caminant sobre una línia difuminada entre la vida i l'art o l'entreteniment. En són exemples, la popularitat del *reality TV*, la proliferació de pel·lícules biogràfiques en l'última dècada, les relacions parasocials entre seguidors i *celebrities* o *influencers*, especialment agreujat amb el sorgiment de les xarxes socials amb usuaris públics, entre d'altres.

En aquesta línia, s'ha donat espai per la reflexió sobre l'evolució de la pràctica de fer fotografies, la generació de material de record, la seva custòdia, el seu arxiu, etc. amb el canvi de paradigma que suposa la digitalització. Un procés de transformació cap a l'ús de les noves tecnologies i les relacions interpersonals i de les persones amb les seves fotografies -records, en general- en el món globalitzat. Observant la creació actual i teoritzant sobre el possible futur d'aquestes *praxis* artístiques.

Dins d'aquestes propostes artístiques és interessant el concepte de la manipulació dels records, explorant el potencial modelable de la memòria i la importància de la subjectivitat; que oscil·len entre l'oblit i el record, la veritat i la ficció. Veiem en els tres casos com hi ha una voluntat artística i narrativa en les propostes presentades. No



Obrint el calaix dels records necessàriament com a creació fotogràfica, *per se*, ja que per exemple Bonillas no genera material fotogràfic nou en els seus projectes i Navas utilitza les seves fotografies d'autor com a recurs per afegir al material ja existent. Hi ha un treball llavors de narrativa, performativa, fins i tot, en el cas de Brotherus, d'unir i organitzar materials com veiem en les instal·lacions de Bonillas. Com apunta Pedro Vicente (2014) la clau es troba en l'edició, descontextualització i recontextualització del material que ens duu a la proposta artística.

Finalment, veiem els vincles entre passat i present, el que va ser i el que podria haver sigut, la narrativa visual del microcosmos personal i familiar dins del context social i històric global.

## 8. Imatges

Imatge de la portada: Verdejo, P. (1980) *La Laia fent-me una foto al balcó de la casa del carrer Fontanills (El Masnou)*. [fotografia] Àlbum familiar.

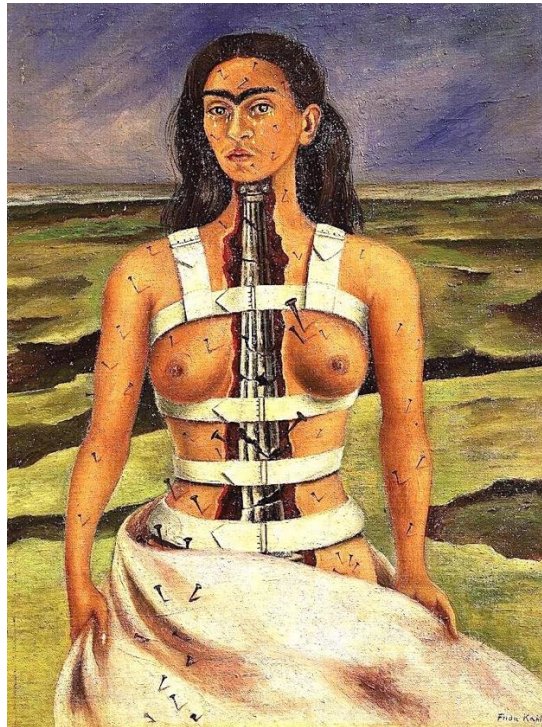


Figura 1: Kahlo, F (1944) *The broken column*. [pintura] Frida Kahlo: <https://www.fridakahlo.org/the-broken-column.jsp>



Figura 2: Spence, J (1990) *Exiled. The Picture of Health?* (1982–86) [fotografia] Getty Museum Collection:  
<https://www.getty.edu/art/collection/object/10A32J>



Figura 3: Navas, I (2011) *Yolanda* [fotografia familiar] 30y3: <http://www.30y3.com/ignacio-navas-yolanda/>





Figura 4: Navas, I (2011) *Yolanda* [fotografia familiar] 30y3: <http://www.30y3.com/ignacio-navas-yolanda/>



Figura 5: Navas, I (2011) *Yolanda* [fotografia familiar] 30y3: <http://www.30y3.com/ignacio-navas-yolanda/>



Figura 6: Navas, I (2011) *Yolanda* [fotografia familiar] 30y3: <http://www.30y3.com/ignacio-navas-yolanda/>



Figura 7: Brotherus, E. (1999) *Contente enfin. 12 ans après* (1999/2011-2013) [fotografia] Elina Brotherus:  
<https://www.elinabrotherus.com/still#/12-ans-apres/>



Figura 8: Brotherus, E (2011) *La Chambre 10 (le coin). 12 ans après (1999/2011-2013)* [fotografia] Elina Brotherus: <https://www.elinabrotherus.com/still#/12-ans-apres/>



Figura 9: Brotherus, E (2011) *Artist at work 4. Artist at work (2009)* [fotografia] Elina Brotherus: <https://www.elinabrotherus.com/still#/artists-at-work/>



Figura 10: Brotherus, E (2011) *Annociation 10. Annonciation (2009-2013)* [fotografia] Elina Brotherus:

<https://www.elinabrotherus.com/still#/annonciation/>

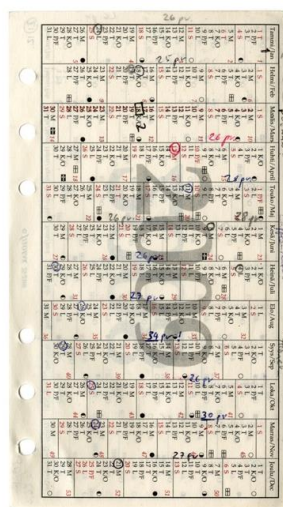


Figura 11: Brotherus, E (2011) *2009: calendar page fac simile. Annonciation (2009-2013)* [fotografia] Elina

Brotherus: <https://www.elinabrotherus.com/still#/annonciation/>

Obrint el calaix dels records



Figura 12: Bonillas (2012) *Capitán Lawrence Oates. La enciclopedia de los muertos (2012)* [instal·lació] Galerie Nordenhake. <https://nordenhake.com/artists/inaki-bonillas#titleImage> Vint-i-cinc gravats sobre paper, setze serigrafies sobre paper, trenta impressions d'injecció de tinta, una impressió sobre paper de cotó, una base de fusta, paper translúcid, pedra, dimensions totals instal·lades 300 x 1150 cm



Figura 13: Bonillas (2012) *El Cid Campeador. La enciclopedia de los muertos (2012)* [instal·lació] Galerie Nordenhake. <https://nordenhake.com/artists/inaki-bonillas#titleImage> Deu pintures a l'oli sobre fusta d'auró, pintura negra a la paret, quinze impressions emmarcades, 170 x 170 x 3 cm



Figura 14: Bonillas (2007) *Una tarjeta para J.R. Plaza. Archivos J.R Plaza (2003-2016)* [instal·lació] Museo de Arte Contemporáneo de Lima. <https://li-mac.org/es/collection/limac-collection/inaki-bonillas/works/j-r-plaza-archive-the-othersides/#/https://limac.org/es/collection/limac-collection/inaki-bonillas/works/a-card-for-j-r-plaza/>

Sis impressions digitals sobre paper de cotó 26.5 x 21.2 cm



Figura 15: Bonillas, I (2005) *Reversos. Archivos J.R Plaza (2003-2016)* [instal·lació] Tique: publication on contemporary art. <https://www.tique.art/features/in%CC%83aki-bonillas/>



## 9. Bibliografia

Albalá, M. (2022) *El fanzine Yolanda de Ignacio Navas en el contexto de una colección privada. Estudio contextual y propuesta de conservación*. Dra. Moñivas, E. (dir.) [Treball de Fi de Grau]. Universidad Complutense de Madrid.  
<https://www.ucm.es/entreartistasyrestauradoraes/file/ignacio-navas-2021> [15/05/2024]

Artothèque: galerie de prêt d'Angers (2010) *Elina Brotherus* [Dossier de premsa] Angers 21: toutes les cultures pour tous.  
[https://www.angers.fr/fileadmin/plugin/tx\\_dcddownloads/Elina\\_Brotherus\\_Dossier\\_Presse.pdf](https://www.angers.fr/fileadmin/plugin/tx_dcddownloads/Elina_Brotherus_Dossier_Presse.pdf) [27/04/2024]

Baños G. (2021) *El autorretrato fotográfico de Francesca Woodman: entre la fabulación y la metamorfosis*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Blanco, M. (2023) *208 evidencias de cómo ser una familia*. Dra. Polo, C. (dir.) [Treball de Fi de Grau]. Universitat de Barcelona.

Camera-Austria (2006) *Jo Spence: Beyond the Perfect Image*. Jo Spence and Terry Dennett: Photography, Ideology, Education.



[https://camera-austria.at/wp-content/uploads/2006/04/15\\_Fotography-Ideology-Education.pdf](https://camera-austria.at/wp-content/uploads/2006/04/15_Fotography-Ideology-Education.pdf)

[12/03/2024]

Chadha, G. (2015) *Representation of 'SELF' in art: A critical analysis of the self-portraits of two contemporary women painters Amrita Sher-Gil and Frida Kahlo*. Global English-Oriented Research Journal (GEORJ) Critical & Creative Explorations/Practices in English Language, Literature, Linguistics & Education and Creative Writing, vol. 1, nº 4  
<https://researchenglish.com/wp-content/uploads/issues/201603/14.pdf> [21/04/2024]

Dosamantes-Beaudry, I., de la Rocha, C. (2001) *Frida Kahlo: self-other representation and self healing through art*. The Arts in Psychotherapy, vol. 28, nº 1, pàg. 5-17, ISSN 0197-4556.  
[https://doi.org/10.1016/S0197-4556\(00\)00066-6](https://doi.org/10.1016/S0197-4556(00)00066-6)

Elina Brotherus (s.d.) [pàgina web] <https://www.elinabrotherus.com/> [10/04/2024]

Fundación Televisa (s.d.) *Iñaki Bonillas*. Fotográfica Mexico.  
<https://fotografica.mx/fotografos/> [27/04/2024]

Franulic, A., Jeka, I. (Ed.) (2016) de Hanisch, C. (1970) *The Personal is Political*. Ediciones feministas lúcidas.

<https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Carol%20Hanisch%20-%20Lo%20personal%20es%20pol%C3%ADtico.pdf> [20/05/2024]

Gallun, L. (2020) *Iñaki Bonillas: the artist shows how photographs change their meanings depending on their contexts*. MoMA Magazine: New Photography, 5 octubre 2020.  
<https://www.moma.org/magazine/articles/425> [27/04/2024]





Obrint el calaix dels records

Goyarrola, E. (2016) *Autorreferencialidad en la fotografía contemporánea: Francesca Woodman, Antonie d'Agata y Alberto García-Alix*. Dr. Monegal, A. (dir.) [Tesis Doctoral]

Universitat

Pompeu

Fabra.

[https://www.academia.edu/35979567/Autorreferencialidad\\_en\\_la\\_fotograf%C3%ADa\\_contempor%C3%A1nea\\_Francesca\\_Woodman\\_Antoine\\_dAgata\\_y\\_Alberto\\_Garc%C3%ADa\\_Alix?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/35979567/Autorreferencialidad_en_la_fotograf%C3%ADa_contempor%C3%A1nea_Francesca_Woodman_Antoine_dAgata_y_Alberto_Garc%C3%ADa_Alix?email_work_card=view-paper) [07/03/2024]

Guasch A. M. (2005) *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. Barcelona: Materia.

Guasch, A. M. (2009) *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela. Biblioteca Azul.

Guimond, J. (1994) *Auteurs as autobiographers: images by Jo Spence and Cindy Sherman*. Johns Hopkins University Press, vol. 40, nº 3, pàg. 573-591. 10.1353/mfs.1994.0003 [07/03/2024]

Ignacio Navas (s.d.) [pàgina web] <https://ignacionavas.com/> [10/04/2024]

Institut d'Estudis Catalans (2007) *El Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*. Barcelona: Edicions 62.

Kuhn, A. (2002). *Family Secrets, Acts of Memory and Imagination*. New York: Verso

Kurimanzutto (s.d.) [pàgina web] <https://www.kurimanzutto.com/es/artistas/inaki-bonillas#tab:slideshow> [30/04/2024]



*La Gran Enciclopèdia Catalana* (2013) Grup Enciclopèdia, en línia Enciclopèdia.cat

<https://www.enciclopedia.cat/>

Li, Y. (2020) *The Transition in Frida Kahlo's Self-Portrait: Before and After 1939*.

Proceedings of the 5th International Symposium on Social Science (ISSS 2019): Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Atlantis Press. <https://www.atlantispress.com/proceedings/iss-19/125936782> [10/05/2024]

Lindfors, J. (2023) *Domesticity and Female Self-Portraiture in Contemporary Finnish Photography: Elina Brotherus, Aino Kannisto and Iiu Susiraja on the Footsteps of Cindy Sherman*. Dr. Bokody, P., Dra. Baker, C. (dir.) [Tesis Doctoral] University of Plymouth.

PEARL: University of Plymouth  
<https://pearl.plymouth.ac.uk/bitstream/handle/10026.1/21217/2023Lindfors10588134ResM.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [21/04/2024]

Meneses, J.P. (2016) *La imagen expandida: cuerpo, tiempo y espacio en la fotografía mexicana (1994-2014)*. Dr. Cueto J.L., Dra. González, L.M. (dir.) [Tesis Doctoral] Universidad Politécnica de València.

Moréteau, C. (2018) *Mots, textes et images: tours de passe-passe dans les artist web projects d'Allen Ruppertsberg et d'Iñaki Bonillas*. Itinéraires, vol. 2017, n° 3. Disponible en línia des del 15/06/2018. <https://journals.openedition.org/itineraires/3923> [30/05/2024]

Passerino, L. M. (2019). *Fotografía y experiencia de enfermedad: relatos autobiográficos de dos mujeres con cáncer de mama. Discusiones en torno a lo monstruoso, el deseo y la producción de subjetividad*. *Sudamérica: Revista de Ciencias Sociales*, (10), 56-73.



Obrint el calaix dels records

Pérez, C. V. (2016). *Reciclando imágenes. Revisiones del álbum familiar y de la fotografía vernácula en el fotolibro contemporáneo. A La mirada mecánica: 17 ensayos sobre la imagen fotográfica* (pàg. 29-41). Fragua.

Pezzola, L. A. (2021). *Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria*. Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València.

Reis, L.C. (2012) *Paratexts to Frida Kahlo's oeuvre: The relationship between the visual and the textual, the self and the other, from the self-portraits to the diary entries*. Forum for Modern Language Studies, vol. 48, n°1, pàg. 99-111. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqr040> [21/04/2024]

Rendell, J (2001) *Longing for the Lightness of Spring, in Elina Brotherus*. The Wapping Project, Londres. <https://www.janerendell.co.uk/wp-content/uploads/2009/03/longing.pdf> [30/05/2024]

Revela't: Contemporary Analog Photography Festival (s.d.) *Ignacio Navas: Klickflip* [pàgina web] <https://revela-t.cat/ca/ignacio-navas-cat/> [20/05/2024]

Rodríguez Caldas, M.M. (2010) *Delante y detrás de la cámara. Las estrategias de Jo Spence y Cindy Sherman*. Revista *Estúdio*, vol. 1, n° 2, pàg. 89-98. [https://www.academia.edu/25003195/Delante\\_y\\_detr%C3%A1s\\_de\\_la\\_c%C3%A1mara\\_Las\\_estrategias\\_de\\_Jo\\_Spence\\_y\\_Cindy\\_Sherman?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/25003195/Delante_y_detr%C3%A1s_de_la_c%C3%A1mara_Las_estrategias_de_Jo_Spence_y_Cindy_Sherman?email_work_card=view-paper) [05/03/2024]

Saltzman, L. (2006). *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*. Chicago: The University of Chicago Press.



Obrint el calaix dels records

Strecker, A. (2014) *12 Ans Après: Portraits Over Time: The photographs of 12 Ans Après juxtapose two very different times in an artist's life, offering us a touching testimony to the continuum of change.* Lens Culture: Lens Culture, 12 Ans Après: Portraits Over Time, by Alexander Strecker, 2014 [02/05/2024]

TERMCAT, Centre de Terminologia (2019) *Diccionari de cooperació al desenvolupament.* (col. Govern d'Andorra, Generalitat de Catalunya). Primera edició: 2015  
<https://www.termcat.cat/es/diccionaris-en-linia/190/fitxa/NDA1ODk5NQ%3D%3D>  
[02/05/2024]

Vicente, P. (ed.) (2013) *Álbum de familia: (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares.* Huesca: Diputación de Huesca.

Vicent, P. (2014). *Apuntes a un álbum de familia.* Salamanca: revista Fakta, 05/07/2014. <https://revistafakta.wordpress.com/2014/07/05/apuntes-a-un-album-de-familia-por-pedro-vicente/> [09/03/2024]

Vicente, P. (ed.) (2015) *Yo, me, mi, contigo.* Huesca: Diputación de Huesca.

Visa M. (2013). *L'album fotogràfic familiar. Un relat socialitzat de la pròpia vida.* Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

Wilson, E. (2019) *The Reclining Nude: Agnès Varda, Catherine Breillat, and Nan Goldin.* Liverpool: Liverpool University Press, vol. XI, pàg. 235.

Zapperi, G. (2016) *L'Avenir du passé : art contemporain et politiques de l'archive.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Núria Martí

Treball de Fi de Grau

Obrint el calaix dels records