

# *Dossier*

## Desplazamientos Del Archivo Íntimo: Memoria Y Reactivación Afectiva En La Práctica Artística Contemporánea

### Displacements Of The Intimate Archive: Memory And Affective Reactivation In Contemporary Artistic Practice

**Florencia Giselle Ortiz**

Universidad Nacional de San Juan. San Juan, Argentina.  
florgenoud@gmail.com

**Recibido:** 31 de agosto de 2025

**Aceptado:** 27 de noviembre de 2025

**Resumen:** En el estudio, se explora cómo las prácticas artísticas contemporáneas problematizan el archivo personal al desplazarlo del ámbito íntimo hacia la experiencia colectiva. A través del análisis de la instalación de autoría propia denominado *Habitar la memoria*, que traslada los objetos domésticos desde el espacio privado al expositivo, se indaga en la capacidad del arte para activar las memorias compartidas. Así, este desplazamiento opera como un gesto que convierte lo cotidiano en un archivo expandido, donde la dimensión afectiva antecede al discurso articulado. Desde una metodología de investigación-creación, se utiliza un enfoque situado que articula teoría y práctica desde el taller, lo que permite evitar reduccionismos interpretativos. El análisis permite entender estas prácticas de archivo como territorios de reactivación afectiva que generan cartografías situadas y sentidos alternativos. De este modo, la instalación se configura como un espacio donde convergen la memoria, la identidad y el desplazamiento, que activan nuevos umbrales de percepción en el espectador.

**Palabras clave:** archivo personal- memoria- desplazamiento.

**Abstract:** The study explores how contemporary artistic practices problematize the personal archive by shifting it from the intimate realm to the collective experience. Through the analysis of the self-authored installation called *Inhabiting Memory*, which moves domestic objects from the private space to the exhibition space, it explores the capacity of art to activate shared memories. Thus, this displacement operates as a gesture that turns the everyday into an expanded archive, where the affective dimension precedes the articulated discourse. From a research-creation methodology, we use a situated approach that articulates theory and practice from the workshop, which allows us to avoid interpretative reductionism. The analysis allows us to understand these archival practices as territories of affective reactivation that generate situated cartographies and alternative meanings. In this way, the installation is configured as a space where memory, identity and displacement converge, activating new thresholds of perception in the spectator.

**Keywords:** personal archive- memory- displacement.

## Poéticas del archivo

Las transiciones artísticas de finales del siglo XIX y las denominadas vanguardias históricas de principios del XX irrumpieron en los modos de producción y en la recepción del arte. Entre las múltiples propuestas innovadoras, se puede afirmar que las más radicales provienen del dadaísmo (De Micheli, 1979). Los ready-made de Marcel Duchamp gestaron las bases de lo que el mundo conocería como arte conceptual. Esta corriente, que en sus inicios pudo parecer efímera, se consolidó como una fuerza transformadora que desbordó los límites disciplinares, dado que hibridó lo visual, lo sonoro, lo espacial y hasta lo corporal. Hoy, las propuestas no involucran solo objetos, sino experiencias que cuestionan el mercado del arte, el rol del artista, la legitimación institucional y los difusos límites de los territorios entre el arte y la vida.

Este legado artístico resulta crucial para (re)pensar nuestra contemporaneidad. Actualmente, numerosas prácticas se despliegan en un territorio indefinido, donde la obra no se reduce por su materialidad estable, sino por su imperante potencia conceptual. La producción artística posee la capacidad de activar múltiples modos de percepción en el espectador y de generar sentidos que desbordan toda fijación unívoca. En este contexto, emerge con fuerza una problemática que atraviesa buena parte de la producción actual: el archivo. Aquello que antes se entendía como un depósito fijo y cerrado, hoy se reconfigura como un dispositivo dinámico; en otras palabras, como un espacio de reinención constante, atravesado por subjetividades, fragmentos y procesos de singularización personal.

La presente investigación se inscribe en este intersticio. Su recorrido teórico se fundamenta de un archivo de recuerdos personales que, al ser desplazado al espacio expositivo, devino en una obra. La operación no buscó fijar un recuerdo ni reconstruir una memoria estable, sino activar un terreno transitorio entre lo íntimo y lo colectivo. La obra se concibió como un dispositivo interrogativo: ¿Cómo se reconfigura la memoria cuando lo personal se vuelve público? ¿De qué modo el espectador, al enfrentarse a esos rastros, inscribe allí también su propia memoria? ¿Qué ocurre cuando lo cotidiano se traslada al ámbito artístico? ¿Puede el archivo íntimo ser leído como un dispositivo artístico contemporáneo? Estas preguntas orientan el sentido de la investigación, que entiende la práctica artística como territorios de pensamientos sensibles.

Metodológicamente, en el trabajo se establece un diálogo sostenido entre la teoría y la práctica. Por un lado, a partir de los aportes de Derrida (1997) y

Foucault (1969), se examina el archivo no solo como síntoma, sino también como a priori histórico; de este modo, indaga en sus silencios, en sus ausencias y en las condiciones que delimitan su posibilidad de existencia. Por otro lado, lejos de circunscribirse a un plano exclusivamente conceptual, se adopta una perspectiva situada. Así, la producción artística se entiende como proceso y como espacio experimental en el que teoría, obra y experiencia se implican mutuamente y se transforman en su interacción (Rey y Caballero, 2021).

El objetivo es indagar la potencia estética y política del archivo personal como herramienta de creación, y proponer una práctica que, al situarse entre la memoria y el presente, habilite un campo de afectos capaces de cuestionar narrativas establecidas y de generar nuevos modos de habitar el recuerdo. Para analizar estas cuestiones, resulta imprescindible revisar primero las coordenadas teóricas que permiten pensar el archivo más allá de su función documental tradicional. El archivo excede la noción de depósito documental para abrirse como un territorio atravesado por las memorias, las relaciones de poder y las experiencias subjetivas. Su carácter problemático lo sitúa en el centro de las discusiones teóricas contemporáneas y lo convierte en un dispositivo generador para la práctica artística.

En relación con lo señalado, por ejemplo, en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Derrida (1997) revisa el origen del término *arkhé*, ligado tanto a la noción de principio como a la de mando y soberanía. De allí deriva la figura de los arcontes, guardianes del archivo en la Grecia clásica (varones), quienes además de custodiar la integridad de los documentos, tenían el poder de interpretarlos. Al respecto, el autor enfatiza en lo siguiente: “No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte, sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéutica. Tienen el poder de interpretar los archivos” (p. 10). Esta doble función revela de inmediato la politicidad del archivo: quien guarda, también decide qué lectura prevalece, qué se conserva y qué se descarta.

Por otra parte, Derrida (1997) explica que ningún archivo es neutral. Siempre implica una selección, una exclusión, un silenciamiento. Por ello, lo reprimido no desaparece por completo, sino que se manifiesta en forma de *síntomas* o huellas que emergen en los márgenes del archivo y que cuestionan la pretendida linealidad de la historia. Estos síntomas se perciben en vacíos, contradicciones o repeticiones, y señalan la imposibilidad de clausurar el sentido. La noción de archivo, en este punto, deja de estar atada al pasado y se proyecta hacia el porvenir.

[...] la cuestión del archivo no es, repitámoslo, una cuestión del pasado [...]. Es una cuestión del porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad del mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir (Derrida, 1997, p. 24).

Considerado así, el archivo no es un depósito fijo, sino una figura anacrónica en la que el pasado y el presente se condensan en un ejercicio de invención. Todo archivo es inagotable, siempre abierto a nuevas lecturas, porque su interpretación depende del presente que lo interroga. En línea con ello, aunque desde una perspectiva diferente, Foucault (1969) redefine el concepto de archivo en *La arqueología del saber* y lo aleja de la idea tradicional de solo un depósito de documentos. El archivo no es, según él, un simple testimonio del pasado, sino el sistema que organiza lo decible y lo pensable en una época determinada. Es decir, constituye la condición de posibilidad de los discursos, donde se regulan qué saberes circulan y cuáles quedan relegados al silencio. Desde esta perspectiva, el filósofo delimita con mayor rigor el concepto de archivo al señalar lo siguiente:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares [...]. No es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad. El archivo [...] es el sistema de su funcionamiento. (Foucault, 1969, p. 170)

Este desplazamiento conceptual implica reconocer el archivo no solo como sistema de memoria, sino también como dispositivo de condicionamiento; es decir, como un engranaje que produce verdad al tiempo que excluye otros modos de enunciación. En consecuencia, deja de concebirse como reflejo fiel del pasado y pasa a entenderse como una matriz histórica que, en cada coyuntura, establece qué discursos se legitiman y cuáles son relegados.

En otro orden, estas perspectivas teóricas han encontrado una amplia resonancia en la crítica y el pensamiento artístico contemporáneo, donde el archivo se ha configurado como un campo de experimentación estética. En este marco, Guasch (2011), en *Arte y Archivo: 1920-2010*, analiza un conjunto de

artistas interesados en la construcción de archivos de índole personal y sostiene lo siguiente: “El archivo nace del gesto mediante el cual exteriorizamos nuestra memoria, la depositamos en algún lugar ajeno que no es el lugar de nuestra propia e íntima experiencia” (p. 49). Así, como señala la autora, emerge la necesidad de exteriorizar ese interés íntimo para reinscribirlo en el espacio público y, en muchos casos, compartirlo con otros.

En la escena artística, la obra de Emin (1996) resulta paradigmática en este sentido, en tanto despliega un archivo autobiográfico que transforma lo íntimo en materia pública. En *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* —ver Figura 1—, la artista británica se recluyó durante 14 días en la galería Andreas Brändström de Estocolmo, donde produjo cerca de un centenar de pinturas junto a registros fotográficos y objetos que daban cuenta de su experiencia. El encierro, registrado por las cámaras de seguridad y accesible al público a través de lentes ojo de pez instalados en el espacio, transformó la práctica en un archivo performativo.



**Figura 1** *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*

Este encierro-aislamiento, a medio camino entre la catarsis y la autoterapia, hizo visible la tensión entre lo privado y lo expositivo, donde situó el museo como un espacio simultáneamente productivo y vivencial. En los registros fotográficos, se observa a la artista desnuda en acciones triviales o en pleno proceso pictórico, lo que evidencia el nexo arte-vida y la apertura de lo íntimo al dominio público (Jiménez, 2013). En ese sentido, la memoria personal se convierte en material artístico y, a su vez, los objetos y los documentos derivados de la acción funcionan

como fragmentos de un archivo identitario, atravesado por la subjetividad y el trauma.

En el contexto argentino, la obra de Barreda (1999) constituye otro ejemplo relevante. En su proyecto Hábitat, la obra *Mi hogar son las líneas de mi mano* condensa esa búsqueda: una pequeña casa de cristal apoyada en la palma se conecta con el cuerpo y el corazón, donde se configura al hogar como una cartografía de afectos. Además, la autora desarrolla el concepto de “marca” como huella física y subjetiva, ligada tanto al deseo como al dolor, y que distingue a cada individuo. Este planteamiento dialoga con la noción de *síntoma* desarrollada por Derrida, ya que ambos conceptos reflexionan sobre la naturaleza de la memoria, la identidad y la experiencia humana y, como resultado, sugieren una cierta carencia que caracteriza la relación con el pasado, puesto que las marcas y los síntomas nunca pueden capturar completamente la complejidad de las experiencias pasadas.

El cruce entre Derrida (1997) y Foucault (1969) permite comprender el archivo como un espacio de disputa —nunca cerrado—, atravesado por las relaciones de memoria y la interpretación en constante tensión. En el ámbito artístico, estas nociones se traducen en prácticas que transforman lo íntimo en una experiencia compartida, y que exteriorizan la memoria personal para tensionar las narrativas colectivas. Tanto Emin (1996) como Barreda (1999), en contextos distintos, convierten el archivo en una práctica performativa que reconfigura los límites entre la vida y el arte, así como la cotidianeidad y el espacio público.

Para comprender la complejidad de estas operaciones artísticas, es necesario examinar más de cerca la relación entre la memoria y la identidad, dimensiones que son el núcleo de toda práctica de archivo personal. La memoria constituye una dimensión central en la construcción de la identidad, tanto individual como colectiva. Al respecto, Jelin (2002) señala que recordar no implica únicamente la acumulación de datos, sino un proceso de selección que comprende también los olvidos, los silencios y las fracturas. En esa operación de elegir qué conservar y qué relegar, la memoria actúa como un filtro subjetivo cargado de emociones, narrativas y gestos.

Recordar y olvidar no son procesos opuestos sino complementarios, dado que ambos conforman el modo en que los sujetos vinculan su relación con el pasado. En esta línea, Ricoeur (2008) propone el concepto de memoria narrativa, entendida como la construcción de relatos significativos que dan sentido a la experiencia. La identidad se configura, entonces, como una trama en permanente

reescritura: no existe como esencia fija, sino como una interpretación que se redefine con el paso del tiempo. De esta forma, narrar la memoria implica tanto evocar al presente los acontecimientos vividos como reconocer los no-relatos, aquello que fue excluido u olvidado. La identidad se vuelve, de este modo, una instancia dinámica e inacabada, una historia en permanente reconfiguración.

Esta relación entre la memoria, la identidad y el relato construye un puente con la noción de archivo. Al acumular y depurar los recuerdos, la memoria opera como un archivo subjetivo que nunca puede aspirar a la totalidad. Por ello, Guasch (2011) advierte que “es imposible construir el archivo de la totalidad” (p. 49), pero justamente en ese carácter fragmentario radica su potencia: el archivo se convierte en un dispositivo que inventa y reactualiza el pasado en función del presente.

Un ejemplo pertinente de estas operaciones lo ofrece el ambicioso proyecto cinematográfico *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, elaborado por Mekas (2000) —ver Figura 2—. Durante casi cinco horas de metraje, el cineasta lituanoestadounidense reúne imágenes filmadas durante medio siglo y las organiza como un diario audiovisual. Lejos de una cronología lineal, la obra adopta una estructura íntima y fragmentaria en la que se entrelazan recuerdos familiares, escenas cotidianas y celebraciones, configurando un conjunto de carácter poético. Por esta razón, señala lo siguiente: “Quizás no esté filmando la vida real, quizás sólo esté filmando mis recuerdos” (Mekas, 2000, 2:20:37).

La película funciona como un archivo personal de la memoria, en el que los fragmentos audiovisuales no son solo registros o documentos, ya que se cargan de afecto y de subjetividad. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* penetra en el interior del observador y le generando una profunda conexión; el receptor encarna el cuerpo del artista y se siente confrontado con recuerdos y vivencias de su propia vida. La cinta resulta ser una percepción de la vida, una representación vívida de la existencia.



**Figura 2** *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*  
Nota. Fotograma correspondiente al minuto 2:30:33 de la obra dirigida por  
Mekas (2000), director del proyecto cinematográfico.

Ahora bien, este trasfondo teórico y artístico desplaza la comprensión del archivo personal desde su condición documental hacia una zona inestable, entendida como una constelación de huellas, síntomas y marcas abiertas a múltiples lecturas. Desde allí, el archivo se manifiesta como un proceso de singularización que, al tiempo que recupera lo íntimo, lo proyecta en un horizonte compartido.

### **Habitar la memoria**

La obra *Habitar la memoria* —ver Figura 3— se concibe como un ejercicio artístico que desplaza el archivo íntimo hacia el espacio de exposición. El gesto central consiste en trasladar los muebles del hogar y en proyectar un conjunto de croquis de hogares del pasado. Su propósito no es reproducir la casa de manera literal, sino proponer un dispositivo de activación de memorias —propias y ajenas—. De esta manera, el espacio expositivo se transforma en una zona de intersección entre lo privado y lo público, así como en una experiencia vivida y reinscripción poética en el otro.

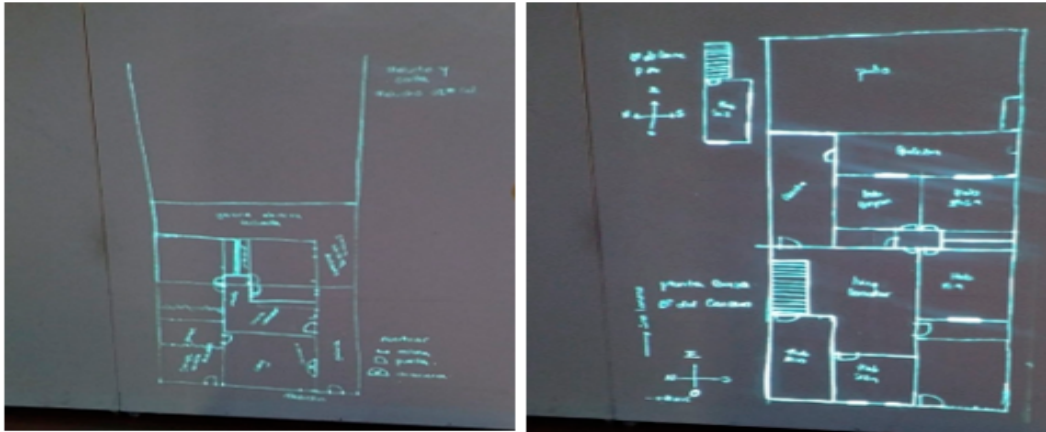
El proceso de concepción de la obra surgió de la pregunta: ¿qué ocurre cuando los objetos cotidianos abandonan su utilitarismo y se insertan en el circuito artístico? La selección de los muebles responde a su capacidad de condensar

múltiples temporalidades, pues cada pieza porta inscripciones invisibles que exceden su materialidad. Al trasladarlos del ámbito doméstico al museístico, se produce una traducción espacial que reconfigura sus modos de lectura. De este modo, despojados de su función práctica, los objetos se abren a nuevos significados. Este desplazamiento, más que logístico, es conceptual: convierte lo familiar en extraño y expone aquello que permanecía oculto en la esfera privada.



**Figura 3** *Habitat la memoria*

Los croquis proyectados —ver Figura 4— constituyeron, asimismo, otro elemento central de la instalación. Realizados con un trazo libre, no buscan la exactitud ni responden a cánones arquitectónicos; por el contrario, aspiran a despertar afectos. En ese sentido, estos bocetos parecen regirse por las reglas del recuerdo, pues exageran ciertos sectores y priorizan los rincones favoritos. Así, operan como palimpsestos, es decir, como configuraciones espaciales que fueron y ya no son. Al proyectarse sobre las paredes del espacio expositivo, generan, además, una superposición temporal compleja, una temporalidad híbrida en la que coexisten múltiples hogares. De este modo, frente a la dureza de los planos digitales, el dibujo a mano alzada preserva las vacilaciones, las correcciones y las imprecisiones propias de la memoria; por ello, sus líneas temblorosas sugieren fragilidad y evidencian su constante tendencia a deformarse y recomponerse con el paso del tiempo.



**Figura 4** *Habitar la memoria* (2025): detalle de la proyección de croquis sobre muro

La disposición espacial de los elementos no responde a la museografía tradicional, busca recrear la intimidad doméstica en el espacio público. Los muebles se disponen de manera aparentemente casual, conduciendo al espectador a recorrer la instalación como quien habita una casa ajena que, paradójicamente, le resulta familiar, al confrontarse con un folklore íntimo, cotidiano y popular. El visitante podría encontrar fragmentos de su propia historia doméstica, reflejada en la memoria del otro.

En relación con las reflexiones de Derrida (1997), la obra se construye como un archivo que nunca se clausura. Las piezas trabajan como síntoma que desoculta lo archivado, pero que remiten, al mismo tiempo, a la ausencia. La instalación se plantea como no-documento, territorio donde la memoria se presenta en estado de fuga, incompleta y susceptible de nuevas interpretaciones. El concepto derridiano de huella encuentra aquí una materialización concreta. Los objetos exhibidos son testimonio de vidas pasadas, no remiten a un origen perdido que podría recuperarse, por el contrario, se abren hacia nuevas significaciones que cada visitante puede desplegar.

Desde otra perspectiva, Foucault (1969) concibe el archivo como aquello que regula las condiciones de lo decible en cada época. En este marco, la obra *Habitar la memoria* expone una selección parcial, donde lo exhibido no es una totalidad, sino un recorte que habilita ciertos relatos mientras mantiene otros en silencio. La mudanza no es solo traslado, es delimitación de fronteras entre lo visible y lo descartado. Esta dimensión selectiva dialoga con los aportes de Jelin

(2002), quien entiende la memoria como un proceso donde recordar y olvidar son operaciones inseparables. Los croquis proyectados por su lado materializan esta condición como evocaciones inestables, trazos que oscilan entre el recuerdo y la imaginación, e invocan la nebulosa propia de la memoria.

El papel del público se vuelve decisivo. Siguiendo a Larrañaga (2006), que define al espectador contemporáneo como *usuario* de la obra, la instalación propone una participación que excede la contemplación pasiva. El visitante deviene cohabitante temporal del espacio, quien lo recorre, lo habita y lo completa con sus proyecciones memoriales. Inmediatamente, debe decidir cómo enfrentar a la obra, cómo ingresar, de qué forma desplazarse, dónde detenerse, qué tocar o evitar. Esas elecciones, aparentemente inofensivas, activan su memoria corporal y su desenvoltura ante la cautela en una casa ajena, la curiosidad por lo desconocido o la familiaridad con lo cotidiano. En un nivel más profundo, cada usuario proyecta sobre la instalación sus cartografías personales.

La instalación se inscribe en una tensión entre la particularidad biográfica y la resonancia universal. Los objetos expuestos pertenecen a una historia personal específica —ver Figura 5—, pero su poder evocativo trasciende esa especificidad para conectar con las experiencias compartidas de domesticidad, pérdida y nostalgia. Esta operación resulta especialmente significativa en el contexto contemporáneo, donde la experiencia doméstica ha presentado transformaciones radicales. Las migraciones forzadas, los desplazamientos laborales y la precarización habitacional han convertido al hogar en una instancia cada vez más frágil e inestable. En este contexto, la obra *Habitar la memoria* habilita una lectura en clave de resistencia que reivindica la importancia de los vínculos afectivos con el espacio doméstico. De ahí que Ricoeur (2008), al proponer la memoria como relato en permanente reescritura, ofrece una clave interpretativa fundamental. De este modo, la obra se configura como trama abierta donde lo íntimo se vuelve una experiencia compartida. Cada visita a la instalación puede avivar nuevas capas de significado, nuevas conexiones entre los objetos expuestos y las memorias del espectador. La obra se sostiene, entonces, en esa dialéctica entre la memoria individual y la colectiva, por lo que convierte el desplazamiento íntimo en una experiencia compartida.



**Figura 5** *Habitar la memoria (2025): detalle del sector habitación con objetos personales*

### **Hacia un archivo vivo**

El recorrido propuesto permite pensar cómo el archivo personal, al insertarse en el campo artístico, puede devenir en espacio de invención y creación de sentido. La experiencia sugiere que cuando estos materiales íntimos abandonan su contexto original, se habilita una operación doble: por un lado, se visibilizan huellas de memoria que, en otro ámbito, permanecerían invisibles; por otro lado, esas huellas podrían expandirse hacia una dimensión colectiva, en la que el espectador podría resignificarlas según su experiencia.

El gesto artístico se plantea como operación que busca transformar los archivos domésticos en catalizadores de memoria compartida. La práctica situada articula lo íntimo y lo histórico en un mismo territorio, donde el archivo deja de ser depósito para proponerse como superficie de inscripción abierta a múltiples temporalidades. En esta convergencia, el arte se presenta como laboratorio crítico donde la teoría y la práctica se entrelazan. El trabajo materializa el archivo en una obra que pone en juego los afectos, los desplazamientos y los modos de habitar, los cuales articulan la reflexión filosófica y la experiencia estética. La instalación se propone como una poética del desplazamiento, una forma de pensar y sentir en tránsito donde lo privado busca abrirse a la imaginación del otro.

Esta investigación plantea interrogantes para futuras exploraciones: ¿Cómo operan estos desplazamientos en otros contextos culturales? ¿Qué nuevas configuraciones surgen cuando el archivo personal se cruza con memorias comunitarias? ¿De qué modo la temporalidad del archivo se redefine en el encuentro con el espectador? Cada una de estas preguntas podría expandir la comprensión del archivo como práctica viva, con el fin de contribuir a repensar las relaciones entre la memoria, la identidad y la experiencia estética en el arte contemporáneo.

En definitiva, las cuestiones expuestas no representan aspectos pendientes de resolución, sino líneas de indagación que la práctica artística despliega en su devenir. La obra, por tanto, no se agota en su materialización expositiva, sino que se configura como un territorio en expansión, prolongado en las resonancias que activa, en las preguntas que suscita y en los nuevos archivos que invita a imaginar.

## Referencias bibliográficas

- De Micheli, M.** (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial.
- Derrida, J.** (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Trotta.
- Foucault, M.** (2011). *La arqueología del saber* (2.ª ed.). Siglo veintiuno Editores.
- Guasch, A.** (2005). Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar. *Materia. Revista Internacional d'Art*, (5), 157-183. <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/download/83233/112454>
- Guasch, A.** (2011). *Arte y archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Jelin, E.** (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI España Editores.
- Jiménez, A.** (2013). *La autobiografía en la fotografía contemporánea* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/38041>
- Larrañaga, J.** (2006). *Instalaciones* (2.ª ed.). Nerea.
- Rey, S. y Caballero, L.** (2021). De la práctica a la teoría: Tres instancias metodológicas sobre la investigación en poéticas visuales. *Puerto Arte, Revista de Artes Visuales*, 12(1), 81-95. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/12411>
- Ricoeur, P.** (2008). *La memoria, la historia, el olvido* (2.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

## Cómo citar este artículo:

Ortiz, F. G. (2025). Desplazamientos del archivo íntimo: memoria y reactivación afectiva en la práctica artística contemporánea. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(9), 59- 73

