

LABRIEGO

Carlos Hisahi González Matsuo

Maestría en Comunicación, Desarrollo y Cambio Social

Facultad de comunicación

Universidad Santo Tomás

Bogotá, Colombia

2026

El presente trabajo es resultado de un proceso de investigación-creación desarrollado en el marco de los estudios de Maestría en Comunicación, Desarrollo y Cambio Social de la Universidad Santo Tomás (Bogotá, Colombia). La investigación fue llevada a cabo gracias al apoyo de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI, antes CONAHCYT) a través de la Beca de Posgrado para Maestría y Doctorado en Ciencias y Humanidades en el Extranjero, así como del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) de Baja California, y Fundación Jumex Arte Contemporáneo (Beca de Posgrado en el Extranjero).

Agradecimientos:

Juliane Schlosser, Karen Forero, Juliana Peña, Fredy Reyes, Clara Meza, Pablo Gómez, Catalina Correa, Alexander Torres, Jaqueline Matsuo, Paula Carrillo, Noemí Flores, Carol Quesada, Marcela García, Rosenberg Sandoval.

Link de visualización de documental:

<https://vimeo.com/1181805518>

contraseña: mugre

Resumen

Este informe tiene como propósito describir el proceso de investigación-creación realizado en la obra “Labriego”, cuyo objetivo principal fue interpretar la función mediadora de la obra del artista colombiano Rosemberg Sandoval en relación con estructuras de poder, exclusión y discursos de marginalidad. Para este abordaje se realizó una aproximación analítica de las principales características que configuran el trabajo del artista, cuya producción abarca desde 1980 hasta la actualidad y se caracteriza por el uso del cuerpo propio y ajeno, especialmente de habitantes de calle, como material artístico. El proyecto se desarrolló mediante un enfoque crítico-interpretativo articulado con los principios de la investigación-creación y la teoría situacionista de la deriva.

La metodología entrecruzó entrevistas en profundidad, seguimientos etnográficos en Cali y Jamundí, y la realización de un documental audiovisual en formato de cine directo. El análisis integró cuatro tipos de voces: la del artista en su propio discurso; la de críticos, curadores e investigadores como Miguel González, Nayibe Ruiz, Ileana Diéguez, Álvaro Villalobos y Mario Espinosa; la de un colaborador directo en las performances asistidas (Robert Aguiño); y la de personas sin formación artística especializada (empleada doméstica, médico, abogada, psicóloga, sacerdote y transeúntes) expuestos a la obra “El Cuarto del Artista” como ejercicio de encuesta interpretativa. Del cruce de estas voces emergieron seis categorías analíticas: interpretación y sentido desde la posición social del intérprete; violencia estructural y cuerpo como evidencia política; desplazamiento y precariedad como materia biográfica y artística; lectura artística desde saberes no especializados; poder simbólico; y memoria y contexto como fundamento de obra.

Palabras clave: investigación-creación, violencia estructural, desplazamiento, precariedad, arte performativo, poder simbólico, deriva, documental, audiovisual.

Abstract

This report aims to describe the research-creation process undertaken for the work “Labriego,” which focused on interpreting the mediating function of the work of Colombian artist Rosemberg Sandoval in relation to structures of power, exclusion, and discourses of marginality. This approach involves an analytical examination of the main characteristics that shape the artist's work, whose production spans from 1980 to the present and is characterized by the use of one's own body and the bodies of others, especially those of homeless people, as artistic material. The project was developed through a critical-interpretive approach articulated with the principles of research-creation and the Situationist theory of *dérive*.

The methodology combined in-depth interviews, ethnographic fieldwork in Cali and Jamundí, and the production of an audiovisual documentary in cinema vérité format. The analysis integrated four types of voices: the artist's own discourse; the perspectives of critics, curators, and researchers such as Miguel González, Nayibe Ruiz, Ileana Diéguez, Álvaro Villalobos, and Mario Espinosa; that of a direct collaborator in the assisted performances (Robert Aguiño); and that of people without specialized artistic training (a domestic worker, a doctor, a lawyer, a psychologist, a priest, and passersby) exposed to the work “El Cuarto del Artista” as an interpretive survey exercise. From the intersection of these voices, six analytical categories emerged: interpretation and meaning from the social position of the interpreter; systemic violence and the body as political evidence; displacement and precarity as biographical and artistic material; body reading from non-artistic knowledge; symbolic power; and memory and context as the foundation of the work.

Keywords: research-creation, displacement, systemic violence, precarity, performance art, symbolic power, *dérivé*, audiovisual, documentary.

TABLA DE CONTENIDO

Primer Capítulo

El caso de Rosenberg Sandoval

Segundo Capítulo

Investigación-creación desde la deriva

Tercer Capítulo

La obra

Cuarto Capítulo

El artista en su propia voz

Quinto Capítulo

Voces autorizadas sobre el artista

Sexto Capítulo

“El Cuarto del Artista”: Análisis comunicativo transversal de una obra performática de Rosenberg Sandoval

Séptimo Capítulo

Discusiones sobre pornomiseria

Conclusiones

Referencias

PRIMER CAPÍTULO

EL CASO DE ROSEMBERG SANDOVAL

Rosemberg Sandoval es un artista de performance nacido en 1959 en Cartago, Colombia, proveniente de una familia desplazada, que actualmente radica en Jamundí, Valle del Cauca. Su obra se produce desde 1980 hasta la actualidad, y toca temas de violencia, desigualdad y resistencia a través de performance asistidos por habitantes de calle y su propia corporalidad. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en Colombia, y alrededor del mundo. Su obra se encuentra en colecciones en Zurich, MoMA Nueva York, Pompidou Francia, y MAMBO Bogotá; sin embargo, Rosemberg se ha mantenido en el relativo anonimato en el ambiente artístico configurándose como un artista de nicho, al no ser acogido por los parámetros convencionales del arte.

Entre sus piezas destacadas se encuentran Mugre (1999), acción hecha con el desplazamiento de un indigente al hombro, desde su lugar de asentamiento hasta una de las salas del Museo la Tertulia, en donde utilizándolo como pincel, va dibujando con él una línea de dolor y mugre sobre la pared blanca del museo. Por otro lado, Rose Rose (2001) encuentra a un Sandoval vestido de blanco, sentado en un metate, descalzo y con un gran ramo de espinosas y frescas rosas en sus manos, que empuña brutalmente una y otra vez hasta herirse y sangrar. En Caudillo con Bebé (2000), el artista realiza un performance privado donde, envuelto en ropa negra y como fondo una piscina de formol atestada de cadáveres humanos, posa con el cadáver de una bebé colgada a su cuello con ademán de una deidad contemporánea. La bebé había fallecido junto a su madre por pobreza extrema. Su obra está contenida en dibujos, mugre, auto-laceraciones, telas

sucias, vidrios rotos, materiales de desecho, cabellos y sangre de su propio cuerpo que utiliza para manifestar su malestar frente a los problemas sociales.

A pesar de la naturaleza disruptiva de la obra de Rosemberg, existe un escaso análisis comunicativo de su interpretación en los imaginarios sociales. Esta falta de articulación crítica limita la comprensión del arte performativo como herramienta de denuncia y transformación social, reduciendo su alcance a círculos académicos que no siempre dialogan con los públicos directamente implicados en las problemáticas que su obra aborda. A partir de estas inquietudes planteo la pregunta: ¿Cómo funcionan los procesos de interpretación y de sentido en las obras performáticas de Rosemberg Sandoval, desde escenarios de la comunicación en relación con estructuras de poder, exclusión, y discursos sobre marginalidad? El arte entendido como herramienta de interacción entre prácticas sociales, y el performance como un acto comunicativo funcional (como un vehículo de expresión de la crítica social).

El arte plantea desafíos interpretativos que se originan en su naturaleza misma, ya que su función principal es la de expresar en vez de comunicar. Esta distinción tiene consecuencias profundas para quien se acerca a una obra en busca de un mensaje descifrable. De ahí la dificultad interpretativa cuando el espectador se enfrenta a una obra que jamás prometió hablarle directamente; buscar en ella un "mensaje" equivale a aplicar una gramática ajena a un objeto que se rige por otra lógica. La obra se abre hacia la pluralidad de sentidos, hacia lecturas que varían según el cuerpo, la historia y la sensibilidad de quien la habita.

El proyecto tiene como objetivo general interpretar la función mediadora del trabajo de Rosenberg Sandoval. El interés radica en analizar el carácter transgresor de su *œuvre* desde tres ángulos: primero, desde el análisis de la obra a partir del carácter de marginalidad del artista; segundo, desde la definición del concepto de pornomiseria; tercero, con una propuesta de co-creación con el artista, materializada en pieza audiovisual en formato documental.

En el marco del capitalismo y desde una mirada crítica hacia el eurocentrismo, el performance se sitúa en una dialéctica neovanguardista, vinculada a un impulso rupturista frente a la tradición del arte burgués. Para Juan Albarrán:

“El performance se presenta como una práctica alineada con proyectos estético-políticos de carácter progresista que difumina los límites de las disciplinas moviéndose entre los territorios de las artes visuales, la música y el teatro experimentales. El performance nos invita, nos obliga incluso, a trascender el eurocentrismo que atraviesa la Historia del Arte para poder comprender el impacto de un fenómeno global. En muchos casos, el performance emerge como un terreno abonado para el cuestionamiento de las identidades culturales desde una perspectiva decolonial, lo cual explica su arraigo y difusión en contextos muy alejados de los antiguos centros o en grupos y comunidades marginadas dentro de estos” (Albarrán, 2019).

Philip Auslander sostiene que la experiencia del performance está siempre mediada por sistemas de representación, por lo que no existe un acceso directo e inmediato a una realidad previa al signo:

“Nuestro acceso a todos los productos culturales, incluida la performance, tiene lugar a través de mediaciones; no hay una experiencia real, directa, inmediata, que pueda adquirir sentido fuera de las cadenas de signos, del código, del lenguaje, que configuran nuestro mundo. No hay una realidad estable –la performance, en este caso– a la que el signo –la documentación– se refiera, pues toda la realidad no es sino signo” (Auslander, 1999).

He aquí la importancia de analizar la obra a través de su registro (ya sea en video o fotografía) desde una perspectiva transversal que no solamente se enfoque en su capacidad y característica de expresión artística, sino también como producción de sentido.

Cabe anotar que se existen varias investigaciones centradas en la relación entre performance y resistencia, entre las que se destacan las siguientes:

- Ileana Diéguez (Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas) desde la noción de liminalidad (2007).
- Roselyn Costantino (Latin American Performance Studies: Random Acts or Critical Moves?) desde estrictamente el performance (2004).
- Gloria Lapeña-Gallego (El artista contemporáneo en la comunicación de la historia no oficial) desde el conflicto colombiano (2018).
- Elena Rosauero Ruiz (Hacer la Historia: Narraciones visuales de la violencia en América Latina) desde una perspectiva antropológica (2017).
- María Rodríguez Velasco (De la pincelada individual a la “pincelada colectiva” en Red en el “artivismo”: evolución de la expresión de denuncia social) desde la perspectiva del "artivismo" (2019).

- Álvaro Villalobos (El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano) desde la noción del sincretismo (2006).
- Gastón Alzate (Absence and Pain in the work of Doris Salcedo and Rosenberg Sandoval) desde un enfoque de historia del arte (2013).

La importancia de realizar esta investigación radica en la ausencia de una lectura desde la comunicación, la cual atraviesa distintas disciplinas y permite ofrecer un trabajo que provoque emociones al mismo tiempo que informa. Las investigaciones existentes se centran en lo analítico, sin incluir una dimensión etnográfica, creativa o documental que permita experimentar el funcionamiento en contexto de la performatividad como mediación. Además, en las aproximaciones previas no se profundiza en los efectos comunicativos concretos de las acciones artísticas en contextos específicos de exclusión o marginalidad. El análisis tiende a ser más estético y filosófico, sin entrar a fondo en las implicaciones ético-políticas y comunicativas críticas de la peculiar performatividad del artista.

El estudio de caso de Rosenberg Sandoval permite explorar la violencia sistémica como una condición estructural que atraviesa cuerpos. Johan Galtung introduce la categoría de violencia estructural con una definición que desplaza el problema de la violencia desde los individuos hacia las estructuras sociales: "La violencia se manifiesta cuando se influye en los seres humanos de tal manera que sus capacidades somáticas y mentales reales quedan por debajo de sus capacidades potenciales" (Galtung, 1969, p. 168).

La violencia, en este marco, abarca todo aquello que impide a una persona desarrollar lo que podría haber sido, o que la desplaza hacia una nueva realidad. En Colombia se calcula que hay más de 8 millones de personas en condición de desplazamiento de acuerdo al Registro Único de Víctimas (CODHES, 2024). Los departamentos con mayor expulsión histórica son Antioquia, Bolívar, Magdalena, Chocó y Valle del Cauca. El caso de Rosemberg Sandoval representa a alguien fruto de esa violencia que optó por el arte como una forma de agencia, y esto puede percibirse como un mecanismo de salida para poblaciones desplazadas en la generación de sentido.

Como objetivos específicos del proyecto se encuentran:

- Analizar las interpretaciones de los discursos críticos que suscitan sus performances.
- Explorar tensiones ético-estéticas relacionadas con la marginalidad, específicamente la cosificación y pornomiseria.
- Realizar una co-creación con el artista Rosemberg Sandoval materializada en una pieza de carácter audiovisual en formato documental.

La pieza producto de la investigación-creación busca realizar una profunda reflexión sobre el papel del arte en conflictos sociales, parte de los elementos que continúan perpetuando la creación e invisibilización de situaciones que afectan a la sociedad, y como desde las trincheras del arte es posible reaccionar ante éstas; mientras presenta materiales suficientes para generar una postura crítica hacia la forma de realización artística que utilice al otro.

SEGUNDO CAPÍTULO

INVESTIGACIÓN-CREACIÓN DESDE LA DERIVA

Para la realización de la pieza audiovisual se partió desde la definición de investigación-creación como “la producción de nuevos conocimientos que se inscriben necesariamente en un artefacto plástico-sensorial que aporte de manera significativa a las disciplinas creativas o a los contextos dentro de los que aquellos se insertan” (Beltrán-Luengas, 2020). El proceso de investigación-creación buscó interpretar los fenómenos encontrados desde una sensibilidad propia y una mirada como realizador, sin abandonar libertades artísticas.

El trabajo de campo se desarrolló con un enfoque independiente, manejando de manera individual la cámara y el audio, sin la participación de un equipo extenso. Esta modalidad permitió un acercamiento más íntimo con el sujeto, y favoreció la conversación natural y la espontaneidad, sin la necesidad de coordinar múltiples personas. Este método también permitió estar al ras con lo que se registró. Aunque esta técnica de grabación rudimentaria puede dar lugar a un producto con apariencia cutre, se consideró coherente con el enfoque del proyecto. Si los personajes se encuentran en condiciones de marginalidad o exclusión, la forma debió reflejar esa misma realidad.

Una contribución importante a introducir en esta reflexión es la idea de cine imperfecto. En su ensayo “En defensa de la mala imagen”, la cineasta y teórica de medios Hito Steyerl (2012) define un cine imperfecto como “comprometido: borroso, amateur y lleno de artefactos” (p. 39). Ella habla de un arte clandestino, antielitista y anticapitalista. De igual manera, en el texto “Por

Un Cine Imperfecto”, el director cubano Julio García Espinosa menciona que el cine imperfecto es aquel en el que “los creadores son a la vez espectadores y viceversa. Entre los que producen y los que consumen no existe una nítida línea divisoria.” (García Espinosa, 1969, p. 51).

La mecánica audiovisual del proyecto se centró en la ejecución de situaciones que se pudieran desarrollar libremente, guiadas por principios como los de la teoría de la deriva, propuesta por Guy Debord (1956). Estas situaciones operan como utopías: concepciones ideales imaginadas que se plasman en la escaleta, pero que rara vez se concretan tal cual. Pueden permanecer incompletas o conducir a rumbos imprevistos. Esta función utópica, descrita por Ernt Bloch (1977), contempla el objetivo de no ser un fin en si mismo, sino una base para crear realidades potencialmente mejorables que se inspiren en estas utopías, pero que no traten psicóticamente de producirlas, puesto que son producto de la imaginación.

La deriva es un concepto desarrollado por el situacionista Guy Debord para describir un “modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana” (p. 51). Está relacionado a la psicogeografía, al entender que los efectos del entorno urbano afectan los sentimientos y comportamientos de las personas. La deriva impone una lógica flexible y no-lineal. En lugar de seguir una estructura preconcebida (“entramos aquí, entrevistamos acá, concluye así”), se deja que el recorrido, y los hallazgos imprevistos, modifiquen la forma del documental. La técnica permite capturar accidentes, grietas, y confusiones. Esto es especialmente útil en la realización de una pieza subversiva como la presentada en este trabajo.

Siguiendo esta estela, exploré un diseño emergente, en el que la investigación fue surgiendo durante el proceso mismo, con una lógica de *feedback* a partir de los dictados que surgían del trabajo observacional de campo.

La colaboración junto al artista permitió identificar elementos que de otro modo habrían permanecido imperceptibles. Durante la primera visita de campo, Rosemberg relató que, a mediados de los años 90, realizó una serie de dibujos en la Biblioteca de la Universidad del Valle de Cali. Estas obras, al igual que otros de sus trabajos, fueron transgresoras y finalmente destruidas por la censura institucional. No obstante, durante los pocos días en que estuvieron expuestas, un registro fotográfico fue realizado por un fotógrafo anónimo de origen tijuanense que transitaba entonces por Cali. A partir de ello, se planteó seguir la huella de estas imágenes a través de los rastros dejados por el fotógrafo, realizando un recorrido que partiría desde Cali, Colombia, hasta Tijuana, México, en busca de estas fotografías. Más allá de los dibujos en sí, lo fundamental residió en la búsqueda misma y en todo lo que este pueda detonar relacionado a las preguntas claves de la investigación.

La vinculación del proyecto con la ciudad fronteriza de Tijuana, la cual también es mi ciudad de origen, permitió replantear ciertas características del proyecto. Aunque el aspecto de la pornomiseria ya estaba presente como crítica a la lectura contemporánea de la obra de Sandoval, la conexión con Tijuana, una ciudad con una larga tradición de estudios relacionados con este fenómeno, condujo a la decisión de abordar la pornomiseria como uno de los ejes principales del análisis, desde un enfoque crítico-interpretativo. De este modo, gracias al desvío, la categoría de pornomiseria se consolidó como una línea central de investigación.

En primera instancia, en un ejercicio de co-creación performativa, se llevaron a cabo múltiples visitas a las ciudades de Cali y Jamundí con el propósito de convivir con el artista, registrando su cotidianidad. Estas visitas fueron realizadas en abril, junio, y octubre de 2025, así como en enero de 2026. La principal herramienta metodológica consistió en la realización de entrevistas abiertas, complementadas con seguimientos al artista y su entorno, lo que permitió capturar tanto su pensamiento como su contexto natural. También se mantuvo en constante contacto con el artista realizando lluvia de ideas y éste proponiendo secuencias para el documental. Este enfoque dio pie a la construcción de un registro que integra la experiencia del artista con la investigación, y establece un diálogo constante entre la observación y la participación activa.

En el proyecto se adoptó un estilo de cine directo. Durante las visitas de campo se fue armado con el siguiente equipo:

- 1 Cámara de video (Blackmagic Pocket Cinema Camera)
- 1 Cámara digital (Nikon Coolpix S1)
- 1 Grabadora de audio de 2 canales (Zoom H5)
- 1 Micrófono lavalier (Sennheiser ew100)
- 1 Micrófono shotgun (Rode NTG3)
- 1 Grabadora de audio con micrófono lavalier de respaldo (Zoom F1)

La idea consistió en fisurar las metodologías de producción audiovisual establecidas convencionalmente, evitando el uso de iluminación adicional, tripié, drones, dollies, y equipo

voluminoso. En algunas ocasiones se experimentó intercambiando formatos, utilizando una cámara fotográfica digital Nikon (de baja calidad), con el propósito de generar un contraste deliberado con el equipo de alta definición y explorar distintas texturas visuales dentro del registro, como una manera de entrecruzar arte e investigación. Este método puede estar en conflicto con la lógica de informar, fuertemente ligada a las convenciones de las narrativas documentales tradicionales.

Para brindar contexto a la obra de Sandoval se realizaron entrevistas a personas relacionadas a la obra y vida de Rosemberg, así como del arte de Colombia, como: Ileana Diéguez (investigadora), Miguel González (curador), Álvaro Villalobos (artista e investigador), Mario Espinosa (crítico de arte) y Nayibe Ruiz (curadora). Además, el proyecto se propuso mostrar un panorama que abarque el material de archivo de la obra de Rosemberg Sandoval mientras se contextualiza su historia de vida en un marco temporal partiendo de 1980 a la fecha.

TERCER CAPÍTULO

LA OBRA

Entre las 37 piezas performativas realizadas por el artista a lo largo de su carrera, un total de 6 obras utilizan cuerpos vivos (habitantes de calle) como materia performativa, y 3 obras incorporan cadáveres o partes de cadáver como asistentes.

A continuación se presenta una tabla interpretativa sobre estas 9:

Año	Título	Asistente	Material	Gesto Central	Lectura
1982	10 de marzo de 1982	Asistente: artista	Vísceras humanas	El artista desenrolla una red tejida con vísceras humanas para atrapar al público de imprevisto y conectarla de pared a pared. Sandoval se liga físicamente a una performer asistente por medio de un "vestido infinito" que actúa como cordón umbilical, fabricado con plástico y bolsas selladas que contienen material orgánico humano.	Colaboración entre pares. Mínima asimetría de poder
1984	Síntoma	Asistente: cadáver	Sangre humana, lengua	Tras extraer de forma clandestina la lengua del cadáver de un preso político en la morgue de Guayaquil, el artista ingresa al museo vestido con un traje de plástico y gasa. Utiliza la lengua como herramienta, impregnándola constantemente con sangre humana vencida de la Cruz Roja, para escribir frenéticamente palabras de denuncia (desaparición, masacre, asesinato, corrupción, entre otras) sobre las paredes de la sala	El cadáver no consiente. Sandoval atribuye aparentemente una voz política a un muerto anónimo
1998	Baby Street	Asistente: vivo.	Mugre, cuerpo humano	La entrada de un niño gamín al Museo, en donde el artista lo limpia con ayuda de compresas de gasa y alcohol para construirle después con las mismas gasas usadas una especie de friso infinito hecho en mugre, a la altura de sus ojos.	La infancia en situación de calle como violencia estructural.
1999	Mugre	Asistente: vivo.	Cuerpo humano	Acción hecha con el desplazamiento de un habitante de calle al hombro, desde su lugar de asentamiento hasta una de las salas del Museo la Tertulia, en donde utilizándolo como un trapo sucio y sobre sus hombros todavía, va dibujando con él una línea de dolor y mugre sobre la pared blanca del museo. Enseguida, y colocándolo sobre una base de madera que hay en el piso, escribe con él de manera enferma, esta vez agarrándolo de los pies y rayando con la espalda del personaje la base blanca.	Asimetría de poder. El indigente es literalmente el instrumento de dibujo.

1999	Morgue	Asistente: cadáver	Mano del cadáver	Performance hecha en privado en una morgue de Cali con el cuerpo de un obrero anónimo a quien el artista le coloca en una de sus manos una veladora encendida.	El cadáver no cuenta con capacidad de agencia.
2000	Caudillo con lengua	Asistente: cadáver	Lengua humana	Sandoval posa vertical con ropa negra. La lengua de un cadáver anónimo está enganchada a su cuello. El fondo es una piscina de formol repleta de cadáveres.	El cadáver como accesorio de poder.
2000	Caudillo con bebé	Asistente: cadáver	Cuerpo de bebé	Sandoval posa con el cadáver de una bebé muerta por pobreza extrema, colgada a su cuello como deidad contemporánea.	La pobreza como causa de muerte representa violencia estructural.
2007	Amanecer de fango	Asistente: vivo.	Charco de agua contaminada	Sandoval documenta a un habitante de calle lavándose la cara, brazos y manos en un charco de agua fango frente a su casa, para reiniciar su jornada de trabajo. El artista no interviene.	La cotidianidad de la pobreza desde una mirada estética.
2007	El cuarto del artista	Asistente: vivo.	Cuerpo humano	En el cuarto de su hermano, en la casa de sus padres, Sandoval cuelga a un habitante de calle por los pies del dintel de la puerta.	Representación de la precariedad del arte.

Fuente: elaboración propia

Lo que se puede percibir en estos ejemplos es una coherencia estética y discursiva, anclada en el uso persistente de la marginalidad y la materia orgánica como herramientas para representar la violencia estructural. A lo largo de las décadas, su metodología ha mantenido un rigor conceptual que no cede ante la comodidad del mercado del arte. El artista recurre al cuerpo vulnerado, vivo o muerto, como soporte principal. Esta reiteración sistemática de gestos extremos, donde la mugre, los cadáveres, o los habitantes de calle abandonan la metáfora para ser presencias literales, demuestra que su obra responde a un proyecto sostenido enfocado en confrontar a la institución y al espectador con las realidades que la sociedad descarta.

Además, la radicalidad de estas propuestas evidencia que, una vez consumado el acto performativo, la intención del artista deja de ser el compás que define la pieza. Cuando

Rosemberg Sandoval interviene un espacio colgando a un indigente por los pies, o posando con el cadáver de una bebé, su propósito individual de denuncia social se estrella inevitablemente contra las profundas perspectivas éticas de la audiencia. A partir de ahí, el creador pierde el dominio sobre la percepción de su propio trabajo. Lo que fue concebido en su imaginación como un acto político puede ser decodificado por quien mira como una estetización de la violencia o una instrumentalización abusiva del dolor ajeno. Esta dinámica ilustra que el significado de una obra ya no reside en las justificaciones de quien la crea, sino en las interpretaciones que provoca. Como argumentó Roland Barthes (1967), una creación artística está formada por múltiples lecturas y dimensiones, pero el lugar donde esa multiplicidad verdaderamente se cementa es el receptor. La "muerte del autor" decreta que la obra se libera de las intenciones de su creador, entregándose al terreno impredecible del escrutinio público, donde el sentido final se construye exclusiva y libremente en la mirada de quien la atestigua.

CUARTO CAPÍTULO

EL ARTISTA EN SU PROPIA VOZ

El siguiente conjunto de fuentes textuales proporciona el discurso propio del artista sobre su obra y su trasfondo en distintos momentos y ante distintos interlocutores, desde 1985 hasta 2025. Esto permite trazar cómo ciertos argumentos se relacionan y dan pie a las interpretaciones posteriores. Muchas de estas entrevistas se encuentran compiladas en el libro Rosenberg Sandoval, *Obra 1980 – 2015* (Tafur, 2015).

En entrevista con el realizador, Rosenberg Sandoval habló sobre el desplazamiento que vivió de pequeño:

“Yo nací en una población que queda al norte del Valle del Cauca, como en la frontera con el Eje Cafetero. A medio camino entre Cartago y Ovando, zona rural. Entonces ahí existían lo que llamaban en los años 50 los “pájaros”, y los “chulavitas”. Que eran como el equivalente hoy en día a los paramilitares. Ellos hacían la tarea sucia que el Estado no podía hacer. Entonces esa tarea sucia la hacían con el fin de agarrar la mayor cantidad de tierra posible de campesinos pobres. Entonces iban y te introducían por debajo de la puerta de tu casa una boleta. Le decían a mi papá, Señor Anacleto, le damos una semana para que se desocupe este rancho o si no se lo quemamos junto a sus hijos. Y así fue”.

En entrevista con Hans-Michael Herzog (Colección Daros), el artista relató la decisión de convertirse en artista: "Me acerqué al arte por razones políticas, pragmáticas y económicas. Sabía

de antemano que iba a producir cosas que no se vendían y eso es contradictorio porque mi familia es muy pobre, y hacer arte que no se vende es muy absurdo cuando uno es un miserable".

Cuando el realizador le cuestionó sobre esta línea, el artista profundizó:

“Yo pienso que, si hubiera sido por lo económico, yo consigo el dinero. O sea, yo lo hubiera conseguido. De cualquier manera, uno presta o algo. No, yo sentía que lo que necesitaba producir eran cosas de un calibre muy fuerte e irrepetibles. Es decir, porque uno va estudiando la historia del arte y va viendo hasta dónde llegan ciertos artistas con ciertas búsquedas y lo que uno hace es como revisar esos artistas y hacer la continuidad. Entonces, si yo vi los artistas vieneses que utilizaban vísceras de vaquita y de marrano, a mí me tocaban vísceras humanas”.

Lo cual articula la operación de apropiación que Bourdieu llama reconversión del capital simbólico: tomar las formas legítimas del campo artístico internacional y usarlas para hacer visible lo que ese campo excluye (Bourdieu, 1993).

Durante una entrevista con Diego Garzón, el artista habló sobre su obra como posición ética: "Mi trabajo es político, es entender y hacer lo social, lo político, y lo económico desde el arte, superándolo. Es la actividad moral, como sistema de interpretación de la realidad".

Rosemberg actualmente trabaja como docente en la Universidad del Valle en Cali. En una de sus clases, asigna un ejercicio a sus alumnos que consiste en realizar un performance con solamente 50,000 COP, lo cual equivale a un salario mínimo por día en Colombia. Sobre los materiales que él utiliza en su obra, Rosemberg explicó: "Los materiales deben ser proporcionales a mi

condición económica, y a mi deseo de iluminarlos con sentido y casi siempre los adquiero por otro canal transversal al de valor de cambio tradicional que es el valor de uso. Los materiales me encuentran, me los regalan, o me los robo". Esto representa una postura crítica clara antes las lógicas del mercado establecidas.

En una entrevista con Jairo Alberto Cobo, Rosenberg comentó que: "El arte es una excavación de la realidad y la performance es riesgo en tiempo-espacio real, imantada de sentido." La distinción entre representación y presentación que el artista articula implica que el riesgo al momento de realizar arte performativo es real, así como cualquier consecuencia de éste. Durante un conversatorio inaugural de su retrospectiva "Cuerpo Transgresivo" en el Museo La Tertulia en 2025, el artista mantuvo una charla con las curadoras Nayibe Ruiz y Melissa Aguilar, en la cual surgió la pregunta sobre la vigencia de obras como Mugre: "¿son "devoradas" por la institución o siguen siendo problemáticas?" Rosenberg afirmó que hay obras que "no me dejan hacer ya derechos humanos".

Fotografía 1
Rosenberg siendo entrevistado por el realizador en Jamundí¹



Fuente: Carlos González M. Fotografía: Juliana Peña

¹ Clip completo disponible en: https://youtu.be/FHTXHyL_lcM

Durante una entrevista íntima realizada en su casa-taller en Jamundí, Rosemberg habló sobre la pornomiseria: "es un término utilizado por gente conservadora, en mi trabajo hay consenso y diálogo de meses." Y después sobre el habitante de calle: "quien debería asistirlos es el Estado." Finalmente narró la censura del dibujo mural en la biblioteca de la Universidad del Valle, y la foto perdida del fotógrafo de Tijuana:

“En 1995 estaba como decano en la Facultad de Artes Integradas, Carlos Jiménez, un amigo que ahora vive en España. Y entonces con Carlos conseguimos la posibilidad de hacer un dibujo mural dentro de la biblioteca de la Universidad del Valle de Cali. Y el dibujo era la silueta del bebé que viste en el primer piso. Pero en tamaño macro. Cinco metros por cinco. Y estaba hecho con grafito y puñal. Y la cosa iba bien. Y pasó un viernes, ya el dibujo estaba terminado. Y al lunes le íbamos a hacer las fotos como registro. Y cuando volvimos el lunes ya estaba totalmente tapiado. Lo había cubierto el director de la biblioteca, que es Carlos Esteban Mejía. Mandó a tapizarlo sin permiso ni nada. O sea, ya no había nada. Me lo destruyó. Entonces de ese dibujo no quedó registro alguno. Pero el viernes antes de que se tapiara, vino como un enviado de Jesucristo y apareció un fotógrafo de Tijuana. Y él me hizo las fotos, pero yo nunca las vi. Las hizo en un medio totalmente convencional, porque en ese entonces lo digital no había aparecido todavía. Y nos dimos los datos y tal. Pero yo nunca volví a conectarlo a él. Y el dibujo desapareció. Y eso quedó ahí como en el limbo. Y perdí el papelito donde estaba el documento del tipo. Como que se fue el dibujo y se fue el documento. Pero esa es la triste historia de un acto de censura”.

QUINTO CAPÍTULO

VOCES AUTORIZADAS SOBRE EL ARTISTA

Durante la producción del proyecto se realizaron una serie de entrevistas a críticos, curadores, e investigadores de arte. A partir de estas entrevistas se desarrollaron las categorías que se muestran a continuación:

Gráfico 1
Categorías de trabajo



Fuente: elaboración propia

Mario Espinosa (antropólogo, amigo íntimo de Rosenberg por 45 años)

Narró el desplazamiento de la familia Sandoval desde el norte del Valle del Cauca por la violencia, y la inserción en la marginalidad urbana. Interpretó la obra de Rosenberg como "voz de la marginalidad que no tiene voz", y señaló al miedo social como obstáculo para el

reconocimiento de la obra en Colombia. Espinosa propuso que lo que Rosemberg hace es crear "contagio" (atmósferas que afectan antes de que el espectador pueda racionalizar lo que ve). Esto conecta directamente con la idea de proponer crear una experiencia que provoque sensaciones en el cuerpo antes que en la mente.

Miguel González (curador, ex-profesor de Rosemberg)

Caracterizó la obra de Rosemberg como "incitadores para reflexionar", más que objetos estéticos. Narró cómo conectó a Rosemberg con la Fundación Daros (Suiza) y cómo eso catapultó su carrera internacional. Planteó que los artistas no cambian situaciones, sino que "profundizan en ellas." Defendió la coherencia de Rosemberg como postura ética, mencionando que "un artista vestido de Armani haciendo este arte sería incoherente". Tocó la pregunta sobre si el arte político incide en la política citando a Botero: "ningún cuadro cambia un gobierno", pero valoró la denuncia como acto de reflexión social.

Nayibe Ruiz (curadora, historiadora del arte)

Nayibe analizó el impacto de Mugre (el indigente como pincel, el ingreso del mundo de la calle al museo) comparado a lo que genera hoy, y defendió la necesidad de leer la obra en su contexto histórico: "los 90 en Colombia (masacres, pescas milagrosas, narcotráfico, la recesión tras la caída de los Rodríguez Orejuela, los gamines)". Criticó el anacronismo de las lecturas contemporáneas que no contextualizan.

Ileana Diéguez (investigadora de performance y teatralidad)

Distinguió entre performance (expresión artística) y performatividad (acto cultural que transforma la vida). Analizó a Rosemberg desde su visceralidad y radicalidad mencionando: “trabaja desde y con materiales que vienen de escenarios no artísticos (la morgue, la calle)”. Valoró que no victimiza ni compadece: "él trabaja con el cinismo, dice que él vive en una sociedad cínica." Criticó las lecturas extractivistas como término de moda académica sin perspectiva de escala.

Álvaro Villalobos (artista colombiano radicado en México, hizo tesis doctoral sobre Rosemberg) Presentó el valor del "sincretismo" como concepto para leer la obra. Criticó los términos de moda (extractivismo, precariedad, pornomiseria) como conceptos académicos que minimizan lo que realmente pasó en Colombia comparado con las extractoras multinacionales. Propuso que Rosemberg es más contextual que conceptual. Tocó el rol de la Fundación Daros en la legitimación internacional.

Fotografía 2
El realizador entrevistando a Robert en Jamundí



Fuente: Carlos González M. Fotografía: Marcela García

Robert Aguiño (colaborador de Rosemberg en performance asistidas, caleño)

Robert participó en "Baby Street" en Cali por 350,000 COP, con los que arregló su bicicleta. Vive en condición de precariedad severa (epilepsia, esquizofrenia, presión, sin empleo estable, familia lejos). No leyó el trabajo como explotación. Ofreció un discurso sobre el respeto y el no hacer el mal que refleja un sentido de dignidad construido desde la marginalidad. Apareció una tensión ético-estética: ¿puede haber consentimiento pleno desde esa posición? El rol de Robert presenta el concepto de pornomiseria desde adentro, más que desde la crítica académica.

SEXTO CAPÍTULO

“EL CUARTO DEL ARTISTA”: ANÁLISIS COMUNICATIVO TRANSVERSAL DE UNA OBRA PERFORMÁTICA DE ROSEMBERG SANDOVAL

Durante la realización del documental se propuso un ejercicio de encuestas a personas con distintos trasfondos con el propósito de explorar los procesos de interpretación y sentido desde contextos no especializados en el arte. A continuación, se presentan los resultados:

Fotografía 3
Captura de pantalla de “El Cuarto del Artista”



Fuente: Rosemberg Sandoval

Arianis Rodríguez (trabajadora de limpieza, venezolana, migrante)

Leyó el cuerpo colgado como maltrato, y conectó la suciedad con desesperanza. Su diagnóstico desde la limpieza fue: “el desorden es pobreza mental y emocional”. Interpretó al hombre como alguien que “está abandonado, como un mueble.” Apareció una lectura del performer asistido como objeto. El desorden del cuarto del artista activó en ella una lectura moral: “si así está tu habitación, así está tu vida.” Conectó espontáneamente la imagen del hombre colgado con la violencia estructural que ella misma vivió en Venezuela.

Andrés Agaton (médico)

Describió con precisión los efectos fisiológicos de colgar a una persona de cabeza: “las válvulas cardíacas no funcionan en esa posición, la sangre fluye hacia el cerebro, los órganos distales mueren por falta de irrigación”. La obra le pareció "antifisiológica." Leyó el performance como documento de lo que Colombia vive desde hace muchos años: "bastante cruda, bastante impactante."

Encuestas callejeras en Parque Santander, Bogotá

Aparecieron 10 interlocutores con una diversidad de lecturas sobre la pieza, entre los cuales 2 jóvenes universitarias que leyeron el cuerpo colgado como metáfora de las cadenas sociales y la imposibilidad de salir de la pobreza; una señora que lo vió como maldad; un artista callejero disfrazado de Michael Jackson que lo leyó como "no dejarse colgar por la vida"; y otros que mezclaron lectura religiosa y social. La obra produjo reflexión política en algunos ("todo está diseñado para que sea muy difícil salir de pobre"), y rechazo moral en otros.

Padre Dubán García (perspectiva religiosa)

Leyó la pieza desde la solidaridad cristiana y la denuncia de la pobreza, y rechazó interpretaciones esotéricas o de transgresión religiosa: “los cuadritos de la virgen son señal de fe del pobre, no atadura”. Conectó pobreza, injusticia y violencia estructural: "el alimento de la violencia es la pobreza", y defendió la compasión como antídoto y creyó que el arte puede ser un medio de concientización entre muchos. Su lectura desestimó la dimensión perturbadora de la obra y la integró a un discurso de caridad institucional.

Fotografías 4 y 5
El padre siendo entrevistado en Bogotá, 2026



Fuente: Carlos González M. Fotografías: Carol Quesada

Andrea Rico (psicóloga)

Identificó la pieza como representación de objeto: “El señor está haciendo la representación de un objeto, como los objetos que están allí en ese entorno”. Concluyó que el arte requiere ver el mundo de formas distintas, pero que no implica necesariamente un trastorno. Mencionó esquizofrenia, epilepsia, TOC como condiciones que conviven con el arte. Debatió si el habitante de calle tiene capacidad mental para consensuar un acto como ese: “No conozco bien el entorno, el contexto en el que se hizo, o sea, digamos, esa relación contractual de decirle, venga, tú vas a ser el pincel y yo voy a ser el que voy a pintar contigo. Pero, si hubo ese acuerdo contractual antes de, pues, están todas sus capacidades y tú decides si quieres ser objeto o no. Igual, de alguna u otra forma, nosotros en nuestro diario vivir asumimos ciertos roles sin ser conscientes de ello”.

Luisa María Acevedo (abogada)

Exploró el cuerpo como bien patrimonial, los límites de la autonomía de la voluntad, y la validez del consentimiento bajo condiciones de pobreza estructural. Articuló una pregunta clave: ¿puede una persona en situación de hambre extrema dar consentimiento verdaderamente libre? Tocó la responsabilidad penal si hubiera coacción, los vicios del consentimiento (error, fuerza, dolo), y la ilicitud de ciertos objetos contractuales, aunque haya acuerdo. Concluyó que la finalidad artística parece legítima ya que se basa en la intención.

A partir del análisis transversal de “El Cuarto del Artista”, emergieron 2 categorías clave:

-Interpretación y sentido desde la posición social del intérprete

Cada entrevistado leyó la obra desde su lugar en la estructura social, la migrante venezolana vio abandono y violencia doméstica (y a su vez, como trabajadora de limpieza vio desorden como pobreza moral); el médico vio antifisiología; el transeúnte bogotano vio pobreza estructural y cadenas sociales. El mismo performance produjo lecturas radicalmente distintas dependiendo de quién la miró, desde qué trayectoria de vida y con qué capital simbólico.

-Lectura artística desde saberes no-especializados

Al mostrar la misma obra a profesionales de campos distintos y registrar sus marcos interpretativos, el médico dio un diagnóstico fisiológico; la psicóloga un análisis de voluntad y trastorno; la abogada un análisis de responsabilidad y contrato; el padre una lectura de

solidaridad. Cada uno pensó la obra desde su formación, lo cual pone en evidencia que la obra no tiene un sentido fijo, ésta activa los marcos disponibles del intérprete, produciendo sentido.

Estas tensiones (consentimiento vs. coacción; denuncia vs. normalización; marginalidad vs. explotación; cuerpo como agencia vs. cuerpo como objeto) son justamente las fisuras donde el sentido se discute.

Para el propio Rosenberg, la genealogía de El Cuarto del Artista “tiene que ver más como con una pintura, como con Rembrandt. Cuando Rembrandt hace El Buey Desollado en el siglo XVII, me parece esa imagen muy linda. Y luego digo, pues mi buey es Jorge, que es mi performer asistente, y yo lo colgué. Además, en donde lo colgué era la puerta del cuarto de mi hermano, que era enfermo mental”.

SÉPTIMO CAPÍTULO

DISCUSIONES SOBRE PORNOMISERIA

En el ensayo titulado “Rosemberg Sandoval sigue con el puñal en su mano” de Santiago Cruz Hoyos, el autor relató la historia de Oswaldo Narváez, un habitante de calle que trabajó como asistente en la obra *Mugre*, antes de realizar el performance: “Rosemberg lo visitó durante tres meses, le llevaba pan, café y frutas. La performance no fue un acto espontáneo sino el resultado de un proceso de acercamiento que implicó respeto y reciprocidad” (Cruz, 2009). Oswaldo murió un mes después de la performance, de una úlcera.

Por su parte, Rosemberg describió este performance como: "Mugre de otro universo, de otro mundo, es lo que documenta mi manera enferma de dibujar sobre las paredes y el suelo impecable del Museo La Tertulia, con un miserable recogido en la calle, utilizado como instrumento y esencia, anudando una conexión arte–mugre-vida y permitiéndome construirle un vaporoso mapa de mugre y dolor, una posible resignificación del cuerpo."

Durante una visita guiada en su retrospectiva “Cuerpo Transgresivo”, en el Museo La Tertulia, en abril de 2025, Rosemberg se reunió con jóvenes en su mayoría estudiantes de artes, para ofrecer mayor contexto sobre sus piezas. Destaca el momento en que Rosemberg explicó su obra *Toribío*: “Desde finales de los años setenta, siendo estudiante de arte aún, me interesó recoger de lugares marginales en conflicto, juguetes, zapatos, ropa, cobijas, además, tomar de fosas comunes los huesos que ahora reduzco a polvo y ceniza adherido a una sábana blanca, construida con miles de esquirlas de hueso de colombianos indígenas y campesinos asesinados y sepultados

en sus parcelas. En esta pieza performática voy vestido con la bandera–ruana, que luego izo sobre una astilla de madera empotrada en la pared, después me despojo de una camisa ungida en el polvo de tierra de Toribío, Cauca, que retuerzo y sacudo sobre la bandera para imantar el lugar”. Esto detonó una fuerte discusión conceptual más adelante.

Fotografía 6
Registro de “Toribío”



Fuente: Rosenberg Sandoval

Al llegar a Mugre, el artista mencionó: "Allí miren que el museo ensucia al indigente y el indigente ahí es como un pincel. Lo he seducido durante tres meses y de alguna manera lo obligo a que me colabore. Tiene una situación difícil, pero me interesa ahí que el óleo antes de ser óleo que tiene origen en los pigmentos, en los óxidos; igualmente la mugre, como pigmento en donde yo mancho la superficie blanca". La frase "lo obligó a que me colabore" como admisión tensiona directamente con el argumento del consentimiento libre y no pasó desapercibido por los presentes.

Fotografías 7 y 8
El artista con los asistentes, incluido el realizador²



Fuente: Museo La Tertulia

Al finalizar la visita guiada, se abrió un espacio de preguntas y respuestas, donde la dinámica cambió completamente. Un joven le reclamó: "Tú claramente replicas cierta violencia. Un niño ve la obra que tú haces y no ve el arte que hiciste". Rosenberg respondió: "cada persona ve lo que es." Lo que el estudiante cuestionó era la idea de que el contexto de museo neutralice la violencia de la imagen, pero Rosenberg defendió que la contextualiza. Ni uno ni otro cedió, y esa tensión quedó abierta. Sobre Mugre, se le cuestionó: ¿no crees que el contexto también cambia esto y permite que la pornomisería sea válida en este contexto que tenemos actualmente? Porque tú hablas como desde lo que en el pasado no utilizaban, por decirlo de alguna forma, a las personas o las utilizaban, pero era válido por el contexto que ellos tenían pero siento yo que en el contexto que tenemos actualmente del conocimiento de las personas (porque son personas) capaces porque tienen un contexto de vida que, digamos ese habitante de calle que tú utilizaste, o

² Clip completo disponible en: https://youtube.com/shorts/_OnvJaTwdCw

indigente, puede ser perfectamente una persona estudiada que simplemente quedó en estado de calle entonces decirle como ignorante y como invitarlo a este espacio, invitarlo entre comillas, utilizarlo, ¿no consideras que hace eso?" Rosemberg se limitó a contar una ocasión en que conoció a un indigente letrado. Por otra parte se podría leer que esta apelación parece funcionar como un dispositivo de activación moral que convoca la empatía del otro invitándolo a reconocer en la víctima atributos sociales compartidos. Una *empatía condicionada* que puede definirse como una modalidad de respuesta empática en la que la identificación afectiva con la situación del otro se activa a través de la proyección de rasgos de capital simbólico compartido (en este caso, el educativo). El fenómeno revela una lógica en la que la dignidad del otro se vuelve legible en la medida en que puede ser traducida a términos reconocibles para el sujeto que empatiza. La crítica que la estudiante formula está también determinada por su propio lugar de enunciación. Su empatía condicionada hacia el habitante de calle revela que la crítica ética al arte de Rosemberg es también, en sí misma, un producto de las mismas jerarquías sociales que su crítica pretende denunciar.

Otro joven realizó una pregunta sobre Toribío: "¿cómo te acercas a un territorio que no es donde viviste o creciste?" Rosemberg respondió hablando de sus vínculos con la insurgencia, de su amigo Mario como referente territorial, y de que el taller es su ciudad y la ciudad es su taller. Luego dio la respuesta: "yo llego, recojo lo que me sirve y lo traigo, y eso lo hacen todos los humanos." Fue una defensa del gesto artístico como equivalente del gesto universal de apropiación del mundo, pero el estudiante no lo había preguntado en esos términos, preguntó por la responsabilidad específica con comunidades víctimas de violencia. La respuesta de Rosemberg evadió la pregunta.

Luego se le realizó la pregunta: "¿Qué piensas de la cosificación, del concepto de cosificación?". Seguida de: "¿Vos considerás que entrás dentro de esta exaltación a la pobreza?" Rosenberg produjo aquí un argumento más elaborado: "La pornomiseria es una categoría inventada por activistas que trabajan de manera ingenua en Europa y Norteamérica cuya lógica implicaría borrar de la historia del arte todos los bodegones y representaciones de miseria". Además, les dijo directamente: "eso mismo pasa con la pornomiseria (ejercicio de coja, hay caos), hay otras formas de lucha, yo que estuve en la insurgencia les digo que es una estupidez."

Posterior al evento, 2 jóvenes mediadoras del museo hablaron sobre la obra con el realizador. Una de ellas dijo "yo lo conocí y fue como todo lo que yo creía de su obra se vino abajo. El contenido en sí de su obra es solo eso, ser crudo, mostrarte la sangre de frente y mostrarte lo visceral de frente, pero a veces se queda solo en eso. No hay sutilezas. No encuentro la profundidad que espero". Otra mediadora calificó su obra como "insensible y grotesco." Es importante resaltar esta reflexión sobre generaciones y conciencia crítica: "Antes no había tanta conciencia, por ejemplo, de lo que tú no... O sea, si tú no eres de un territorio y tú no trabajaste con ese territorio ¿qué te da derecho a basar tu obra en ese territorio o en esa comunidad? No tienes derecho. Y ahora, pues, esta generación es más consciente de esas cosas"

A lo cual Rosenberg respondió, tiempo después, en entrevista privada con el realizador: "lo que ella pide es imposible ¿cierto? ¿Cómo va a ser una historia de solamente el lugar que le toca vivir a uno si hay tantos lugares y uno de alguna manera es los otros? Borges decía que uno es la humanidad, que uno es multitudes; entonces uno va viendo qué le interesa del país y además del

continente. Porque si no sería una cosa muy estrecha, quedarme yo con la visión de mi casa y los vecinos no existen, pues no”.

En "Borges y yo" (1960), Borges desarrolla la tesis de que el individuo es una suma de influencias, lecturas, memorias ajenas. La frase más cercana al espíritu de lo que Rosemberg cita está en el prólogo a “Elogio de la sombra” (1969): "Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes... Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara." Lo que Borges dice, puntualmente, es que el yo es una construcción que incluye todo lo que ha absorbido, no que el yo tenga derecho a absorber todo. Lo que Rosemberg hace con la cita es interpretar una frase (el yo es múltiple, es los otros) en una justificación ética (por ende, puedo trabajar con cualquier territorio). El problema es que la premisa de Borges describe la constitución del sujeto por acumulación de experiencias, no otorga autorización a la apropiación de experiencias sin haber pasado por ellas. Borges es la figura más alta del canon literario del artista, lo menciona en múltiples entrevistas, lo conoció en persona en Buenos Aires en los ochenta y describe ese encuentro como "fundamental" y "mágico." Para Rosemberg, invocar a Borges es un momento de cierre porque es difícil seguir discutiendo contra Borges.

En la confrontación de la visita guiada, ante la misma presión, Rosemberg mencionó: "yo voy, recojo lo que me sirve y lo traigo, y eso lo hacen todos los humanos, usted recoge del mundo lo que le sirve”. Esta idea está relacionada con la visión de otros como objeto. Como menciona la psicóloga Andrea Rico: “Aquí sí vemos el amarrar, el colgar, pues sí es una acción un poco de utilización del otro como una expresión de algo”.

Ante este análisis emergen 3 categorías:

1: Violencia estructural y cuerpo como evidencia política

El propio Rosenberg, como documento de desigualdades sistémicas de la sociedad colombiana. Abordando temas como el conflicto armado, el desplazamiento, las masacres, el narcotráfico, la corrupción estatal. Esto es representado en el documental a través de un par de recorridos que van desde Cali hasta Jamundí, en un momento en el que acababan de suceder 3 atentados terroristas con bombas en esa zona. Las noticias de radio y el propio taxista que acompaña el viaje comentan los sucesos.

2: Desplazamiento y precariedad como materia biográfica y artística

Los "pájaros" y "chulavitas" que desplazaron a la familia de Rosenberg Sandoval son la primera instancia de violencia estructural en la vida del artista (anterior a su nacimiento como sujeto consciente, pero constitutiva de las condiciones materiales que produjeron toda su obra). Este suceso es el origen material de toda su obra, y la razón por la que Rosenberg creció en la marginalidad caleña. Esta categoría también aplica al acercamiento con Tijuana, ciudad poblada por migrantes, presentado en el documental.

3: Memoria y contexto como fundamento de la obra

Rosenberg repite en varias ocasiones que su obra es "contextual, no historicista." Su contexto es el tiempo, el espacio y las circunstancias (familiares, de su cuerpo, y su historia política). El material fotográfico perdido se presenta como registro de un acto de censura.

Fotografías 9 y 10
El realizador en seguimiento con el artista y Robert Aguiño en Jamundí



Fuente: Carlos González M. Fotografías: Marcela García

CONCLUSIONES

La obra de Rosemberg Sandoval funciona como mediadora porque se arriesga a producir una experiencia, sin limitarse a la transmisión de un mensaje. Los distintos campos profesionales (medicina, derecho, psicología, religión) que el documental convocó para interpretar una pieza generaron lecturas divergentes sobre ésta, y todos produjeron una lectura singular. Esa fecundidad interpretativa es exactamente lo que distingue el arte de la propaganda y de la denuncia directa. La capacidad de la obra de Rosemberg Sandoval de interpelar de manera diferente según quién la mire, desde dónde y con qué historia, es la diferencia que constituye su función mediadora.

Que los procesos de interpretación y sentido estén determinados por la posición social del intérprete confirma que no existe una lectura neutra de la obra de Rosemberg. El capital simbólico, la trayectoria biográfica, el saber profesional y la experiencia de la violencia o la ignorancia de ésta, configuran de manera diferente lo que cada persona es capaz de ver al enfrentarse a la obra transgresora del artista. Esta pluralidad es su función más eficaz y niega que exista una limitación de la comprensión del arte performativo.

En cuanto a las discusiones en las formas de representación de los sujetos con los que el artista trabaja, surgieron tensiones ético-estéticas como pornomiseria, cosificación, consentimiento, y explotación. Hay una relación entre lo que la curadora Nayibe Ruiz elabora: “en 1998 las preguntas eran otras; hoy preguntamos por el impacto en el habitante de calle”; y como Rosemberg mismo las enfrenta directamente: “hay consenso y diálogo de meses”. El artista rechaza el término pornomiseria como “conservador.” Robert, como voz de participante,

comenta: “lo hice con gusto, aprendí, lo haría sin pago”. Sin embargo, él vive en condiciones de precariedad tales que vuelven difícil sostener que su consentimiento haya sido completamente libre.

El recorrido desde Cali hasta Tijuana en busca de las fotografías perdidas permitió replantear el proyecto en términos que ninguna escaleta habría previsto. La búsqueda misma se convirtió en un motor narrativo que dio oportunidad para balancear la obra. Se trazó una conexión entre 2 ciudades marcadas por la violencia, que finalmente culmina con una relación entre uno de los fotógrafos tijuanaenses atraído a la precariedad (la viuda muestra una fotografía de una joven oaxaqueña en la calle como una de sus favoritas), así como la presentación de un coleccionista de arte.

Finalmente, la realización del documental como co-creación con el artista demostró que la investigación-creación puede producir conocimiento que el análisis académico convencional no alcanza. La intimidad del cine directo permitió capturar momentos sensibles, yendo desde un reclamo estudiantil, hasta los ejercicios de performance de sus alumnos. Esta forma imperfecta fue una decisión coherente con el objeto de estudio. Si la obra de Rosenberg trabaja desde la precariedad de los materiales y desde la marginalidad como lugar de enunciación, el documental que la aborda tuvo que encontrar su propia versión de esa coherencia.

REFERENCIAS

- Albarrán, J. (2019). Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas. Ediciones Cátedra.
- Alzate, G., & Olander, M. (2013). Absence and Pain in the work of Doris Salcedo and Rosenberg Sandoval.
- Auslander, P. (1999). Liveness: Performance in a mediatized culture. Routledge.
- Barthes, R. (1967). La muerte del autor. Manteia.
- Beltrán-Luengas, E. M., & Villaneda Vásquez, A. (2020). La investigación-creación como producción de nuevo conocimiento: Perspectivas, debates y definiciones. Index, Revista de Arte Contemporáneo
- Bloch, E. (1977). La función utópica: Introducción al materialismo blochiano (1.^a ed.). Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1993). The field of cultural production: Essays on art and literature. Columbia University Press.
- Borges, J. L. (1960). Borges y yo. En El hacedor. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1969). Elogio de la sombra. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Comisión de Seguimiento a la Política Pública sobre Desplazamiento Forzado. (2024). Informe sobre desplazamiento forzado en Colombia 2023-2024. CODHES.
- Costantino, R. (2004). Latin American Performance Studies: Random Acts or Critical Moves? Theatre Journal, 56(3), 459–461. <https://doi.org/10.1353/TJ.2004.0089>
- Cruz Hoyos, S. (2009). Rosenberg Sandoval sigue con el puñal en su mano. Revista Gaceta - El País.
- Debord, G. (1999). Definiciones. En Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte (p. 51). Literatura Gris. (Trabajo original publicado en 1956)
- Diéguez Caballero, I. (2007). Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas. Córdoba-Argentina: DocumentA/Escénicas.

Galtung, J. (1969). Violence, peace, and peace research. *Journal of Peace Research*, 6(3), 167–191. <https://doi.org/10.1177/002234336900600301>

García Espinosa, J. (1969). Por un cine imperfecto. *Cine Cubano*, nos. 66–67, pp. 46–53

García, A. (2021). Método de Investigación-Creación (I+C). En: *Investigación+creación a través del territorio*. Editorial Universidad de Nariño.

Lapeña-Gallego, G. (2018). El artista contemporáneo en la comunicación de la historia no oficial: retórica de la desaparición en el conflicto colombiano.

Marín, P., & Alzate, G. A. (2012). On Rosemberg Sandoval's Performance Actions: Questioning the North/South Paradigm. *Contemporary Theatre Review*, 22(4), 512–525.

Pelegrini, S. de C. A. (2007). Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación social. 11(3), 231–235.

Rodríguez Velasco, M., & Mazo Salmerón, M. E. (2019). De la pincelada individual a la “pincelada colectiva” en red en el “artivismo”: Evolución de la expresión de denuncia social. *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción*, (6), 103–122.

Rosauro Ruiz, E. (2017). Hacer la historia: Narraciones visuales de la violencia en América Latina. *Americanía: Revista de Estudios Latinoamericanos*, (5), 213–242.

Steyerl, H. (2012). In defense of the poor image. En H. Steyerl, *The wretched of the screen* (pp. 31-45). Sternberg Press.

Tafur, P. A. (Comp.). (2015). *Rosemberg Sandoval: Obra 1980–2015*. Universidad del Valle.

Unidad para las Víctimas. (2024). *Registro Único de Víctimas: Reporte general*. Gobierno de Colombia. <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv>

Villalobos Herrera, Á. (2006). El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano. *Revista Ra Ximhai*, 2(2), 393–417.