Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

La fotografía como mediación mnémica y resistencia simbólica en la obra de Rosemberg Sandoval. Un rastreo archivístico entre Cali y Tijuana

Photography as mnemonic mediation and symbolic resistance in the work of Rosemberg Sandoval. An archival tracing between Cali and Tijuana

Carlos-Hisahi González-Matsuo
https://orcid.org/0009-0001-0406-981X
Universidad Santo Tomás, Colombia
matsuocarlos@gmail.com

Cómo citar este artículo

González-Matsuo, C. H. (2026). La fotografía como mediación mnémica y resistencia simbólica en la obra de Rosemberg Sandoval. Un rastreo archivístico entre Cali y Tijuana. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3817. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3817

Recibido: 25 - 04 - 2026
Aceptado: 15 - 06 - 2026
Publicado en línea: 20 - 06 - 2026

Resumen

Se examina la relación entre fotografía, memoria colectiva y resistencia simbólica en el contexto de la obra del artista colombiano Rosemberg Sandoval, a partir de un rastreo archivístico de un registro fotográfico desaparecido de su obra mural en la Universidad del Valle (Cali, 1995). Mediante una metodología de investigación-creación que combina trabajo de campo en Cali y Tijuana, entrevistas en profundidad y análisis documental, el artículo argumenta que la ausencia de la imagen fotográfica activa una cadena de mediaciones mnémicas que articulan memoria individual y colectiva. Se analizan, además, las tensiones éticas de la representación de la marginalidad en la obra de Sandoval en relación con la noción de pornomiseria (Ospina y Mayolo, 1978), y se sitúa su trayectoria en los marcos teóricos del performance político latinoamericano (Taylor, 2003), la violencia estructural (Galtung, 1969) y la resiliencia como producción de sentido (Cyrulnik, 2001). El artículo concluye que la búsqueda de la imagen perdida opera como dispositivo narrativo autónomo capaz de generar archivo y memoria colectiva más allá de la existencia material del documento visual.

Palabras clave: Performance político; Fotografía y memoria; Violencia estructural; Rosemberg Sandoval; Investigación-creación; Pornomiseria; Desplazamiento forzado.

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Abstract

This article examines the relationship between photography, collective memory, and symbolic resistance in the context of Colombian artist Rosemberg Sandoval's work, through an archival search for a missing photographic record of his mural at Universidad del Valle (Cali, 1995). Drawing on a research-creation methodology that combines fieldwork in Cali and Tijuana, in-depth interviews, and document analysis, the article argues that the absence of the photographic image activates a chain of mnemonic mediations that articulate individual and collective memory. It also analyses the ethical tensions surrounding the representation of marginality in Sandoval's work in relation to the notion of *pornomiseria* (Ospina & Mayolo, 1978), situating his trajectory within the theoretical frameworks of Latin American political performance (Taylor, 2003), structural violence (Galtung, 1969), and resilience as the production of meaning (Cyrulnik, 2001). The article concludes that the search for the lost image operates as an autonomous narrative device capable of generating archive and collective memory beyond the material existence of the visual document.

Keywords: Political performance; Photography and memory; Structural violence; Rosemberg Sandoval; Research-creation; Pornomiseria; Forced displacement.

1. Introducción

En los estudios sobre arte político latinoamericano y memoria cultural, la fotografía ha ocupado un lugar paradójico: objeto de preservación y, al mismo tiempo, blanco privilegiado de la censura institucional. El caso del artista colombiano Rosemberg Sandoval condensa de manera singular esta tensión. Su obra, producida desde 1980 hasta la actualidad, y que incluye performances asistidos con habitantes de calle, acciones corporales y objetos construidos con materiales de desecho, ha circulado de forma restringida dentro de los circuitos del arte contemporáneo, pese a encontrarse representada en colecciones como el MoMA de Nueva York, el Centre Pompidou de París, la Fundación Daros de Suiza, y el MAMBO de Bogotá. Esta circulación limitada responde, en parte, a la destrucción sistemática de registros documentales de su trabajo por parte de instituciones culturales que han rechazado sus temáticas transgresivas.

Imágenes 1, 2 y 3
Compilación de obras performáticas del artista: (de izquierda a derecha): "Rose Rose" (2001), "Caudillo con Bebé" (2000), "Síntoma" (1984). Fuente: Rosemberg Sandoval

En el año 1995, Sandoval realizó una serie de dibujos murales en la Biblioteca de la Universidad del Valle de Cali. En palabras del artista:

> ""Bebé-Puñal" fue un dibujo hecho con un puñal que de manera obsesiva y enferma rayé en la pared de la biblioteca, y encima le apliqué unas sombras con grafito y carbón. El Bebé estaba sentado de espalda y su cuerpo se extendía en la pared. La intervención performático-dibujística duró apenas una semana porque fue mandada a borrar por el director de la Universidad, llamado Carlos Esteban Mejía" (Sandoval, comunicación personal, 2025).

De esa intervención no quedó rastro material, sin embargo, un fotógrafo anónimo, identificado posteriormente como Mario Arenas, de origen tijuanense, habría realizado un registro fotográfico de la pieza durante el breve tiempo en que ésta estuvo expuesta. La búsqueda de ese registro constituye el núcleo empírico del presente artículo, un rastreo que partió desde Cali (Colombia) hasta Tijuana (México), y que generó, en su propio desarrollo, una red de testimonios, memorias fragmentarias y reflexiones sobre la representación de la marginalidad.

Imagen 4
Borrador precedente de "Bebé-Puñal" titulado "Sueño-Plata" (1995)

Este artículo se propone tres objetivos articulados. En primer lugar, situar la obra de Sandoval en el marco de la violencia estructural y el desplazamiento forzado en Colombia, a fin de comprender las condiciones de producción que la hacen posible. En segundo lugar, analizar el papel de la fotografía, presente o ausente, como mediadora de la memoria colectiva vinculada al arte político censurado. En tercer lugar, examinar las tensiones éticas que emergen de la representación de la marginalidad en el trabajo de Sandoval y en el archivo fotográfico del fotógrafo rastreado.

Las preguntas que organizan la investigación son las siguientes: ¿Qué procesos de memoria colectiva activa la búsqueda de una imagen fotográfica desaparecida? ¿De qué manera la ausencia del documento visual desplaza la memoria hacia el relato y el testimonio? ¿Cuáles son las implicaciones éticas de representar la pobreza y la marginalidad desde el arte y desde la fotografía documental?

1.1. Performance político y arte de resistencia en América Latina

La reflexión académica sobre el performance como forma de acción política en América Latina ha experimentado un desarrollo significativo desde la década de 1990. Diana Taylor (2003) distinguió entre el "archivo", entendido como documentos escritos, grabaciones, objetos, y el "repertorio", es decir, las prácticas corporales, los gestos y las acciones efímeras que transmiten memoria a través de la encarnación, y señaló que, en contextos de represión política, el repertorio deviene un espacio de resistencia que escapa a los mecanismos institucionales de control. Esta distinción resulta productiva para comprender la obra de Sandoval, cuya práctica se asienta precisamente en la corporalidad y la acción efímera, y cuya documentación ha sido repetidamente destruida.

En el ámbito específico del arte colombiano y latinoamericano, la obra de artistas como Oscar Muñoz, Doris Salcedo y el propio Rosemberg Sandoval ha sido estudiada como práctica de duelo político y resistencia simbólica frente a la violencia sistémica (Rancière, 2009). Jacques Rancière propone que el arte político opera mediante un "reparto de lo sensible": una reconfiguración de los modos en que ciertos cuerpos, voces y experiencias son percibidos dentro del espacio social compartido. El trabajo de Sandoval interviene precisamente sobre ese reparto, al trasladar al habitante de calle (cuerpo invisibilizado por el orden urbano) al espacio legitimado del museo o la universidad.

1.2. Fotografía, archivo y mediación mnémica

Los estudios sobre fotografía han transitado, en las últimas décadas, desde una preocupación centrada en la verdad documental de la imagen hacia un interés por sus funciones sociales, afectivas y mnemónicas. Susan Sontag (1977) señaló que las fotografías constituyen una forma particular de apropiación de la realidad que transforma la experiencia en imagen consumible, pero también que su poder reside en la capacidad de confrontar al espectador con aquello que preferiría ignorar.

John Berger (1980) señaló que, a diferencia de la memoria, las fotografías carecen por sí solas de significado estable: la imagen requiere ser articulada en una narración que la sitúe históricamente y la vincule con la experiencia vivida. Esta observación adquiere una relevancia particular en los contextos donde el archivo visual ha sido destruido o se encuentra disperso, pues la ausencia de la imagen traslada el peso de la memoria hacia el relato oral y el testimonio. Elizabeth Edwards (2001) amplió esta perspectiva al estudiar las "historias brutas" que los objetos fotográficos llevan consigo: sus trayectorias materiales, sus propietarios sucesivos, sus contextos de uso. Para Edwards, la fotografía establece vínculos afectivos y sociales específicos que la convierten en agente activo de la formación de identidades y memorias colectivas.

Ariella Azoulay (2008) radicalizó esta perspectiva al proponer el concepto de "contrato civil de la fotografía": toda fotografía implica una relación social extendida en el tiempo que involucra al fotógrafo, al sujeto fotografiado, al espectador y a las instituciones que administran la imagen. Desde esta óptica, el acto de mirar, recordar y narrar en torno a una fotografía continúa reactivando el acontecimiento fotografiado mucho más allá del instante de la captura. En el caso que aquí se estudia, la fotografía ausente convoca igualmente esa red de relaciones: su búsqueda activa testimonios, desplaza afectos y reorganiza memorias colectivas.

Jacques Derrida (1995) aportó, a su vez, la noción de "mal de archivo" para describir la pulsión que lleva a preservar, pero también a destruir, los documentos que constituyen la memoria de un acontecimiento. La destrucción de la obra mural de Sandoval por parte de la institución universitaria puede leerse como una manifestación de esa pulsión destructora, el intento de borrar la huella de un gesto artístico considerado inaceptable. Paradójicamente, esa destruc-

ción en lugar de anular la obra, la transforma, desplazando su potencia hacia la búsqueda, el testimonio y la narración.

1.3. Memoria colectiva, marcos sociales y construcción del pasado

Los trabajos fundacionales de Maurice Halbwachs (1950) establecieron que la memoria es, en su fundamento, una práctica social: los individuos recuerdan siempre desde marcos colectivos que les proporcionan los puntos de referencia, las categorías y los afectos necesarios para reconstruir el pasado desde el presente. Esta tesis implica que la memoria de un acontecimiento artístico censurado depende de la existencia de comunidades capaces de preservar y transmitir el recuerdo: comunidades de artistas, académicos, activistas y testigos que comparten un marco de reconocimiento del valor político del gesto.

Paul Ricoeur (2004) extendió el análisis de Halbwachs al introducir la dimensión narrativa de la memoria: los recuerdos adquieren forma y sentido cuando se organizan en relatos que los sitúan en una trama temporal. Para Ricoeur, la memoria justa implica la responsabilidad ética de dar cuenta del pasado con fidelidad a los que lo vivieron, lo que incluye hacerse cargo de los silencios y las ausencias producidos por la violencia o la censura. Elizabeth Jelin (2002), desde la experiencia latinoamericana de las memorias de la represión política, señaló que los "trabajos de la memoria" son procesos activos, conflictivos y situados, en los que distintos actores sociales disputan el sentido del pasado desde posiciones asimétricas de poder.

Boris Cyrulnik (2001) introdujo el concepto de resiliencia para designar la capacidad de ciertos individuos de construir sentido y prosperar a partir de condiciones adversas, sin que ello implique una negación del sufrimiento. La trayectoria de Rosemberg Sandoval ilustra esta capacidad. Su experiencia de desplazamiento y violencia no determinó de manera unívoca su destino, más bien abrió posibilidades de agencia artística que reconfiguró su identidad y su relación con el entorno social. Cyrulnik insistió, además, en que la resiliencia es siempre un proceso colectivo: requiere la presencia de vínculos, narrativas y marcos de sentido que permitan al individuo elaborar el trauma y proyectarse hacia el futuro.

1.4. Violencia estructural, desplazamiento forzado y producción de sentido

Johan Galtung (1969) acuñó el concepto de violencia estructural para designar aquella violencia que se produce cuando las estructuras sociales, económicas y políticas impiden a los individuos desarrollar sus capacidades potenciales. A diferencia de la violencia directa, que tiene un agente identificable, la violencia estructural se inscribe en el funcionamiento ordinario de las instituciones y los mercados, produciendo desigualdad, exclusión y muerte sin que ningún actor específico pueda ser señalado como responsable singular. En Colombia, el desplazamiento forzado constituye una de las manifestaciones más devastadoras de esta violencia estructural: según el Registro Único de Víctimas, el país acumula más de ocho millones de personas en condición de desplazamiento, con mayor concentración en los departamentos de Antioquia, Bolívar, Chocó, Magdalena y Valle del Cauca (Unidad para las Víctimas, 2024).

Judith Butler (2009) añadió a este marco la dimensión del duelo y el reconocimiento: ciertas vidas son consideradas "precarias" porque carecen de los marcos de reconocimiento que les otorgarían valor a los ojos de la comunidad política. El habitante de calle que Sandoval incorpora a sus performances es precisamente un sujeto cuya vida se sitúa en ese umbral de precariedad: visible como síntoma de la desigualdad, pero invisible como sujeto de derechos y memoria. La operación artística de Sandoval consiste, en parte, en intervenir sobre esos marcos de reconocimiento, haciendo visible lo que el orden urbano prefiere mantener en la penumbra.

2. Metodología

Este artículo se inscribe en la perspectiva de la investigación-creación, modalidad que articula la práctica artística con la indagación académica, permitiendo que los procesos de producción estética operen simultáneamente como dispositivos de conocimiento (Sullivan, 2010). La investigación, lejos de partir de hipótesis previas que deban ser verificadas mediante procedimientos estandarizados, lo hace desde una pregunta abierta: ¿qué memoria activa la búsqueda de una fotografía perdida?, cuya respuesta emerge del propio proceso de indagación.

La estrategia metodológica se organiza en torno a tres procedimientos complementarios. El primero es el "rastreo archivístico", que consistió en el seguimiento sistemático de rastros documentales (notas manuscritas, directorios institucionales, registros de movilidad fotográfica) a fin de localizar el paradero del fotógrafo anónimo y, eventualmente, de las imágenes. El segundo es la "entrevista en profundidad", realizada con actores clave del campo fotográfico y cultural de Tijuana: la hija del fotoperiodista David Maung, el fotógrafo Alfonso Lorenzana, familiares de Manuel Bojórkez y, finalmente, el propio Mario Arenas. El tercero es el "trabajo de campo etnográfico", desarrollado durante una visita a Tijuana que incluyó visitas a domicilios particulares, instituciones educativas (planteles del COBACH) y espacios de sociabilidad cultural.

El proceso generó, de manera imprevista, un conjunto de hallazgos que no estaban relacionados con las fotografías de Sandoval, sino con la lógica de representación de la marginalidad en el archivo fotográfico del fotógrafo rastreado. Estos hallazgos se incorporaron al análisis como datos significativos, en consonancia con la apertura epistemológica propia de la investigación-creación.

Las limitaciones del estudio residen, en primer lugar, en la imposibilidad de verificar algunas afirmaciones de los informantes, cuyas contradicciones forman parte del material analizado antes que representar un déficit metodológico. En segundo lugar, la singularidad del caso impide generalizaciones directas, aunque sí permite formular hipótesis transferibles sobre los procesos de memoria cultural en contextos de censura institucional.

3. Hallazgos y análisis

3.1. Violencia estructural y desplazamiento como condición productiva

La obra de Rosemberg Sandoval no puede comprenderse al margen de las condiciones materiales que la hicieron posible. Sandoval nació en 1959 en Cartago, Valle del Cauca, en el seno de una familia desplazada por la violencia rural que caracterizó al departamento durante las décadas de 1950 y 1960. Galtung (1969) definió la violencia estructural como aquella que limita las capacidades potenciales de los seres humanos sin que pueda identificarse un agente directo: en el caso de Sandoval y su familia, las estructuras agrarias y las dinámicas de conflicto armado operaron como ese agente difuso que reconfiguró sus trayectorias vitales. Colombia acumula más de ocho millones de personas desplazadas según el Registro Único de Víctimas (Unidad para las Víctimas, 2024), y el Valle del Cauca figura entre los departamentos con mayor expulsión histórica de población.

La noción de desplazamiento ha sido abordada predominantemente desde una dimensión de ruptura y pérdida. Una lectura de la trayectoria de Sandoval permite identificar también en el desplazamiento una dimensión productiva: la capacidad de generar nuevas configuraciones de sentido a partir del abandono de un lugar o un estado anterior. El propio artista ha declarado

que sus alternativas de vida se reducían a convertirse en guerrillero o en artista (Sandoval, comunicación personal, 2025). Cyrulnik (2001) argumentó que el trauma activa en ciertos individuos capacidades de resiliencia que posibilitan la construcción de sentido y la proyección hacia el futuro a partir de condiciones adversas, sin que ello implique negar el sufrimiento padecido. La decisión de Sandoval de convertirse en artista puede leerse, desde esta perspectiva, como un ejercicio de agencia resiliente que encontró en el arte una forma de elaborar y resistir la violencia experimentada.

La trayectoria del hermano mayor del artista ofrece un contraste que subraya la dimensión política de esta elección. Mientras Sandoval transitó hacia el arte, su hermano ingresó al ejército en la década de 1980 y sirvió durante cuatro décadas en distintas brigadas de las Fuerzas Armadas colombianas. Ambos partieron de la misma condición de desplazamiento y construyeron, a partir de ella, narrativas de sentido radicalmente distintas: "servir a la patria", en el caso del hermano; hacer visible la violencia estructural desde el arte, en el caso de Rosemberg. Esta divergencia ilustra la tesis de Cyrulnik (2001) sobre el carácter no determinista del trauma: las condiciones adversas abren un abanico de posibilidades cuya actualización depende de los vínculos, los marcos de sentido y las oportunidades de reconocimiento disponibles para cada sujeto.

La obra de Sandoval está construida con materiales que remiten directamente a esa experiencia estructural: mugre, sangre, telas sucias, materiales de desecho, cabellos y vidrios rotos. Piezas como "Mugre" (1999), "Baby Street" (1998), "El Cuarto del Artista" (2007), "Amanecer de fango" (2000) y "Rose Rose" (2001) utilizan el cuerpo del artista y de los habitantes de calle como soportes de una argumentación estética que interroga las fronteras entre el arte y la vida, entre lo abyecto y lo bello, entre la visibilidad y el olvido.

Imágenes 5, 6 y 7
Compilación de obras performáticas asistidas de Rosemberg Sandoval (de izquierda a derecha): "Baby Street" (1998), "Mugre" (1999), "El Cuarto del Artista" (2007). Fuente: Rosemberg Sandoval

3.2. La fotografía como mediación mnémica y objeto archivístico

La relación entre la obra de Sandoval y su registro fotográfico pone en juego una paradoja constitutiva del performance. Peggy Phelan (1993) argumentó que la única vida del performance transcurre en el presente: no puede ser guardado, grabado ni documentado sin que esa operación lo traicione en su esencia, pues el performance se sostiene en su propia desaparición. Para Phelan, esta condición es una potencia política. Al resistir la lógica de la reproducción y la

acumulación, el performance escapa también a las economías de valor que rigen la circulación de los objetos culturales. Documentar un performance es, desde esta perspectiva, producir una representación que habla del acontecimiento pero que ya no es el acontecimiento. En el caso del mural de la Universidad del Valle, la censura institucional operó como una intervención que aceleró esa transformación. Al destruir la obra, la institución trasladó toda la potencia del acontecimiento hacia el registro, convirtiendo las fotografías, de existir, en el único testigo material de un gesto artístico borrado. La paradoja se profundiza aquí. Aquello que Phelan describía como traición necesaria, la sustitución del acontecimiento vivo por su huella documental, se convierte, ante la destrucción deliberada, en el único modo de supervivencia posible de la obra.

Berger (1980) señaló que las fotografías carecen de significado autónomo y requieren ser insertadas en una narración que las sitúe históricamente. En ausencia de esa narración, la imagen permanece abierta y ambigua. Esta observación adquiere un valor específico en el contexto de la obra de Sandoval. El registro fotográfico del mural destruido solo puede adquirir significado pleno si existe una comunidad de memoria capaz de articularlo en un relato que restituya el contexto de su producción y su destrucción. Halbwachs (1950) argumentó que toda memoria es socialmente enmarcada, lo que implica que la preservación de la memoria de un gesto artístico depende de la pervivencia de los marcos colectivos (comunidades artísticas, académicas, activistas) que le otorgan valor y legibilidad.

El artista mismo subrayó la importancia de estas fotografías al afirmar, en conversación con el investigador, que su localización constituiría "un evento histórico" (Sandoval, comunicación personal, 2025). Esta valoración responde a una preocupación archivística personal, y a la conciencia de que la imagen fotográfica garantiza la supervivencia visual de una obra que, de otro modo, existe solo en la memoria fragmentaria de quienes la presenciaron. Edwards (2001) señaló que las fotografías establecen vínculos afectivos y sociales específicos con quienes las producen, conservan o buscan. En el caso de Sandoval, la fotografía ausente mantiene activo un conjunto de relaciones sociales (entre el artista, el fotógrafo, el investigador y los testigos) que constituyen, en sí mismas, una forma de archivo vivo.

Azoulay (2008) propuso que toda fotografía implica un "contrato civil" que regula las responsabilidades entre el fotógrafo, el fotografiado y el espectador. En el caso de los registros de los performances de Sandoval, este contrato está atravesado por tensiones éticas que el propio artista ha tematizado. La relación entre el artista y los habitantes de calle que participan en sus acciones implica una asimetría de poder que se replica en el momento de la documentación fotográfica. ¿Quién autoriza la imagen? ¿A quién pertenece el registro del cuerpo del otro? Estas preguntas, presentes en la obra de Sandoval, retornan amplificadas en el análisis del archivo fotográfico encontrado durante el rastreo.

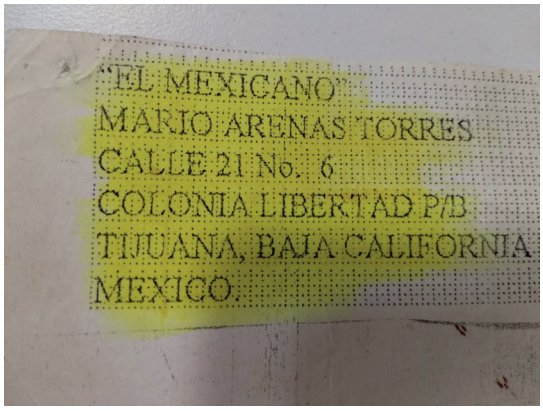
3.3. El rastreo como dispositivo narrativo: la búsqueda del fotógrafo anónimo

La investigación comenzó sin aún contar con el nombre del fotógrafo. El primer contacto, entonces, fue con Daniela Maung (hija del fotoperiodista estadounidense David Maung, radicado en Tijuana), el cual no condujo al hallazgo buscado, pero activó una red de referencias que señaló hacia Alfonso Lorenzana, el fotógrafo más importante en el registro del acontecer cultural tijuanense durante las últimas cuatro décadas. Lorenzana, consultado durante su participación en una feria de viniles en la avenida Revolución, confirmó haber estado en Cali, aunque en fechas posteriores a las que corresponden al registro buscado.

Imagen 8
Obra de Alfonso Lorenzana. Título y fecha desconocidos. Fuente: Facebook del autor. https://www.facebook.com/photo/?fbid=3514245405400978&set=a.101509040007982

Posteriormente, al contar con una pista proporcionada por el propio artista, una nota manuscrita que contenía el nombre de Mario Arenas y una dirección en la colonia Libertad de Tijuana, se desencadenó un proceso de rastreo que se extendió durante varios meses y que atravesó distintas instituciones y redes sociales de la ciudad fronteriza.

Imagen 9
Registro de los datos de Mario Arenas proporcionados al artista en 1995. Fuente: Rosemberg Sandoval



La búsqueda en los planteles del COBACH (la institución educativa donde Mario Arenas trabajaba como docente) reveló una resistencia sistemática a facilitar el contacto. El familiar que finalmente abrió la puerta se negó a proporcionar información, el personal de los planteles negó su presencia, hasta que, en una visita al plantel El Florido, el investigador lo encontró en una biblioteca, donde se ocultaba deliberadamente. La negativa de Arenas a reconocer su vínculo con Sandoval, acompañada de la admisión de haber estado en Cali en las fechas correspondientes, añade una capa de ambigüedad al caso. Sin embargo, el personaje mencionó a una persona que lo habría acompañado en aquel viaje, de nombre Manuel Bojórkez. Bojórkez es un fotógrafo con larga trayectoria en Tijuana, cuya obra ha sido publicada en diversas revistas y exposiciones. La referencia a este fotógrafo, fallecido recientemente, amplió el campo de ambigüedad, ya que su viuda afirmó que él nunca había estado en Colombia, contradiciendo el testimonio de Arenas. Este cruce de negaciones y afirmaciones contradictorias muestra que la memoria del acontecimiento artístico está fragmentada, distribuida entre testigos parciales cuyas versiones no se articulan en un relato coherente. Jelin (2002) señaló que los conflictos entre memorias individuales son constitutivos de la memoria colectiva, y que la tarea del investigador consiste en cartografiar esas tensiones antes que en resolverlas artificialmente.

Imagen 10
Obra de Manuel Bojórkez. Título y fecha desconocidos. Fuente: Facebook del autor. https://www.facebook.com/photo?fbid=10207233744432260&set=a.10207233699591139

3.4. Pornomiseria y ética de la representación

El análisis del archivo fotográfico de los otros fotógrafos localizados durante el proceso de rastreo, Manuel Bojórkez, David Maung y Alfonso Lorenzana, permitió identificar una tendencia visual que resulta pertinente para la reflexión sobre la obra de Sandoval. Una concentración recurrente en imágenes de pobreza urbana, como niños en situación de calle, cuerpos vulnerables y escenas de precariedad, que, pese a su calidad técnica, reproducen una lógica de estetización de la miseria.

Imagen 11
Obra de David Maung. Título y fecha desconocida. Fuente: Página personal del autor. https://www.davidmaung.com/moments-1

Luis Ospina y Carlos Mayolo (1978) acuñaron el término "pornomiseria" para describir una estrategia de representación que convierte la pobreza en espectáculo visual, neutralizando su dimensión política mediante la estetización del dolor. La pornomiseria privilegia el impacto emocional sobre el espectador por encima del análisis de las condiciones materiales y políticas que producen la miseria que fotografía. En la obra de Sandoval, la relación con los habitantes

de calle que participan en sus performances plantea tensiones análogas, aunque el artista las aborda de manera deliberada y explícita. A diferencia de la fotografía documental que estetiza pasivamente la miseria, Sandoval construye situaciones de encuentro que ponen en escena las relaciones de poder implicadas en esa estetización: el habitante de calle deja de ser solo un modelo o medio, es un participante en una acción que interroga su propia visibilidad. Butler (2009) señaló que la política de la representación está estrechamente vinculada a la política del duelo: las vidas que se vuelven visibles son también las vidas cuya pérdida puede ser llorada. La operación de Sandoval busca instalar al habitante de calle en ese umbral de reconocimiento.

Sontag (1977) observó que las imágenes fotográficas de sufrimiento generan en el espectador una familiaridad que puede devenir en indiferencia: al ver repetidamente imágenes de miseria, el espectador desarrolla una resistencia afectiva que neutraliza el impacto inicial. La obra de Sandoval responde a este riesgo mediante la radicalización del gesto; el desplazamiento del indigente al hombro desde su lugar de asentamiento hasta el museo (Mugre, 1999), o la construcción de un friso de gasas sucias a la altura de los ojos de un niño gamín (Baby Street, 1998), producen una incomodidad que resiste la anestesia del espectador habituado a la imagen documental de la pobreza. Rancière (2009) argumentó que la política del arte reside precisamente en su capacidad de reconfigurar el "reparto de lo sensible": hacer percibir de otro modo lo que estaba dado como evidente.

Desde la perspectiva de la mediación mnémica, el proceso de rastreo fue convirtiendo gradualmente la búsqueda misma en el objeto central de la investigación. Taylor (2003) argumentó que el repertorio (las prácticas, los gestos, los recorridos) transmite memoria de manera tan efectiva como el archivo documental. El recorrido físico por Tijuana en busca de un fotógrafo que poseía imágenes de un mural destruido en Cali constituyó, en sí mismo, un acto de memoria. Un trazado de vínculos entre dos ciudades, dos contextos de producción artística y dos lógicas de representación de la marginalidad.

4. Conclusiones

Este artículo ha examinado la obra de Rosemberg Sandoval y el rastreo de sus fotografías perdidas como dos instancias de un mismo problema: la relación entre imagen, memoria colectiva y resistencia frente a la censura institucional y el olvido.

Los análisis desarrollados permiten formular cuatro conclusiones articuladas. En primer lugar, la violencia estructural que marcó la trayectoria de Sandoval opera en su obra como condición de posibilidad antes que como mero contexto. La experiencia del desplazamiento y la marginalidad informa los temas de sus performances, además de determinar los materiales, los procedimientos y los interlocutores de su práctica artística. La resiliencia que Cyrulnik (2001) describe como respuesta activa al trauma se manifiesta aquí como una conversión del sufrimiento en dispositivo estético y político.

En segundo lugar, la fotografía (incluso en su ausencia) funciona como mediador de la memoria colectiva. La búsqueda del registro perdido activó una cadena de testimonios, relatos y afectos que, en su conjunto, constituyen una forma de archivo oral y colectivo que excede en riqueza al documento visual que originalmente se buscaba. Edwards (2001) y Azoulay (2008) contribuyeron a comprender esta dinámica: la fotografía es, ante todo, una relación social extendida en el tiempo, cuya potencia no se agota en la materialidad del objeto.

En tercer lugar, el rastreo archivístico opera como dispositivo narrativo autónomo. El recorrido entre Cali y Tijuana, con sus avances y retrocesos, sus encuentros y sus negativas, generó una narración que no estaba prevista en el objeto inicial de la investigación y que porta su propio valor epistémico. Esta conclusión tiene implicaciones metodológicas para los estudios

de investigación-creación: el proceso de búsqueda es también un proceso de producción de conocimiento, y sus contingencias forman parte del análisis.

En cuarto lugar, la representación de la marginalidad plantea tensiones éticas que atraviesan tanto la fotografía documental como el arte de performance. La noción de pornomiseria (Ospina & Mayolo, 1978) permite identificar los riesgos de una estetización que neutraliza la dimensión política del sufrimiento. La obra de Sandoval interviene críticamente sobre esos riesgos, pero no los resuelve de manera definitiva. La incomodidad ética persiste como parte constitutiva de su potencia artística, y es precisamente esa persistencia la que hace de su obra un objeto de reflexión relevante para el campo del arte político latinoamericano.

Las fotografías perdidas de Rosemberg Sandoval funcionaron, en última instancia, como un pretexto alrededor del cual se organizaron relatos, identidades y memorias colectivas vinculadas al arte transgresor, la censura institucional y la representación de la marginalidad. La búsqueda, al activar esos rastros, consolidó la fotografía como agente narrativo capaz de producir sentido incluso en su ausencia material.

5. Conflictos de interés

El autor declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

6. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

7. Financiación

El presente capítulo 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 financiada a través de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), así como del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) de Baja California, y el apoyo de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo (Beca de Posgrado en el Extranjero).

8. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

9. Referencias

Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.

Berger, J. (1980). *About looking*. Pantheon Books.

Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* Verso.

Cyrulnik, B. (2001). *Los patitos feos: la resiliencia, una infancia infeliz no determina la vida* (T. Fernández Aúz & B. Eguibar, Trads.). Gedisa.

Derrida, J. (1995). *Archive fever: A Freudian impression* (E. Prenowitz, Trad.). University of Chicago Press.

Edwards, E. (2001). *Raw histories: Photographs, anthropology and museums*. Berg Publishers.

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

Halbwachs, M. (1950). *On collective memory* (L. A. Coser, Ed. y Trad.). University of Chicago Press.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.

Ospina, L., & Mayolo, C. (Directores). (1978). *Agarrando pueblo* [Cortometraje]. Producciones Focine.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política* (C. Durán & C. Val, Trads.). LOM Ediciones. (Obra original publicada en 2000).

Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting* (K. Blamey & D. Pellauer, Trads.). University of Chicago Press.

Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.

Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts*. SAGE.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

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