REVISTAVISUAIS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Arte en las periferias del mundo

Ramon Blanco-Barrera

España. Artista, profesor del Departamento de Dibujo

Universidad de Sevilla

rbb@us.es

Introducción

Este trabajo centra su análisis en la realización de una serie de obras que se relacionan entre sí por medio del concepto paradójico de periferia, entendido como algo adyacente al devenir histórico o incluso cotidiano del montante genérico de individuos que conforman las sociedades contemporáneas. Estas periferias tienen peculiaridades y adjetivos diferentes dependiendo de las zonas del mundo en que se localizan, su contexto histórico-cultural y/o socioeconómico. Este artículo pretende invitar a la reflexión del lector en torno a toda esta idea, replanteando su propia visión y el papel que juega al respecto.

A continuación y desde una metodología más teórica que pragmática se examinarán las principales características de estas producciones artísticas, para después y ya desde una forma empírica analizar tres obras que, aunque son diferentes las unas a las otras en cuanto a su naturaleza, son concebidas a partir de tres ejes comunes fundamentales: INVESTIGACIÓN + PRAXIS + INTERCAMBIO. Estas prácticas artísticas se definen como medio de conocimiento alternativo para la investigación y la formación mediante acciones participativas para la transformación social y donde las TIC desempeñan un rol básico en la era en que vivimos, la Cultura Digital.

1. Bases y estrategias: principales características de una obra basada en la periferia.

Metafóricamente, el diccionario de la Real Academia de Española (RAE) no se refiere a la palabra “periferia” para designar a un grupo de personas, a una zona de una ciudad en concreto o a un evento en particular que acontece en cualquier sociedad y que informalmente toda persona entiende en la vida diaria, sino que en su definición más cercana solo y exclusivamente lo describe como un *‘espacio que rodea un núcleo cualquiera’* (RAE, 2015). Pero la utilización de este término coloquialmente requiere una profundización del mismo más allá de lo que se explica en un manual de cualquier lengua. A continuación, se exponen algunos principios básicos que pueden tenerse en cuenta a la hora de desarrollar una producción de obra artística en base a este concepto cada vez más relevante en nuestra actualidad:

1.1. Participación y trabajo colectivo.

En primer lugar, defendemos la importancia de la participación y el trabajo colectivo en la educación como un aprendizaje abierto, de ayuda, interdisciplinar, con una actualización de conocimientos constante y retroalimentación o *feedback* de los ya adquiridos (Hernández, 2008: 18). Este elemento grupal se considera fundamental para alcanzar los objetivos que se persiguen y es, por tanto, el punto central de convergencia y motor de estas obras, ya que el aprendizaje colectivo se presenta y caracteriza como un proceso cognitivo y motivacional a la vez (González et al., 1996: 45-61).

Por otra parte, la participación de las personas en las prácticas artísticas ha pasado de ser un simple método en las artes visuales contemporáneas a algo mucho más trascendental, interviniendo no sólo en sus roles de espectadores sino también en la misma ejecución de la obra (Kaitavuori, 2012: 1).

1.2. TIC como una herramienta indispensable para el futuro.

El laureado pensador francés Nicolas Bourriaud decía lo siguiente sobre nuestro tiempo:

Si importa “volver a pensar lo moderno” al comenzar este siglo (lo que significa superar el período histórico definido por lo postmoderno), hay que dedicarse a ello a partir de la globalización, considerada bajo sus aspectos económicos, políticos y culturales (BOURRIAUD, 2009: 16).

Las acentuadas transformaciones de nuestra sociedad desde el surgimiento postindustrial nos han trasladado a vivir en una sociedad de la rapidez y universalidad del mensaje, es un hecho, una sociedad de la información y del conocimiento, una ‘*sociedad red*’ (Castells, 1997). Entendemos, pues, que el mundo actual en que vivimos es instantáneo, universal e hiperconectado, generándonos una responsabilidad el otorgarle a las nuevas tecnologías la importancia que se merecen (Dans en Curtichs et al, 2011: 15).

1.3. Educación, transferencia y aprendizaje.

En cuanto a lo que la transferencia y el aprendizaje a través de la producción y de las prácticas artísticas se refiere, tal y como defiende el reconocido arquitecto español

Santiago Cirugeda, ya no convence la afirmación de que el artista *‘tenga toda la verdad’* y el ciudadano tenga que seguir los preceptos del primero (Polito, 2009: 3), incluso él mismo se considera *‘más ciudadano que arquitecto’* (VV.AA., 2008: 0’04”). Es por esta idea por la que el arte recobra con fuerza un sentido mucho más didáctico, pero no solo para el propio artista ni tampoco para el espectador, sino para ambos, entre ambos. Se ejercita un compromiso solidario respecto a la cooperación local e internacional.

1.4. Transformación social, evolución y cooperación.

Los cambios como el desgaste del monopolio en la transmisión del saber de la escuela o de los medios de comunicación tradicionales a causa del desarrollo de Internet, el avance cada vez más desbordante del consumismo social o las posturas individualistas del ser humano, han provocado un aumento de aceleración del ritmo de vida, una alta insolidaridad, un descompromiso universal y una situación anárquica y urgida de la existencia, que en definitiva, han abocado a un mayor aumento del caos, de la violencia y de la indiferencia (Rotger, 2003: 411-436).

Si el arte no sólo refleja el momento en el que vivimos, sino que insta al cambio mismo (McEvilley, 2001: 35), es precisamente desde éste desde el cual nos podemos servir para frenar toda esa ola de individualismo e indiferencia social, transmitiendo valores más solidarios y enrolando al arte en la educación otorgándole el papel que merece, actuando como una vía de conocimiento alternativa a la ciencia o a la filosofía y transformando así el entorno que nos rodea.

2. Teoría a la práctica: obras de arte “periféricas”

A través de todo este proceso constructivo de investigación y formación, se han ido recopilando, modelando y afianzando una serie de conocimientos que perfilan las bases de nuestra praxis discursiva. Dentro de ésta podemos destacar una serie de tres obras representativas.

2.1. *Centinela*.

La obra *Centinela* se realizó durante un programa de residencia artística llamado “Phronesis Criolla” en 2011, dentro de los Encuentros Internacionales de Arte de la

Residencia de Artistas en Sitio de Memoria “La Perla” en Córdoba (Argentina), invitando a artistas y público en general a un espacio de reflexión donde convergían entre sus participantes intercambios emocionales, de ideas, historias, etc. con el fin de encontrar el aprendizaje mutuo a través de una cultura compartida. Todo esto se enmarcaba, a su vez, dentro del Proyecto *Demolición/Construcción (D/C)* de la Fundación *Pluja* de Córdoba, coordinado por las artistas Graciela De Oliveira y Soledad Sánchez Goldar.

Este proyecto busca relacionarse desde el campo del arte con el extraordinario trabajo que vienen realizando desde la dictadura las asociaciones de Derechos Humanos, principalmente en el contexto local, poniendo en debate el accionar artístico en relación a lo social y político, para crear nuevas vías de comunicación a partir de experiencias concretas en los ex CCD.¹

En consecuencia a todo este proceso de indagación y experimentación en base a una reivindicación por la Memoria Histórica Argentina, la premisa de esta residencia se trataba de realizar una pieza artística que versara sobre algún que otro aspecto relacionado con lo acontecido en “La Perla”, un Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio (ExCCDTE), para evitar su repetición y la violación de Derechos Humanos (DDHH) en el futuro. Por motivos tecnológicos y contemporáneos a la Cultura Digital, se decidió utilizar el video para materializar la idea de obra.

En dicho video nos interesamos en separar elementos, por un lado el centro “La Perla” y por el otro la carretera que llega hacia ella, de forma física pero también temporal a través de la técnica del blanco y negro. Se brinda así una conexión relacional entre ambos elementos. Formalmente, en el vídeo se muestra solo y exclusivamente una perspectiva de la carretera, dejando los edificios que conforman todo el complejo de la “Perla” apartados de ninguna escena. Se pretende buscar respecto al espectador una dualidad entre consciencia/inconsciencia, quietud/rapidez, rescate/riesgo, aparición/desaparición, vida/muerte, pasado/presente, en definitiva visibilidad/invisibilidad.

La filmación se realiza desde la torre principal vigía de “La Perla”, precisando la colaboración del personal administrativo y de mantenimiento del lugar, los cuales formaron así parte de la obra. Pero en ningún momento aparece ninguna imagen ni de la torre vigía ni del complejo, sólo una carretera al fondo. Aparece “La Perla” sin imagen, pero de cara al espectador se hace visible lo invisible. Lo mismo ocurre con el concepto

de “memoria”, está ahí, en ese presente, aunque parezca invisible. Visualmente, esta concepción al público en *Centinela* se consigue realizando un barrido de la imagen que parte desde el blanco y negro, aludiendo al pasado, hasta el color real del paisaje, evidenciando el presente (Figuras 1 y 2).

Figura 1. Fotograma de *Centinela* en el minuto 1'55'', de 233 (2011). HDV.
Foto y fuente: Blanco-Barrera.

Figura 2. Fotograma de *Centinela* en el minuto 30'28'', de 233 (2011). HDV.
Foto y fuente: Blanco-Barrera.

Su título, *Centinela*, alude a la identificación del espectador en el vigilante de dicho centro militar durante la Dictadura Argentina, haciéndolo protagonista del film,

como si fuese un controlador de lo que pasa, un juez, que contempla precisamente en la cara opuesta de la moneda, cómo ese sentimiento puede afectarle y qué sensaciones le puede transmitir.

2.2. Sahara Libre Flag.

Esta experiencia fue llevada a cabo gracias a una beca de cooperación de la Universidad de Sevilla, enmarcada dentro del programa *ARTifariti en los Campamentos 2011*, unos encuentros internacionales de arte que tienen lugar cada año en los campamentos de refugiados y refugiadas saharauis de Tindouf (Argelia) y que está organizado por la Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla (AAPSS).

Aunque muchas personas ya conocen la violación sistemática de DDHH que está sufriendo el Sáhara Occidental, conviene contextualizarlo *grosso modo* para aquellas que aún no conozcan de qué se trata. El Sáhara Occidental es un país localizado en el continente africano con total derecho a la autodeterminación según resoluciones de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) (MINURSO, 2014). Sin embargo, éste está privado de su tierra, de su hogar, del derecho a existir, a su propia libertad (Figura 3).

Figura 3. Mapa de Sáhara Occidental (2014).
Fuente: ONU (Map No. 3691 Rev. 73).

Esta problemática tiene su origen en el malogrado proceso de descolonización española de este territorio que derivó en un conflicto armado entre el Frente Polisario (Gobierno del Sáhara Occidental) y los estados de Marruecos y Mauritania. Fracasados acuerdos de paz han alargado a más de 39 años el sufrimiento del pueblo saharauí, que vive dividido a uno y otro lado del muro marroquí de 2700 kilómetros de longitud (conocido como el *Muro de la Vergüenza*) para evitar la invasión saharauí, y que es además el campo de minas continuo más grande del mundo y donde el ejército marroquí, aparte de esto, ha instalado cuarteles equipados con sofisticada tecnología militar. El muro minado atraviesa todo el territorio saharauí y los divididos habitantes de ambos lados viven bajo ocupación y sufren continuas violaciones de los DDHH (represión, violaciones, torturas, detenciones arbitrarias, desapariciones forzosas, juicios sumarios, etcétera) (ARTifariti, 2011).

Las situaciones en que viven los saharauís en los campos de refugiados de Tindouf son infrahumanas. La cesta básica de ayuda humanitaria por persona y mes que reciben se componía en 2011 de los siguientes alimentos: 1 litro de aceite, 1 kg de azúcar, 2 kg de legumbres, 12 kg de cereales, 1 kg de harina de soja. Todo esto, racionado, equivale a unos 1900-2100 kilocalorías por persona y día, que son los mínimos estándares para sobrevivir en situaciones de emergencia según la Organización para la Alimentación y la Agricultura de la ONU, mundialmente conocida como FAO por sus siglas en inglés (Food and Agriculture Organization) (Latham, 2002). Otro dato anecdótico es que países africanos como Argelia, que mandan este tipo de ayudas, no destinan ninguna partida presupuestaria a publicitar su imagen corporativa en estos productos, mientras que otros países con mayor poder adquisitivo como Estados Unidos o algunos de Europa sí lo hacen.

Como resultado a toda esta experiencia de encuentros de arte, se realiza una serie de producciones de forma directa en los propios campamentos de refugiados, que versan sobre estas políticas. Una de ellas fue la instalación/intervención pública/monumento titulada *Sahara Libre Flag* (Figura 4).

Figura 4. *Sahara Libre Flag*, de 233 y todas las personas que participaron en la elaboración de la misma (2014). Instalación/intervención pública/monumento. Foto y fuente: Blanco-Barrera.

La intención fue fijar tanto una conciencia como una consciencia de ubicación geográfica del Sáhara Occidental a nivel internacional. Así pues, formalmente se construyó una gran bandera saharaui a través de la colocación y unión de muchas piedras juntas pintadas encima con los colores “identitarios” de dicha bandera. El tamaño de la misma, de 8 x 4 x 0,5 metros, está pensado para que pueda contemplarse a vista de pájaro. Actualmente, se encuentra en proceso de ubicación en la plataforma mundialmente conocida *Google Earth*.

Por otro lado, esta obra se lleva a cabo de manera colaborativa con la participación de una gran cantidad de personas de toda índole (artistas, estudiantes, refugiados/as saharauis del lugar y personalidades locales). El resultado es una obra abierta cuya autoría individual se pierde en la pluralidad colectiva.

Destaca otro aspecto singular y característico en este proyecto, ya que la colocación de esta bandera sobre el terreno se realizó teniendo en cuenta la orientación de la misma según los puntos cardinales del sistema de coordenadas planetario, partiendo del paralelismo figurativo existente entre el triángulo rojo que conforma la

bandera saharaui y lo que todos conocemos como una flecha. Este triángulo rojo actúa como indicador direccional apuntando deliberadamente hacia una trayectoria concreta que corresponde a la localización de este país (Figura 5).

Figura 5. *Sahara Libre Flag* en un fotomontaje-boceto de la obra, de 233 (2014).
Instalación/intervención pública/monumento. Foto y fuente: Blanco-Barrera.

Asimismo, la capacidad difusora de la problemática saharaui a través de esta manifestación artística no solo se vio reflejada en la cantidad de personas que colaboraron en su materialización de forma directa sobre el terreno, sino que también adquiere un mayor rango de alcance desde el momento en que se ubica en *Google Earth*, una plataforma que permite que cualquier persona desde cualquier punto del planeta pueda acceder y ver la obra a tiempo real. No obstante, esta difusión informativa crítica-artística sobre lo que acontece en el Sáhara también se complementa con la existencia de una página en la conocida red social *Facebook*. Esta página puede visitarse en la siguiente dirección web: www.facebook.com/saharalibreflag

A día de hoy, esta página es seguida por más de 900 personas y además de ayudar a la comprensión de este conflicto, cada semana se van publicando diferentes noticias de actualidad relativas al mismo, haciendo aún más extensible la formación y concienciación internacional ciudadana sobre esta injusticia social.

2.3. *Integração.*

La obra *Integração*, dentro del marco de un proyecto que lleva el mismo nombre, se materializó a finales de 2014 en Río de Janeiro (Brasil) gracias a una estancia de investigación de corta duración realizada en la Universidad do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) mediante una Beca de Movilidad de la Fundación Carolina. Esta pieza fue una obra hecha para ser observada desde lejos, desde las inmediaciones del gigante turístico y popularmente conocido como Estadio del Maracanã.

El proyecto INTEGRAÇÃO parte de una iniciativa con el interés de generar una activación social y política de los sectores más afectados económicamente a través de la Cultura y el Arte Contemporáneo en Rio de Janeiro. Por un lado, se escogió la Favela de la Mangueira por lo que representa en cuanto a tradición y localización en Brasil y, por otro, porque se encuentra justo en relación directa de un lugar (Maracanã) que está siendo hoy foco internacional de atención por sus sendos eventos deportivos de gran envergadura: el Mundial de Fútbol de la FIFA de 2014 y las Olimpiadas de Rio 2016.

Esta obra constaba de 3 fases: Seminario, Taller y Exposición. Todas las personas estaban invitadas a participar con certificado de aprovechamiento. Durante el Seminario se decidió qué tipo de obra de arte se pretendía realizar para mostrar estas cuestiones sociales al mundo. En el Taller se realizó la obra de arte de forma colectiva y abierta. Esta obra consta de una instalación con luces LED (de bajo consumo y más respetuosa con el medio ambiente) de 2 metros de altura por 12 metros de largo, la cual forma la palabra "INTEGRAÇÃO" ("INTEGRACIÓN" en español) (Figura 6). Por último, se realizó el montaje de la misma en un lugar estratégico de la Favela y posteriormente una especie de inauguración informal entre todos los participantes y curiosos, la cual tuvo lugar el día 23 de diciembre, un día antes de la víspera de Navidad, por lo que esta fecha representa.

La obra fue inaugurada con un encendido general, el cual quedó toda esa noche iluminado. El lugar donde se instaló fue en la alto del morro de la Candelaria (Complexo da Mangueira), justo mirando frontalmente al Estadio del Maracanã, desembocando en una conversación mutua entre ambos *colosos* (estadio-favela). Desde la estación de metro "Maracanã", por ejemplo, se apreciaba de forma imponente. Más tarde, se intentó conectar la obra al alumbrado público, para que automáticamente se encendiera

de noche y se apagara de día, pero finalmente nunca fue posible, ya que solo duró tres días: el día 23, Nochebuena y la noche de Navidad. El día 26 falló una parte de la iluminaria quedando encendida una letra, y media de otras dos letras. En ese momento la obra fue atentada por medio de cortes con cúter, de forma que para repararla se tendría que haber cambiado todo el sistema LED de nuevo para volverla a encender. Según testimonios de unos vecinos de la zona, observaron que un coche de la Unidad de Policía Pacificadora (UPP) se encontraba esa noche junto a la obra (en lo alto del morro).

Figura 6. *Integração*, de 233 (2014). Instalación/intervención pública/monumento.
Foto y fuente: Blanco-Barrera.

Posterior a esto, días más tarde, se decidió entablar una conversación con el Comandante del departamento de la UPP de la Mangueira, junto al Presidente de la Asociación de Vecinos del Complejo de la Mangueira. Las palabras del Comandante manifestaron que él no se encontraba allí durante la noche del atentado contra la obra, pero que unos policías llamaron al departamento alegando que la parte que quedó encendida ponía 'CV' (Figura 7), de *Comando Vermelho*, un grupo traficante de drogas brasileño, y que estos mismos policías alegaron que eso se trataba de una apología al tráfico de drogas. Sin embargo, en ningún momento sugirió que lo hubiesen cortado

ellos, aunque igualmente declaró que si algún agente de su departamento hubiese tomado parte de ello no quedarían impunes.

Figura 7. Parte que quedó encendida de la obra *Integração* después de que fallara la iluminaria el día 26 de diciembre, de 233 (2014).
Instalación/intervención pública/monumento.
Foto y fuente: Blanco-Barrera.

Aunque esta obra fuese dirigida y financiada por el autor de este escrito, todo el proyecto se realizó de forma colectiva y abierta por todas las personas participantes, tanto de dentro como de fuera de la favela. Como en la obra anterior, se creó además una página en la red social *Facebook*, la cual permanece activa y donde puede encontrarse toda la información al respecto, así como fotografías de todo el proceso y acabado final de la obra. Es la siguiente: www.facebook.com/integracao.mangueira

Actualmente, se está realizando un vídeo de todo el proceso de trabajo, el cual también será expuesto de forma viral a través de las redes sociales, plataformas que actúan como efectivos medios de concienciación y divulgación social en nuestra era del conocimiento y Cultura Digital.

En definitiva, esta obra tuvo una gran acogida y repercusión y representó una forma de crítica social, cuestionando las divergencias económicas y sociales existentes entre distintas zonas, que aunque pertenecen a la misma localidad, unas son consideradas periféricas y otras no.

Conclusión

El sistema de las sociedades contemporáneas clasifica a los grupos de personas por núcleos dependiendo de sus estatus económico, cultural, histórico o simplemente azaroso, generando segregaciones en algunos sectores que a corto o largo plazo acaban siendo discriminados y/u olvidados. Estos lugares conforman las periferias del mundo.

El arte, como ente poderoso e indispensable de cualquier congregación social y como vía alternativa productora de conocimiento y reflexión, puede contribuir notable y positivamente a la mejora de las problemáticas sociales existentes en estas periferias del planeta.

En este trabajo se han expuesto y analizado diferentes ejemplos de obras de arte que, materializadas de acuerdo a unas premisas mutuas basadas en el procomún, ejercitan entre sí una relación de correspondencia. Estas producciones artísticas trabajan el concepto de/desde la periferia para una mejora y transformación social. Asimismo, estas prácticas obtuvieron una interesante repercusión y podrían servir como ejemplo de modelo alternativo en el que invertir por parte de gobiernos u otras instituciones en base a la ejecución de futuros proyectos sociales.

Referencias

- ARTifariti. **Construyendo Tierra Libre**. Issuu [Consult. 2014-11-15], 2011. Catálogo. Disponible en <URL: http://issuu.com/artifariti/docs/libro_cat_logo_artifariti_2010/9?e=0>
- Bourriaud, N. **Radicante**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Castells, M. **La Era de la Información. Economía, Sociedad y Cultura** (Vol I). Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Curtichs, J. et al. **Sentido Social: La comunicación y el sentido común en la era de la Internet Social**. Barcelona: Profit Editorial, 2011.
- González, R. et al. **Una aproximación teórica al concepto de metas académicas y su relación con la motivación escolar**. En la Revista Psicothema, Vol. 8, Nº 1. Oviedo: Psicothema, 1996. [Consult. 2013-06-10]. Artículo. Disponible en <URL: <http://www.psicothema.com/pdf/4.pdf>>
- Hernández, S. **El modelo constructivista con las nuevas tecnologías: aplicado en el proceso de aprendizaje**. In Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento, Vol. 5, Nº 2. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2008. [Consult. 2013-05-17]. Artículo. Disponible en <URL: <http://www.uoc.edu/rusc/5/2/dt/esp/hernandez.pdf>>
- Kaitavuori, K. **Participation in Contemporary Art: Agency of Artists, Publics and Institutions**. Barcelona: ICCPR, 2012.
- Latham, M. **Nutrición Humana en el Mundo en Desarrollo**. Depósito de Documentos de la FAO, 2002.[Consult. 2014-11-10]. Documento. Disponible en <URL: <http://www.fao.org/docrep/006/w0073s/w0073s0s.htm>>

McEvelley, T. **La Pintura y su Época. Punto 1: Del estilo internacional a la aldea global. La transformación postmoderna de la pintura**, In Guasch, A. M. (coord.), Summa Pictorica. Historia Universal de la Pintura. Tomo X. De las Vanguardias a la Postmodernidad (p.35). Madrid: Ed. Planeta, 2001.

MINURSO. **Documentos de las Naciones Unidas. Resoluciones del Consejo de Seguridad**. [Consult. 2014-11-20] Resolución, 2014. Disponible en <URL:

<http://www.un.org/es/peacekeeping/missions/minurso/resolutions.shtml>>

POLITO, S. **Entrevista a Recetas Urbanas. Una conversación con el estudio de Santiago Cirugeda**. Barcelona: space, form, words, 2009. [Consult. 2014-01-16] Entrevista.

Disponible en <URL: <http://spaceformwords.wordpress.com/2009/09/07/entrevista-a-recetas-urbanas-una-conversacion-con-el-estudio-de-santiago-cirugeda/>>

RAE. Definición de la palabra “periferia”, 2015. [Consult. 2015-08-12] Definición.

Disponible en <URL: <http://lema.rae.es/drae/?val=periferia>>

ROTGER, J. M. Capítulo XV: **Escuela y Comunidad**, In Fernández, F. (coord.), Sociología de la Educación, Madrid: Ed. Pearson, 2003.

VV.AA. **Santiago Cirugeda - Arquitecto**. Madrid: Ecosistema Urbano, 2008. [Consult. 2014-01-12] Entrevista. Disponible en <URL:

<http://www.youtube.com/watch?v=Go8hqfpS1UY>>

Nota del autor

Soy un artista visual (o quizás multidisciplinar) que trabaja a modo de *catalizador social* y utiliza el número ‘233’ como seudónimo, aludiendo al juego identitario desde el cual funciona nuestro sistema en un mundo superpoblado. Persigo la reflexión en el espectador a través de un grito reivindicativo. Me considero un mediador social crítico, un activista travestido de artista.

Notas:

¹ Texto tomado de la gaceta de prensa realizada por D/C para este evento.