

ALEX DA CORTE THE WHALE

VOICE MEMOS

Galería 12: Bienvenida y selecciones de la Colección Permanente

Bienvenido, soy Alex Da Corte. En estas primeras dos salas, verá mi selección de obras de la colección permanente del Modern. En particular, me gustaría conversar sobre cuatro de las obras expuestas, comenzando por la pintura de **Andy Warhol, *Gun*** [Revólver, 1982]. En una entrada de su diario de 1980, Andy Warhol comentó sobre el eslogan de la campaña de Ronald Reagan "Volvamos a hacer grande a Estados Unidos", "Sin duda, da miedo". Un año más tarde, Warhol creó *Gun*. Dijo una vez, "No puedo decir nada sobre la muerte, porque no estoy listo para ella". Yo podría decir lo mismo sobre las armas: No estoy listo para ellas.

Jessica Rabbit tiene una buena frase: "No soy mala, soy solo una impresión". Lo mismo podría decirse de *Gun*, de Warhol. En definitiva, no es más que la imagen de un revólver. Dos armas: una roja y una negra. Superpuestas, espejadas. Quizás, como sugiere el título, un arma es todas las armas. Aquí el rojo remite a muchas cosas. Es sangre, Estados Unidos, enojo. Aquí, la sombra roja aparece debajo de la imagen en negro de un revólver. La amenaza potencial de un arma reside exactamente debajo de su banalidad de alto nivel, en las manos de sangre caliente de su dueño.

La pintura ***84 Sparrows*** [84 gorrones, 1979], de **Vernon Fisher** me recuerda un verso de la Biblia del Evangelio según San Lucas: "Más aún, hasta los cabellos de vuestra cabeza están contados. No tengáis miedo: valéis más que muchos gorrones". En la obra de Fisher, se nos ofrece un espacio para el asombro, en tanto es asombroso existir en el abundante collage del universo que representa. Bajo la amplitud del cielo de Texas, uno puede quedarse mudo al observar las estrellas en todo su esplendor. *84 Sparrows* no es solo un retrato del gran cielo de Texas y sus efectos, sino también un protorretrato del existencialismo del siglo XXI, realizado hace casi cincuenta años atrás. ¿Qué hacemos con la aglomeración que sentimos? Un tríptico

de recortes pintados con forma de pájaro, un "nuevo testamento" con el cual maravillarnos a través de la lente del dibujo trampantojo y una copia de la viñeta del querido cómic *Nancy*, de Ernie Bushmiller. Se trata de una dieta bien balanceada de los medios del siglo XX. La obra *84 Sparrows* abre preguntas: ¿Qué nos conecta, en modos granulares, de apariencia insignificantes, bajo un cielo vasto con innumerables estrellas? Hallo consuelo aquí, en una época en la que abunda la saturación desde los medios de comunicación, al encontrar una respuesta en el color rojo o la referencia a él, ya sea en ladrillos, pájaros o sangre.

Galería 11: Selecciones de la Colección Permanente

La próxima obra, ***Women's Equality*** [Igualdad de la mujer, 1975], de **Marisol**, es una litografía que representa un dibujo en lápiz a color de dos feministas y abolicionistas tempranas, Elizabeth Cady Stanton y Lucretia Coffin Mott, rodeadas de trazos de manos, las manos de Marisol: que apoyan, sostienen, comparten el espacio con estas predecesoras que lucharon por la igualdad mucho antes de la época de Marisol en Estados Unidos. Marisol, una inmigrante francesa y venezolana, comprende a los fantasmas y las historias que ellos portan. Las manos esbozadas y decoradas de Marisol se presentan como una característica propia de las obras en papel de la artista, que hace que una imagen residual de su cuerpo se convierta en recipiente para una vida nueva, en ocasiones incluso adorna las obras con figuras de yeso de sí misma. De la misma manera que las impresiones del cuerpo de Marisol, *Women's Equality* también traza una línea directa e implica al espectador. Aquí, la mano fantasmagórica dibujada en el extremo inferior de la litografía se convierte en la mano de quien observa y cuestiona: ¿de qué manera estamos implicados en la vida de nuestras antecesoras y con qué finalidad trabajamos para sostener a las que han venido antes que nosotros?

Otra de las obras que he seleccionado es **Mr. Bellamy** [El Sr. Bellamy], **de Roy Fox Lichtenstein**. El año de creación de esta pintura, 1961, fue un punto de inflexión en la carrera de Lichtenstein. Después de más de una década de pintar y exponer obras en estilos tan diversos como la abstracción pura, el cubismo y el realismo, Lichtenstein “descubrió” la historieta. En una serie de obras que comienza con *Look Mickey* [Mira Mickey, 1961], Lichtenstein inició el camino de la apropiación de imágenes, algo que ahora se comprende como arte pop, pero que en sus inicios podría compararse mejor con el arte conceptual. Se relacionaba con el grupo fluxus, con Bob Watts, Allan Kaprow y los artistas de la escuela de Rutgers; todos ellos interrogaban la cultura en relación con los mecanismos de su producción. Para Lichtenstein, estas primeras obras conceptuales se centraron en imaginería adaptada de las historietas. Estas pinturas se centraron ampliamente en modos de ver y presentaron personajes que con frecuencia buscaban algo o a alguien que no estaba allí, o presente en una única viñeta aislada. En sus primeros años como estudiante de la Ohio State University, el joven Lichtenstein participó en un laboratorio experimental de estudios visuales creado por un grupo de ingenieros y científicos, dirigido por Hoyt Sherman, llamado el Flash Lab. En los Flash Labs se usaban luces parpadeantes, como el ojo de una cámara, para mostrar a los estudiantes una imagen sobre un escenario, por un período breve de tiempo, y luego se volvía a oscurecer, para alentar a los artistas a dibujar de memoria. Durante un período de tiempo dibujaban en la oscuridad, hasta que las luces volvían a encenderse brevemente. Estas clases, a las que Lichtenstein hizo referencia por el resto de su carrera, permiten leer lo ocular en estas pinturas tempranas mucho más claramente, donde la figura está mirando o imaginando no lo que está presente, sino lo que se encuentra por fuera del plano del cuadro. Este modo, repleto de “puntos Ben Day” hechos a mano, nos expone a la máquina producida en masa que imprimió la historieta y, algo más importante, a la mano que los hizo.

Galería 11: Siren (After E K Charter) **[Sirena (a la manera de EK Charter)]**

Siren (After E K Charter) fue la primera pintura que hice tomando imágenes de álbumes y replanteándolas, y también brindando estas máscaras, por las que la pintura vive en el vidrio y está esta imagen por detrás, impresa en entramado para evocar los puntos de Ben Day, las pinturas de Roy Liechtenstein y el material impreso. Esta no es una imagen digital, sino una cosa “fabricada”. Y comprimidos de esta manera forman una nueva bandera, una que evoca el semicírculo gigante del video de Janet Jackson para “Love Will Never Do (Without You)”. Era mi primer intento y fue bastante sencillo. Janet vive en una línea de horizonte, sobre un mar oscuro, bajo un fuego, una sirena nos llama hacia ella.

Siempre me sentí inseguro de mi sonrisa y de mostrar mis dientes. Y aquí, en el arte de tapa de su compilación de éxitos de 1995, *Design of a Decade*, estaba esta hermosa fotografía de Janet sonriendo, su risita como signo de la alegría y las carcajadas. Qué gran símbolo, pensé, que aspecto maravilloso de uno mismo para compartir. Quería replantear el mito de la sirena como una figura que atrae a los marineros a su muerte, llamándolos a la costa, tendiéndoles una trampa. ¿Cómo se transforma eso? En esa época era estudiante de posgrado, un espacio en el que tenía que defender mi amor por Halloween y defender mi obra, que refería a los temas de la muerte usando imágenes populistas: cosas que la gente creía conocer. Quería dar vuelta estas imágenes, dislocar aspectos de lo que conocemos, replantearlas o usarlas en *collage*, como si fueran Frankenstein en cuerpos nuevos, nuevos símbolos, medallas nuevas, nueva heráldica.

También concebí siempre mi obra como una forma de autorretrato. Toda obra es un retrato, y estas “pinturas”, entre comillas, son como diarios. Proviene de un tiempo, un momento, una experiencia de mi vida, un lugar determinado. Respondo a ellas, estoy con ellas, me siento con ellas. Descubrí que se pueden conseguir piezas mayores de plexiglás en 2015, cuando empecé a usar banderas impresas digitalmente. Me topé con una empresa que hace banderas ubicada frente a la casa de Betsy Ross, en Filadelfia, y pensaba en ella y en la idea de la bandera como símbolo. Las personas hacen banderas para mostrar lo que apoyan, de qué están orgullosas, quiénes son. Pensé: “Cuando haga una bandera aquí, debería imprimir una imagen gigante de Janet Jackson”. Era su admirador, la amaba y quería estar con ella y mirar esta hermosa fotografía suya.

Design of a Decade llegó en el momento en que Janet se estaba reinventando como símbolo sexual. Se estaba alejando de sus primeros álbumes, como *Control* y *Rhythm Nation 1814*. El fotógrafo de moda Herb Ritts dirigió el video para “Love Will Never Do (Without You)”, de *Rhythm Nation*, y sus imágenes aparecieron en *Janet*, su álbum de 1993. El video de “Love Will Never Do” tuvo para mí una enorme importancia. Cuando era más chico, trataba de engancharlo furtivamente en la MTV, me resultaba excitante por todos los motivos imaginables. En el video hay personas hermosas interactuando en el desierto con figuras geométricas brillantes. El actor y modelo que actuaba en ese semicírculo, quien resultó ser Djimon Hounsou, es digno de ver.

Empecé a pensar en los símbolos. ¿Cómo es que alguien se transforma en símbolo? ¿Cuál es su esencia cuando son íconos, algo enorme? La otra referencia de esta obra es la pintura de Ellsworth Kelly de 1959, *Charter*, una obra de arte que iba a ver a menudo en la Yale Art Gallery de New Haven, Connecticut. Me atraía como una bandera perfecta o una insignia o un escudo de armas que me podría representar. Es naranja y negro, los colores de Halloween, y un recordatorio de la luz y lo oscuro, el fuego y las tinieblas. Quise transponer la pintura a una heráldica que dialogara conmigo.

Galería 10: *Shampoo Paintings* (Pinturas de champú)

No me gusta el lienzo. No me gusta cómo se siente la pintura sobre el lienzo. Me enferma hasta la muerte. Las *Shampoo Paintings* [Pinturas de champú] se encuentran entre las primeras exploraciones en la pintura: son obras que evitan deliberadamente los materiales convencionales para desafiar las tradiciones y jerarquías constitutivas del medio. Comencé esta serie en 2012. En lugar de usar pintura tradicional, reemplacé su cualidad esencial, su carácter líquido, por champú, y así transformé una sustancia producida masivamente de uso cotidiano en algo táctil y performativo.

Al igual que otras pinturas de la serie, *Andromeda* [Andrómeda, 2012] fue realizada chorreando jabón líquido sobre un espejo. El resultado es una composición formada por los colorantes químicos en el mismo champú. Pienso en artistas como Helen Frankenthaler, que pintaba en el piso con esponjas y espátulas para limpiar vidrios, y en Lynda Benglis, cuyos chorreados de látex aprovechaban la gravedad y la fluidez. Pero, para mí, el champú es más que solo un material; es un bien de consumo repleto de significado. Los embalajes y los nombres de estos productos portan promesas inconscientes de transformación, escape e intimidad. Con frecuencia he reflexionado sobre cómo al gastar sesenta y nueve centavos en un champú llamado 'Brisa isleña' se puede estar comprando más que jabón; están invirtiendo en la promesa de que podrían viajar, tener decisión sobre el tiempo y el espacio.

Galería 9: *Puffy Paintings* (Pinturas mullidas)

Mi idea para *The Whale* [La ballena] comenzó con lo primero que ve el visitante cuando ingresa a las salas del museo: un gran yunque negro tomado de la historieta *Baby Huey*. Baby Huey era un pato bebé gigante con pañales, y hay una imagen en la tapa de una de las historietas en donde está jugando sin esfuerzo con un yunque. También pensaba en los *Looney Tunes*, el Coyote, y el vasto paisaje del sudoeste retratado en esas caricaturas. Además, tenía en mente los productos Acme —a menudo, un yunque—, que el Coyote solía usar para bombardear a su némesis, el Correcaminos. Si se mira desde lejos a través de las salas, *The Anvil* [El yunque, 2023], una *Puffy Painting* [pintura mullida] de neopreno negro, puede parecer la cola de una ballena. Sería muy extraño ver una ballena en este espacio enorme y seco, ¿no? Casi tan extraño como ver un yunque cayendo sobre tu cabeza o tan raro como la existencia del pato bebé gigante.

Aprendí a coser con mi abuela; como artista joven homosexual, esta práctica me resultó un lugar seguro. Las *Puffy Paintings* son obras escultóricas cosidas hechas de neopreno y gomaespuma que usan la técnica del aislamiento. Como el yunque, las imágenes provienen de

historietas, pero han sido despojadas de la mayoría de las figuras, gestos y motivos. Las *Puffy Paintings* están inspiradas en las figuras abstractas de Ellsworth Kelly, que usan las paredes blancas del museo como fondo. De manera similar a la obra de Kelly, dan una idea de "pintura objeto", ubicadas descentradas en la pared, en su interacción con el espacio y al sugerir movimiento.

A Door Without a Key [Una llave sin puerta, 2019] representa una llave entrando a una cerradura. La fuente de esta obra siempre me ha resultado elusiva. Fue algo que imprimí en 2017 mientras reunía cientos de imágenes asociadas a los gatos, la demencia, otros mundos y cosas que asustan a las personas. La imagen me recordó una escena de *Cenicienta*, en la cual dos ratones, Jaq y Gus, intentan liberar a Cenicienta de su cuarto y deben subir una gran escalera cargando una llave gigante. La composición también refleja el estilo formalista de las pinturas de abstracción geométrica de Ellsworth Kelly. A menudo en mi obra aparecen referencias a Disney. En *Non-Stop Fright (Bump in the Night)* [Miedo sin respiro (Golpe en la noche), 2019] aparece una calabaza de Halloween enorme y hecha pedazos tomada de una historieta de Walt Disney de 1943.

The Pied Piper [El flautista de Hamelín, 2019] es una *Puffy Painting* de un par de guantes azules que tocan una zanahoria como si fuera una flauta, que es una imagen de una historieta de *Bugs Bunny*. Por lo general, Bugs usa guantes blancos, pero en algunas versiones, por fuera de la marca oficial o clandestinas, son azules. Como Winnie the Pooh, que se puede usar libremente siempre que no lleve su característica camisa roja.

Galería 8: *CD Paintings* (Pinturas de CD)

Mis *CD Paintings* [Pinturas de CD] adoptan la forma cuadrada familiar de las cajas de los discos compactos, aquellas cajitas que en una época contenían música como algo tangible. La música no es solo sonido: es recuerdo, identidad y estar a la moda. Estas pinturas entran en conflicto con esa idea. También pienso sobre las influencias, lo que significa tomar prestado, samplear, tanto en las artes plásticas como en la música. Allí siempre hay tensión. ¿A quién le pertenece qué cosa? ¿Qué es la transformación y qué es simplemente tomar algo? No sólo tomo algo prestado, sino que lo recorto, lo pongo en un *collage*, lo recorto y, a veces, lo omito por completo. Lo que falta es tan importante como lo que está allí.

La pintura *November 23, 1963 (JFK Goes to Hell)* [23 de noviembre de 1963 (JFK se va al Infierno), 2018] combina la foto de la portada desplegable del disco de Carpenters de 1973 *Now & Then* con llamas extraídas de un auto de juguete Hot Wheels. *The End* [El fin, 2017] proviene de una imagen que tomó el fotógrafo David LaChapelle para la portada del álbum *Rainbow*, de Mariah Carey, pero su cuerpo ha sido eliminado. *Born on The Floor*

[Nacido en el piso, 2016] recurre a la foto de la portada, tomada por Annie Leibovitz, del disco de 1984 de Bruce Springsteen *Born in the USA*, y coloca las manchas y tiras de censura según el estilo de John Baldessari sobre la imagen y la gorra de béisbol. **Twisters Only** [Solo torbellinos, 2018] es del disco de Chubby Checker *For Twisters Only*, con una imagen del Demonio de Tasmania, el personaje de los Looney Tunes. **Trouble** [Problemas, 2018; en Galería 12] proviene de la portada del álbum de 1970 de Cat Stevens, *Mona Bone Jakon*, la mano de Óscar el Gruñón es una imagen robada de una ilustración del libro de Linda Hayward, *A Day in the Life of Oscar the Grouch* [Un día en la vida de Oscar el gruñón]. También hay una aguja de heroína falsa y una jeringa plástica como las que se compran como chasco; puede que provinieran de una tienda de chascos con una enfermera sexy en sus empaques. Aquí simboliza las drogas, las peores: las drogas de Filadelfia.

Galería 8: Reverse-glass Paintings (Pinturas sobre vidrio invertido)

Muchas de mis pinturas están hechas a través del procedimiento de vidrio invertido. Para esta técnica es necesario crear la imagen en el orden inverso: comenzar por la capa de pintura del frente en el reverso del vidrio e ir añadiendo luego las capas subsiguientes hasta llegar al fondo. Es un procedimiento muy antiguo que se remonta a la edad media. Se usa a menudo para hacer carteles y animaciones a mano, una de mis primeras influencias.

The Great Pretender [La gran simuladora, 2021] se basa en un retrato icónico de la actriz y comediente Lily Tomlin, pintado en 1977 por Richard Amsel para la revista *Time*. A Tomlin, lesbiana, le habían ofrecido ser tapa de la revista *Time* en 1975 con la condición de que "saliera del clóset", pero ella no cedió. Cuando salió en la tapa dos años después, el artículo celebraba su obra y no su sexualidad. La tapa la muestra como una maga que desaparece. Amsel también pintó un retrato de Bette Midler, quien se abrió camino cantando en las casas de baños de Nueva York, para su álbum de 1972 e inspiración de **Bloom** [Floración, 2021], *The Divine Miss M*. Amsel falleció en la década de los ochenta por una enfermedad relacionada al SIDA. Era un ilustrador gay de Filadelfia y pintó retratos de otras personas queer y aliadas.

The Future Is on Fire or: Grenade in My Mouth or . . .

[El futuro está en llamas o: Una granada en mi boca o . . ., 2020] toma una imagen de Puff the Magic Dragon de un álbum de Sandpipers de 1966 y la fusiona con una granada de una historieta de *Devil Kids* de 1962.

Electronic Renaissance [Renacimiento electrónico, 2021] muestra caballos de *Johnny Fedora and Alice Blue Bonnet*, canción de un dibujo animado de Disney de los cuarenta, recuperada de un disco de Disneylandia de 1970.

Urgent Halloween Merchandise [Mercadería urgente de Halloween, 2020] proviene de una caja de cartón de Spirit Halloween que estaba en mi estudio, había pedido

unas cuantas telas de araña que brillan en la oscuridad para una obra que hice en 2015. El título resume mi obra; es simplemente eso, mercadería urgente de Halloween. **Ms. Barstool or: Teenage Alcoholics or . . .** [Srta. Barstool o: Alcohólicos adolescentes o . . ., 2020] proviene de un mural pintado que está encima de una tienda de Filadelfia, Mr. Barstool. El mural tiene un fondo azul; tomé una foto del mural y la invertí usando la función de un iPhone "invertir colores" para derivar el color. **The Flower Show** [La exhibición floral, 2020] proviene de un cartel o banner pintado para la Philadelphia Flower Show.

Las pinturas sobre vidrio invertido toman materiales de fuentes variadas. Pero me interesan del mismo modo quienes trabajan al filo del anonimato: diseñadores de portadas de álbumes, animadores, historietistas, pintores de carteles y fotógrafos de archivo. Al reunir referencias de la historia del arte con elementos más efímeros de la cultura pop, quiero destacar la manera en que las cosas con las que nos conectamos, las que usamos para definirnos, están siempre evolucionando y transformándose.

Galería 7: Plastics Paintings (Pinturas plásticas)

En verdad no me gusta trabajar sobre lienzo. Sí encontré este lienzo pintado, pero necesité comprimirlo detrás de un vidrio, de la misma manera en que se hacen las películas de animación. Luego pude acceder a este código, la animación, que sentí más alineada con quien yo era y con lo que siempre quise hacer, que era trabajar en el departamento de tinta y pintura de Walt Disney. Eso era lo que quería hacer cuando era más joven. Y después ese deseo se fue. Fui al centro a mi tienda de plexiglás favorita, Everything Plastic, a la que estuve yendo desde que tenía como 21 años y compré unas cuantas teselas plásticas: teselas plásticas espejadas, teselas vinílicas espiraladas. Empecé a preguntarme qué pasaría si apretujara todo eso detrás de un vidrio. ¿Podría considerarse eso una pintura? Entonces no tendría que tomar decisiones ni usar mis manos para hacer marcas pictóricas. Eso me resultaba ajeno, intimidatorio. No era mi posición, no es la manera en la que veo el mundo. Sí pienso en ordenar las cosas, en las matemáticas. Pienso en ángulos rectos y en sistemas. Estaba tratando de darle algún tipo de lógica a cosas que son ilógicas.

Me pareció gracioso llamarlas *Plastics Paintings*

[MRSTABU y Loose Diamond (Arnolfini)] [Diamante suelto (Arnolfini)], ambos 2013]: combinan materiales plásticos y el concepto de lo plástico. Escuchaba grupos como Tracy + the Plastics y pensaba en las Plásticas de la película Chicas Pesadas: en el plástico como forma de vida o esencia y en cómo se ve. No sé nada sobre pintura. Ni siquiera sabía nada sobre cómo hacer pinturas. También estaba tratando de hacerlo a mayor escala, y de dar forma las *Plastics Paintings* pensando en la tienda de segunda mano. ¿Por qué, cuando están reunidas en el expositor

de una tienda de segunda mano, todas estas cosas diferentes dan la sensación de algo íntegro y familiar? Un día cualquiera, en cualquier tienda de segunda mano o de mercadería en consignación, estos objetos se mueven, se revuelven, se tocan y se cambian de sitio. Pero son siempre los mismos. ¿Esa sensación se puede mantener, exponer, enlazar? ¿De qué manera esa mezcla de cosas se transforma, cuenta historias y cambia en el tiempo dependiendo del color, la forma y el símbolo?

Con esta primera *Plastics Painting* intentaba hacer una ecuación, una ecuación matemática, en la que se tiene un objeto encontrado (pero no en forma colonial, quiero resistir esa idea de “encontrar” cosas), este objeto que compré en una tienda de segunda mano, pareado con otro objeto que compré, un CD, combinado con piezas de plástico, papel de aluminio y cinta, comprimidos todos juntos y, así, democratizados en cierta forma. Todas las cosas de este plano son cosas compartidas. Están hechas para estar juntas y atadas, como una colcha de retazos. Tu hilo y el mío, tu amor por la música y el mío, todos comparten el espacio y lo sostienen. En mi mente es una fantasía ideal.

Es interesante trazar un paralelo entre el tajo que divide al medio estas pinturas tempranas y el tajo que, por las muchas cirugías, atraviesa de arriba a abajo mi cuerpo por delante. Se produjo, sin saberlo, un deslizamiento por el que me coloqué en estas pinturas sin querer. La forma en que compartimos este tajo al medio tiene peso. Pueden ver cómo intenté hacerlo. Pero también pueden ver cómo el intento se fractura y se renueva. Por entonces ni siquiera sabía que se pueden conseguir piezas de plexiglás de más de veintiocho pulgadas (setenta y un cm); la obra tiene dos piezas plásticas unidas con cinta de embalar. Este ideal, este espacio de fantasía plástica, está fracturado, es humano, está roto, como el monstruo de Frankenstein. Está predestinado a separarse. El fracaso es parte de la fantasía: no puede sostenerse ni convertirse en realidad. Por eso la fantasía existe.

Galería 7: *Slatwall Paintings* (Pinturas en paneles ranurados)

Para las *Slatwall Paintings* [Pinturas en paneles ranurados], incluyendo ***A Time to Kill*** [Hora de matar, 2016] and ***Haymaker*** [Labradora, 2017], uso como base los paneles que sostienen ganchos y soportes en los exhibidores comerciales. En ellos organizo meticulosamente una selección de objetos, para destacar las diversas opciones que tenemos a disposición como consumidores, para ajustar y afinar nuestra vida y el entorno. Estos objetos, a menudo despreciados como baratijas, se elevan al estatus de arte mientras siguen portando las asociaciones psicológicas de su existencia anterior.

La pieza central del *Haymaker* es una figura de cartón de Margaret Hamilton como la Bruja Malvada de la película *El mago de Oz*, también está el cartel de un bar que conseguí en una tienda de suministros de maniqués de

Filadelfia llamada Gershel Brothers, detergente en botella, una bebida Monster Energy y otras cosas.

Mi elección de materiales —exhibidores comerciales de almacén, mercancías cotidianas— reflejan la experiencia de mi padre como inmigrante venezolano en Estados Unidos. Pensaba en mi padre, un extranjero que llegó a Estados Unidos; quería ver con sus ojos este mundo y estos objetos —estos alimentos corrientes—, como si acabara de llegar a este lugar extraño. Podía ser el infierno o podían ser los Estados Unidos de América. La observación se agudiza y esa observación no se detiene. Mi avidez de ver, aprender, interactuar y escuchar es evidente en la obra. Para mí, lo norteamericano de eso es la idea de aprovechar lo que hay aquí, de apreciar y observar verdaderamente lo que es familiar.