

<Gallery 1>

**Clarissa Tossin**

b. 1973, Porto Alegre, Brazil; lives in Los Angeles, CA

*Ch'u Mayaa*, 2017

Video, color, sound; 17:57 min.

Courtesy the artist

Originally commissioned and produced by the City of Los Angeles  
Department of Cultural Affairs for the exhibition *Condemned to Be Modern*  
at the Los Angeles Municipal Art Gallery as part of the Getty's *Pacific*  
*Standard Time: LA/LA* initiative

Choreographer/performer: Crystal Sepúlveda  
Cinematographer: Jeremy Glaholt

In this video, Clarissa Tossin responds to Frank Lloyd Wright's Hollyhock House (built 1919–21) in Los Angeles, a prime example of the Mayan Revival style. The choreography takes inspiration from the house's architecture, as well as from gestures and poses on ancient Maya ceramics and buildings. The soundtrack includes a heartbeat, breathing, and pre-Columbian clay flute. By using Hollyhock House as a stage, Tossin echoes how Maya society would have used a temple or ceremonial structure, but her "archaeology of the present" explores the relationship between the Indigenous civilization and modern Los Angeles through the lenses of gender and appropriation, among other concepts. Tossin's title is Yucatec Mayan for "Maya Blue," the resilient bright blue pigment found in pottery and murals depicting dancers.

► 501 ► 501 Access

En este video, Clarissa Tossin responde a la Casa Hollyhock de Frank Lloyd Wright (construida entre 1919 y 1921) en Los Ángeles, la cual es un excelente ejemplo del estilo del renacimiento maya. La coreografía está inspirada en la arquitectura de la casa, así como en los gestos y las poses encontradas en las antiguas cerámicas y edificios mayas. La banda sonora incluye latidos del corazón, respiración y flauta de arcilla precolombina. Al usar la Casa Hollyhock como escenario, Tossin reflexiona cómo la sociedad maya habría usado este edificio como templo o estructura ceremonial, mientras que su "arqueología del presente" explora la relación entre esta civilización indígena y el Los Ángeles de hoy, a través de conceptos como género y apropiación, entre otros. El título que Tossin utiliza proviene del maya yucateco y significa "Azul Maya", en referencia al resistente pigmento azul brillante encontrado en ejemplos de cerámica y murales con representaciones de figuras danzantes.

► 501 ► 501 Acceso

**Clarissa Tossin**

b. 1973, Porto Alegre, Brazil; lives in Los Angeles, CA

*A cycle of time we don't understand (reversed, invented, and rearranged)*, 2017

Silicone, walnut, and faux terracotta (dyed plaster)

Collection of the artist; courtesy Commonwealth and Council, Los Angeles

**Clarissa Tossin**

b. 1973, Porto Alegre, Brazil; lives in Los Angeles, CA

*Yaxchilán Lintel 25 (feathered serpent)*, 2017

Silicone, walnut, faux serpent skin (vinyl), synthetic hair, and faux quetzal feather (dyed rooster feather)

Collection of the artist; courtesy Commonwealth and Council, Los Angeles

Clarissa Tossin based these sculptures on the Mayan Theater in Los Angeles, the facade of which was designed by Mexican painter and sculptor Francisco Cornejo. Some of his decorations loosely interpret Maya glyphs and figures while others adapt iconography from archaeological sites in Guatemala and Mexico. Tossin here asks us to see the 1927 building as a cultural site with particular meanings for both the city of Los Angeles and its large Maya population. Her materials celebrate animals central to Maya cosmology but also suggest Hollywood productions: the quetzal feather and serpent skin are explicitly fake. Looking to pre-Columbian temples as sites of performance, Tossin seeks to “make the theater dance”; she cast parts of the facade in flesh-colored silicone and combined them with sculpted hands and feet derived from Maya ceramics.

Para estas esculturas, Clarissa Tossin se basó en el Teatro Maya de Los Ángeles, cuya fachada fue diseñada por el pintor y escultor mexicano Francisco Cornejo. Algunas de sus decoraciones son libres interpretaciones de glifos y figuras mayas, mientras que otras son adaptaciones de la iconografía encontrada en sitios arqueológicos en Guatemala y México. Tossin nos pide que veamos el edificio de 1927 como un sitio cultural con un significado particular, tanto para la ciudad de Los Ángeles, como para su gran población maya. Sus materiales celebran animales claves para la cosmología maya, pero también se inspiran en producciones de Hollywood: la pluma quetzal y la piel de serpiente son explícitamente falsas. Mirando a los templos precolombinos como lugares de performance, Tossin busca “hacer que el teatro baile” al crear moldes de la fachada del teatro en silicona de color carne y combinarlas con esculturas de manos y pies sacados de ejemplos de cerámica maya.

**Clarissa Tossin**

b. 1973, Porto Alegre, Brazil; lives in Los Angeles, CA

*A two-headed serpent held in the arms of human beings,  
or, Ticket Window*, 2017

Silicone, walnut, and faux terracotta (dyed plaster)

Collection of the artist; courtesy Commonwealth and Council, Los Angeles

**Clarissa Tossin**

b. 1973, Porto Alegre, Brazil; lives in Los Angeles, CA

*xojowisaj ja (to make the building dance)*, 2017

Silicone, walnut, faux jaguar fur, and faux terracotta  
(dyed plaster)

Collection of the artist; courtesy Commonwealth and Council, Los Angeles

**Clarissa Tossin**

b. 1973, Porto Alegre, Brazil; lives in Los Angeles, CA

*Ha' K'in Xook, from Piedras Negras to Hill Street*, 2017

Silicone, walnut, faux jaguar fur, and faux quetzal feather  
(dyed rooster feather)

Collection of the artist; courtesy Commonwealth and Council, Los Angeles

<Gallery 2>

**Ronny Quevedo**

b. 1981, Guayaquil, Ecuador; lives in Bronx, NY

*Errant Globe*, 2015

Soccer-ball bladder and globe stand

Collection of the artist

**Ronny Quevedo**

b. 1981, Guayaquil, Ecuador; lives in Bronx, NY

*ULAMA-ULE-ALLEY OOP*, 2017

Enamel, silver leaf, vinyl, and graphite pencil on mylar

Collection of the artist

**Ronny Quevedo**

b. 1981, Guayaquil, Ecuador; lives in Bronx, NY

Above:

*Ulama, Ule, Olé*, 2012

Milk crates and zip ties, two parts

Collection of the artist

On floor:

*Orders of Magnitude (desde Qoricancha)*, 2018

Gold leaf and imitation gold leaf on linoleum tile

Collection of the artist

This mixed-media drawing combines references to the floor of a gymnasium with the design for ceremonial ball courts found in pre-Columbian sites in Mexico and Central America. Sports are a recurrent theme in Ronny Quevedo's work. His father was a professional soccer player in Ecuador and a referee in an amateur league in New York. The title of the work alludes to *ulama*, a Mesoamerican game similar to soccer and basketball that was played in teams with a rubber ball. Working with inexpensive materials in a mostly abstract language, Quevedo uses lines and arrows made of printed adhesive vinyl to create marks that indicate the rules of the games as well as the presence and movement of players.

► 502

Este dibujo de medios mixtos combina referencias al piso de un gimnasio con el diseño de canchas de pelota ceremoniales que se encuentran en sitios precolombinos en México y América Central. Los deportes son un tema recurrente en el trabajo de Ronny Quevedo. Su padre era jugador de fútbol profesional en Ecuador y árbitro de una liga amateur en Nueva York. El título de la obra alude a *ulama*, un juego mesoamericano similar al fútbol y al baloncesto que se jugaba en equipos con una pelota de goma. Trabajando con materiales de bajo costo en un lenguaje mayormente abstracto, Quevedo usa líneas y flechas hechas de vinilo adhesivo para crear marcas que indican las reglas de los juegos, así como la presencia y el movimiento de los jugadores.

► 502

### Ronny Quevedo

b. 1981, Guayaquil, Ecuador; lives in Bronx, NY

*Notes on the poetics of relation #2*, 2015

Silver leaf, wax, and clear adhesive vinyl on paper

Collection of the artist

### Ronny Quevedo

b. 1981, Guayaquil, Ecuador; lives in Bronx, NY

*Field of Play*, 2016

Wax and embossment on paper

Collection of the artist

**Ronny Quevedo**

b. 1981, Guayaquil, Ecuador; lives in Bronx, NY

*Cabeza Magica*, 2012

Printed adhesive vinyl, enamel, gold leaf, silver leaf, and pattern paper on paper

Collection of the artist

**Ronny Quevedo**

b. 1981, Guayaquil, Ecuador; lives in Bronx, NY

Clockwise from top left:

*every measure of zero (wari textile)*, 2017

Gold leaf on dressmaker's tracing paper

Collection of Marysia Woroniecka

*oro blanco*, 2017

Gold leaf and wax on paper

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from Sheree and Jerry Friedman

*every measure of zero (up is down)*, 2017

Gold leaf on dressmaker's tracing paper

Collection of the artist

**Ronny Quevedo**

b. 1981, Guayaquil, Ecuador; lives in Bronx, NY

*origin points of lyra (5-3-2-1)*, 2017

Silver leaf, gold leaf, and wax on paper

Private collection

**Ronny Quevedo**

b. 1981, Guayaquil, Ecuador; lives in Bronx, NY

*(lyra)*, 2017

Silver leaf on dressmaker's tracing paper

Collection of the artist

**Ronny Quevedo**

b. 1981, Guayaquil, Ecuador; lives in Bronx, NY

*The Main Event (Nomadic Structures)*, 2016

Screenprint with blind embossment on paper

Collection of Reuben O. Charles II and Kimberly R. Charles

**Ronny Quevedo**

b. 1981, Guayaquil, Ecuador; lives in Bronx, NY

*quipu*, 2017

Screenprint, printed adhesive vinyl, and enamel on paper

Collection of the artist

**Ronny Quevedo**

b. 1981, Guayaquil, Ecuador; lives in Bronx, NY

Clockwise from top:

*every measure of zero (errantry)*, 2017

Wax and enamel on paper

Private collection

*every measure of zero (periphery)*, 2017

Gold leaf on dressmaker's tracing paper

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from Ann Ames in memory of Steven Ames

*every measure of zero (Nazca beyond the plain)*, 2017

Gold leaf on dressmaker's tracing paper

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from Michael Straus in memory of Steven Ames

Created in a variety of mediums and formats, Ronny Quevedo's works allude to everything from gymnasium floors to constellations. This work in particular refers to Lyra, a llama-shaped constellation that Inca herders believed protected their animals. Quevedo often combines themes from his personal history with ideas and materials drawn from Andean and Mesoamerican cultures. He frequently uses gold leaf, for example, a reference to the Spanish colonial exploitation of the Americas for the precious metal. All of his works can be interpreted as maps, whether tracking the trajectory of stars or the migratory movement of people like the artist and his family, who came from Ecuador to the Bronx in the early 1980s.

Creadas en una variedad de medios y formatos, las obras de Ronny Quevedo aluden a todo, desde suelos de gimnasios hasta constelaciones. Este trabajo en particular se refiere a Lyra, una constelación en forma de llama que los pastores incas creían que protegía a sus animales. Quevedo a menudo combina temas de su historia personal con ideas y materiales extraídos de las culturas andina y mesoamericana. Frecuentemente usa pan de oro, por ejemplo, como referencia a la explotación colonial española de las Américas por el metal precioso. Todas sus obras se pueden interpretar como mapas, ya sea rastreando la trayectoria de las estrellas o el movimiento migratorio de personas, como el artista y su familia, quienes vinieron de Ecuador al Bronx a principios de los años ochenta.

## <Gallery 3>

### **Livia Corona Benjamín**

b. 1975, Ensenada, Mexico; lives in New York, NY, and Mexico City and Ensenada, Mexico

From left to right:

*Infinite Rewrite VI*, 2018

*Infinite Rewrite LIII*, 2018

*Infinite Rewrite LVI*, 2018

*Infinite Rewrite LII*, 2018

*Infinite Rewrite L*, 2018

*Infinite Rewrite XXXI*, 2016

*Infinite Rewrite LV*, 2018

*Infinite Rewrite LIV*, 2018

*Infinite Rewrite LI*, 2018

*Infinite Rewrite XVIII*, 2016

Analog photograph on chromogenic paper with aluminum mount on stacked acrylic base

Collection of the artist

Working entirely in analog film from a single black-and-white negative, Livia Corona Benjamín made these photograms through multiple exposures in the darkroom. Each exposure fractured the image further, generating ranges of color not present in the original negative and resulting in pixel-like shapes that are analog yet give the appearance of having been digitally manipulated. The pixels reference stone and shell mosaics in pre-Hispanic art. The repetition of the abstract forms nods to the many versions of Mexican grain silos made from one master design during the CONASUPO initiative, and also comments on the role of photography in the era of digital automation.

► 504

Trabajando completamente en película analógica a partir de un solo negativo en blanco y negro, Livia Corona Benjamín crea estos fotogramas a través de múltiples exposiciones en el cuarto oscuro. Cada exposición fractura aún más la imagen, generando gamas de colores que no estaban presentes en el negativo original y que dan como resultado formas similares a píxeles analógicos que parecen haber sido manipulados digitalmente. Los píxeles hacen referencia a los mosaicos de piedra y concha en el arte prehispánico. La repetición de estas formas obedece a las muchas versiones de graneros hechas de un diseño maestro durante la iniciativa CONASUPO, a la vez que comenta sobre el rol que juega la fotografía en la era de la automatización digital.

► 504

**Livia Corona Benjamín**

b. 1975, Ensenada, Mexico; lives in New York, NY, and Mexico City and Ensenada, Mexico

From left to right:

*Zoquitl/Conversion C*

*Huapalcalco/Conversion A*

*Caballos/Conversion D*

*Rancho Grande/Conversion B*

All works 2018

Gelatin silver print and latex and plaster on canvas,  
two parts

Collection of the artist

**Livia Corona Benjamín**

b. 1975, Ensenada, Mexico; lives in New York, NY, and Mexico City and Ensenada, Mexico

*Graneros del Pueblo / Nadie Sabe, Nadie Supo*, 2016

High-definition video, color, sound; 6 min.

Courtesy the artist

**Livia Corona Benjamín**

b. 1975, Ensenada, Mexico; lives in New York, NY, and Mexico City and Ensenada, Mexico

*Mazatlpilli*, 2018

Pigment inkjet print with turquoise, jade, coral, onyx,  
obsidian, tiger's eye, and animal bone

Collection of the artist

In this body of work, Livia Corona Benjamín focuses on grain silos built between 1965 and 1999 throughout rural Mexico as part of a national initiative aimed at supporting independent subsistence farmers.

The Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO) commissioned Mexican modernist architect Pedro Ramírez Vázquez to design a template from which farmers could build the structures themselves with materials at hand. The project ultimately failed, and more than four thousand silos were abandoned.

Corona Benjamín's photographs of these structures appear above blueprints of their interiors. The abstract representations show how local communities have since transformed the buildings, repurposing them as schools, churches, or motels. While the conical shape of the silos recalls pre-Hispanic pyramids, their later adaptation by local communities has made them compelling examples of vernacular Mexican architecture.

En este cuerpo de trabajo, Livia Corona Benjamín se enfoca en los graneros construidos entre 1965 y 1999 en áreas rurales de México como parte de una iniciativa nacional destinada a apoyar a los agricultores de subsistencia independientes. La Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO) encargó al arquitecto modernista mexicano Pedro Ramírez Vázquez que diseñara una plantilla a partir de la cual los agricultores pudieron construir las estructuras con los materiales que tuvieran a mano. El proyecto finalmente falló y más de cuatro mil silos fueron abandonados.

Las fotografías tomadas por Corona Benjamín de estas estructuras aparecen encima de los planos de sus interiores. Las representaciones abstractas muestran cómo las comunidades locales han transformado los edificios, re-utilizándolos como escuelas, iglesias o moteles. Si bien la forma cónica de los silos recuerda a las pirámides prehispánicas, su adaptación posterior por las comunidades locales los ha convertido en ejemplos contundentes de la arquitectura vernácula mexicana.

This video is part of Livia Corona Benjamín's long-term investigation of the conical grain silos known as *graneros del pueblo* (silos for the people) built in rural Mexico by CONASUPO, a government program to support independent farming that shut down in 1999. In contrast to the relatively abstract photograms nearby, *Graneros del Pueblo / Nadie Sabe, Nadie Supo* documents the impact this initiative had on local farmers. The title borrows from a rhyme popular among those affected: *nadie sabe, nadie supo, qué fue de la CONASUPO* (nobody knows, nobody knew, what became of CONASUPO).

► 505 Access

Este video es parte de la investigación a largo plazo de Livia Corona Benjamín sobre los silos de granos cónicos, conocidos como *graneros del pueblo*, construidos en áreas rurales de México por CONASUPO, un programa gubernamental para apoyar la agricultura independiente que cerró en 1999. A diferencia de los fotogramas que se encuentran cerca y cuyo lenguaje es relativamente abstracto, *Graneros del Pueblo / Nadie Sabe, Nadie Supo* documenta el impacto que esta iniciativa tuvo en los agricultores locales. El título toma prestado de una rima popular que se recitaba entre los afectados: *nadie sabe, nadie supo, qué fue de la CONASUPO*.

► 505 Acceso

Formerly known as Irvin Morazán, the artist recently readopted his birth name, Guadalupe, and his undocumented father's pseudonym, Maravilla, as his last name. His drawings take their inspiration from maps in a sixteenth-century Nahuatl manuscript about the Toltec and Chichimec peoples of a region now part of central Mexico, Guatemala, and El Salvador. Reproducing some of the book's pictographic symbols alongside lines suggestive of immigration routes, Maravilla alludes to his own childhood path from El Salvador to the United States. He drew the lines in collaboration with undocumented immigrants in this country by playing Tripa Chuca (which translates roughly as "dirty guts"), a popular Salvadoran game in which two players take turns drawing lines that do not intersect. By using a book dating from the Spanish Conquest as a point of departure, Maravilla gives historical significance to contemporary experiences of immigration.

► 503

Conocido anteriormente como Irvin Morazán, el artista recientemente retomó su nombre de nacimiento, Guadalupe, y el seudónimo de su padre indocumentado, Maravilla, como su apellido. Sus dibujos se inspiran en mapas del siglo XVI publicados en un manuscrito originalmente escrito en náhuatl sobre los pueblos toltecas y chichimecas de la región que ahora forma parte del centro de México, Guatemala y El Salvador. Al reproducir algunos de los símbolos pictográficos del libro junto con líneas que sugieren rutas de inmigración, Maravilla alude a su propio trayecto hecho en la infancia desde El Salvador hasta los Estados Unidos. Las líneas del dibujo fueron hechas en colaboración con inmigrantes indocumentados en este país mientras jugaban Tripa Chuca, un popular juego salvadoreño en el que dos jugadores se turnan para dibujar líneas que no se cruzan. Al utilizar un libro que data del periodo de la conquista española como punto de partida, Maravilla le da un significado histórico a las experiencias contemporáneas de inmigración.

► 503

**Guadalupe Maravilla**

b. 1976, San Salvador, El Salvador; lives in Richmond, VA, and Brooklyn, NY

From left to right:

*Requiem for my border crossing and my undocumented father's #1*, 2016–18

*Requiem for my border crossing (Collaborative drawing between the undocumented) #9*, 2018

*Requiem for my border crossing and my undocumented father's #6*, 2016–18

In center of gallery:

*Requiem for my border crossing (Collaborative drawing between the undocumented) #12*, 2018

Inkjet print with graphite pencil and ink

Collection of the artist

**Guadalupe Maravilla**

b. 1976, San Salvador, El Salvador; lives in Richmond, VA, and Brooklyn, NY

*Requiem for my border crossing (Collaborative drawing between the undocumented) #11*, 2018

Inkjet print with graphite pencil and ink

Collection of the artist

**Guadalupe Maravilla**

b. 1976, San Salvador, El Salvador; lives in Richmond, VA, and Brooklyn, NY

From left to right:

*Requiem for my border crossing (Collaborative drawing between the undocumented) #3, 2016–18*

Inkjet print with graphite pencil and ink

*Requiem for my border crossing (Collaborative drawing between the undocumented) #10, 2018*

Inkjet print with graphite pencil and ink

*Tripa Chuca, 2018*

Colored pencil and metallic marker on wall

Collection of the artist

**Guadalupe Maravilla**

b. 1976, San Salvador, El Salvador; lives in Richmond, VA, and Brooklyn, NY

From left to right:

*Requiem for my border crossing (Collaborative drawing between the undocumented) #8, 2018*

*Requiem for my border crossing (Collaborative drawing between the undocumented) #7, 2018*

*Requiem for my border crossing and my undocumented father's #4, 2016–18*

Inkjet print with graphite pencil and ink

Collection of the artist

<Gallery 5>

**Jorge González**

b. 1981, San Juan, Puerto Rico; lives in San Juan,  
Puerto Rico

*Ayacavo Guarocoel*, 2018

*Enea* (cattail) woven on wooden scaffold, dried-clay  
pieces, photographs, and wooden structure

Collection of the artist

This installation by Jorge González draws on Puerto Rican vernacular traditions, modernist architecture, and the art and culture of the Taíno—the civilization indigenous to the Caribbean islands. The roof is a modernist design popularized in Puerto Rico after the mid-twentieth century, while the walls are made of enea (cattail), which was used in pre-Columbian *bohíos* (huts). González's installation not only pays tribute to the families that have preserved and disseminated Indigenous techniques and designs in Puerto Rico, but also invites us to learn from them. He took the work's title from a story written in Fray Ramón Pané's *An Account of the Antiquities of the Indians* (1498), the first book written about the Taínos after the Spanish arrived in Hispaniola in 1494; *Ayacavo Guarocoel* translates from the Arawak as “let's meet our grandfather.”

Jorge González will lead a series of performances and educational programs during the exhibition. Visitors can learn about Indigenous traditions and practices still alive today in Puerto Rico. For more information, please visit [whitney.org/PLW](http://whitney.org/PLW).

► 506

Esta instalación de Jorge González se basa en las tradiciones vernáculas puertorriqueñas, la arquitectura modernista y el arte y la cultura de los taínos, la civilización indígena de las islas del Caribe. El techo es un diseño modernista popularizado en Puerto Rico después de mediados del siglo XX, mientras que las paredes están hechas de enea, material usado en bohíos precolombinos. La instalación de González no solo rinde homenaje a las familias que han preservado y difundido las técnicas y diseños indígenas en Puerto Rico, sino que también nos invita a aprender de ellas. El artista tomó el título de esta instalación de una historia escrita por Fray Ramón Pané en su libro *Relación acerca de las antigüedades de los indios* (1498), el primer documento escrito sobre los taínos después de que los españoles llegaran a La Española en 1494; *Ayacavo Guarocoel* se traduce del arahuaco como “conozcamos a nuestro abuelo”.

Jorge González dirigirá una serie de presentaciones y programas educativos durante la exposición. Los visitantes pueden aprender sobre las tradiciones y prácticas indígenas que todavía existen en Puerto Rico. Para más información por favor visite: [whitney.org/PLW](http://whitney.org/PLW).

► 506

Adjacent wall, center left:

**Taíno culture, Dominican Republic**

Amulet, 1200–1500

Stone

El Museo del Barrio, New York; gift of Dicey Taylor PC2000.8.1

Taíno ceremonial objects such as this amulet often depict *cemís*, or ancestral spirits. Carved from stone, wood, bone, shell, clay, or other similar materials, these objects were among the most important items produced by Taíno society. It was believed that each totem held an intense power that affected the owner. The small twin kneeling figures hinged together may represent meteorological *cemís*, sacred and opposing forces in Taíno mythology. As with the other Taíno objects presented in his installation, González has included the amulet to highlight the myths and customs of the people as well as the shared Indigenous history of Puerto Rico.

Los objetos ceremoniales taínos, como este amuleto, a menudo representan *cemís* o espíritus ancestrales. Tallados en piedra, madera, hueso, concha, arcilla u otros materiales similares, estos objetos se encontraban entre los artículos más importantes producidos por la sociedad taína. Se creía que cada tótem tenía un poder intenso que afectaba al propietario. Las dos pequeñas figuras arrodilladas y articuladas probablemente representan a los *cemís*, gemelos sagrados y de fuerzas meteorológicas opuestas en la mitología taína. Al igual que con otros objetos taínos presentados en su instalación, Jorge González ha incluido el amuleto para resaltar los mitos y costumbres de las personas así como la historia indígena de Puerto Rico.

**Soraya Serra-Collazo**

b. 1970, San Juan, Puerto Rico; lives in San Juan,  
Puerto Rico

Positive molds from basket-impressed *burenes*, 2004

Clay reproduction made from precolonial ceramic  
fragments

Private collection

**Monica Flaherty**

b. 1920; South Norwalk, CT  
d. 2008; Dummerston, VT

Petroglyph studies at Coabey River, Jayuya, Puerto Rico,  
1957  
Monotype

Para La Naturaleza, Puerto Rico Conservation Trust

**Jorge González**

b. 1981, San Juan, Puerto Rico; lives in San Juan,  
Puerto Rico

*Banquetas Chévere (Chévere Stools)*, 2018  
Dyed cotton cord on constructed mahogany and blue  
mahoe wood

Collection of the artist; courtesy KADIST, San Francisco, and Embajada,  
Puerto Rico

Adjacent wall, center right:

**Pre-Taíno culture, Dominican Republic**

Antillean calendar or seal, n.d.  
Ceramic

Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, San Juan

This *calendario Antillano* (Antillean calendar) was made of baked clay by the Arawak, the Indigenous peoples that lived in the Greater Antilles—the grouping of larger islands in the Caribbean Sea that includes the Dominican Republic, Haiti, Cuba, Puerto Rico, Jamaica, and the Cayman Islands—before the Taíno, who flourished in the region from 1200 to 1500. In 1985 the researcher Pedro Escabí Agostini identified this lunar calendar as serving a dual purpose: not only did the object trace a 359-day and 19-month year, but it also functioned as a decorative body stamp. Intrigued by the scale of the stamp and its relationship to the body, Jorge González has included this calendar in his installation to acknowledge the importance of ceremonial and utilitarian objects in pre-Taíno and Taíno society.

Este calendario antillano fue hecho de arcilla cocida por los Arahucas, pueblos indígenas que vivían en las Antillas Mayores —grupo de islas de mayor tamaño en el Mar Caribe que comprende la República Dominicana, Haití, Cuba, Puerto Rico, Jamaica y las Islas Caimán— antes de los taínos y que prosperaron en la región desde 1200 hasta 1500. En 1985, el investigador Pedro Escabí Agostini identificó en este calendario lunar un doble propósito: el objeto no sólo indicaba un año con 359 días y 19 meses sino que también funcionaba como un sello corporal decorativo. Intrigado por la escala de la estampa y su relación con el cuerpo, Jorge González ha incluido este calendario en su instalación para reconocer la importancia de los objetos ceremoniales y utilitarios en la sociedad pre-taina y taina.

Jorge González includes these five linen monotypes by archaeologist Monica Flaherty in his installation as a reference to the artistic traditions of the Taíno people of Puerto Rico. As part of her research of Taíno petroglyphic art in the mid-1950s, Flaherty created several monotypes of rock carvings found on the walls of caves and rock shelters in the Coabey neighborhood in the town of Jayuya. Among the monotypes presented here, a variety of abstract forms such as spirals and anthropomorphic figures make up each sheet. Perhaps the most well-known form is the “swaddled infant,” a cherubic, limbless, sack-like figure that occupies the center of the largest print.

Jorge González incluye estos cinco monotipos de lino de la arqueóloga Monica Flaherty en su instalación como referencia a las tradiciones artísticas del pueblo taíno de Puerto Rico. Como parte de su investigación sobre el arte petroglífico taíno de mediados de la década de 1950, Flaherty creó varios monotipos de tallados encontrados en las paredes de cuevas y superficies rocosas en el barrio de Coabey en el pueblo de Jayuya. Entre los monotipos presentados aquí, una variedad de formas abstractas tales como espirales y figuras antropomórficas componen cada hoja. Tal vez la forma más conocida es el “bebé envuelto”, una figura querúbica, sin extremidades y en forma de saco que ocupa el centro del monotipo más grande.

## **Taíno, Huecoid, and Saladoid cultures, Puerto Rico**

*Burenés, n.d.*

Clay

Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, San Juan

These five fragments are from *burenes*, flat cooking plates commonly used by the Taíno people and earlier cultures to make items such as cassava bread, which is still common in Puerto Rico today. Many *burenes* were quite large and thick, so mats and baskets were probably needed to transport them. The material used to carry the objects left imprints on the clay. There are few examples of Taíno weaving; the imprinted fabric patterns thus are evidence of earlier civilizations such as the Huecoid and Saladoid cultures. By including *burenes* in his installation, Jorge González references the Indigenous knowledge transmitted over time and still reflected in certain pottery traditions on the island, such as that practiced by Alice Chéveres in her Cabachuelas workshop. Also presented in this case are positive reproductions of these five original fragments made by archaeologist Soraya Serra-Collazo.

Alice Chéveres, along with Jorge González, will lead a workshop at the Whitney to teach Indigenous pottery practices. For more information please visit [whitney.org/PLW](http://whitney.org/PLW).

Estos cinco fragmentos son de *burenes*, placas de cocción planas utilizadas comúnmente por los taínos y culturas anteriores para hacer artículos como el pan de yuca, que todavía es común en Puerto Rico. Muchos *burenes* eran bastante grandes y gruesos, por lo que probablemente se necesitaban esteras y cestas para transportarlos. El material utilizado para transportar los objetos dejó huellas en la arcilla. No obstante, son pocos los ejemplos de tejido entre los taínos; los patrones impresos de tela sobre fibra son evidencia de civilizaciones anteriores como las culturas Huecoide y Saladoide. Al incluir *burenes* en su instalación, Jorge González hace referencia al conocimiento indígena transmitido a lo largo del tiempo y aún reflejado en ciertas tradiciones alfareras de la isla como la practicada por Alice Chéveres en su taller de Cabachuelas. También se presentan en esta vitrina los cinco reproducciones positivas de estos fragmentos originales realizados por la arqueóloga Soraya Serra-Collazo.

Alice Chéveres, junto con Jorge González, dirigirá un taller de cerámica en el Whitney para enseñar prácticas de cerámica indígena. Para obtener más información, visite [whitney.org/PLW](http://whitney.org/PLW).

## **Invitation to Activate This Space**

*As part of readings under the cohoba, the activation element of this installation, I invite you to pick up one of these texts and read it out loud if you wish. During the exhibition, I will make impromptu visits with friends and colleagues to engage in readings and conversations about the topics explored here. Building on this activity, we will meet monthly in this gallery to share and disseminate ancestral knowledge from Puerto Rico.*

—Jorge González

For more information, please visit [whitney.org/PLW](http://whitney.org/PLW).

## **Invitación a activar este espacio**

*Como parte de las lecturas bajo cojoba, el elemento performático de esta instalación, los invito a que tomen uno de estos textos y los lean en voz alta si así lo desean. Durante la exhibición, haré visitas improvisadas con amigos y colegas para participar en lecturas y conversaciones sobre los temas que aquí se exploran. Con esto como base, nos reuniremos mensualmente en esta galería para compartir y diseminar el conocimiento ancestral de Puerto Rico.*

—Jorge González

Para más información, por favor visitar [whitney.org/PLW](http://whitney.org/PLW).

<Gallery 6>

**william cordova**

b. 1971, Lima, Peru; lives in Miami, FL, and New York, NY

*untitled*, 2015–18

Peruvian cacao on paper, nine parts

Collection of the artist; courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York

## <Gallery 7> Ice Mist OC-67

### **Claudia Peña Salinas**

b. 1975, Montemorelos, Mexico; lives in Brooklyn, NY

In center of gallery, clockwise from window:

*Cueyatl*, 2017

Brass, dyed cotton, and concrete frog

Collection of Laura Guerra and Ignacio López

*Tlalicue*, 2017

Brass and dyed cotton

Collection of the artist

*Cuecan*, 2017

Brass, dyed cotton, and stone

Collection of the artist

### **Claudia Peña Salinas**

b. 1975, Montemorelos, Mexico; lives in Brooklyn, NY

Clockwise around gallery from left:

*Chalchiuhtlicue MNA*, 2018

Found image adhered to aluminum

Collection of the artist; courtesy Embajada, Puerto Rico

*Untitled (owl)*, 2015

Steel and wooden owl

Collection of Laura Guerra and Ignacio López

*Tlaloc MNA*, 2018

Found image adhered to aluminum

Collection of the artist; courtesy Embajada, Puerto Rico

For these sculptures, Claudia Peña Salinas found inspiration in the Tlaloc monolith, a stone sculpture originally located in San Miguel de Coatlinchan, Mexico. With visual economy, Peña Salinas here imagines Tlalocan, the mythical Aztec paradise ruled by Tlaloc, the god of rain, and Chalchiuhtlicue, the water goddess. The streamlined shapes of her works speak to the monolith's relocation: in 1964, the Mexican government excavated the giant sculpture and moved it to the Museo Nacional de Antropología (MNA), built by the modernist architect Pedro Ramírez Vázquez. The move represented an abrupt excision from the sculpture's original context—and a lack of awareness of its mythical space—in the name of modernism. Peña Salinas's installation includes sculptures, photographs, and a video, the titles of which combine the names of the two divinities and the suffix *-can* that denotes a place name in Nahuatl.

► 507

Para estas esculturas, Claudia Peña Salinas se inspiró en el monolito de Tlaloc, una escultura de piedra originalmente ubicada en San Miguel de Coatlinchan, México. Con un ojo hacia la economía visual, Peña Salinas imagina a Tlalocan, el mítico paraíso azteca gobernado por Tlaloc, el dios de la lluvia, y Chalchiuhtlicue, la diosa del agua. Las formas simplificadas de sus obras hablan de la reubicación del monolito: en 1964, el gobierno mexicano excavó la escultura gigante y la trasladó al Museo Nacional de Antropología (MNA), construido por el arquitecto modernista Pedro Ramírez Vázquez. El traslado representó una abrupta escisión del contexto original de la escultura y una falta de conciencia de su espacio mítico en nombre del modernismo. La instalación de Peña Salinas incluye esculturas, fotografías y un video, cuyos títulos combinan los nombres de las dos divinidades y el sufijo *-can* que denota el nombre de un lugar en el lenguaje náhuatl.

► 507

<hallway to terrace> Ice Mist OC-67

**Claudia Peña Salinas**

b. 1975, Montemorelos, Mexico; lives in Brooklyn, NY

From left to right:

*Tlachacan*, 2017

Video, color, sound; 18:22 min.

Courtesy the artist

*Tlaloc*, 2013

Digital chromogenic print, two parts

Collection of the artist

► 508 Access

► 508 Acceso

<outdoor label, has extended>

**william cordova**

b. 1971, Lima, Peru; lives in Miami, FL, and New York, NY

*huaca (sacred geometries)*, 2018

Wood and stainless steel

Collection of the artist

► 509

**Please do not climb on the sculpture.**

**Por favor no treparse en la escultura.**

This site-specific installation by william cordova alludes to Huaca Huantille, a temple built by the pre-Incan Ichma culture in what is now Lima, Peru. It was named a national heritage site in 2001, but when cordova was growing up near it, the temple was home to dispossessed families who improvised scaffold-like shelters there. This installation pays homage to these inventive dwellings and to the families displaced when the site was “reclaimed.” For the artist, the scaffolds used throughout marginalized communities in Latin America and the Caribbean recall ancient sacred structures that represent infinity. Here he draws on a rich variety of cultures, religions, and artistic sources to investigate the relationship between architecture, ritual, and spirituality.

Esta instalación diseñada por william cordova específicamente para este espacio alude a Huaca Huantille, un templo construido por la cultura pre-Incaica Ichma en lo que hoy es Lima, Perú. Éste fue nombrado patrimonio nacional en 2001 pero cuando cordova era joven, el templo servía como hogar para familias desposeídas que improvisaron refugios a partir de andamios. Esta instalación rinde homenaje a estas viviendas inventivas y a las familias desplazadas cuando el sitio fue “reclamado”. Para el artista, los andamios utilizados en comunidades marginadas de América Latina y el Caribe recuerdan antiguas estructuras sagradas que representan el infinito y el flujo constante. Con esta estructura el artista recurre a una rica variedad de culturas, religiones y fuentes artísticas para investigar la relación entre arquitectura, ritual y espiritualidad.