

Ronny Quevedo *offside*

University Art Museum
University at Albany

January 25 – April 2, 2022

Ronny Quevedo: offside
January 25 – April 2, 2022

Introduction

Multimedia artist Ronny Quevedo has occupied the arched walls of the museum in a newly commissioned work with diagrammatic vinyl lines that recall both dress patterns and gymnasium floors. This work is inspired by his mother's and father's respective careers—a seamstress and a professional soccer player. Throughout this exhibition, which includes artwork from 2012 to the present, Quevedo's own family's emigration from Ecuador to New York serves as a catalyst for work reflecting on sociopolitical issues of migration, Indigenous architecture, and communal spaces.

The gymnasium lines recall the indoor soccer leagues which for both Quevedo and others who had migrated to New York became places of comradery and belonging. But this belonging is tempered by the title *fuera de lugar*, "offside," a reference to the rule in soccer that restricts a player's movement: they are penalized for going too far when unopposed. Literally translated, it reads "out of place," suggesting displacement; but this displacement also opens the possibility of exploring new bounds, uncharted territories, and liminal sites.

Quevedo's second newly commissioned work, *a mother's hand*, is just such a site. Its form references pre-Columbian platform architecture and agricultural plans, as well as present-day bleachers. Its modular quality, a grid within a grid, not only plays with the modernist exploration of the grid and modularity in the 1960s design by Edward Durell Stone of the museum within which this work is sited, but also bears witness to the much earlier exploration of the grid in pre-Columbian textiles. Arguably the most important medium of the Andes, woven textiles lent themselves to grid structures and repeated motifs, which in turn influenced the aesthetics of architecture and sculpture throughout the region. Moving across both space and time, *a mother's hand* pays homage to both those pre-Columbian textile traditions and the manual labor of Quevedo's mother, a seamstress whose materials inspired the dress patterns seen throughout the exhibition, gilded and endowed with a sense of the sacred.

A meeting place for different times, *a mother's hand* forms an *axis mundi*, or a spiritual axis of the world, grounding us within the double-symmetry of the campus architecture, which can be disorienting at times. Further recentering us, Quevedo has added carbon paper drawings on four walls of the museum, oriented to the cardinal directions. Quevedo's intervention in the space revitalizes a sacred tradition of architecture oriented to the larger cosmos.

Simultaneous with this new—and ancient—sense of orientation, Quevedo also keeps us slightly disoriented, particularly as we return to the gymnasium lines displaced from floor to wall and recombined in patterns that no longer conform to the old rules of their games. Along with *Ulama Ule Olé* (2012), with its milk crates in circular configurations placed high on the museum's columns—referencing both the goal rings in the ubiquitous sacred ball game practiced in Mesoamerica and makeshift basketball hoops for present-day pickup games—the work in Quevedo's *offside* suggests new games, new rules, and new ways of moving through space. The exhibition pays homage to the past and forms new visions of belonging for a future which, like the outcome of a game, is yet to be determined.

—Robert R. Shane, PhD, Curatorial Consultant

Introducción

El artista multimedia Ronny Quevedo llenó las paredes y bóvedas del museo con una nueva obra comisionada con líneas de vinilo diagramáticas que recuerdan tanto a los patrones de prendas de vestir como a pisos de gimnasio. Esta obra se inspira en las respectivas carreras de su madre y su padre: una costurera y un futbolista profesional. A lo largo de esta exhibición, que incluye obras de 2012 hasta la fecha, la migración de la familia Quevedo, de Ecuador a Nueva York, sirve como un catalizador de obras que reflexionan sobre los temas sociopolíticos de la inmigración, la arquitectura indígena y los espacios comunales.

Las líneas del gimnasio recuerdan a las ligas del fútbol bajo techo que, tanto para Quevedo como para otros que han emigrado a Nueva York, se convirtieron en espacios de camaradería y pertenencia. Pero esta pertenencia se ve atenuada por el título *fuera de lugar*, una referencia a la regla del fútbol que restringe el movimiento de un jugador: se los penaliza por avanzar demasiado sin la presencia de un defensor. El término insinúa desplazamiento, pero este desplazamiento también abre la posibilidad de investigar nuevos límites, territorios desconocidos y sitios liminales.

La segunda obra comisionada de Quevedo, *a mother's hand*, es un sitio así. Su forma hace referencia a la arquitectura de terrazas precolombinas y a planos agrícolas, así como a la forma de las gradas de nuestra época. Su modularidad (es una cuadrícula dentro de una cuadrícula) no solo juega con la investigación modernista de la cuadrícula y la modularidad en el diseño de los años sesenta de Edward Durrell Stone del museo donde se encuentra su obra, sino que también da fe de la exploración mucho anterior de la cuadrícula en los tejidos precolombinos. Los tejidos, que probablemente eran el medio más importante de los Andes, se prestaban para crear sistemas de cuadrículas y temas repetidos, que a su vez influenciaron la estética de la arquitectura y de la escultura en la región. Atravesando tanto el espacio y el tiempo, *a mother's hand* rinde homenaje tanto a aquellas tradiciones precolombinas de producción textil como a la labor manual de la madre de Quevedo, una costurera cuyos materiales inspiraron los diseños de los vestidos expuestos a lo largo de la exposición, dorados y dotados de un sentido de lo sagrado.

Al ser un lugar de reunión para distintas épocas, *a mother's hand* crea un *axis mundi*, o un eje espiritual del mundo, construyendo una base para nosotros, los espectadores, dentro de la doble simetría

de la arquitectura del campus, que a veces puede ser confusa. Para reorientarnos aún más, Quevedo añadió dibujos de papel carbón en cuatro paredes del museo que corresponden a los puntos cardinales. La intervención de Quevedo en el espacio revitaliza una costumbre sagrada de arquitectura orientada hacia el cosmos.

En simultáneo con este nuevo (y antiguo) sentido de orientación, Quevedo también nos mantiene un poco desorientados, particularmente mientras que regresamos a las líneas de gimnasio desplazadas del piso a la pared y recombinadas en diseños que ya no se ajustan a las viejas reglas de sus juegos. Junto con *Ulama Ule Olé* (2012), con sus canastos de leche en configuraciones circulares colocados en lo alto de las columnas del museo (que hacen referencia tanto a los aros de la portería en el popular juego sagrado de pelota que se jugaba en Mesoamérica como a los aros de baloncesto improvisados para partidos contemporáneos), las obras de Quevedo en *offside* (fuera de lugar) insinúan nuevos juegos, nuevas reglas y nuevas formas de moverse por el espacio. La exposición rinde homenaje al pasado y crea nuevos conceptos de pertenencia para un futuro que, como el desenlace de un partido, aún no se ha determinado.

—Robert R. Shane, PhD, Curatorial Consultant

—Translation by Néstor Pastor

First Floor

Cabeza Mágica, 2012

Contact paper, enamel, gold leaf, silver leaf, and pattern paper on paper

49 ¼ x 37 ⅝ inches

Courtesy of the artist

English (EN): Titled in honor of the famed South American soccer player Alberto Spencer (b. Ecuador, 1937-2006), known by the moniker Cabeza Mágica (Magic Head), this is one of the earliest pieces in Quevedo's exhibition *offside* and contains components that Quevedo continues to develop through the present. With strips of faux wood contact paper and silver leaf, the artist has constructed a plan of a sports field, recalling not only Spencer's domain, but that of Quevedo's father, who was a professional player and indoor soccer league referee. Green oak tag in the background cut into dress patterns pays homage to the artist's mother, a seamstress. Spencer played forward, an offensive position, and the path to a goal requires improvisational movement. The magic happens in pushing the rules to their limits and inventing new movement combinations. Similarly, the viewer is invited, in this piece and the subsequent exhibition, to enter a space of serious play and improvisation, as they navigate their bodies through and around the artist's interventions into the museum's architecture.

Spanish Translation (SP): Titulado en homenaje al famoso futbolista sudamericano Alberto Spencer (n. Ecuador, 1937-2006), conocido con el sobrenombre de "Cabeza Mágica", esta es una de las primeras obras de la exposición *offside* (fuera de juego) de Quevedo y contiene elementos que Quevedo sigue desarrollando hasta el presente. Con tiras de papel adhesivo de madera falsa y pan de plata, el artista ha construido un esquema de una cancha deportiva, refiriéndose no sólo al ámbito de Spencer, sino también el del padre de Quevedo, que era un futbolista profesional y un árbitro para ligas de fútbol sala. Una etiqueta verde de roble en el fondo se recorta en diseños de vestido y rinde homenaje a la madre del artista, una costurera. Spencer jugó como delantero, una posición ofensiva, y la ruta hacia la portería exige movimiento improvisado. La magia sucede al traspasar los límites de las reglas e inventar nuevas combinaciones de jugadas. Del mismo modo se invita al espectador a la arquitectura del museo.

a mother's hand, 2021

Plywood

48 x 80 x 80 inches

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: *a mother's hand* recalls the platform architecture and agricultural terracing of the Andes as well as sports bleachers. Commissioned by the University Art Museum and sited on the first floor, its steps lead our eyes upward into the vaults of the museum, and its wide base brings our eyes down to the earth. In this way it functions like an *axis mundi*, or spiritual axis of the world, uniting upper- and underworlds with our realm. Like the pre-Columbian architectural sources informing this piece, its sides are oriented to the four cardinal directions, which are echoed in the museum space by four carbon paper drawings: *sun and moon (for Alberto Spencer)* (2019), *XX* (2019), *Equatorial Horizons* (2019), and *2 + 2 = 2* (2018). While providing a way of centering and orienting us in the space, this modular work can be broken down into component parts, allowing it to move nomadically throughout the museum.

As indicated by the title, the ground for those explorations in this work exhibition is the manual labor of Quevedo's mother, a seamstress, who is referenced throughout the exhibition in the dressmaker paper used in most works. Pre-Columbian textiles, particularly those made with a backstrap loom by interweaving vertical and horizontal warp and weft threads, lent themselves to modular, geometric, repeated designs. These textile designs formed a foundational aesthetic for architecture and other arts forms, an aesthetic that continues today.

SP: *a mother's hand* (la mano de una madre) evoca la arquitectura de los andenes y las terrazas agrícolas de los Andes, además de las gradas de los estadios deportivos. Comisionada por el University Art Museum y ubicada en el primer piso, sus escalones conducen la vista arriba, hacia a las bóvedas del museo, y su base ancha atrae la vista abajo, hacia el suelo. De esta manera, funciona como un *axis mundi*, o un eje espiritual del mundo, reuniendo el inframundo y el supramundo con nuestra dimensión. Al igual que las fuentes arquitectónicas precolombinas que influyen esta obra, sus lados están orientados hacia los cuatro puntos cardinales, que resuenan en el espacio del museo a través de cuatro dibujos en papel carbón: *sun and moon (for Alberto Spencer)* (2019), *XX* (2019), *Equatorial Horizons* (2019), and *2 + 2 = 2* (2018). Si bien proporciona una manera

de enfocarnos y orientarnos en el espacio, esta obra modular se dividió en dos componentes, lo que le permite moverse de forma nómada por el museo.

Como el título indica, el terreno para esas exploraciones en esta obra es el trabajo manual de la madre de Quevedo, una costurera a la que se hace referencia por toda la exposición a través del papel para moldes de costura utilizado en la mayoría de las obras. Los textiles precolombinos, particularmente los telares de cintura hechos con hilos de trama y urdimbre, se prestan para crear diseños modulares, geométricos y repetidos. Estos diseños textiles formaron una estética fundamental para la arquitectura y otras manifestaciones artísticas, una estética que sigue hasta el día de hoy.

sun and moon (for Alberto Spencer), 2019

Wax and gold leaf on carbon paper

25 ¾ x 39 inches

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: The famed soccer forward Alberto Spencer (b. Ecuador, 1937-2006) holds the record for scoring the most goals in the South American tournament Copa Libertadores. For Quevedo, Spencer's story illustrates how one can float between worlds: Spencer, whose father was Jamaican, was an Ecuadorian who played for both the national teams of Ecuador and Uruguay. The story of Spencer's career and his racial and ethnic background is one of multiplicity, a kind of multiplicity celebrated throughout Quevedo's exhibition, which draws on ideas from pre-Columbian textiles and architecture, Pachucos clad in zoot suits in Los Angeles in the 1940s, basketball and the U.S. urban landscape, indoor soccer leagues, Mesoamerican ritual ballgames, and his mother's seamstress career. The title "sun and moon" draws our attention to the coexistence of multiple dualities seen in the work: silver and gold, geometric and organic forms, light and dark.

SP: El famoso delantero Alberto Spencer (nacido en Ecuador, 1937-2006) tiene el récord de la mayor cantidad de goles en el torneo sudamericano llamado Copa Libertadores. Para Quevedo, la historia de Spencer demuestra cómo uno puede vivir entre mundos: Spencer, de padre jamaicano, era un ecuatoriano que jugó en las selecciones nacionales de Ecuador y Uruguay. La historia de la carrera de Spencer y su origen racial y étnico es una multiplicidad, la cual se celebra a lo largo de la exposición de Quevedo y que se basa en las ideas de los textiles y arquitecturas precolombinos, los pachucos vestidos en

trajes estilo zoot en Los Ángeles en los años cuarenta, el baloncesto y el paisaje urbano estadounidense, las ligas de fútbol sala, los juegos de pelota ceremoniales mesoamericanos y la carrera de su madre como costurera. El título "sol y luna" nos lleva a pensar en la coexistencia de múltiples dualidades que se notan en la obra: plata y oro, formas geométricas y orgánicas, luz y oscuridad.

Equatorial Horizons, 2019

Gold leaf on carbon paper

41 x 25 ½ inches

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: A series of horizontal lines made by ironing out strips of carbon paper are stacked one above the next, like an equator tilting northward and southward throughout the year or a horizon that keeps moving further away as one approaches it. In a Western tradition of painting since the Renaissance, a fixed horizon line has been a key component of constructing a perspectival grid to create the illusion of a three-dimensional space on a two-dimensional surface. Through the repetition of horizons on the surface of this work, Quevedo's piece defies that logic of mastery and control of space exerted not only in Renaissance perspective, but in European colonization of the Americas—what literary theorist Walter Mignolo has called "the darker side of the Renaissance." In *Equatorial Horizons* we witness an improvisatory and topographical ground to which the multiple horizons respond, echoing each other without end.

SP: Una serie de líneas horizontales hechas por tiras planchadas de papel carbón están apiladas como un ecuador que se inclina de norte a sur a lo largo del año, o un horizonte que se va alejando a medida que uno se acerca. En una tradición occidental de pintura desde el Renacimiento, una línea de horizonte fija ha sido un elemento clave en la construcción de una cuadrícula de perspectiva para crear la ilusión de un espacio tridimensional en una superficie bidimensional. A través de la repetición de horizontes en la superficie de esta obra, la pieza de Quevedo desafía esa lógica de dominio de espacio ejercida no solo desde la perspectiva renacentista, sino también desde la colonización de América, que el teórico literario Walter Mignolo ha planteado como "el lado oscuro del Renacimiento". En *Equatorial Horizons*, somos testigos de un terreno improvisado y topográfico al que respondan múltiples horizontes, que hacen eco del otro uno sin cesar.

Revolutions Unbound, 2019

Wax on muslin

43 x 72 inches

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: Over a plan of Atahualpa Olympic Stadium in Quito, Ecuador—a soccer stadium named after the last Inca emperor—we see defiant blue arcs and lines, as well as faint white lines that read as traces of something from history. The points of origin for both sets of lines constantly shift, marking a revolutionary break with the prescribed patterns of movements in a game. But the work also suggests revolution in a sense not only of a violent break but of *return* and *repetition*, seen in the elliptical orbit of the track that echoes the elliptical orbit of planets around the sun. The piece resonates with the ideas of Édouard Glissant (1928-2011), the Martinique-born philosopher who wrote about the way people move in colonized spaces. Glissant associated the directional arrow with a colonizer's violent navigation of space and contrasted it with circular movements found in the thinking of nomadic cultures.

SP: Sobre un plano del Estadio Olímpico Atahualpa en Quito, Ecuador (un estadio de fútbol que lleva el nombre del último emperador de los incas) vemos arcos y líneas azules rebeldes, además de tenues líneas blancas que se leen como rastros de algo histórico. Los puntos de origen para ambos conjuntos de líneas cambian constantemente y marcan una ruptura revolucionaria con el diseño ordenado de movimientos en un juego. Pero la obra también sugiere revolución en un sentido no solo de ruptura violenta sino de retorno y repetición, visto en la órbita elíptica de la pista que hace eco a la órbita elíptica de los planetas alrededor del sol. Esta obra resuena con las ideas de Édouard Glissant (1928-2011), el filósofo martiniqués que escribió sobre la forma en que las personas se mueven en espacios colonizados. Glissant asocia la flecha direccional con la navegación violenta del colonizador del espacio y la contrasta con los movimientos circulares propios del pensamiento de las culturas nómadas.

el perímetro, 2017

Gold and silver leaf on dressmaker wax paper

25 ¾ x 38 ¾ inches

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: On the sports field or gymnasium floor, the perimeter marks the boundary of the game. It is a marginal place nearly outside the game, and in most games, one vies for control of the center. The errant lines Quevedo's piece suggest a shifting perimeter in constant flux, fellow-traveling with the intellectual work of Martinique-born philosopher Édouard Glissant (1928-2011), who in examining concentrations of power viewed the center and the periphery in an ongoing exchange. Quevedo has also drawn inspiration from the Nasca lines (c. 500 BCE – 500 CE) in present-day Peru, large-scale geoglyphs, or earth drawings, formed by scraping away the dark sun-scorched surface to reveal light sand below. Before the aid of aircraft, they could not be seen in their entirety, suggesting they were constructed for a celestial viewer, a sense echoed in the celestial blue of this work.

SP: En la cancha deportiva o en el piso del gimnasio, el perímetro marca las bandas del partido. Es un lugar marginal casi fuera del juego, y en la mayoría de los partidos, uno trata de controlar el mediocampo. Las líneas errantes de la obra de Quevedo sugieren un perímetro en cambio constante, acompañando la obra intelectual del filósofo martiniqués Édouard Glissant (1928-2011), quien al examinar las concentraciones de poder vio que el centro y las márgenes estaban en un intercambio permanente. Quevedo se ha inspirado también en las Líneas de Nazca (c. 500 A.C.-500 D.C.) en el Perú actual, geoglifos a gran escala o dibujos de tierra, formadas al raspar la superficie oscura y arrasada por el sol para revelar la arena clara debajo.

(Lyra #2), 2018

Wax on dressmaker paper

26 x 39 inches

Collection of Jamie and Emmett Watson

EN: The constellation Lyra is a recurring motif in Quevedo's work and one the artist devotes to his father. With its celestial blue color, this piece becomes a point of contact between the heavens and the terrestrial realm here on the museum wall. Constellations are a way of mapping the celestial, projecting human ideas on an unfathomable and untouchable space, and they provide a foil to the notions of

cartography and colonialism explored elsewhere in the exhibition. Quevedo emphasizes not the single dots of light comprising the constellation, but the lines that would connect them, and extends them in space as if extending them through time. The idea of a constellation is also a helpful metaphor for understanding Quevedo's conceptual process as he draws connections between different ideas throughout the exhibition and generates new visions.

SP: La constelación de Lyra es un tema recurrente en la obra de Quevedo, que el artista dedica a su padre. Con su color celeste, esta obra se convierte en un punto de contacto entre el cielo y el reino terrestre en la pared del museo. Las constelaciones son una forma de mapear lo celestial, proyectando ideas humanas en un espacio insondable e intocable, y actúan como contraste con las nociones de cartografía y colonialismo exploradas en otras partes de la exposición. Quevedo destaca no solo los puntos singulares de luz que componen la constelación, sino las líneas que los unen y prolongan en el espacio como si lo hicieran por el tiempo. La idea de una constelación también es una metáfora que nos ayuda entender el proceso conceptual de Quevedo, ya que establece conexiones entre ideas diferentes a lo largo de la exposición y genera nuevas visiones.

quipu after Édouard Glissant, 2019

Pattern paper, wax, and gold leaf on paper

22 x 13 inches

Collection of Harold Mendez

EN: To transport messages across the 25,000 miles of roads the Inca built, chasqui, or messengers, would carry quipu, rings with strands of threads whose colors and sequence of knots were used to communicate vital information. Although the Inca were the last to use them, the quipu had a long history in the region. From the semicircle on the left side of this work, colorful lines radiate outward, until they meet a series of vertical lines fragmenting and scrambling them. The philosopher Édouard Glissant (b. Martinique, 1928-2011), to whom this work is dedicated, wrote about the richness of having multiple points of origin and multiple identities at the same time. The quipu is an object that is still being decoded today. Colonial violence against information has made some of it no longer available to us, leaving us with a fragmented understanding of origin. But its survival also bears witness to an aesthetic that is a part of the artist's past and the past of so many others.

SP: Para transportar mensajes a lo largo de las 25.000 millas de carretera que los incas construyeron, los chasquis o mensajeros portaban quipus, cuerdas con hilos cuyos colores y secuencias de nudos servían para comunicar información importante. Aunque los incas fueron los últimos en utilizarlos, el quipu tenía una larga historia en la región. Desde el semicírculo del lado izquierdo de la obra se irradian líneas coloridas hasta llegar a una serie de líneas verticales que las fragmenta y revuelve. El filósofo Édouard Glissant (nacido en Martinique, 1928-2011), a quien está dedicada esta obra, escribió sobre la riqueza de tener varios puntos de origen y múltiples identidades a la vez. El quipu es un objeto que aún hoy se sigue descifrando. La violencia colonial contra el conocimiento ha hecho que ya no esté disponible para nosotros, dejándonos con una comprensión fragmentada de origen. Pero su supervivencia también atestigua a una estética que forma parte del pasado del artista y de tantos otros.

every measure of zero (tropic of cancer), 2018

Wax on dressmaker paper

19 3/8 x 13 inches

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: At noon on the summer solstice in the Northern Hemisphere, observers standing along the latitudinal line of the Tropic of Cancer will see the sun directly overhead. The summer solstice is the day with longest duration of daylight during their year; each day following, the duration of daylight gets shorter and shorter until the winter solstice. Thus, the solstice can be seen as a starting point—a zero degree in contrast to the 23.5 degrees north designating the Tropic of Cancer's latitudinal coordinate—beginning a new cycle, and it has been used to keep time throughout world cultures. In the central blue band of Quevedo's piece, we see the longitudinal lines of the coordinate grid imposed on the globe, but the latitudinal ones have broken free. They maintain a general sense of horizontality, but float on, above, and below the earth like streaks of sunlight scoring pathways through space.

SP: Al mediodía del solsticio de verano en el hemisferio norte, los espectadores que se encuentren junto a la línea latitudinal del Trópico de Cáncer verán el sol directamente sobre su cabeza. El solsticio de verano es el día con mayor duración de luz en el año. Cada día siguiente, la duración de luz del día se acorta cada vez más hasta el solsticio de invierno. Por lo tanto, el solsticio puede entenderse como un punto de partida (un grado cero en contraste con los 23,5

grados norte que designa la línea latitudinal del trópico de Cáncer), que inicia un nuevo ciclo, y ha sido utilizado para llevar la cuenta del tiempo por las culturas del mundo. En la banda azul central de la obra de Quevedo, notamos las líneas longitudinales de la cuadrícula de coordenadas en el globo, pero las latitudinales han sido liberadas. Mantienen un sentido amplio de horizontalidad, pero flotan por encima y por debajo de la tierra como rayos de sol marcando rutas a través del espacio.

el back-centro, 2019

Wax, gold leaf, and thread on muslin

43 ½ x 26 inches

Collection of Jamie and Emmett Watson

EN: Dress patterns cut out and adhered to a muslin support hang like a garment on a golden rod. The work references both the artist's mother's and father's careers, a seamstress and soccer player, respectively, and intertwines them with playful ambiguity. The lines we see could be the carbon lines of a dressmaker—solid and dotted lines formed by pushing a smooth or serrated tracing wheel, respectively—or they could be fragments of sports field lines indicating the center, goal lines, and boundaries. An archway created by the pattern paper in the bottom of the composition is echoed by the drawn arcs and circles. In a serendipitous play on words “center back” appears printed in the rectangle along the bottom edge of the uppermost piece of the pattern. It signals the proper orientation of the pattern to the maker, and it is also the name of the defensive position the artist's father played on the soccer field.

SP: Diseños de vestidos recortados y pegados al soporte de muselina cuelgan como una prenda en una barra de oro. La obra hace referencia a las carreras de su madre y padre, una costurera y un futbolista, respectivamente, y las entrelaza con una ambigüedad lúdica. Las líneas que vemos podrían ser las líneas de carbón de un costurero—líneas sólidas y punteadas que se forman al empujar una rueda marcadora suave o serrada, respectivamente. O podrían ser fragmentos de las líneas de canchas deportivas indicando el centro, las líneas de meta y las bandas. Un arco creado por el diseño de papel al pie de la composición se refleja en los arcos y círculos dibujados. En un juego de palabras fortuito, “*center back*” (defensa central) aparece imprimido en un rectángulo a lo largo de la parte inferior de la pieza más alta del diseño. Señala la orientación adecuada del diseño al creador, y también es el nombre de la posición defensiva que el padre del artista jugó en la cancha de fútbol.

myself when I am real - sin ti soy nadie, 2021

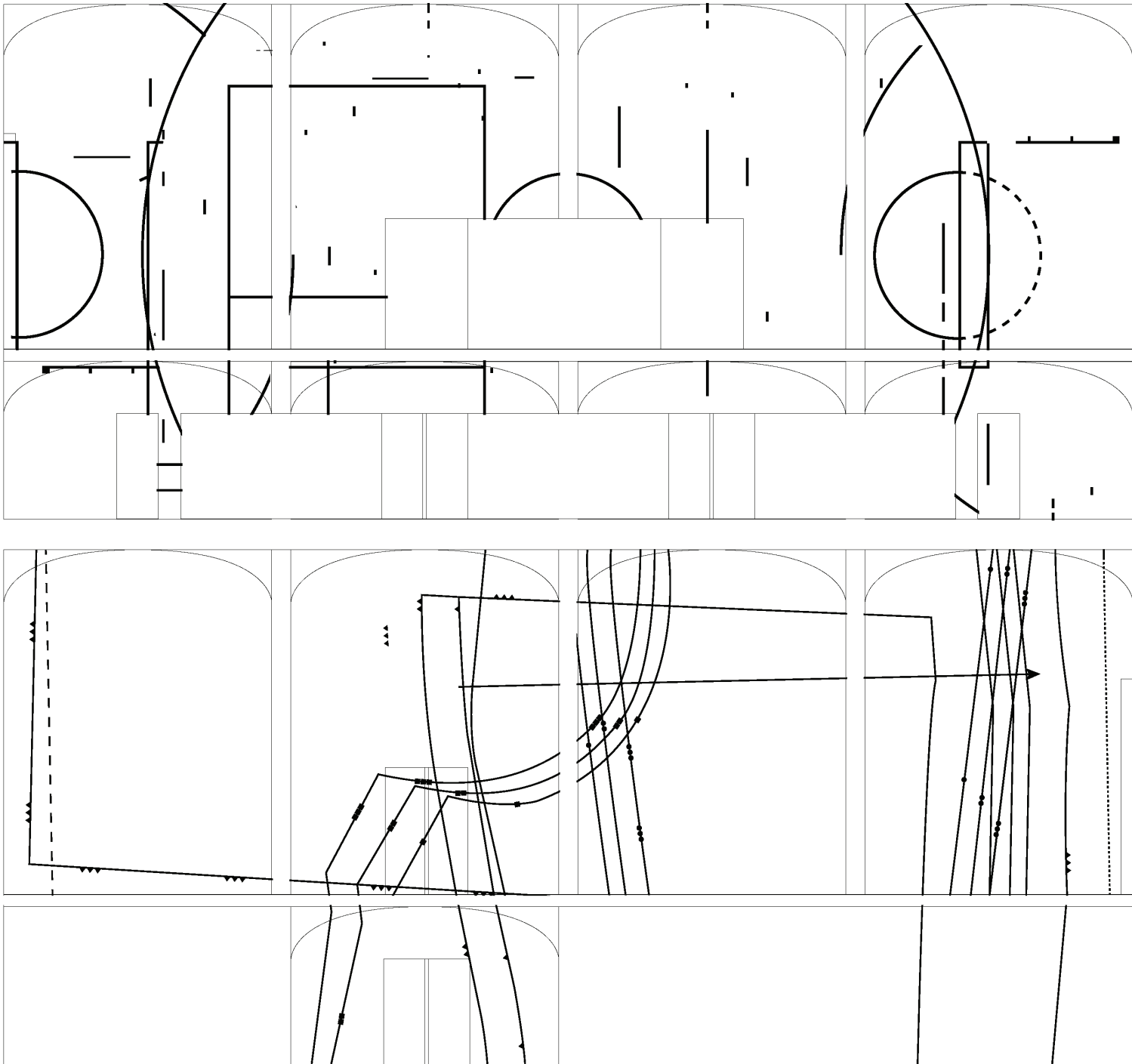
Pattern paper and gold leaf on muslin

112 ¾ x 24 inches

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: “Myself when I am real” is the title of a piece by jazz composer and double bassist Charles Mingus from his 1964 solo album of improvisations. Like Mingus's piece, Quevedo's work creatively asserts the artist's sense of the self through recombining and reinventing forms and motifs, in this case, through strips of dressmaker's pattern paper and gold leaf adhered to the long muslin scroll. The second part of the title “sin ti soy nadie” (“Without you, I am no one”) speaks to how our sense of self is formed in relation to others, like the way the character of a note develops in relation to those played around it. It can also speak to a part within oneself that needs to be expressed for one to feel complete, like a note played simultaneously with another to generate harmony. This dual-language title reinforces the idea of bringing dual identities together that is expressed visually in the piece. The long singular scroll is folded over, doubled. Suspended in the museum, it invites us to move around and see how the two sides are intimately connected, even if we cannot see them both at once.

SP: “Myself when I am real” es el título de una obra del contrabajista y compositor de jazz Charles Mingus de su álbum de improvisaciones de 1964. Al igual que la obra de Mingus, la obra de Quevedo afirma de forma creativa el sentido de identidad del artista a través de formas y temas remezclados y reconstruidos, en este caso, con tiras de papel del patrón de costura y pan de oro pegados a un rollo largo de muselina. La segunda parte del título (“sin ti soy nadie”) aborda cómo nuestro sentido de identidad se forma en relación a los demás, así como cómo se desarrolla el carácter de una nota en relación a las que la acompañan. También puede hacer referencia a la parte dentro de uno mismo que necesita expresarse para que uno se sienta identificado, como una nota tocada simultáneamente con otra para crear armonía. Este título bilingüe fortalece la idea de unir dos identidades, que se expresa visualmente en la pieza. El largo rollo está doblado. Suspendido en el museo, se nos invita a dar vueltas y ver cómo los dos lados están íntimamente conectados aunque no podamos verlos a la vez.



Elevation drawings for *fuera de lugar*, 2021

Columns

Ulama, Ule, Olé, 2012

Milk crates, zipties, and shoelaces

Dimensions variable

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: Like *a mother's hand* on the floor below, these two rings constructed from milk crates insert sacred pre-Columbian as well as vernacular architectural traditions into the museum's modernist architecture. Ulama is derived from the word in Nahuatl (one of the indigenous languages spoken in present-day Mexico) for the sacred ball game ubiquitous in Mesoamerica and played today in modern form. Nearly every major Mesoamerican city had a ball court, often with high-placed rings shaped like this sculpture, through which players would try to pass a ball made of ule (rubber). Olé, a Spanish exclamation of approval, is often chanted at soccer games today. The milk crates and high placement of the rings also recall improvisatory basketball hoops and pickup games, features of a contemporary U.S. urban landscape, and suggest a kinship among people across time and place for whom sport helps forge a sacred and social identity, particularly in resistance to colonial oppression.

SP: Al igual que *a mother's hand* en el piso de abajo, estos dos aros construidos por canastos de leche agregan tanto lo sagrado precolombino como las tradicionales de la arquitectura típica a la arquitectura modernista del museo. Ulama proviene de la palabra en náhuatl (una de las lenguas indígenas que se habla en México hoy en día) para el juego de pelota sagrado de Mesoamérica y jugado hoy de manera moderna. Casi todas las grandes ciudades mesoamericanas tenían una cancha de pelota, a menudo con aros en la parte superior con la forma de esta escultura, por los cuales los jugadores intentaban pasar una pelota de ule (goma). Olé, una exclamación española de aprobación, se grita a menudo hoy en día en los partidos de fútbol. Los canastos de leche y los partidos informales, típicos del paisaje estadounidense contemporáneo, sugieren una afinidad entre la gente a través del tiempo y del espacio y un lugar en el cual los deportes ayudan a formar una identidad social y sagrada, particularmente en resistencia a la opresión colonial.

Second Floor

fuera de lugar, 2021

Vinyl

Dimensions variable

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: Colorful vinyl lines have been liberated from their gymnasium floors and now scale the east wall of the museum in new directions, exploring and mapping the architecture in this newly commissioned piece. These lines usually prescribe the movement of players in a game, such as basketball, referenced in many pieces in this exhibition, and indoor soccer, formative in both Quevedo's youth in New York and in the life of his father, a professional player and referee. The title *fuera de lugar* (literally, "out of place"), emphasizes the displacement of these lines from their horizontal home to the vertical walls, and it is also the Spanish term for the soccer rule of "offside"—the exhibition's title. The offside rule prevents an offensive player from going too far past the opponent's lines of defense. But here the lines accept no such limits. Breaking the rules for which they were originally intended, the lines now offer new paths of movement, a liberatory metaphor opening new possibilities.

The vinyl lines on the west wall are drawn from dressmaking patterns, an homage to the artist's mother, a seamstress. Her labor, which is also the subject of *a mother's hand*—the second newly commissioned work in the exhibition—is made visible and amplified by lines whose scale now exceeds the limits of body.

SP: Las líneas coloridas de vinilo se han liberado de sus pisos de gimnasio y ahora ascienden por la pared del museo en nuevas direcciones, explorando y mapeando la arquitectura en esta nueva obra comisionada. Estas líneas suelen ordenar el movimiento de los jugadores en un partido, como el baloncesto, al que hacen referencia muchas de las obras en esta exposición, y el fútbol sala, parte de la formación tanto de la juventud de Quevedo en Nueva York como de la vida de su padre, un futbolista profesional y árbitro. El título *fuera de lugar* destaca el desplazamiento de estas líneas de su lugar horizontal a las paredes verticales y también es el término en español para una regla del fútbol. La regla de fuera de lugar no permite que el jugador ofensivo pase por delante de las líneas de defensa del rival. Pero aquí las líneas no aceptan tales límites. Rompiendo las reglas para las que fueron diseñadas originalmente, las líneas ahora brindan

nuevas formas de movimiento, una metáfora liberadora abriendo nuevas posibilidades.

Las líneas de vinilo en la pared oeste se inspiran en diseños de costura, un homenaje a la madre del artista, una costurera. Su trabajo, que también es el tema de *a mother's hand* (la segunda nueva obra comisionada en la exposición), se hace visible y amplificada por líneas cuya magnitud ahora supera los límites de cuerpo.

Ode to Liga Deportiva Guayaquil de Indoor Futbol (Working Class Epistemology), 2019

Enamel and wooden planks on panels

96 x 144 inches

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: Quevedo's uncle was the director of the indoor soccer league in New York City, and his father was a referee. These leagues active during Quevedo's childhood were held in public school gymnasiums throughout the city and became important spaces of comradeship and belonging for players who had migrated from across Latin America and the Caribbean. Quevedo describes his experience of school as multifaceted: on the one hand it was scripted, but on the other improvisational, collective, and cultural. In this piece, wood panels appear to have come from a gymnasium floor and have migrated to the wall, forming a new configuration. The gymnasium lines are remixed, opening possibilities for new, improvisatory ways of moving, and yet underneath the work we see traces of pattern making sheets that function as a kind of map.

SP: El tío de Quevedo era el director de la liga de fútbol sala en la ciudad de Nueva York y su padre era árbitro. Estas ligas, que existían durante la infancia de Quevedo, se llevaron a cabo en los gimnasios de escuelas públicas de la ciudad y se convirtieron en espacios de camaradería y pertenencia para jugadores que habían emigrado desde América Latina y el Caribe. Quevedo caracteriza su educación como diversa: por un lado fue predecible pero por otro improvisada, colectiva y cultural. En esta obra, los tableros de madera parecen haber venido del piso del gimnasio y migraron a la pared, formando una nueva configuración. Las líneas del gimnasio están remezcladas, abriendo nuevas posibilidades para nuevas e improvisadas maneras de moverse, y sin embargo, debajo de la obra vemos el rastro de láminas que crean diseños que sirven como mapa.

field of play, 2016

Wax and embossment on paper

47 ¼ x 31 ½ inches

Courtesy of the artist

EN: So much of the concept of play for Quevedo comes from his interaction with his father, who was a professional soccer player and referee for indoor soccer leagues. When their family moved from Ecuador to New York, these soccer leagues became manifestations of agency and cultural synthesis for Quevedo and the many participants from Ecuador, Jamaica, Colombia, and elsewhere playing together, often on the same team. They were places to invert authority and power by emphasizing collective action and community responses. In this work, that sense of inversion happens in the debossment—lines, curves and dashes inspired by sports field and gymnasium marks that are made by pressing into the paper with a bone folder (a blunt tool typically often used for bookmaking or origami) and altering the topography of the paper. In solitude on this expansive wall within the exhibition, the piece offers a moment of contemplation for the viewer who is invited to intimately investigate the marks. Its ghost lines mimic the lines in the large-scale vinyl installation *fuera de lugar* on the east and west walls on this floor. In relation to that work, *field of play* offers both a point of reference and departure.

SP: Para Quevedo, gran parte del concepto de jugar proviene de su interacción con su padre, quien era futbolista profesional y árbitro de ligas de fútbol sala. Cuando su familia se mudó de Ecuador a Nueva York, estas ligas de fútbol se convirtieron en manifestaciones de poder y síntesis cultural para Quevedo y los muchos participantes de Ecuador, Jamaica, Colombia y de otros lugares que jugaban juntos, a menudo para el mismo equipo. Eran lugares donde la autoridad y el poder se invertían al priorizar el gesto colectivo y las respuestas comunitarias. Este sentido de inversión en su obra sucede en el relieve: líneas, curvas y rayas basadas en las líneas de canchas deportivas y de gimnasios que se realizan presionando el papel con una herramienta de hueso (instrumento contundente que se suele utilizar para la elaboración de libros y origami) y cambiando la topografía del papel. Solo en este gran muro dentro de la exposición, la obra brinda un momento de contemplación para el espectador, quien es invitado a investigar íntimamente las marcas. Sus líneas ligeras imitan las del instalación a gran escala de vinilo *fuera de lugar* en las paredes del este y oeste del piso. En relación a esa obra, *field of play* ofrece un punto de referencia y partida.

pachuco, pacha, pa'lante, 2019

Pattern paper and gold leaf on muslin

50 x 90 inches

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: Through the work's alliterative title, Quevedo brings together three ideas—pachuco, pacha, pa'lante—which he explores through the visual vocabulary of clothing patterns drawn from his mother's seamstress practice. Pachucos were the Mexican American working-class youth in Los Angeles who donned zoot suits in the 1940s. Pacha, from the Andean Quechua language, means "world" or "land," as in Pachamama, the Indigenous earth goddess. And Pa'lante, Spanish shorthand for "para adelante" ("straight ahead" or "moving forward") was the title of the newspaper published by the Puerto Rican social justice organization the Young Lords. Originating from 1960s Chicago streets, the Young Lords quickly opened chapters in cities across the U.S., and their activism and actions continue to resonate with global self-determination movements. The dress patterns in *pachuco, pacha, pa'lante* stand tall and side by side, as if in solidarity with different forms of resistance to colonial and white supremacist violence that have found a common ground.

SP: A través del título aliterado de la obra, Quevedo reúne tres ideas (pachuco, pacha y pa'lante) que él investiga a través del vocabulario visual de diseños de ropa sacados de la práctica de costurera de su madre. Pachucos eran jóvenes mexicano-estadounidenses de la clase obrera en Los Ángeles que llevaban trajes de estilo *zoot* en los años cuarenta. Pacha, del lenguaje andino quechua, significa "mundo" or "tierra", tal como Pachamama, la diosa terrenal indígena. Y *Pa'lante*, una abreviación de "para adelante", fue el nombre del periódico que los Young Lords, una organización de justicia social, publicaba. Comenzando en las calles de Chicago en la década de 1960, los Young Lords rápidamente abrieron secciones en ciudades a lo largo de los Estados Unidos y su activismo y acciones siguen haciendo eco en los movimientos globales de autodeterminación. Los diseños de vestido en *pachuco, pacha, pa'lante* están erguidos juntos, como si estuvieran en solidaridad con las diversas formas de resistencia a la violencia colonial y supremacista que han encontrado una base común.

Zoot Suit Riot at Qoricancha, 2017

Pattern paper, enamel, and gold and silver leaf on panel

47 ½ x 96 inches

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: Qoricancha, the temple to the sun god Inti in the Inca capital Cuzco, was all but razed by the Spanish during their 16th-century conquest. Here Quevedo places that site of colonial violence and Indigenous resistance in a dialogue with the Zoot Suit Riots that occurred in Los Angeles in June 1943, when for 10 nights U.S. servicemen on shore leave attacked Mexican American working-class youth. This trans-temporal work suggests a kinship between the resistance of 16th-century Inca and the 20th-century pachucos who donned the riots' namesake zoot suits and poses questions about how identities in the Americas are formed. The roles of textiles in each history—weaving was the primary artistic medium of the Inca, and the zoot suit garments are the identifying feature of the pachucos—are joined with reference to Quevedo's mother's seamstress practice, seen in the dress patterns and pattern paper used here. Gilded and silver-plated, the work imbues these parallel histories with a sense of the sacred.

SP: Qoricancha, el templo del dios del sol Inti en la capital incaica de Cusco, fue casi arrasado por los españoles durante su conquista en el siglo XVI. Quevedo coloca ese sitio de violencia colonial y resistencia indígena aquí en diálogo con los Disturbios del Zoot Suit que ocurrieron durante diez noches en Los Ángeles en junio de 1943, cuando militares estadounidenses en descanso asaltaron a jóvenes mexicanoamericanos de clase obrera. Esta obra *transtemporal* indica una relación entre la resistencia de los incas del siglo XVI y los pachucos del siglo XX que llevaban los epónimos trajes *zoot suit* de los disturbios y plantea la cuestión de cómo las identidades se forman en América. Los roles de textiles en cada historia (el tejido era el principal medio artístico de los incas y la vestimenta *zoot suit* se relaciona con la identidad de los pachucos) están vinculados con referencia a la práctica de costurera de la madre de Quevedo, vista en los diseños de vestido y papel del patrón utilizados aquí. Dorada y plateada, la obra da a estas historias paralelas un sentido de lo sagrado.

The History of Rules and Measures #1, 2012

Enamel, gold leaf, and contact paper on paper removed from drywall
48 x 95 inches

Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

EN: Systems of measurement, which are seemingly objective in fields such as cartography, are often implicitly tied to colonial power. Who has the power to draw the maps? Who decides what is at the center of the map? The ostensibly neutral grid of latitudinal and longitudinal lines imposed on the map belies the instrumental role they have played in exerting colonial power. In this piece thin slices of wood grain contact paper sliced interspliced with strips of gold leaf begin to form the image of a gymnasium floor. Black floor markings are spliced and remixed to suggest a new way of playing the game that has yet to be determined. The horizontality of these black markings also begins to suggest a musical score, broken into units of time also called measures. The drywall paper support for this work recalls the manual labor of construction and gives the sense that this was torn from a wall, dislocated from its home, and has entered a nomadic state.

SP: Los sistemas de medición, que parecen ser objetivos en campos como la cartografía, a menudo están implícitamente vinculados al poder colonial. ¿Quién tiene el derecho de diseñar los mapas? ¿Quién decide el centro de los mapas? La cuadrícula ostentadamente neutral de líneas latitudinales y longitudinales impuestas en el mapa contradice el papel fundamental que han jugado en el ejercicio del poder colonial. En esta obra, hojas finas de papel adhesivo de veta de madera intercaladas con tiras de pan de oro empiezan a formar la imagen de un piso de gimnasio. Las marcas negras en el piso se unen y remezclan para sugerir una nueva manera de jugar que aún no se ha determinado. La horizontalidad de estas marcas también empieza a sugerir una partitura dividida en unidades de tiempo también llamada compás. El respaldo de papel de paneles de yeso para esta obra recuerda el trabajo manual de construcción y da la sensación de que fue sacado de una pared, desplazado de su hogar, y ha entrado en un estado nómada.

Ronny Quevedo: offside
January 25 – April 2, 2022

University Art Museum
University at Albany
State University of New York

1400 Washington Avenue
Albany, New York 12222
518-442-4035
www.albany.edu/museum

Support for the University Art Museum exhibitions and programs is provided by The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, the Harpo Foundation, the Office of the President, Office of the Provost, The University at Albany Foundation, the University Auxiliary Services at Albany, the Robin Kanson Lewis '70 Exhibition Endowment Fund, and the Jack and Gertrude Horan Memorial Endowment Fund for Student Outreach.

The University Art Museum is grateful to Alexander Gray Associates, New York; Harold Mendez; Eliana Hidalgo Vilaseca; and Jamie and Emmett Watson for the generous loan of works to the exhibition. We would also like to thank No Name Sign Company for the installation of *fuera de lugar* (2021).