

*The Ballgame:*  
Paintings and Sculptures  
by Ruth Hardinger



**Brunnier Gallery and Museum**  
October 22, 1992 through January 10, 1993

**IOWA STATE UNIVERSITY**

# IOWA STATE UNIVERSITY

## **University Museums consist of**

**Brunner Gallery and Museum  
Farm House Museum  
Art on Campus Program**

**University Museums Office  
290 Scheman Building  
Iowa State University  
Ames, IA 50011**

**Phone 515/294-3342**

Copyright, 1992 University Museums  
Iowa State University  
All rights reserved. Printed in the  
United States of America.

ISBN 0-931199-06-9

On the cover:  
photo montage, studio interior, sculptures in progress,  
Oaxaca, Mexico, Selections from *The Ballgame*, 1992

# ***The Ballgame:* Paintings and Sculptures by Ruth Hardinger**

**Brunnier Gallery and Museum**

October 22, 1992 through January 10, 1993

## **Preface**

University Museums at Iowa State consists of the Brunnier Gallery and Museum, the Farm House Museum, and the Art on Campus Program. Ruth Hardinger's solo exhibition ***The Ballgame*** is presented at the Brunnier Gallery and Museum. The Brunnier presents nationally and internationally acclaimed artists. Ruth Hardinger is no exception, and she also has the distinction of being born and raised in Iowa. She has traveled and explored past and present cultures of the world, and we are pleased to welcome her home through this exhibition. Ruth Hardinger presents a unique visual perception and focuses on the creative interactions of multiple generations and diverse cultures. She offers us the opportunity to explore and delight in her interpretations of diverse cultures and images.

***The Ballgame*** presents art made in a range of media, between 1988 and the present. The most recent works in the exhibition were made during Hardinger's just completed ten month residency in Oaxaca, Mexico. This residency was made possible by a Fulbright grant. There is a timeliness to this exhibition in the year of the Columbian Quincentenary. Like earlier explorers, this Anglo woman encounters and responds to ancient and contemporary ideas of time and legend. Unlike earlier explorers, her encounters with indigenous American peoples result in exchange and celebration of cultures and knowledges.

All art in this exhibition is through the courtesy of  
Philippe Staib Gallery, New York, New York

### **Acknowledgments:**

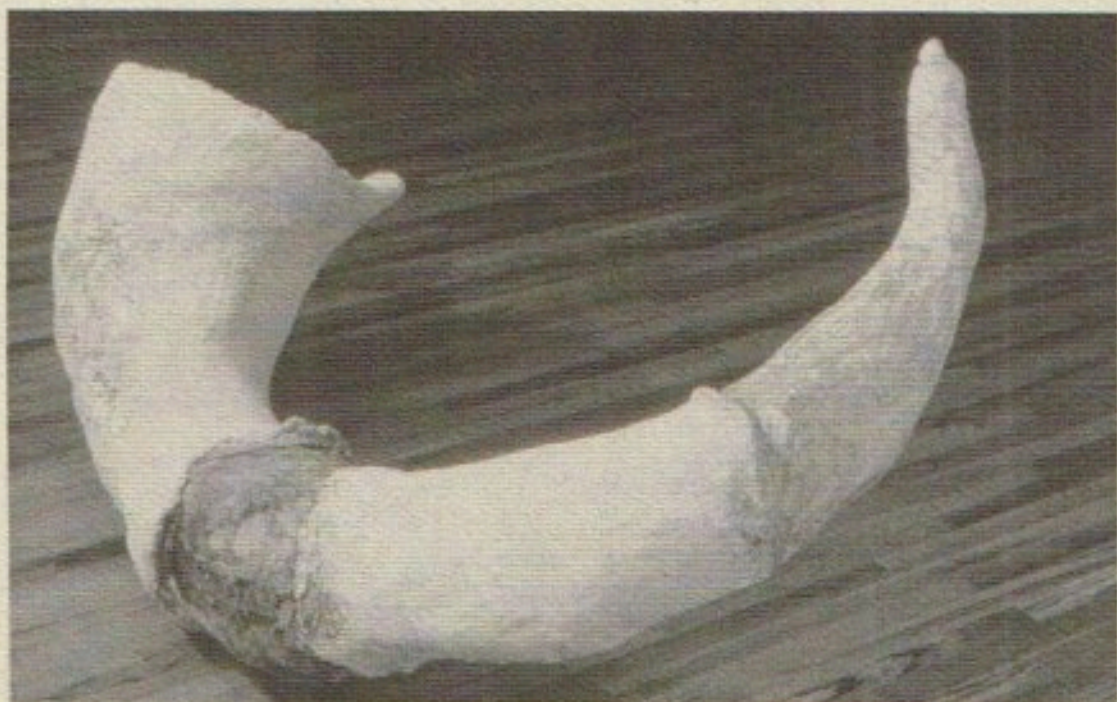
I would like to express the University Museums' sincere appreciation to Ruth Hardinger. Her fierce drive, determination, and love of artistic exploration is evident in this exhibition. She has made herself and her art accessible to the museum staff during the planning and implementation of this exhibition. Not only is Hardinger the originator of the art, but also a co-curator of this exhibition, since she assisted in creating support materials, producing the exhibition video and planning the installation.

I would also like to thank Berta Sichel for her insightful essay on Ruth Hardinger and her art. Through her interpretive vision, many viewers will gain fuller understanding of this exhibition.

Kathy Leonard, assistant professor of foreign languages at Iowa State University, provided the Spanish translation of Sichel and Hardinger's essays. University Museums is indeed grateful for her efforts and contributions. This is the first time University Museums has provided supportive catalogue text in English and Spanish.

Deborah-Eve Lombard, Stacy Brothers, Ray Benter and Mary Atherly of the University Museums staff have worked diligently on this exhibition in preparing it for museum presentation.

Lynette Pohlman  
Director, University Museums  
September 1992



*Horn*, 1988  
mixed materials, 37" x 76" x 58"



*Sirens 11, 12, 13*; 1989  
mixed materials: pigmented plaster over wire lath

## Berta Sichel: *The Ballgame*

The moment when Ruth Hardinger began to affirm herself as an artist working in a cross-cultural context coincides with a shift in intellectual thinking in the mid-seventies, when ideas such as "diversity" and "difference", as opposed to "universal consensus" and "total history" took over academia and then echoed in other spheres of life, including art. Claiming the existence of a diverse social and cultural spectrum and denying the validity of any unified representation of the world, these changes in the traditional forms of historical analysis provoked an acute campaign in favor of interweaving disciplines. Encouraging dialogue within and across different specialties and allowing discourse between them to come to fruition, the cultural climate of the 70's has created new ways of producing knowledge. This innovation in thinking certainly has provoked an innovation in art, generously enlarging the aesthetics and artistic possibilities of our time.

This new freedom — named postmodernism, multiculturalism or even globalism — inspired Hardinger. Equipped with a background in archaeology and an interest in mythologies and ancient cultures, her work was transformed, emerging with possibilities radically different from her modernist artistic ancestors. Throughout this century many artists have looked to ancient and tribal people, and then translated the "art" of these cultures to serve their own purposes in the advancement of fine art. Particularly Picasso and Braque come to mind, as well as the British sculptor, Henry Moore, whose *Reclining Figure* was inspired by the *Chac Mool* figures of ancient Mexico. A list of North and South American artists can be added to the long list of European names, and includes prominent figures such as Diego Rivera and Frida Kahlo as well as the only regionally known members of a short-lived school in New York. These artists later connected to the Abstract Expressionist movement, called Indian Space, and looked to Northwest coast Indian art to create an abstract two-dimensional pictorial.<sup>1</sup> The same impulse is also encountered in a group of Brazilian artists and intellectuals, especially in the art of Tarsila do Amaral and in the literature of Mario de Andrade, and in the work of the Uruguayan artist, Joaquim Torres Garcia and his followers at *Escuela del Sur*. As Torres Garcia wrote, "the goal was to encounter the real artistic impetus, not in Europe, but in their own land, in order to continue the renovation of their legacy."

Although the distinctions between Hardinger and these modernist European, American and South American artists can be addressed through various perspectives, what is relevant here is the time in which she is living and how she acknowledges, understands and incorporates the current cultural tenets in her work. After Modernism's loss of its critical nerve, this new theoretical thinking opened new gates and released new possibilities, associations, and approaches to criticism, history, theory and aesthetics. Multiculturalism not only refers to the acknowledgement and co-existence of many cultures in today's world, but it particularly points to a dialectical situation where globalization and fragmentation co-exist. Seen in this way, multiculturalism forces the recognition and the inclusion of "knowledges" previously disqualified as they seemed "naive knowledge", thus located beneath the required level of "scientificity".

*The Ballgame*, the title for this exhibition, and the title for the most recent group of works configured here as an installation (*Ballgame*), comes from the ancient Mesoamerican ritual game played for over two millennia throughout Central America and the Caribbean in many different forms. A poignant title, the game itself “was a central focus of power and mystery”, a game of action and motion because it symbolically represents what is necessary to maintain the cyclically recurring movements of life.<sup>2</sup>

Likewise, the movements and actions in a work of art maintain a cycle.<sup>3</sup> In Hardinger’s work this cycle takes an interdisciplinary contour and the driving force behind this show, certainly a multicultural project, is its demarcation as an offshoot of an historical process, rather than a mere patchwork of cultural combinations. If decolonization, and the accompanying changes in aesthetic attitudes, is the most important global event at work today, the exhibit permits an encounter and a reconstruction of awareness regarding supposedly primitive and historical cultures, such as of the Native Americans. Since the process of decolonization means not only the “literal military withdrawal from the colonies” but also “the long aftermath of cultural readjustment in which the world is presently engaged,”<sup>4</sup> *The Ballgame* is an arena where these alignments take place.

The results of Hardinger’s newly expanded consciousness are revealed in the selection of sculptures and paintings made from 1988 to the present and included in this exhibition. Made in New York City, the Dominican Republic and Mexico, these works not only traverse media and material boundaries, but also cross cultural contexts. Demonstrating Hardinger’s progressive trajectory in breaking the lines separating one concept from another — or one culture from another — they also reveal her desire to develop an original system for mixing and harmonizing aesthetic categories, theories and perceptions.

The sculpture, *Horn*, resembling a large, ancient shepherd’s horn and made of pigmented concrete — unlike traditional sculptural materials such as bronze, marble, or wood — marks the growth of a body of work. A painterly sculpture, it happens to have been made simultaneously with a group of paintings entitled, *Mounds*. These just-off-square paintings in acrylic on linen have a plaster mound attached toward, but never-exactly-on center of each canvas. This artifice takes the central image out of the canvas and brings it into real space. These works establish an interdisciplinary bridge between sculpture’s physicality and painting’s illusory qualities.

Continuing a dialogue between media, we find the *Sirens*, sculptures, and *Exponent of the Mound*, *Tres Tiempos*, and *Mayu Land Tract*, paintings, each, in their own way, investigating new ways to consider art in non-Western terms. Hardinger’s *Sirens*, using legends as a point of reference, are mounted high on the walls, held in precarious balance on the floor, or piled in stacks, and refer to muses in *The Odyssey*. “Singing rocks” Hardinger calls them, and again made with lively colored pigmented concrete, they appear to be made quite recently — in opposition to the possibility of being very old.

The fascination with the circle form, as a primary element in Hardinger’s work, conveys the power of a ritual form...something to which one constantly returns. In fact, the circle appears throughout her work as a signature form, constantly being

recycled. In addition to the symbolic character (i.e., its reference to concepts of the universe indicated through their numeration), when the circles are stacked they refer to the child-like behavior of piling one object on top of the other to go as high as possible. It is an unrefined, fresh behavior which can allow one to pass through boundaries of tradition, habit, and socially established norms.

*Tres Tiempos*, *Exponent of the Mound*, and *Mayu Land Tract* repeat the breast-like protrusions of the earlier "mound paintings," address an element of sexuality, and bring into this arena the female body and the relationship between it and mound/mountain. These works further reference South American indigenous religious beliefs regarding the relationship between natural phenomenon. "Mayu", the Quichua name for Milky Way, refers to this Andean tribal concept that the "River of the Sky" is the Milky Way<sup>5</sup>. The theme of river, as a substance flowing either on earth or in the heavens is continued in *Tres Tiempos*. The title, *Exponent of the Mound*, uses a twist on the word "exponent" as it has multiple meanings; to progress, as a mathematical term, and it also means to explain. All the paintings deal with ideas of time and space that are, essentially not from European-based notions. These paintings are worked from both the front side and the back side. Therefore, the painting's surfaces are particularly ambiguous, and the surfaces do not necessarily sit on the front of the canvas. They convey a strong sense of multi-directional motion, which implies time, a concern which brings us back to the sculpture as a ring which turns, rotates, balances, and becomes stacked.

Ten new works comprise the installation *Ballgame*. It includes ten free-standing sculptures dyed with cochineal, pigmented concrete, and covered with fresco,<sup>6</sup> as well as ceramics and weaving. Each work contains one Aztec rock from Tenochtitlán<sup>7</sup> and stands solemnly — or not so solemnly — around a central wall-work, a "tapete". These pieces were created during the spring and summer of 1992 in Oaxaca, Mexico, where Hardinger has been living on a Fulbright Fellowship, in a reality disparate from her New York routine and values. As an artist, a woman, and an Anglo, Hardinger is learning, experiencing and participating in non-Western cultures of indigenous American people to fully come to terms with a new understanding of the multicultural characteristics of contemporary society as well as her own artistic identity.

Making an analogy to the ancient Mesoamerican belief that life was maintained through the shedding of blood in war and sacrifice, the installation moves between death and rebirth, incorporating contemporary tribal art and ancient symbols, along with Hardinger's own signature forms. This work deconstructs prevailing aesthetic conventions while proposing ideas for their immediate reconstruction. Exhibited here for the first time, these new works also comprise a novel repertoire of images, symbols and concepts, including materials and techniques that have been hidden and/or rejected for many years. They delve much deeper into her earlier ambition of mixing and crossing materials and cultures.

Seen within this framework, *The Ballgame*, including the group of new works, as well as the installation, contains the seed of an original system for mixing and harmonizing aesthetic categories and theoretical innovations. Instead of concealing an influence



— or causing a transformation that negates the identity of the source—the work of the artisans — the symbols of the ancient civilizations are maintained, and all involvement is credited.

Hardinger commissioned these artisans to produce what they produce and to create it specifically for this context:

*Eufrasina Vásquez* has made the bands of delicately-woven cotton cloth, interwoven with purple and yellow animals and geometric designs. This style of weaving is Chontal-Zapotec from the small village in Oaxaca's Isthmus, San Bartolo Yautepec. It is a rare style made exclusively in this village. The technology of weaving with a back-strap loom is used widely throughout Oaxaca, with various regional techniques and patterns distinguishing one tribal motif from another. This tradition in San Bartolo has been used certainly for ages, yet the village lost the knowledge of this particular technique. Today, only a very small number of women continue to make the intricate designs of this tradition.

*Enerina Enríquez López* made the orange-ware circle forms in ceramic with the assistance of her niece and nephew Isabel Martínez Maldonado and Guillermo Enríquez Cháves. In the village of Atzompa, situated in the shadow of the large mountain on which the ceremonial plaza of the ancient Zapotec civilization was built, almost the entire population of the village continues the ceramic traditions of their pre-Colombian ancestors. Vessels are hand-built and fired in open cylindrical kilns of mud brick capped with "wasters," that is, layers of broken ceramic. The ceramic rings for the *Ballgame* bring forward combinations of ancient techniques and contemporary design inventions.

*Alberto Vásquez*, a Zapotec of the Central Valley, lives and works in Teotitlán de Valle, which, like Atzompa, is a village dedicated to the production of ancient artisan traditions — in the case of this village — the upright weaving loom. The upright loom was introduced after the Conquest, yet has come to be acquired by the Zapotec people as a traditional implement. It has been used to make *sarapes* and *tapetes* for these few centuries ever since. Using the ancient technique for dying with cochineal and indigo, the *tapete* Sr. Vásquez made is based on a drawing by Hardinger, which in turn is based on symbols for the Codices Nuttall (Mixtec) and the Codices Borgia (Aztec). The central feature of the *tapete* is a Mixtec ballgame patio, a "tlapoyahua", the Aztec symbol for sunset and sunrise, and at the lower portion of the *tapete*, a place symbol. Paths rise up from the place glyph (symbol) on which are marching feet.

*Noé Martínez Chávez*, is a stone mason from Etna, Oaxaca, who works in cantera, a soft stone which comes in green, pink, or striped yellow. In his factory, he has cut and carved the cantera rings used in the *Ballgame*. The rocks are quarried from a mountain which contains a very large vein of stone, and supports the production of this village of masons. Cantera is used widely in the city of Oaxaca today, for fountains, building facades, to pave streets, and in contemporary sculptures. After the Conquest, the Dominican friars ordered its usage for the large cathedrals. It seems to have been used by the Mixtec cultures in Mitla, although earliest evidence for its usage in the Oaxaca Central Valley comes from Olmec at 1200-850 b.c.<sup>8</sup>

Hardinger's employing the artisans' work detaches her from the concept of the powerful originating author. Today the "author" or creator is more accurately understood as the one able to intersect various discourses and produce new ones. In these ways, the installation has the immediate and intended effect of changing prevalent ideas and legacies of colonial domination and the post-colonial dependency of native art and cultures on a Eurocentric-dominant aesthetic.

In addition, this collaboration makes it possible for a person from one culture to understand "the other." Accessing alternately the past and the present, and by understanding that history does not necessarily occur in a linear sequence, Hardinger has created a series of paths. She goes into the past — not to depict or reproduce the past, but to enrich the present. Since "the foreignness" of the past undercuts the legitimacy of the present, these cross-temporal and cross-cultural exchanges between past and present, between ancient and contemporary, are an imperative condition to understanding our time. Placing one culture inside the other, including one culture in the other, building one culture into the other, *The Ballgame* denies the existence of a "unitary body of theory or history."<sup>9</sup> Instead of one culture conquering the other or destroying the other, various identities are maintained and exalted. There is no series of art-world hierarchies: the art of indigenous people, popular art is equated and included along with the fine art of the dominant culture. And, if there is a portion of impurity involved in the crossing of boundaries between cultures, and the combinations which arise from these maneuvers, one may be reminded that "perhaps, now it is only the impure which might claim any kind of authenticity."<sup>10</sup>

*Berta Sichel is a writer and an independent curator from Brazil living in New York. In Brazil she worked as a curator for the Sao Paulo International Biennial and for the Museum of Modern Art. Currently she is organizing the traveling exhibition Unfaithful Realities: Six artists from Brazil and Americas for the Andalucian Pavilion at Expo 92. She teaches at The New School for Social Research. She was the Guest Editor for the Latin American issue of New Observations published in the spring of 1992.*

## Endnotes

<sup>1</sup> See catalog of the exhibition at Baruch College in New York. *Indian Space Painters: Native Sources for American Abstract Art*, included works by Robert Barrell, Gertrude Barrer, Peter Busa, Howard Daum, Helen de Mott and Ruth Lewin, in addition to other artists. Although never exhibited at Newf's Gallery where those works were first displayed, Jackson Pollock is connected to the "Indian Space" idea.

<sup>2</sup> The ballgame in Mesoamerica was probably not a spectator sport. It was probably played by elite groups and associated with religious and political activities. In the State of Oaxaca, there were over 300 courts alone in the Central Valley during pre-Colombian times.\* As distinguished from the Mayan ballcourts which were rectangular and had a ring mounted high on the tall, flat walls, in Oaxaca the courts are I-shaped, have sloping walls, and no ring. Some Oaxaqueñan courts have corner niches, but the function of these is still unknown. The "Pelota Mixteca," such as is currently played by Sr. Alberto Vásquez, is probably a contemporary variation of the ancient game, in which now a rubber ball is bounced off a stone slab and hit with an elaborate glove. See: Marcus Winter. "Oaxaca, the Archaeological Record." *Editorial Miutiae Mexicana*. S.A. de C.V., 1990. p. 46-47

\* Enrique Fernández, archaeologist at Instituto Nacional de Antropología e Historia. From conversation with the artist, May, 1992.

3 Schele, Linda and Freidel, David A. *The Mesoamerican Ballgame*. Ed. Vernon Scarborough and David Wilcox, 1991. Tucson, AZ. University of Arizona Press. p. 197 ff.

4 McEvilley, Thomas. "Enormous Changes at the Last Minute." *Artforum*. November, 1991. p. 86.

5 *Icanchu's Drum*, Sullivan, Lawrence E. MacMillan Publishing Co., NY, 1988, p. 343.

6 **Cochineal** is an insect which lives as a parasite on the nopal cactus. Thousands of these tiny cocoons are harvested, dried in the sun, and finally crushed to make a rich, dark carmine red. It was probably used extensively throughout Zapotec and Mixtec Oaxaca before the Conquest, although it is difficult to determine the extent to which it was used and when it was developed as no pre-Colombian textiles have survived the climate of the region. Legend has it that when the Aztec warrior died, his body went to live in the nopal cactus. Thus, when the "grana" of cochineal is used, one is, in effect, using the blood of the Aztec warrior. For a long time during the colonial period of Oaxaca, the province was wealthy due to the industry of cochineal. With the invention of aniline dyes, the industry was abandoned in the 1800's. Leopoldo Tapia and Santiago Rosales Ramon, two Oaxaqueñan artists, have been involved in the resurrecting interest and usage of this material both in its traditional modes as a textile dye, and in the innovative usage of it as an artist's material.

**Fresco**, known as hot lime (cal viva) was used in ancient frescoes across Mesoamerica, and the world for that matter. After researching the traditions of ancient builders and the more modern masters, such as the muralist Diego Rivera, Hardinger slaked hot lime for months, and then applied it, mixed with sand to create the "fresco bueno" for parts of the works in the *Ballgame*.

7 Information Regarding the Aztec Rocks for the Sculptures

Currently excavations under the Metropolitan Cathedral in Mexico City are being done in 16 ft. deep wells in order to encounter different building stages in the pre-Hispanic structures. These stages conform to systems of building in which the buildings had cores filled with clay and the stone, tezontle. Tezontle is of volcanic origin, and was used by the Aztecs 150 years before the conquest of the City of Mexico Tenochtilan.

In well #6, at a depth of 6 meters, we found this kind of wall of stone primarily Tezontle, also including basalt and granite, which during the Aztec time was part of the interior of a pyramid constructed between 1400 and 1500 A.D.

These stones were taken to be used in the sculpture of Ruth Hardinger, and thus they are charged with symbols:

1. Because they are of volcanic origin, they carry a symbol for registered, geological eruptions which have occurred during 2,000 years of the story of Mexico.
2. Because they are from a determined epoch, the Aztecs transported them in canoes across the lake in order to use them as fill for their construction.
3. Because they formed part of a building, they were in effect part of the large sacred enclosure.
4. Because the Aztec related themselves to the center of the earth, as such these rocks were established inside their cosmivision. They were found some 50 meters west of the Templo Mayor, in proximity to where the Aztec played the ballgame.

For the archaeologists, the rocks "speak" of their space and time, as these stones were not worked, they are usually discarded. Yet, they take on a new use, as bearers of symbolism in the sculpture of Ruth Hardinger.

Arqueologo Francisco Hinojosa  
Proyecto Templo Mayor  
Supervisor DEL PPAU, CAT. METR.

*Translated from Spanish by Ruth Hardinger*

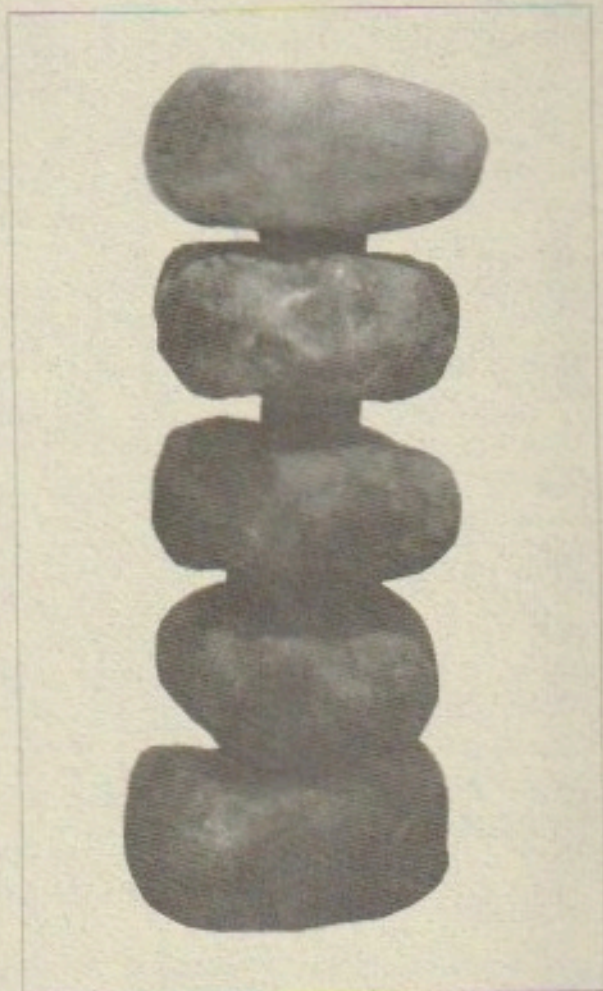
8 *ibid* Marcus Winters, pp. 30-31.

9 The French philosopher Michael Foucault uses the term "Genealogy" to refer to the union of erudite knowledge and local memories to establish a historical knowledge of struggles and to make use of this knowledge tactically today. Genealogy focuses on local, discontinuous, disqualified, illegitimate "knowledges"—as such of the artisans—against the claims of a unitary body of theory (or history) which fills and which is placed in hierarchies. See: *Foucault: A Critical Reader*. 1986, Oxford, Basil Blackwell and Surup Mada, op. p. 67.

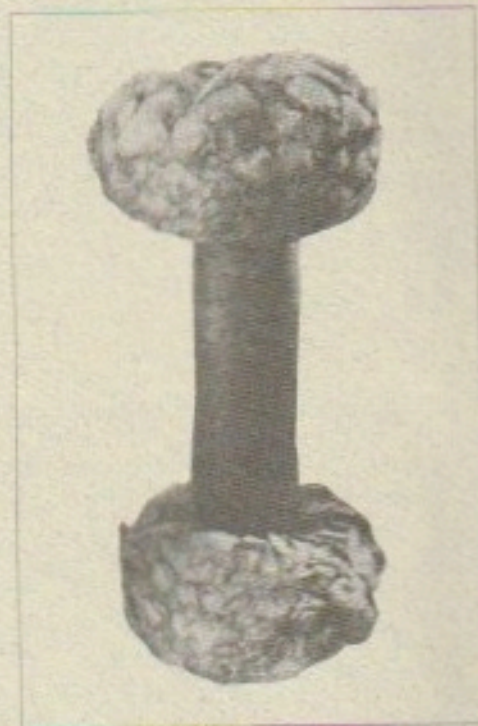
10 Ferguson, Russell. "Invisible Center." *Out there: Marginalization and Contemporary Culture*. 1990. The MIT Press. Cambridge, Mass. p. 13.



*Second Stack of 9*, 1990  
mixed materials: pigmented plaster  
over wire lath



*Five Count*, 1992  
mixed materials: concrete and cochineal, 54" x 22" x 22"



*Two Count*, 1992  
mixed materials: concrete, cochineal and  
cantera, 52" x 24" x 24"

## Ruth Hardinger: *The Ballgame*

Chunky white rocks of *cal viva* -living lime- crack and erupt into a soup when dropped into water, quickly thickening into paste as it boils wildly. While the paste cools, a smooth surface forms only to rupture and reveal a steamy white powder. This is the basis of fresco. *Fresco bueno*, the ancient mixture of *cal viva* and sand, undergoes another chemical reaction as calcium from the fresco absorbs water from the air, causing a virtually indestructible microscopic crystalline surface to form. *Cal viva* comes from a village mine here in the Central Valley of Oaxaca, and was used widely throughout Mesoamerica in ancient cities including Teotihuacán, Cacaxtla, and Monte Albán. Diego Rivera studied these frescos and attempted to repeat their technique. I use *fresco bueno* in my sculpture.

I came to Oaxaca, Mexico, to work with indigenous materials, and to learn more about ancient and contemporary indigenous cultures. What I've found, developed, adapted, and made in Oaxaca is expressed in the installation entitled *Ballgame*. This entire exhibition includes work made several years prior to these past ten months in Mexico, and is titled *The Ballgame* because all of these paintings, sculptures, and works on paper deal with legends that I've constructed. The themes and struggles played out in my visual language have something in common with ancient desires. The resonant Mesoamerican ballgame mirrored the universe with its world of rites of kingship, fertility and sacrifice, and creation legends for the sun and Venus star.<sup>1</sup> It has become my ancient place of return - to perpetuate an aesthetic ritual.

My *Ballgame* is a combination of poles, posts, balls, and many bulbous circular rings. They are male and female symbols that are configured in number groups to communicate the sense of wanting to count, to accumulate, to keep score.<sup>2</sup> Many animal forms are on the ceramics and in the weavings made by local artisans. Skulls and bones of animals and rocks from the mountain where I live are embedded in some works. Life and death. Repetition and continuation. These pieces vary in size, scale, height; one is a wall-mounted, hand-woven rug, a *tapete*, most rise vertically. Some lie on the floor. Hardly a homogenous group, they stand as separate works but are part of each other.

Recent discussions propose that, particularly in Oaxaca's Central Valley, the ancient ballgame was used to resolve conflict, to negotiate, to determine justice. The ballgame was a boundary mechanism.<sup>3</sup> During millennia before the Conquest, over 300 ballcourt patios were built where the gaining and losing of property and lives probably took place.<sup>4</sup> What was at risk was of no small consequence.

Themes of unpredictability, what it takes to gain control, how easy it can be to lose it, and how to negotiate a situation are undercurrents in my *Ballgame* as well. Because of constant tremors and occasional earthquakes here in the mountains on the Continental Divide, I've had to re-negotiate the structure of my sculpture. Because I wanted to work with indigenous materials, and needed information regarding their use, I've learned how one can and cannot obtain information here. "*La vida aquí es fuerte.*" Life here is strong. Contradictions abound. It's like the weight of

the heat at mid-day that immediately disappears into a chill when the afternoon rains come. Some themes are intrinsic to Oaxaca, some are my impressions as an outsider. My personal agenda intertwines these observations. My art is not a re-interpretation of the Mesoamerican ballgame. That is the territory of historians. I do not use direct visual quotes to the ancient ballgame apparatus or architecture, although there are clear references to visual and literary forms of the past. I am looking to a cross-cultural present and past to see how marks of my own feet meet footprints on the other side.

Ancient ideas and forms, furthermore, have a real presence and mystery for me. In history I find the ways that things grow into the present or are lost. Historical information helps me to avoid putting my window frame over other cultures.<sup>5</sup> An ancient Zapotec site in the Central Valley, Dainzú, has a carved stone slab of a ballplayer holding his glove and ball in the air with his right hand, and a sea shell with the other. He is at least 2200 years old and he is walking. He is walking over three large, marching footprints. For me, he is still walking. The footprints are still marching. As the history in Oaxaca is powerful and influences my work, so also do the contemporary cultures which are still walking...but not over the same ancient path.

In the century prior to the Conquest, the Aztecs invaded Oaxaca from Tenochtitlán (Mexico City), further layering an already multi-cultural, multi-ethnic region. Each of the 10 works in the *Ballgame* bears an Aztec rock from Tenochtitlán, negotiating ancient material into a contemporary context. Tenochtitlán was built in the midst of a great lake. After the Conquest, the Spaniards commandeered this most sacred Aztec precinct to construct one of their largest cathedrals in Mexico. Thus, the Metropolitan Cathedral in Mexico City's Zócalo is only a few meters from the Templo Mayor. The ancient center stretches for blocks under the contemporary city. Due to underground water, soft soil, and earthquakes, the Cathedral is slowly sinking. Now, as they attempt to correct the failing supports of the Cathedral, archaeologists remove uncut stone to clear room for work. This stone was construction rubble used by the ancient Aztec architects to fill in walls and floors. The stones I've selected, with the permission of the supervising archaeologist from INAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia, are from material which would otherwise be discarded.<sup>6</sup>

Legend has it that when the Aztec warrior died, his body went to live in the nopal cactus. Cochineal, carmine red, is a textile dye made from the dried bodies of female parasites that live on this cactus. Thus when cochineal is used, one is, in effect, using the blood of Aztec warriors. As a textile dye it was probably used extensively throughout Zapotec and Mixtec Oaxaca before the Conquest, although it is difficult to know more because no pre-Columbian textiles have survived the climate. A thriving international industry developed after the Conquest, but since mid-1800, with the advent of aniline and more recently, synthetic dyes, its usage dwindled. Currently, there is a revival of interest in cochineal accelerated by local artists. I've adapted it for concrete surfaces, a problematic journey. People say that the frescos in prehistoric Mitla and in Tlacoahuaya's 16th century church were painted with cochineal which I find impossible to believe. Cochineal changes color in response to acid and alkali. On any lime-bearing substance it turns purple and even disappears. I've prevented leaching forward of alkali into the concrete with an organic seal and then finished with a seal of damar (resin) to lock the cochineal in between these

layers. My fresco contains lime-proof pigment. I've consulted chemical analyses of frescos in Cacaxtla, and Ralph Mayer's *Handbook*, among other sources, and find no support for its usage in fresco.<sup>7</sup> On the other hand, I've seen textiles over a century old which retain their deep, gorgeous red, contrary to reports that it is fugitive as an artists' color.<sup>8</sup> The mystery of cochineal wafts through the air-like the odor of the gardenias.

The rich world of artisan traditions in Oaxaca can include practically anything - from clothing, cooking utensils, baskets and candles, to fantastic carved, wooden animals. Rather than buying pieces as found objects in the market and altering them to fit my purposes, I've chosen to work with a few artisans. Their work is explained more fully in Berta Sichel's essay<sup>9</sup> and in the video which accompanies this exhibition. My process with them has been to learn what each artist makes, to describe what I make, and then to commission them to make their traditional work to the size specifications for my installation project.

Eufrosina Vásquez says that her huipil is new. How new? "Ten years." Something only ten years old is still new. Are the artisans' works in the *Ballgame* traditional? Yes. Are they the same things as were made before the Conquest? No. "Culture is one of the most syncretic of human creations. Cultures adopt elements from their neighbors, and incorporate them within their own cultural matrix. They go on transforming. Thus, tradition is not something firm, it can be something that the grandparents taught. The indigenous people of Oaxaca call it, "the custom." In order to understand identity, there are two dynamics-one is constancy and one is transformation."<sup>10</sup> The same can be said about any culture and about art.

An intense collage of realities in Oaxaca is affecting my aesthetics in more ways than just light and color. What interests me more than the common ground of human experience are the distinct ways reality is defined by people and their cultures. "To possess your own exclusive language implies a way to see the world, and to create reality."<sup>11</sup> Fourteen indigenous groups reside in the state of Oaxaca, each speaking their own language, and within these languages are often more mutually-intelligible dialects.<sup>12</sup> In addition to the indigenous people, the current population is composed of an abundance of those whose ancestry - at some point - is European, and many mestizos (Indian/Spanish). In the face of incongruent and clashing cultural realities, the Mexican contemporary aesthetic seeks out cultural continuity, one example of which is the *Hechizo de Oaxaca* (the Magic of Oaxaca) exhibition.<sup>13</sup> Recently mounted in Monterrey, Mexico, this exhibition begins with pre-Columbian figurines, continues with the work of contemporary living artists, and ends with popular art. Embracing a wide historical and cultural perspective, this exhibition provides a space for the constancy and transformation of this syncretic stuff called art. I sense another less aesthetically pleasing cultural reality existing today - even in this relatively insulated place.

Were an exhibition organized to link art made in Manhattan Island from the earliest human occupation to the present, it would have a radically different flavor, due to the absence of continuous populations and cultures.<sup>14</sup> "Western culture's globalization of culture is a cancellation of many historical and cultural projects of humanity."<sup>15</sup> This globalization imposes uniformity, a common language, modular systems of account-

ability and expectations, not to mention environmental and energy problems. Like *cal viva* in water, I hear the loud rumble of cracking and breaking caused by problems up north in Western culture...from down here, I see a simultaneously dynamic and fragile mosaic of identities. In spite of all the international interest, frequently on an academic level, in documenting and preserving the autonomy of these cultures, only recently the Chinanteca indigenous group in northern Oaxaca state was removed from their lands to make way for a hydroelectric dam. Take away the land and a culture is destroyed. This too is why, "*La vida aquí es fuerte.*" I see things that will not be here in a few years...not because these people have continued transforming, discovering their own changes, but because in the culture battle, the odds against them are very high.

Where is art in the culture battle? I do not believe any art is safely separated from the world by a transparent membrane. Making and viewing art inextricably reflects an aesthetic: a composite of attitudes and assumptions which govern formal appearances and reflect values about beauty, power, leisure, and positive or negative information. It is widely assumed that the artist is free to take any material from any culture. Yet, there are unspoken rules and penalties for all sides. When an artist from the dominant culture employs tribal material, it can be called voyeurism or more colonialism, a romantic side-stepping of social and economic realities in the Third World. Indians are supposed to make crafts, not fine art. The Mexican artists' predicament is that their work is often judged in terms of European formal values, yet when they explore their own ghostly past, they find a heritage now claimed ambivalently by all.

Similarly, exotic notions that a more connected channel to sublime purity and spiritual truth belonged only to the ancients, or overly-generalized comparisons between cultures and civilizations distort aesthetic ancient history and blur what can be understood about the distinct and marvelous ways that reality was seen and constructed in art forms of the distant past. To bring to the contemporary art arena a perspective on ancient art forms which considers and acknowledges these forms in concrete terms would be a powerful tool in the re-examination of aesthetics today.

Being away causes a looking back. I have gone through my own aesthetic repatriation, giving back what I've taken, and taking it again with different resolve. The works in this exhibition reveal stages in my quest to balance and own my constancy and transformation. How my cultural, personal, and aesthetic identity re-weave is in *The Ballgame*. Being away has amplified my condition of having an aesthetic/cultural identity and a natural identity that do not share the same borders.

Ruth Hardinger  
Oaxaca, Mexico - July 1992



## Endnotes

- 1 *The Mesoamerican Ballgame*, Susan D. Gillispie, pg. 317 ff. Also see: Bernal Ignacio/Seuffert, Andy *The Ballplayers of Dainzu*, Akademische Druck - u. Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1979.
- 2 What a number means and how the calendars in Mesoamerica used numbers is a vast, impressive subject, still to be completely revealed. My usage of numbers is rudimentary, like my knowledge, yet reference a basic idea associated with power and order. A recent study for additional information is: Lipp, Frank, *Mixe of Oaxaca*, University of Texas Press, Austin, 1991, pg. 72 ff., pg. 18 ff. This contemporary culture uses an elaborate system of numbers in ritual, curing, and sorcery.
- 3 *The Mesoamerican Ballgame*, edited by Vernon Scarborough and David Wilcox, University of Arizona Press, Tucson, 1991, chapter 2 "Pre-Hispanic Ballcourts from the Valley of Oaxaca, Mexico." by Stephen A. Kowalewski, Gary M. Feinman, Laura Finsten, and Richard E. Blanton, pg. 25 ff.
- 4 Enrique Fernandez, archaeologist, INAH, Oaxaca. Conversation with Ruth Hardinger, 1992.
- 5 "history...is, of course, a construction of our times, sensibilities, and intellectual agendas...Each generation of humanity debates history, thus turning it into a dynamic thing that incorporates the present as well as the past." Schele, Linda and Freidel, David A., *A Forest of Kings*, 1990, Quill, William Morrow, NY, pg. 403.
- 6 Please refer to the letter from archaeologist Francisco Hinojosa, INAH, in this catalogue.
- 7 Francisco Hinojosa, archaeologist, INAH, Conversation with Ruth Hardinger, 1991. Mayer, Ralph, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, 4th ed., 1981, Viking Press, pgs. 317-35. Doerner, Max, *Los Materiales de Pintura y Su Empleo en el Arte*, Editorial Reverte, S.A. 1980, 40 Edition, pgs. 230-284.
- 8 *Ibid.*, Mayer pg. 43, Doerner, pg. 65.
- 9 Please refer to the Berta Sichel essay in this catalogue.
- 10 Alicia Barabas, anthropologist, INAH, (Instituto Nacional de Antropología e Historia), Oaxaca. Conversation with Ruth Hardinger, 1992.
- 11 *Ibid.* Alicia Barabas.
- 12 Miguel Bartolome, anthropologist, INAH, Conversation with Ruth Hardinger, 1992. cf.: Barabas, Alicia y Bartolome, Miguel, *Etnicidad y Pluralismo Cultural: la dinamica etnica en Oaxaca*, Coleccion Reg. Consejo Nacional Para La Culturas y Las Artes Mexicanas, 1990 (2a Edicion).
- 13 Hechizo de Oaxaca, Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey, A.C. 1991.
- 14 Sacbe, Sendero, Path...Road Names in Many Languages, an exhibition project in progress since 1990, which organized with Elizabeth Ferrer and Kay Miller as advisors. This exhibition explores the relationships between contemporary art and ancient indigenous cultures in the Americas hemisphere.
- 15 *Ibid.* Alicia Barabas.

## Artist's Acknowledgments

This exhibition at the Brunnier Gallery and Museum continues and expands exhibitions earlier this year in Iowa. I am truly grateful to everyone involved for bringing my work to the state where I was born and raised. An informal tour of separate venues each contributed to the realization of this exhibition at Iowa State University.

I want to extend thank-yous to Dr. Janet Heineke, Simpson College, Mark McWhorter and Richard Dutton, Indian Hills Art Gallery, and the Ottumwa Area Arts Council, especially Maxine Cohen, Kay Huston and Connie Helgerson, for their realization of the exhibitions in January and April. To my parents, Loren and Rowena Hardinger, who provided assistance and encouragement behind the scenes, a very special thank-you.

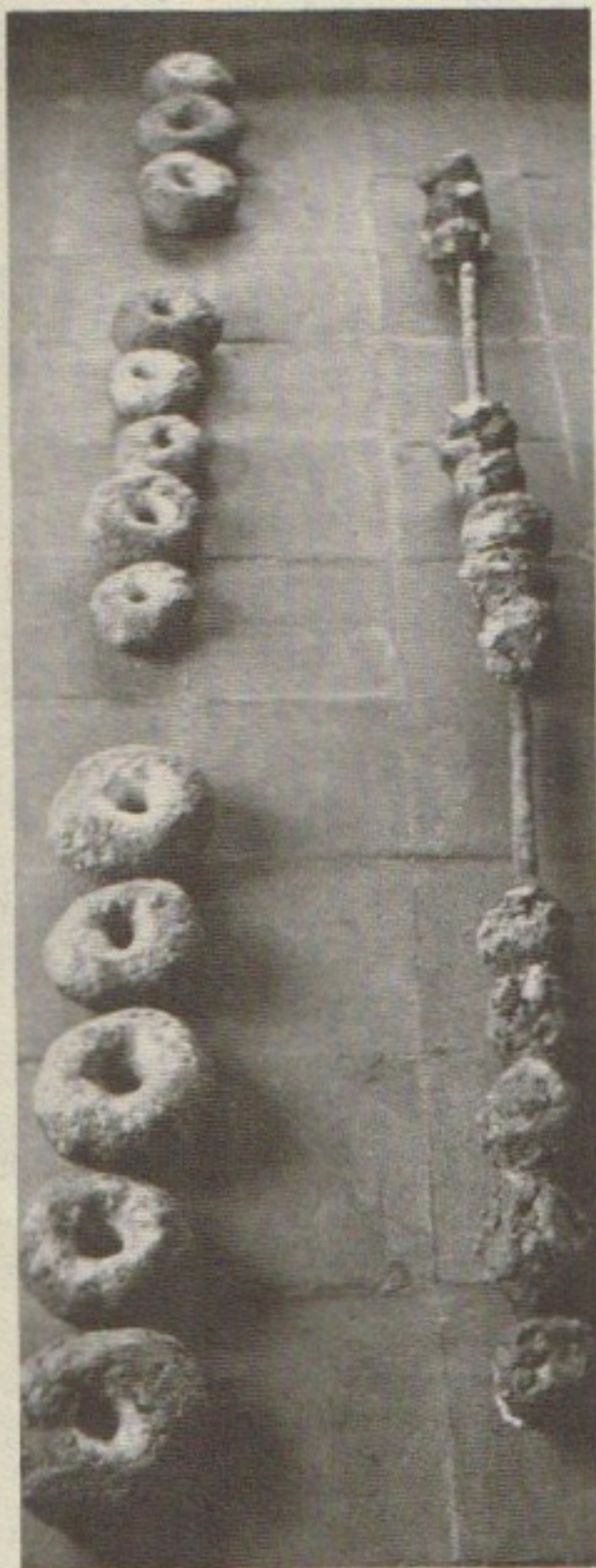
I want to express my sincere thanks to Lynette Pohlman, director of the Brunnier Gallery and Museum, for organizing this exhibition with an adventurous spirit. The logistics have been made more complicated by my hiatus from New York. I want to express my sincere appreciation to René Grayer, director of the Philippe Staib Gallery, New York, and Philippe Staib, each of whom, along with Lynette, have provided the invaluable support and commitment that made this exhibition a reality. I'm especially grateful for Berta Sichel and her persistence to piece together what I'm making from slides, sketches, and reams of fax paper.

In Oaxaca, a community of people have generously extended their friendship, advice, and contributed to the richness of my experience here and the resultant work. Femaria Abad and Graciela C. de Ortiz, Directors of Galeria Quetzalli, and Cora Orea Mattern, the Assistant, have been my home base. Alicia Barabas and Miguel Bartolome became dear friends and generously shared much about their research. Ursula Greenberg suggested excellent reference books—and helped me cope! Leopoldo Tapia and Santiago Rosales Ramon brought me to the world of cochineal. The artisans and their families enriched my experience far beyond the objects they made. They are: Eufrocina Vásquez de Sabino, and her husband Esteban Sabino Santiago, from Oaxaca, Enerina Enríquez López, Gerardo Jesús Enríquez, Isabel Martínez Maldonado, Selso Guillermo Enríquez Chávez, Ubaldo Enríquez from Atzompa, Alberto Vásquez J. and Soledad Sosa de Vásquez from Teotitlán de Valle, and Noe Martínez Chavez from Etlá. Gonzalo Pérez Zárate and David Pérez Zárate assisted in the construction. Martha Rees and Patricia T. Kohn thoughtfully edited my essay.

I am particularly grateful to archaeologist, Francisco Hinojosa, INAH, Mexico D.F., who has been the project consultant for my work in Oaxaca. A real inspiration, his collaboration with Aztec rocks became the germinating seed for *The Ballgame*, and he supplied precious insights into his country and its complex ancient history. Thank you to Paolo Gori and Maru Rangel, who among other generousities, gave me splendid selections of Mexican cuisine.

Warm thank-you's to Norman H. Gershman and Julie Law for all their help back in New York.

The generous support of the U.S.-Mexico Commission in Mexico, D.F. under a Fulbright Grant, administered through the Institute for International Education in New York, has made my work in Mexico possible.



**Thirteen Count, 1992**  
mixed materials: Cochineal, oil and concrete, dimensions vary: 10" to 6" diameters



**Number Two from The Ballgame, 1992**  
mixed materials: concrete, cochineal, fresco and weaving, 62" x 40" x 40"



Alberto Vasquez with drawing by Ruth Hardinger for Tapete from *The Ballgame*, 58" x 18"

## Berta Sichel: *The Ballgame* (El juego de pelota)

El momento cuando Ruth Hardinger empezó a afirmarse como artista, trabajando en un contexto de cruces de culturas, coincide con un cambio de pensamiento intelectual en los años setenta, cuando las ideas como "la diversidad" y "la diferencia", contrapuestas con "el consenso universal" y "la historia total" tomaron control del mundo erudito y entonces sonó en otros esferos de la vida, incluyendo el arte. Declarando la existencia de un espectro diverso social y cultural y negando la validez de alguna representación unificada del mundo, estos cambios en las formas tradicionales de la análisis histórica provocaron una campaña severa en favor de algunas disciplinas intermezcladas. Fomentando el diálogo por dentro y por algunas especialidades diversas y permitiendo que el discurso entre ellos se realice, el clima cultural de los años 70 ha creado formas nuevas de producir el conocimiento. Esta innovación en el pensamiento ha provocado, sin duda, una innovación en el arte, aumentando generosamente las posibilidades estéticas y artísticas de nuestra época.

Esta nueva libertad—llamada posmodernismo, multiculturalismo o hasta globalismo—inspiró a Hardinger. Bien dotada con experiencia en la arqueología y un interés en la mitología y culturas antiguas, su obra fue transformada, surgiendo con algunas posibilidades que eran radicalmente diferentes de sus antepasados modernistas y artísticos. Por todo este siglo muchos artistas han mirado hacia los tribus antiguos, y entonces tradujeron "el arte" de estas culturas para servir sus propios usos en el fomento de las bellas artes. Picasso y Braque, especialmente, llaman la atención, tanto como el escultor británico, Henry Moore, cuyo *Reclining Figure* fue inspirado por las figuras de *Chac Mool* del México antiguo. Se puede agregar una lista de artistas norteamericanos y suramericanos a la lista larga de nombres europeos, e incluye figuras prominentes como Diego Rivera y Frida Kahlo tanto como los únicos miembros conocidos en la región de una escuela que duró poco tiempo en Nueva York. Estos artistas después se juntaron con el movimiento del expresionismo abstracto, que se llamaba Indian Space (espacio indio), y miraba hacia el arte de los indios de la costa noroeste para crear un pictórico abstracto de dos dimensiones.<sup>1</sup> El mismo impulso se encuentra también en un grupo de artistas brasileños e intelectuales, especialmente en el arte de Tarsila do Amaral y en la literatura de Mario de Andrade, y en las obras del artista uruguayo, Joaquim Torres García y sus discípulos en la Escuela del Sur. Torres escribió, "la meta fue encontrar la verdadera ímpetu artística, no en Europa, sino en su propia patria, para continuar la renovación de su herencia.

Aunque las diferencias entre Hardinger y estos artistas modernistas europeos, norteamericanos y suramericanos se pueden tratar por varias perspectivas, lo que es relevante aquí es la época en la cual ella vive y como reconoce, comprende e incorpora los actuales principios culturales en su obra. Después de la pérdida del nervio crítico del modernismo, este nuevo pensamiento teórico abrió nuevas avenidas y puso en libertad nuevas posibilidades, asociaciones, y aproximaciones a la crítica, la historia, la teoría y la estética. El multiculturalismo se refiere no sólo al reconocimiento y co-existencia de muchas culturas en el mundo de hoy, sino que

señala especialmente una situación dialéctica donde la globalización y la fragmentación co-existen. Visto de este modo, el multiculturalismo obliga que haya reconocimiento y la inclusión de "conocimientos" que fueron previamente descalificados como parecen tener "conocimiento ingenuo", y por eso, están situados bajo el nivel requerido de cientificidad.

*The Ballgame*, el título de esta exhibición, y el título para el grupo de obras más recientes configuradas aquí como instalación (*Ballgame*), viene del ritual antiguo mesoamericano que era jugado por más de dos milenios por América Central y el Caribe en muchas formas distintas. Un título conmovedor, el juego en sí "era un foco de poder y misterio", un juego de acción y movimiento porque representa simbólicamente lo que es necesario para mantener los movimientos cíclicos de la vida.<sup>2</sup>

Igualmente, los movimientos y acciones en una obra de arte mantienen un ciclo.<sup>3</sup> En las obras de Hardinger, este ciclo toma un contorno interdisciplinario y la fuerza guiante tras esta exhibición, sin duda un proyecto multicultural, es su demarcación como un renuevo de un proceso histórico, y no un mero mosaico de combinaciones culturales. Si la descolonización, y los cambios acompañantes en actitudes estéticas, los eventos globales más importantes hoy, la exhibición permite un encuentro y una reconstrucción de conciencia en cuanto a culturas que supuestamente son primitivas e históricas, como los americanos autóctonos. Como el proceso de descolonización significa no sólo el "retiro literal del militar de las colonias" sino también "las consecuencias largas de un reajuste cultural en el cual el mundo está actualmente participando",<sup>4</sup> *The Ballgame* es un campo donde estas alineaciones toman lugar.

Los resultados de la consciencia de Hardinger, recientemente ampliada, están mostrados en la selección de esculturas y pinturas que datan del año 1988 hasta el presente, que están incluidas en esta exhibición. Estas obras, elaboradas en la ciudad de Nueva York, la República Dominicana y México, cruzan no sólo fronteras de medios y materiales, sino que también cruzan contextos culturales. Las obras, que también demuestran la trayectoria progresiva de Hardinger para romper las líneas que separan un concepto del otro—o una cultura de otra—demuestran su deseo de desarrollar un sistema original para mezclar y armonizar las categorías estéticas, teorías y percepciones.

La escultura, *Horn* (cuerno), que parece cuerno de pastor, grande y antiguo, y hecho de yeso pigmentado—no como los materiales de esculturas tradicionales como el bronce, mármol, o madera—simboliza el crecimiento de su obra total. Una escultura con elementos de una pintura, por casualidad, fue elaborada simultáneamente con un grupo de pinturas tituladas, *Mounds*. Estas pinturas, no exactamente cuadradas, en acrílico sobre lino, tienen un montón de yeso, pegado hacia, pero nunca exactamente en el centro de cada lona. Este artificio saca la imagen central de la lona y la lleva a un espacio verdadero. Estas obras establecen un puente interdisciplinario entre lo físico de la escultura y las calidades ilusorias de la pintura.

Continuando un diálogo entre los medios, encontramos *Sirens, Sculptures*, y *Exponent of the Mound, Tres Tiempos*, y *Mayu Land Tract*, cada una, pintura de

forma única, que investigan nuevas maneras de considerar el arte en términos no occidentales. *Sirens*, de Hardinger, que utilizan leyendas como punto de referencia, están montadas muy arriba en las paredes, apoyadas en un equilibrio muy precaria sobre el suelo, o amontonadas en pilas, y se refieren a las Musas en *La Odisea*. "Singing rocks" (piedras cantantes), es lo que las llama Hardinger, y otra vez elaboradas con yeso vivo y pigmentado, parecen haber sido hechas muy recientemente—al contrario con la posibilidad de ser muy viejas.

Su fascinación con la forma de círculo, como elemento primario en su obra, expresa el poder de una forma ritual...un lugar a donde se vuelve constantemente. En realidad, el círculo aparece por toda su obra como símbolo que está siempre siendo reciclado. Además del carácter simbólico (i.e., su referencia a los conceptos del universo, indicados por su numeración), cuando los círculos están amontonados, se refieren al comportamiento infantil de amontonar un objeto sobre otro para tener un pila lo más alto posible. Es un comportamiento rústico, innovador, que permite que uno pase por las fronteras de la tradición, del hábito, y de las normas sociales establecidas.

*Tres Tiempos*, *Exponent of the Mound*, y *Mayu Land Tract* repiten las protuberancias en forma de pecho que se encuentran en las pinturas más tempranas "mound paintings", tratan un elemento de sexualidad, llevando el cuerpo femenino al tema y la relación entre éste y el montón/montaña. Estas obras hacen referencia de las creencias religiosas de los indígenas suramericanos en cuanto a la relación entre los fenómenos naturales. "Mayu", el nombre quichua por la Vía Láctea, se refiere a este concepto tribal andino que el "Río del cielo" es la Vía Láctea.<sup>5</sup> El tema del río, como sustancia que fluye en la tierra o en los cielos, se continúa en *Tres Tiempos*. El título, *Exponent of the Mound*, usa un nuevo giro en la palabra "exponente" dada que tiene sentido múltiple; progresar, como término de matemáticas, y también significa "explicar." Todas las pinturas tratan las ideas del tiempo y espacio que no son esencialmente de nociones europeas. Estas pinturas están elaboradas por frente tanto como por detrás. Por eso, la superficie de las pinturas son especialmente ambiguas, y la superficie no necesariamente se encuentra en la parte delantera de la lona. Las pinturas expresan un sentido fuerte de moción multi-direccional, lo cual implica tiempo, una preocupación que nos lleva a la escultura como un aro que gira, que da vueltas, que se equilibra, y que se recoge en un montón.

Diez obras nuevas comprenden la instalación *Ballgame*. Incluye diez esculturas independientes teñidos de cochinilla, cemento pigmentado, cubiertas de fresco<sup>6</sup>, cerámica y tejido. Cada obra contiene una piedra azteca de Tenochtitlán<sup>7</sup> y se mantiene solemnemente—o no tan solemnemente—alrededor de una obra central de la pared, un tapete. Estas obras fueron creadas durante la primavera y el verano del año 1992 en Oaxaca, México, donde Hardinger ha estado viviendo con una beca de Fulbright, en una realidad muy distinta de su rutina de Nueva York y de sus valores. Como artista, mujer, y angloamericana, Hardinger está aprendiendo, experimentando y participando en culturas no occidentales de los indígenas americanos para llegar a comprender las características multiculturales de la sociedad contemporánea tanto como su propia identidad artística.

Haciendo una analogía con la creencia antigua mesoamericana que la vida era

mantenida por el derramamiento de sangre en la guerra y en el sacrificio, la instalación se mueve entre la muerte y el renacimiento, incorporando el arte tribal contemporáneo y los símbolos antiguos, con las propias formas únicas de Hardinger. Esta obra destruye las reinantes convenciones estéticas al mismo tiempo que propone ideas para su destrucción inmediata. Exhibidas aquí por la primera vez, estas nuevas obras comprenden un repertorio innovador de imágenes, símbolos y conceptos, incluyendo materiales y técnicos que han estado escondidos y/o rechazados por muchos años. Las obras investigan más profundamente su ambición más temprana de mezclar y cruzar materiales y culturas.

Visto dentro de esta estructura, *The Ballgame*, que incluye el grupo de obras nuevas, tanto como la instalación, contiene las semillas de un sistema original para mezclar y armonizar categorías estéticas e innovaciones teóricas. En lugar de esconder una influencia—o causar una transformación que niegue la identidad de la fuente—la obra de los artesanos—los símbolos de las civilizaciones antiguas se mantienen, y toda la contribución se reconoce.

Hardinger encargó a estos artesanos para producir lo que producen y para crearlo específicamente para este contexto.

*Eufrasina Vásquez* ha hecho bandas de tela de algodón tejido exquisitamente, entretejidas con animales de color amarillo y morado y diseños geométricos. Este estilo de tejer se llama Contal-Zapotec del pueblo pequeño en el istmo San Bartolo Yautepec en Oaxaca. Es un estilo raro, elaborado exclusivamente en este pueblo. La tecnología de tejer con un telar de espalda se usa por toda Oaxaca, con varias técnicas regionales y patrones que distinguen un motivo tribal de otro. Esta tradición en San Bartolo se ha utilizado por siglos, sin embargo, el pueblo perdió el conocimiento de esta técnica específica. Hoy, sólo un número muy pequeño de mujeres continúa a hacer los diseños complejos de esta tradición.

*Enerina Enríquez López* creó los círculos de cerámica color anaranjado con la ayuda de sus sobrinos Isabel Martínez Maldonado y Guillermo Enríquez Chávez. En el pueblo de Atzompa, situado en la sombra de la gran montaña donde se edificó la plaza ceremonial de la antigua civilización zapoteca, casi toda la población del pueblo continúa con las tradiciones cerámicas de sus antepasados precolombianos. Las vasijas son hechas a mano y cocidas en hornos cilíndricos de adobe tapados de una boveda, que es una capa de cerámica rota. Los aros cerámicos para el *Ballgame* hacen surgir combinaciones de técnicas antiguas e invenciones de diseños contemporáneos.

*Alberto Vásquez*, un indio zapoteca del valle central, vive y trabaja en Teotitlán del Valle, que, como Atzompa, es un pueblo que se dedica a la producción de tradiciones antiguas de los artesanos—en el caso de este pueblo—el telar de tapicera. Este telar fue introducido después de la Conquista, pero fue adquirido por los zapotecas como un instrumento tradicional. Se ha usado para hacer sarapes y tapetes desde esa época. Utilizando la técnica antigua para teñir con cochinilla y añil, el tapete que hizo el señor Vásquez se basa en un dibujo de Hardinger, que se basa en los símbolos para los códices Nuttall (mixtecas) y los códices Borgia (aztecas). El rasgo central del tapete es un patio donde se juega pelota, un hapoyahua, el símbolo azteca para

la puesta del sol y el amanecer, y en la región inferior del tapete, se encuentra un símbolo de lugar. Algunos senderos surgen de este símbolo de lugar en que se encuentran pies en marcha.

*Noé Martínez Chávez*, es un picapedrero de Etla, Oaxaca, quien trabaja con cantera, una piedra blanda que viene en los colores de verde, rosa, o amarillo rayado. En su fábrica, ha cortado y tallado los aros de cantera en el *Ballgame*. Las piedras son extraídas de una montaña que contiene una vena muy grande de piedra, y sostiene la producción de este pueblo de canteros.

Cantera se usa extensamente en la ciudad de Oaxaca hoy para edificar fuentes, fachadas, para pavimentar las calles, y en esculturas contemporáneas. Parece que fue utilizada por las culturas mixtecas en Mitla, aunque la evidencia más temprana de su uso en el valle central de Oaxaca viene del los olmecas en los años 1200-850 a. de C.<sup>8</sup>

El empleo de Hardinger de la obra del artesano le distancia a ella del concepto del autor poderoso. Hoy el "autor", o creador, es más fielmente entendido como el que tiene el efecto intencional e inmediatamente de cambiar ideas prevalentes y herencias de dominación colonial y la dependencia pos-colonial del arte nativo y las culturas en una estética eurocéntrica.

Adicionalmente, esta colaboración hace posible que una persona de una cultura entienda "la otra." Tener acceso, por turno el pasado y el presente, y al comprender que la historia no necesariamente ocurre en un secuencia lineal, Hardinger ha creado una serie de senderos. Ella se ahonda en el pasado—no para representar ni para reproducir el pasado, sino para enriquecer el presente. Como "lo extranjero" del pasado socava la legitimidad del presente, esos intercambios intertemporales e interculturales entre el pasado y el presente, entre lo antiguo y lo contemporáneo, son condiciones obligatorias para entender nuestra época. Colocando una cultura dentro de otra, incluyendo una cultura en la otra, edificando una cultura en la otra, *The Ballgame* niega la existencia de un "cuerpo unitario de la teoría o la historia."<sup>9</sup> En lugar de una cultura que conquiste a otra o que destruya a la otra, varias identidades se mantienen y se exaltan. No hay ninguna serie de jerarquías del mundo de arte: el arte de los indígenas, el arte popular se considera equivalente e incluido con las bellas artes de la cultura dominante. Y, si existe una porción de impureza en el cruzar las fronteras entre culturas, y las combinaciones que surgen de estas maniobras, se puede recordar a uno que "puede ser que el momento actual sea la única impureza que pueda reclamar alguna forma de autenticidad."<sup>10</sup>

*Berta Sichel es autora y directora independiente de Brazil quien reside en Nueva York. En Brazil, Sichel trabajaba como directora del Biauual Internacional de Sao Paulo y para el Museo de Arte Moderno. Actualmente, ella está organizando una exhibición ambulante "Unfaithful Realities: Six Artists from Brazil," (Realidades infieles: Seis artistas de Brazil), y "Americas" para el pabillón andaluz en Expo 92. Ella enseña en The New School for Social Research (La Nueva Escuela de Investigaciones Sociales). Era la directora invitada para la edición latino americana de New Observations, publicada en la primavera de 1992.*

—Translated into Spanish by Kathy S. Leonard  
Assistant Professor of Spanish, Iowa State University



## Endnotes

1. Vea el catálogo de la exhibición en Baruch College en Nueva York "Indian Space Painter: Native Sources for American Abstract Art." incluye las obras de Robert Barrell, Gertrude Barrer, Peter Busa, Howard Daum, Helen de Mott y Ruth Lewin, con otros artistas. Aunque nunca fueron exhibidas en New's Gallery donde esas obras fueron mostradas, Jackson Pollock tiene conexión con la idea de "Indian Space."
2. El juego de pelota en Mesoamérica probablemente no era un deporte para espectadores. Es posible que era jugado por grupos éliticos y asociado con actividades religiosas y políticas. En el estado de Oaxaca, había más de 300 pistas en el valle central durante la época pre-colombina. Para distinguirlas de las pistas mayas que eran de forma rectangular y tenían un aro montado muy arriba en las paredes planas y altas, las pistas de Oaxaca tienen forma de una "T", con paredes inclinadas y sin aro. Algunas pistas oaxaqueñas tienen nichos en los rincones, pero todavía no se sabe el motivo de ellos. La "Pelota Mixteca", la que actualmente juega el Sr. Alberto Vasquez, probablemente es una variación contemporánea del juego antiguo en el cual hoy se usa una pelota de goma para rebotar de un bloque con un guante detallado. Vea: Marcus Winter. *Oaxaca, The Archaeological Record*. Editorial Miutiae Mexicana, S.A. de C.V., 1990. p. 46-47.  
\*Enrique Fernandez, Instituto Nacional de Antropología e Historia, conversación con el artista.
3. Schele, Linda y Freidel, David A. *The MesoAmerican Ballgame*. Ed. Vernon Scarborough y David Wilcox. 1991. Tucson, AZ. University of Arizona Press. ps. 197 ff.
4. McEvilly, Thomas. "Enormous Changes at the Last Minute." *Artforum*. noviembre, 1991. p. 86.
5. *Icanchu's Drum*, Sullivan, Lawrence E. MacMillan Publishing Co., N.Y., 1988, pg. 343.
6. **Cochinilla** es un insecto que vive como parásito en el cacto nopal. Miles de estos capullos son cosechados, secados en el sol, y finalmente son aplastados para hacer un color rojo muy oscuro. Posiblemente la cochinilla era utilizada extensivamente por la Oaxaca zapoteca y mixteca antes de la conquista, aunque es difícil determinar hasta que punto se usaba y cuando se desarrolló, como los textiles precolombianos no han sobrevivido el clima de la región. Según las leyendas, cuando un guerrero azteca se moría, su cuerpo fue a vivir en los cactus nopales. Por eso, cuando la grana de cochinilla se usa, uno está, en efecto, utilizando la sangre de un guerrero azteca. Por mucho tiempo durante la época colonial de Oaxaca, la provincia era muy rica debido a la cochinilla. Con la invención de los colorantes anilinos, la fábrica fue abandonada en los años 1800. Leopoldo y Santiago Rosales Ramón, dos artistas de Oaxaca, han sido instrumentales en fomentar un nuevo interés y uso de este material, en los modos tradicionales como un colorante y también en su uso innovador como material de artista.
7. Dato de las piedras de tezontle de las esculturas.  
Durante las recimentaciones que se vienen efectuando en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, se han practicado exploraciones de pozos que van a 16m metros de profundidad, por tal motivo, conforme se excava, se van encontrando las diferentes etapas constructivas de las estructuras prehispánicas conformadas por sistemas de rellenos de arcillas y núcleos de tezontle de origen volcánico, que utilizaban los aztecas unos 150 años antes de la conquista de la Ciudad de México, Tenochtitlán.  
Así, en el pozo #6, a una profundidad de 6 metros, se localizaron muros de piedras formando celdas, y que a su vez forman parte del interior de una pirámide construida entre el año de 1400 y 1500 d.C. En esa ocasión, se obtuvieron para ser usadas en las esculturas de Ruth Hardinger, puesto que están cargadas de un simbolismo.  
En primer lugar, porque son de origen volcánico, de acuerdo a las erupciones registradas geológicamente hace 2000 años en la cuenca de México.  
En segundo lugar, porque en una época determinada, los aztecas las transportaron en canoas sobre el lago para ser usadas como núcleo, de sus construcciones.  
En tercer lugar porque forman parte del conjunto de edificios que conformaban el gran recinto sagrado.  
En cuarto lugar, porque para el azteca se relacionaba con el centro del mundo, tal y como lo plantean dentro de su cosmovisión, se encontraron a unos 50 metros al poniente del Templo Mayor, donde según las fuentes, se ubicaría el juego de pelota.  
Para los arqueólogos, las piedras "hablan". Nos dicen donde se ubican en espacio y tiempo, en lugar de haberlas tirado, puesto que no están trabajadas, su nueva utilización se carga de simbolismo en las esculturas de Ruth Hardinger.
- Arqueólogo Francis Hinojosa  
Proyecto Templo Mayor  
Supervisor DEL PPAU, CAT. METR.
8. *Ibid.* Marcus Winters, ps. 30-31.
9. El filósofo francés Michael Foucault utiliza el término "genealogía" para referirse a la unión del conocimiento erudito y memorias locales para establecer un conocimiento histórico de conflictos y para utilizar este conocimiento tácticamente hoy. La genealogía hace encapié de "conocimientos" locales, discontinuados, descalificados, ilegítimos—como los de los artesanos—contra las reclamaciones de un cuerpo unitario de teoría (o historia) que filtra y que está estructurado en jerarquías. Vea *Foucault: A Critical Reader*, 1986, Oxford. Basil Blackwell y Surup Mada, op. p. 67.
10. Ferguson, Russell. "Invisible Center." *Out there: Marginalization and Contemporary Culture*. 1990. The MIT Press. Cambridge, Mass. p. 13.



Ruth Hardinger and sculpture in progress from *The Ballgame*, 1992, studio interior, Oaxaca, Mexico

## Ruth Hardinger: *The Ballgame* (El juego de pelota)

Pedacitos de piedra blanca de cal viva, se abren y eruplan como en una sopa al caer en agua. El líquido se hace más espeso mientras hierve violentamente. Mientras se enfría la pasta, una superficie suave se forma, sólo para abrirse de nuevo y demostrar un polvo blanco y vaporoso. Este es el base de fresco. Fresco bueno, la mezcla antigua de cal viva y arena, pasa por una reacción química mientras el calcio del fresco absorbe el agua del aire, lo cual causa que forme una superficie microscópica y cristalina que es virtualmente indestructible. La cal viva procede de una mina en el pueblo aquí en el valle central de Oaxaca, y se usaba extensamente por Mesoamérica en las ciudades antiguas que incluyen Teotihuacán, Cacaxtla y Monte Albán. Diego Rivera estudió estos frescos e intentó repetir su técnico. Yo uso fresco bueno en mis esculturas.

Vine a Oaxaca, México, para trabajar con los materiales indígenas y para aprender más de las culturas indígenas antiguas y contemporáneas. Lo que he descubierto, desarrollado, adaptado y creado en Oaxaca, se expresa en la instalación con el título de *Ballgame*. La exhibición entera incluye obras que fueron creadas unos años antes de estos 10 meses que he pasado en México, y se titula *The Ballgame* porque todas estas pinturas, esculturas, y obras en papel se tratan de las leyendas que he construido. Estos temas y luchas que se ven en mi lenguaje visual tienen algo en común con los deseos antiguos. El juego de pelota mesoamericano reflejaba el universo con su mundo de ritos de dignidad, fertilidad y sacrificio, y leyendas de la creación del sol y la estrella de Venus.<sup>1</sup> Ha llegado a ser mi antiguo lugar de retorno— para perpetuar un rito estético.

Mi *Ballgame* es una combinación de palos, postes, pelotas y muchos aros circulares y bulbosos. Son símbolos masculinos y femeninos que se configuran en grupos de números para comunicar la idea de querer contar, acumular y marcar un tanto.<sup>2</sup> Muchas formas de animales se encuentran en la cerámica y en los tejidos creados por artesanos locales. Unas calaveras y huesos de animales y piedras de la montaña donde vivo yo, están encrustrados en algunas obras. La vida y la muerte. Repetición y continuación. Estas obras varían en tamaño, escala y medida; una se cuelga de la pared, es alfombra hecha a mano, un tapete. La mayoría surgen verticalmente. Algunos están en el suelo. Apenas un grupo homogéneo, existen como obras separadas pero forman parte una de la otra.

Unas conversaciones recientes proponen, especialmente en el valle central de Oaxaca, que el antiguo juego de pelota se usaba para resolver conflictos, para negociar, para determinar la justicia. El juego de pelota era un mecanismo de fronteras.<sup>3</sup> Durante la millenia antes de la conquista, más de 300 pistas de pelota se construyeron y es posible que en esos lugares tomaran lugar el ganar y perder de propiedad y vidas humanas.<sup>4</sup> Lo que estaba en riesgo no era de poca consecuencia.

Los temas imprevisibles, lo que haga falta para tomar control, lo fácil que es perder ese control, y como negociar una situación son subtemas en mi *Ballgame*, también. Debido a los temblores constantes y terremotos ocasionales aquí en las montañas de la División Continental, he tenido que renegociar la estructura de mi

escultura. Como quería trabajar con los materiales indígenas, y como necesitaba información en como se usaban, he aprendido como se puede y como no se puede conseguir información aquí. "La vida aquí es fuerte." Las contradicciones abundan. Es como el peso del calor a mediodía que se convierte inmediatamente en la frescura cuando llegan las lluvias de la tarde. Algunos temas son intrínsecos en Oaxaca, algunos son mis impresiones como extranjera. Mi agenda personal se combina con estas observaciones. Mi arte no es una reinterpretación del juego de pelota mesoamericano. Ese es el territorio de los historiadores. Yo no uso citas directas y visuales al antiguo aparato del juego de pelota ni la arquitectura, aunque no hay referencias claras a las formas literarias y visuales del pasado. Busco un presente y pasado intercultural para ver como las impresiones de mis propios pies se encuentran con las pisadas en el otro lado.

Las ideas y formas antiguas, además, tienen una presencia y misteria muy profunda para mí. En la historia, veo como las cosas se mezclan con el presente o como se pierden. La información histórica me ayuda a evitar marcar otras culturas.<sup>5</sup> Un lugar antiguo zapoteca en el valle central, Dainzú, tiene un bloque esculpido de un jugador de pelota, quien levanta su guante, con pelota, en el aire con la mano derecha, y mantiene una concha en la otra. Tiene por lo menos 2200 años y está caminando. Las pisadas siguen todavía. Como la historia de Oaxaca es poderosa e influye mi trabajo, igualmente lo influye las culturas contemporáneas que siguen marchando...pero no en el mismo sendero.

En el siglo anterior a la conquista, los aztecas invadieron Oaxaca de Tenochtitlán (la Ciudad de México), imponiendo más niveles en una región que ya era de muchas culturas y razas. Cada una de las 10 obras en mi *Ballgame* lleva una piedra azteca de Tenochtitlán, convirtiendo material antiguo en un contexto contemporáneo. Tenochtitlán fue construido en medio de un gran lago. Después de la conquista, los españoles tomaron control de la región más sagrada de los aztecas para construir una de sus catedrales más grandes de México. Por eso, la Catedral Metropolitana en el Zócalo de la Ciudad de México se encuentra sólo algunos metros de distancia del Templo Mayor. El centro antiguo se alarga por varias cuadras bajo la ciudad contemporánea. Debido al agua bajo tierra, a la tierra blanda, y a los terremotos, la catedral se hunde lentamente. Ahora, mientras tratan de corregir los soportes de la catedral que están fallando, los arqueólogos sacan las piedras no cortada para dejar más espacio para el trabajo. Las piedras eran escombros de la construcción de los antiguos arquitectos aztecas y se usaban para llenar las paredes y pisos. Las piedras que he seleccionado, con el permiso del arqueólogo supervisor de INAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia, son materiales, que de otra forma, habrían sido descartados.<sup>6</sup>

Las leyendas dicen, que cuando se moría un guerrero azteca, su cuerpo iba a vivir dentro del cacto nopal. La cochinilla, rojo carmin, es un colorante para textiles que se hace de los cuerpos deshidratados de la hembra del parásito que vive en este cacto. Por eso, cuando se usa la cochinilla, uno, en efecto, está usando la sangre de los guerreros aztecas. Como colorante para textiles, es probable que se usaba extensamente por la Oaxaca de los zapotecas y mixtecas antes de la conquista, aunque es difícil saber más porque ningún textil precolombiano ha sobrevivido el clima. Una empresa próspera e internacional surgió después de la conquista, pero desde los años 1800, con el descubrimiento de colorantes analinos, y más recientemente, los colorantes sintéticos, su uso ha disminuido. Actualmente, hay

un nuevo interés en el uso de la cochinilla, acelerado por artistas locales. Yo la he adaptado para usar en las superficies del concreto, un viaje problemático. Se dice que los frescos en Mitla prehistórica y en la iglesia del siglo 16 en Tlacoahuaya, fueron pintados con cochinilla, lo cual me parece a mí imposible. La cochinilla cambia de color como reacción al ácido y al álcali. En cualquier sustancia que lleve cal, la cochinilla se convierte en color morado, y hasta puede desaparecerse. He impedido que la cal se lixivie al concreto con un impermeable orgánico que después se termina con un impermeable de damar (resina) para encerrar la cochinilla entre estas capas. Mi fresco contiene pigmento que no permite entrar la cal. He consultado las análisis químicas de los frescos en Cacaxtla, y el libro de Ralph Mayer, *Handbook*, entre otra información, y no encuentro ningún apoyo para el uso de la cochinilla en el fresco.<sup>7</sup> Por otra parte, he visto textiles que tienen más de 100 años que retienen su color de rojo profundo, hermoso, que va en contra de la información que dice que como color<sup>8</sup> de uso del artista, es fugaz. El misterio de la cochinilla corre por el aire como el perfume de las gardenias.

El mundo de las tradiciones del artista en Oaxaca puede incluir casi cualquier cosa—de la ropa, utensilios para cocinar, canastas y velas, a animales de madera, tallados y fantásticos. En lugar de comprar piezas en los mercados como objetos encontrados y después alterarlos para cumplir con mis propósitos, he elegido trabajar con varios artesanos. Su obra se explica más en el texto<sup>9</sup> de Berta Sichel y en el video que acompaña esta exhibición. Mi proceso con ellos ha sido aprender lo que hace cada artista, describir lo que hago yo, y después encargarles para que hagan su obra tradicional del tamaño que necesito para mi proyecto de instalación.

Eufrosina Vásquez dice que su huipil es nuevo. ¿Qué edad tiene? "Diez años." Algo que tiene 10 años sigue siendo nuevo. ¿Son tradicionales los artesanos que trabajan en mi *Ballgame*? Sí. ¿Son las mismas cosas que se hacían antes de la conquista? No. "La cultura es una de las creaciones más sincréticas de las creaciones humanas. La cultura adopta los elementos de sus vecinos y los incorpora dentro de su propia matriz cultural. Siguen transformándose. De este modo, la tradición no es algo firme, puede ser algo que enseñaba los abuelos. La gente indígena de Oaxaca lo llama "la costumbre." Para comprender la identidad, hay dos dinámicas—una es la constancia, y la otra es la transformación."<sup>10</sup> Se puede decir lo mismo de cualquier cultura y también del arte.

Un colage intenso de las realidades en Oaxaca está afectando mis estéticas en muchas formas, no sólo en cuanto a la luz y el color. Lo que me interesa más que el terreno común de la experiencia humana son las maneras distintas en que se definen la realidad por la gente y por sus culturas. "Poseer un idioma exclusivo y propio implica una manera de ver el mundo, y de crear la realidad."<sup>11</sup> Catorce grupos indígenas viven en el estado de Oaxaca, cada grupo habla su propio idioma, y entre estos idiomas hay, muchas veces, algunos dialectos que son mutuamente inteligibles.<sup>12</sup> Además de la gente indígena, la población actual se compone de una abundancia de personas de descendencia europea y mestiza (indio/español). Enfrentada con las realidades culturales, incongruentes y chocantes, la estética contemporánea mexicana busca la continuidad cultural, de la cual un ejemplo es la exhibición que se llama "Hechizo de Oaxaca."<sup>13</sup> Recientemente montada en Monterrey, Mexico, esta exhibición comienza con las

figuritas pre-colombianas y continúa con la obra de artistas contemporáneos y termina con el arte popular. Incluyendo una perspectiva cultural e histórica, esta exhibición provee un espacio para la constancia y la transformación de este material sincrético que se llama arte. Siento otra realidad cultural, menos agradable estéticamente, que existe hoy—hasta en este lugar que es relativamente aislado.

Si una exhibición fuera organizada para juntar el arte que se hace en la Isla de Manhattan, desde la ocupación humana más temprana hasta el presente, tendría un sabor radicalmente distinto, debido a la ausencia de poblaciones y culturas continuas.<sup>14</sup> "La globalización de la cultura por la cultura occidental es una supresión de muchos proyectos históricos y culturales de la humanidad."<sup>15</sup> Esta globalización impone la uniformidad, un idioma común, sistemas modulares de contabilidad y esperanzas, sin mencionar los problemas del ambiente y energía. Como la cal viva en agua, escucho el retumbo del crujir y el romper, los dos causados por los problemas en el norte en la cultura occidental...de aquí en el sur, veo un mosaico de identidades, simultáneamente dinámicas y frágiles. A pesar de todo el interés internacional, frecuentemente en un nivel académico, en documentar y preservar la autonomía de estas culturas, recién el grupo indígena Chinanteca en la región norteña del estado de Oaxaca fue sacado de su tierra para poder construir un dique hidroeléctrico. Si se quita la tierra, se destruye la cultura. Esto explica por que, "la vida aquí es fuerte." Veo cosas que no existirán dentro de algunos años...no porque esta gente ha continuado a transformarse, descubriendo sus propios cambios, sino porque en la lucha por la cultura, la posibilidad de que no sobrevivan es muy fuerte.

¿Dónde está el arte en la lucha por la cultura? Yo creo que ningún arte se separa del mundo con seguridad por una membrana transparente. El hacer y el ver el arte refleja inextricablemente una estética: una combinación de actitudes y asunciones que gobierna las apariencias formales y reflejan los valores de la belleza, el poder, el ocio, y la información positiva o negativa. Se supone en muchas partes que el artista está libre para sacar cualquier material de cualquier cultura. Pero, hay reglas no expresadas y castigos para los dos lados. Cuando un artista de la cultura dominante utiliza material tribal, se puede llamar voyerismo o más colonialismo, una evitación romántica de las realidades sociales y económicas en el tercer mundo. Los indígenas supuestamente deben hacer artesanías; no deben hacer arte. La situación de los artistas mexicanos es que su obra muchas veces se juzga en términos de los valores formales europeos, pero, cuando exploran su propio pasado efímero, encuentran una herencia que es reclamada ambivalentemente por todos.

De forma similar, las nociones exóticas que un canal conectada a la pureza sublime y a la verdad espiritual, pertenecía sólo a los antiguos, o que las comparaciones generalizadas entre las culturas y las civilizaciones deforman la historia antigua estética y oscurecen los que se pueden entender de las distintas formas maravillosas que se veía la realidad y se construía en las formas de arte del pasado distante. Llevar a este campo de arte contemporáneo una perspectiva de las formas antiguas del arte, que considera y reconoce estas formas en términos concretos, sería un utensilio poderoso en la re-examinación de la estética hoy en día.

El estar lejos de casa nos causa reflexionar. He pasado por mi propia repatriación estética, he devuelto lo que he sacado, y lo he sacado de nuevo con otra resolución. Las obras en esta exhibición revelan etapas en mi búsqueda para dar equilibrio a mi propia constancia y transformación. La forma en que mi identidad personal, cultural y estética se transforma está el *The Ballgame*. El estar lejos de casa ha amplificado mi condición de tener una identidad estética/cultural y una identidad natural que no comparten las mismas fronteras.

Ruth Hardinger

Oaxaca, México - July, 1992

## Endnotes

- 1 *The Mesoamerican Ballgame*, Susan D. Gillispie, pg. 317 ff. También vea: Bernal Ignacio/Seuffert, Andy *The Ballplayers of Dainzú*, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1979.
- 2 Lo que quiere decir un número y como se usaba en los calendarios de Mesoamérica es un tema extenso e impresionante, todavía sin revelar completamente. Mi uso de los números es básico, como mi conocimiento, pero la referencia es una idea básica que asocia con el poder y el orden. Un estudio reciente para más información es: Lipp, Frank, *Mixe of Oaxaca*, University of Texas Press, Austin, 1991, pg. 72 ff., pg. 18 ff. Esta cultura contemporánea usa un sistema complicado de números en los ritos, en la curación, y en la brujería.
- 3 *The Mesoamerican Ballgame*, redactado por Vernon Scarborough y David Wilcox, University of Arizona Press, Tucson, 1991, capítulo 2 "Pre-Hispanic Ballcourts from the Valley of Oaxaca, Mexico," por Stephen A. Kowalewski, Gary M. Feinman, Laura Finsten, y Richard E. Blanton, p. 25 ff.
- 4 Enrique Fernández, arqueólogo, INAH, Oaxaca. Conversación con Ruth Hardinger, 1992.
- 5 "La historia es, claro, una construcción de nuestro tiempo, las sensibilidades, y agendas intelectuales...Cada generación de la humanidad discute la historia, convirtiéndolo en cosas dinámicas incorporando el presente tanto como el pasado." Schele, Linda y Freidel, David A., *A Forest of Kings*, 1990, Guilt, William Morrow, NY, p. 403.
- 6 Favor de ver la carta del arqueólogo Francisco Hinojosa, INAH, en este catálogo.
- 7 Francisco Hinojosa, arqueólogo, INAH, conversación con Ruth Hardinger, 1991. Mayer, Ralph, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, cuarta edición, 1981, Viking Press, páginas 317-35. Doerner, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Editorial Reverte, S.A. 1980, 40 Edición, páginas 230-284.
- 8 *Ibid.*, Mayer p. 43, Doerner, p. 65.
- 9 Favor de ver el texto de Berta Sichel en este catálogo.
- 10 Alicia Barabas, antropóloga, INAH, (Instituto Nacional de Antropología e Historia), Oaxaca, conversación con Ruth Hardinger, 1992.
- 11 *Ibid.* Alicia Barabas
- 12 Miguel Bartolomé, antropólogo, INAH, conversación con Ruth Hardinger, 1992. cf: Barabas, Alicia y Bartolomé, Miguel, *Etnicidad y pluralismo cultural: la dinámica étnica en Oaxaca*, Colección Reg. Consejo Nacional para las Culturas y los Artes en México, 1990 (segunda edición).
- 13 Hechizo de Oaxaca, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, A.C. 1991.
- 14 Sacbe, Sendero, Path...Road Names in Many Languages (Nombres de caminos en muchos idiomas), un proyecto de exhibición en progreso desde el año 1990, que organicé yo con Elizabeth Ferrer y Kay Millas como consejeras. Esta exhibición explora las relaciones entre el arte contemporáneo y las culturas antiguas indígenas en el hemisferio de las Américas.
- 15 *Ibid.* Alicia Barabas.

## Agradecimientos de la Artista

Esta exhibición en la Galería y Museo Brunnier continúa y amplía exhibiciones más tempranas de este año en Iowa. Quiero agradecer a todos los que me ayudaron traer mi obra al estado donde nací y me crié. Un giro informal de reuniones separadas contribuyeron a la realización de esta exhibición en Iowa State University.

Quisiera agradecer a la Doctora Janet Heineke, de Simpson College, a Mark McWhorter y a Richard Dutton, de Indian Hills Art Gallery, y a Ottumwa Area Arts Council, especialmente a Maxine Cohen, a Kay Huston y a Connie Helgerson, para su realización de las exhibiciones en enero y abril. Quiero agradecerles a mis padres, Loren y Rowena Hardinger, quienes me dieron asistencia y estímulo entre bastidores.

Quiero expresar mis sinceros agradecimientos a Lynette Pohlman, directora de la Galería y Museo Brunnier, por haber organizado esta exhibición con un espíritu de aventura. La logística se ha hecho más complicada por mi ausencia de Nueva York. Quisiera expresar mi sincera estimación a Rene Greyer, directora de la Galería Philippe Staib en Nueva York, y a Philippe Staib, los dos me han proveído apoyo inapreciable que ayudó en hacer que esta exhibición se realizara. Estoy especialmente agradecida a Berta Sichel para su persistencia en arreglar toda la información de las diapositivas, dibujos, y miles de faxes.

En Oaxaca, una comunidad de personas me ha dado generosamente su amistad, sus consejos, y ha contribuido a la riqueza de mi experiencia aquí y a las obras que resultaron. Fermaria Abad y Graciela C. de Ortiz, directoras de la Galería Quetzali, y Cora Orea Mattem, la asistente, han sido mi base. Alicia Barabas y Miguel Bartolomé llegaron a ser amigos íntimos y compartieron generosamente conmigo información de sus investigaciones. Ursula Greenberg sugirió algunos textos de referencia excelentes—y me ayudó a adaptarme. Leopoldo Tapia y Santiago Rosales Ramón me llevaron al mundo de la cochinilla. Los artesanos y sus familias enriquecieron mi experiencia, y no sólo por los objetos que hicieron. Ellos son: Eufrocina Vásquez de Sabino y su esposo Esteban Sabino Santiago, de Oaxaca, Enerina Enríquez López, Gerardo Jesus Enriquez, Isabel Martínez Maldonado, Selso Guillermo Enríquez Chávez, Ubaldo Enriquez de Atzompa, Alberto Vásquez J. y Soldead Sosa de Vásquez de Teotitlán de Valle, y Noe Martínez Chávez de Etlá. Gonzalo Pérez Zarate y David Pérez Zarate ayudaron con la construcción. Martha Rees y Patricia T. Kohn redactaron, con mucho cuidado, mi texto.

Estoy muy agradecida al arqueólogo Francisco Hinojosa, INAH, México D.F., quien ha sido el consejero del proyecto de mi trabajo en Oaxaca. Una inspiración verdadera, su colaboración son las piedras aztecas que llegaron a ser la semilla para *The Ballgame*, y el me dio nuevas percepciones para entender su país y su historia antigua compleja. Gracias a Paolo Gori y Maru Rangel, quienes me dieron de comer de la espléndida comida mexicana, entre otras generosidades.

También quisiera agradecer a Norman H. Gershman y Julie Law por toda su ayuda allá lejos en Nueva York.

El apoyo generoso de la Comisión U.S.-México, en México, D.F., bajo una beca Fulbright, administrada por el Instituto Internacional de Educación en Nueva York, ha hecho posible mi trabajo en México.



## Ruth Hardinger

Born in 1950 in Albia, Iowa.

### Education:

1977 B.A. Hunter College, New York City.

### Recent Solo Exhibitions:

- 1992 Simpson College, Indianola, Iowa.
- 1991 Philippe Staib Gallery, New York City.
- 1989 Bill Bace Gallery, New York City.
- 1989 Galeria Principal, Altos de Chavon, Dominican Republic.
- 1987 Sarah Doyle Gallery, Brown University, Providence, Rhode Island.

### Recent Group Exhibitions:

- 1992 "Hamilton, Hardinger, Hitsch, Trenkmann". Staib Gallery, New York.
- 1991 "Bare Bones". BWAC, 1 Main Street, Brooklyn, New York.
- "Cochinella". Galeria de Arte de Oaxaca, Oaxaca Mexico.
- 1988 "Kindred Spirits". George Ciscle Gallery, Baltimore, Maryland  
and Trabia MacAfee Gallery, New York City.
- "Relics". East Hampton Center for Contemporary Art, East Hampton, New York.
- "Intellects and Idiosyncrasies". 55 Mercer Street Gallery, New York.
- 1987 "Hybrids". Addison Ripley Gallery, Washington D.C.

### Recent Outdoor Sculpture Installations:

- 1989 "Sirenas del Mundo para Todo el Mundo, Sirens of the Earth for Everybody". Snug Harbor Cultural Center. Staten Island, New York.
- "Las Piedras de La Resistancia". Altos de Chavon, Dominican Republic.
- 1987-1988 "Siren #9", Max Hutchinson's Sculpture Fields, Kenoza Lake, New York.

### Recent Awards and Fellowships:

- 1991 Fulbright Fellowship, Institute for International Education, Mexico.
- 1990 The Barbara Deming Memorial Fund Grant.
- 1989 "Altos de Chavon," residency award in the Dominican Republic, an affiliation of the Parson's School of Design, New York.

### Recent Bibliography:

- 1992 *Sculpture*, January-February, 1992, by George Melrod.
- Art in Mexico*, April, 1992, by Gerrit Henry.
- 1991 *Art Magazine*, December, 1991, by Peggy Cyphers.
- Cover*, September, 1991, by Adam McGovern.
- 1989 *Arts Magazine*, November, 1989, by Robert Mahoney.

Dedicated to my dear Calypso.  
She played the Ballgame very well.



Ruth Hardinger and Calypso, 1992  
photograph by Norman H. Gershman, New York, N.Y.