

KA U'I

arte contemporáneo de Rapa Nui 2018 - 2019
contemporary art from Rapa Nui

Juan Carlos Araki - Mokomae Araki - Sandra Atan
Gustavo Bórquez - Ricardo Candiani - Te Pou Huke
Cristian Rapu - Paula Rossetti



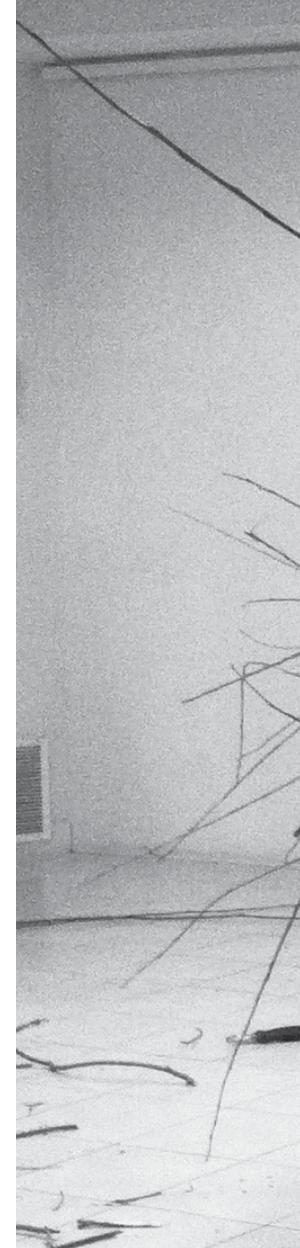


KA U'I

Arte contemporáneo de Rapa Nui 2018 - 2019

Contemporary art from Rapa Nui

Curatoría de Macarena Oñate





PRESENTACIÓN



Fotografía de Paula Rossetti

La cultura rapanui es el legado de un pueblo que sobrevivió en condiciones de máxima adversidad; aislados en un territorio más que ningún otro en el mundo y que estuvo, fruto de la esclavitud y de la explotación como hacienda ovejera, al borde de la extinción.

Las visitas de navegantes europeos, la influencia tahitiana traída por los evangelizadores, sumado al inicio de la anexión al Estado de Chile, relegó sus propias manifestaciones culturales casi al olvido.

El increíble desarrollo de sus expresiones culturales y artísticas, generadas por un pueblo totalmente aislado por cientos de años, tiene en el moai su máxima expresión, sin embargo la riqueza y diversidad de su producción es sorprendente.

Alrededor de los años sesenta, se inicia el auge del turismo; se crea la festividad Tapati Rapa Nui y con ella un creciente interés por recuperar y resguardar las tradiciones culturales. El turismo y las políticas indigenistas por su parte, han influido de manera determinante en el desarrollo de la artesanía, música y danza folclórica.

Es así que este urgente resguardo y transmisión de los conocimientos tradicionales, empeñado en reivindicar una identidad cultural negada y casi

perdida en el tiempo, ha devenido en una producción que permanentemente se remite y busca eco en el pasado. Esto ha impuesto también una mirada conservadora, restando atención a la creación contemporánea.

Seguidos del interés foráneo por las plumas y el financiamiento del folclor por parte de instituciones, la comunidad misma desincentiva y cuestiona la producción artística que se escapa de lo "ancestral".

Una muestra de ello es que en los años 70' y 80' varios artistas emigran a otros lugares como a Chile continental, Francia, Tahiti, etc., donde acceden a formación artística, adquiriendo conocimientos técnicos y nuevos referentes. A su regreso, en torno a los años 90', contrariamente a lo esperado,

vuelven en pocos años a la tradición, lo que significa en el tallado por ejemplo, la réplica de piezas antiguas. En palabras de un importante escultor isleño: "...afuera puedo hacer otras cosas, acá es una falta de respeto a la tradición".

Esta muestra colectiva explora en producción contemporánea de artistas que vienen de otros espacios; de la artesanía, del folclor y del documentalismo. En algunos casos son solo guiños, inadvertidos; podría incluso concebirse aquí el paso a un espacio de arte como una transmutación de lo artesanal o folclórico hacia una lectura contemporánea. Si bien algunas obras, hablan en forma y sentido de elementos tradicionales de la cultura, la muestra en su conjunto pretende relevar los descalces; reunirlos y tensionarlos con algunos conceptos -palabras- escritas

en espejo en la pared: raza, mestizo y linaje. Estas palabras enuncian aquellos conflictos sociales impronunciables en la imagen -turística- de una isla exótica y paradisiaca. Conflictos que van delineando la identidad cultural no patrimonializada, aquella que se construye del vivir día a día, es decir, la pregunta sobre el ser rapanui hoy.

Los propios objetos no están pregnados de una clasificación o nominación. Es el contexto de legitimación, el orden discursivo finalmente que los define en un cierto rol en el momento necesario.

Es quizá la colonización más sofisticada.

M. Oñate

Rapa Nui is the legacy of a people who survived in conditions of maximum adversity; more territorially isolated than any other culture, and, due to slavery and exploitation for sheep farming, on the brink of extinction.

Incursions by European navigators, the Tahitian influence brought in by evangelists, together with the beginnings of the annexation to the Chilean state, relegated its own cultural manifestations to virtual oblivion.

The amazing development of its cultural and artistic expressions, generated by a people totally isolated for hundreds of years, has in the moai (carved monolithic human figures) its ultimate expression, but the richness and diversity of its production is astounding.

Around the 1960s, the tourism boom begins. The Tapati Rapa Nui (Rapa Nui week-long Festival) is created and with it a growing interest for recuperating and protecting the cultural traditions. Tourism on its part has strongly influenced the development of craftwork, music and folkloric dance.

This is how the emphasis on the protection and transmission of traditional knowledge impose a conservation-oriented outlook, taking away attention from contemporary artistic and cultural expressions.

This need for reclaiming a cultural identity that was negated and lost in time has led to a production that permanently remits to and seeks a resonance in the past, consolidating the pride of an "ancestral" cultural identity.

A sign of this is that during the 1970s and 80s, several artists emigrated to places such as Tahiti or France, thus acquiring technical knowledge and new referents. Upon their return in the 1990s, contrarily to what was expected, they returned to tradition within a few years.

This group exhibition explores the contemporary production of artists from other fields; craftwork, souvenirs, folklore, documentary work. In some cases they are mere nods, unnoticed; the transition toward an art space could even be conceived here as a transmutation of what is handcraft or folkloric towards a contemporary reading. Even if some pieces in a certain way and sense speak of traditional cultural elements, the

PRESENTATION

exhibition as a whole intends to reveal the mismatches; bringing them together and putting them in tension with a number of concepts –words- written on the wall: race, mixed race and lineage. These words enunciate those social conflicts unspeakable in the –touristic- image of an exotic and paradisiac island. Conflicts that go on to outline the non yet turned into heritage cultural identity, the one built from everyday life, this is, the question on being rapanui today.

The objects themselves are not impregnated with a classification or nomination. It is the context of legitimization, ultimately, the discursive order that defines them in a certain role in the moment needed. It may be the most sophisticate colonization yet.

M. Oñate



Fotografía de Paula Rossetti

Artistas

10.

Juan Carlos Araki

14.

Mokomae

18.

Sandra Atan

22.

Gustavo Bórquez

26.

Ricardo Candiani

30.

Te Pou Huke

34.

Cristian Rapu

38.

Paula Rossetti

42.

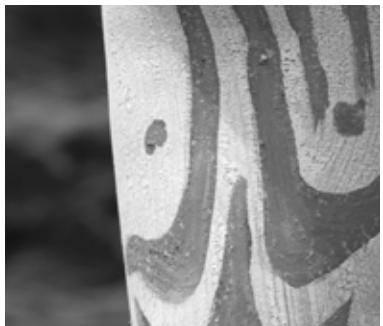
Notas sobre el arte de Rapa Nui

Notes on the art of Rapa Nui

Macarena Oñate



10



14



18



22

9



26



30



34



38

JUAN CARLOS ARAKI

Rapa Nui, 1981.

Con formación universitaria en artes visuales, ha explorado materialidades y técnicas contemporáneas. Su formación desde temprana edad en la cultura tradicional rapanui y su apego a ella en el seno familiar han hecho que su trabajo se mantenga arrraigado en aquella identidad. Su trabajo en esencia, sigue siendo el mismo, la academia no logra desarticularlo.

With a university education in visual arts, he has explored contemporary materialities and techniques. His education since early on in traditional rapanui culture and his attachment to it in his family has made his work to keep being rooted in that identity. His work remains the same in essence; formal training cannot manage to de-articulate it.



TAHETA

Como parte de la formación familiar Juan Carlos aprende de su padre a tallar desde la infancia. Por décadas –desde la llegada de los primeros navegantes en el siglo XVIII– la práctica del tallado fue uno de los principales medios de subsistencia al convertirse en moneda de cambio para todo tipo de productos que los barcos traían. Aprender a tallar significó desde entonces acceder a distinto tipo de bienes por medio del trueque. Enseñar a tallar a los niños era de algún modo asegurarles la subsistencia.

As part of traditional training, and since childhood, Juan Carlos learns carving from his father. For decades, since the arrival of the first navigators in the eighteenth century the practice of engraving has been one of the principal means of subsistence when it turned into an exchange currency for the various types of goods the ships brought with them. Learning to carve has since meant accessing different types of goods by means of bartering. Teaching the children to carve was in a way assuring their survival.





Las piedras cóncavas -taheta- se han encontrado en abundancia en contextos arqueológicos en Rapa Nui. Por la tradición oral se sabe que su uso era diverso: no solo para la acumulación de agua lluvia sino también para partos, observación de las estrellas en el reflejo del agua, preparaciones curativas y rituales, etc. Cada uno de estos usos asignaba un nombre particular al taheta.

El tallado de estas piezas es uno de los intereses que ha acompañado el trabajo de Juan Carlos, presentando diversas versiones de ellas en exposiciones y acciones de performance, asignándole un rol simbólico relacionado con la fuente como origen.

Concave stones -taheta- have been abundantly found in Rapa Nui archeological contexts. From oral tradition it is known that its use was diverse; not only for collecting rainwater, but also for births, star watching in water reflection, medicinal and ritual preparations, etc. Each of these uses assigned the taheta a particular name.

The carving of these pieces is one of the interests that have remained with Juan Carlos, presenting diverse versions of them at exhibitions and performances, assigning them a symbolic role related to the source as an origin.

La obra que aquí se presenta es un taheta y nidos realizados con distintos tipos de ramas. Estos nidos fueron realizados durante la estadía de Juan Carlos en Santiago de Chile, a propósito de su formación superior en artes.

En Rapa Nui solo existen colegios, no hay formación superior. Los jóvenes que deciden estudiar deben abandonar sus hogares y trasladarse a casi 5.000 kilómetros de distancia, frecuentemente a las ciudades de Santiago o Valparaíso. Si bien políticamente Rapa Nui ha sido parte del Estado de Chile desde 1888, culturalmente, incluso hoy, hay escasa relación. Es una de las razones por las que muchos abandonan sus estudios: el desarraigamiento, la diametral diferencia en el modo de vida, las dificultades con el lenguaje incluso, complican la permanencia en el continente.

Según relata Juan Carlos, en sus recorridos por Santiago le sorprendió encontrarse con nidos de aves que caían y quedaban abandonados cuando talaban los árboles en las calles (para que no interfirieran con el cableado eléctrico). Estos nidos en la ciudad, las aves los elaboran con restos de la ciudad; papeles y especialmente con hebras plásticas de todo tipo. Todo ello, formando un entramado compacto. Estas aves, ajenas en una ciudad hostil a la naturaleza, recuerdan la nostalgia de su propia experiencia lejos de su tierra y familia.

Construye en la ciudad estos nidos, cada vez más grandes hasta que existe uno lo suficientemente grande para contener su propio cuerpo.

The work presented here includes a taheta as well as nests realized with different kinds of branches; these nests were made during Juan Carlos' stay in Santiago (Chile) during art school.

There are only basic schools in Rapa Nui, no higher education. The young people who decide to study have to leave their homes and travel almost five thousand kilometers, often to the cities of Santiago or Valparaíso. Even if Rapa Nui, has been part of the Chilean State since 1888, culturally, even today, there is not much of a relationship between them. This is one of the reasons due to which many give up their studies, the uprooting, the diametrical difference in the way of life, even language difficulties, complicate their stay on the continent.

As Juan Carlos says, during his tours of Santiago he was surprised to find bird nests that fell from trees and were left abandoned when trees were sawn in order for them not to interfere with electric cables.

These nests in the city, the birds elaborated them with remains of the city; paper, especially with plastic threads of all kinds, with all of this forming a compact grid. These birds, foreign in a hostile city, remind one of the nostalgia for one's own experience far from one's home and family.

He builds these nests in the city, ever bigger, until there is one big enough to contain his own body.

MOKOMAE

Rapa Nui, 1976.

Artista rapanui multifacético; destacado bailarín, tallador y tatuador. A partir del registro de su trabajo en tatuaje y pintura corporal, incursiona en la fotografía con modelos, convirtiendo esta actividad en una faceta más de su producción artística.

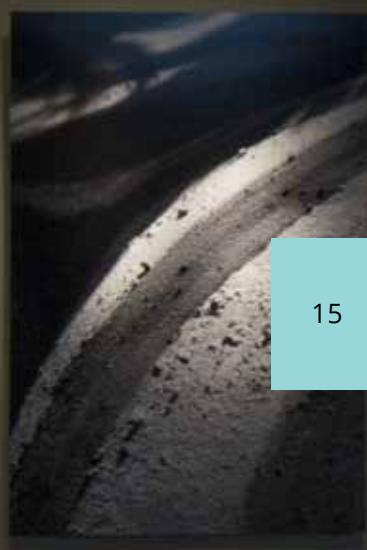
A partir de la recuperación y recreación de elementos culturales tradicionales, se posiciona como un referente de la cultura contemporánea, rompiendo esquemas y resignificando su propia cultura.

A multifaceted rapanui artist, he is an outstanding dancer, carver and tattoo artist. Starting from the register of his tattoo work and body painting he makes an incursion into model photography, which became his most productive artistic facet.

From the recuperation and recreation of traditional cultural elements, he positions himself as a referent of contemporary culture, setting new standards and re-signifying his own one.



Fotografía de Paula Rossetti



El paso al blanco y negro en su serie Takona, nos aleja de esa carnalidad de calendario. El acento en los detalles, el corte, es erótico de un modo más brutal. El objeto no es ya la modelo y su disposición sino el espectador que se ve interpelado por el cuerpo a veces ausente, a veces imaginario.

The transition to black and white photography in his Takona series, makes us stray from that calendar lust. The accent on details, the cut, is erotic in a more brutal way. The objective is no longer the model at his disposition but the spectator who sees him/herself questioned by an at times absent, at others imaginary body.



TAKONA

Su interés por el tatuaje y la pintura corporal (takona) lo lleva a incursionar en la fotografía como registro. A partir de allí, inicia un trabajo paralelo en fotografía, inicialmente de cuerpos pintados con kie'a (pigmento natural). Conforma así un buen archivo en el cual recorre el lugar común de la pose desnuda, en muchas versiones.

Es así que en el agotamiento de esa reiteración, da un vuelco que lo desmarca no solo de ese lugar común en cuanto al desnudo sino en cuanto al exotismo y sensualidad que se imprime por defecto a la mujer rapanui.

El imaginario de lo polinesio, construido para occidente a partir de los relatos de los primeros navegantes, nos hablan de promiscuidad, dejando de lado los aspectos culturales de la sexualidad en una cultura distinta a la propia. Es así que muchas islas del Pacífico han sido objeto -activo- de un turismo sexual sin miramientos. Aunque sin dramatismos, Rapa Nui no está exenta de ello.

His interest in tattooing and body painting (takona) leads him to go into photography as a register. From there he begins his parallel work in photography, initially of kie'a (natural pigment) painted bodies. He thus conforms a substantial archive in which he explores the commonplace of the naked pose shown in multiple versions.

Perhaps it is in the exhaustion of this reiteration that he takes a turn that sets him apart not only of that commonplace as far as nudes go, but as far as the exoticism and sensuality by default associated to rapanui women.

The Polynesian imaginary, built for the Western world from the narrations of the first navigators, speak to us of promiscuity, neglecting cultural aspects of sexuality in a culture different than your own. Thus it is that many Pacific islands have often been the -active- objective of blatant sex tourism. Even if without drama, Rapa Nui is not exempt of this.

SANDRA ATAN CHÁVEZ

Rapa Nui, 1971.

Soy rapanui y mi descendencia es de la polinesia, representada con mis dos banderas, la ancestral y la actual.

Pertenezco a la isla de Rapa Nui o Te Pito o Te Henua. Desciendo de la tribu Koro Orono y Haumoana por parte de padre y madre.

Hace algunos años, mi madre comenzó a insistir sobre la necesidad de que yo me dedicara a elaborar réplicas de los Koro Paina, para que no desaparecieran de la memoria de nuestro pueblo.

Como artesana, he trabajado siempre en diversas técnicas como tallado, mahute, caracoles, etc. No me animaba a iniciar algo de lo cual no había referente. Sin embargo gracias a su insistencia, la que ahora valoro, comencé a hacerlo, a tientas, desechariendo los fracasos. El año 2012 me atreví a presentar algunas piezas en el festival Tapati Rapa Nui y desde entonces me he dedicado a ello.

Soy artista desde muy joven, gracias a la enseñanza de mi madre. Hoy he transmitido los conocimientos a mis dos hijos para conservarlos y proyectarlos en el tiempo. Junto a ellos estamos confeccionando las figurinas del Paina Koro (chamanes



Fotografía de Paula Rossetti

Rapanui) utilizando materiales naturales como madera, totora y mahute.

Actualmente sigo investigando sobre ellas para completar mi conocimiento. Hoy tengo la oportunidad de exhibir mis obras en Hawai'i y así recuperar vínculos entre las dos culturas.

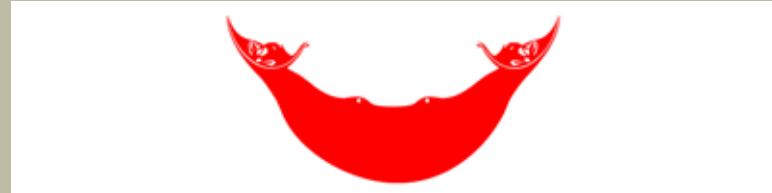
I am rapanui and my descendants are from Polynesia, represented with my two flags, the ancestral and the current one. I belong to the Rapa Nui (Te Pito o Te Henua) island, and I descend from the Koro Oorojo and Haumoana tribes on part of my parents.

Some years ago my mother began to insist on the need for me to dedicate myself to elaborating replicas of the Koro Paina, for them not to vanish from our people's memory.

As an artisan I have always worked in diverse carving techniques, such as sculpting, mahute (Tapa cloth), snails, etc. I did not bring myself to begin something of which there was no referent, but thanks to her insistence, which I value now, I began doing it, instinctively, leaving failures behind. In 2012 I dared presenting some pieces at the Tapati Rapa Nui (the island's most important cultural festival) and have not stopped since.

I have been an artist since very young age, thanks to the teachings of my mother. Today I have transmitted this knowledge to my children in order to preserve it and project it over time. With them we are manufacturing the Paina Koro (rapanui shaman) figurines, using natural materials such as wood, totora (bulrush) and mahute.

I am currently researching them in order to complete my knowledge. Today I have the opportunity to exhibit my works in Hawaii and thus recover links between both cultures.



A au he rapa nui,
To'oku haka ara ote taimana ote moana nui ote
porinetia,
To'oku reva tupuna e rua,
To'oku motu ko Te Pito ote Henua,
To'oku Mata he Koro Oronjo e he Pakarati ote matu'a
tane,
He haumoana tupahotu e he miru nui nui ote matu'a
vahine,
To'oku ite ote Paina koro msi to'oku matu'a vahine i ha'a
mata ai mo ma'u o'oko pe mu'a o ñaro.
maururu kia ia
I haka mana mai ai a au mo aja ite Koro Paina,
mai te matahit 2012 i ha'amata ai au i tarai i oho mai ai
ki aja rina,
i aja rina
ko hanga ana a au
mo hapi ki ta'aku tamari'i ite tarai ite Paina koro, hai
miro e hai totora e hai mahute e hai hau hau mo kaui.
i au e hapi no a ia mo ata ite o'oku ite tarai ia raua,
mo ma'u kite henua ko Hawaii mo haka rarama kite
maori hawaiiano, mo ite mo mahani o raua ite a'amu o
te Paina koro,
mo haka ite ite puai tupuna ite mana ote tupuna ite
hauha'a o te motu ko rapa nui.





Los Paina Koro son figuras antropomorfas de mahute (especie *Broussonetia Papyrifera*, un tipo de papiro que al golpear su corteza, se expande transformándose en un textil antiguamente usado para vestimentas, entre otras funciones). En Rapa Nui solo se sabe de ellos por publicaciones extranjeras. Desde el año 2011, Sandra ha recreado estas piezas solo a partir de fotografías en publicaciones, la mayoría en inglés y francés. Es la única persona en Rapa Nui que lo ha hecho.

Estas piezas son mencionadas por antropólogos en diversos textos, refiriéndose principalmente a su caracterización. Lo cierto es que existe muy poca información acerca de ellos. La tradición oral nos dice que antiguamente tenían una función ritual.

Si bien desde occidente diríamos que estas piezas corresponden a artesanía o arte popular, ambos, así como arte indígena o arte oceánico, son constructos académicos llenos de ambigüedades, asunto tratado más adelante en el texto Notas sobre el Arte Rapanui.

*The Paina Koro are anthropomorphic figures made of mahute (of the *Broussonetia Papyrifera* species, a type of papyrus, which, when striking its bark, it expands, turning into a fabric, historically used for clothing, among other functions). It is only through foreign publications that people on Rapa Nui know about them. Since 2011, Sandra has made these pieces only from photographs, most of them in English and French language publications, and she is the only person on Rapa Nui to have done this.*

These pieces are mentioned by anthropologists in diverse texts; mostly referring to their characterization. The truth is that there is very little information on them. The oral tradition tells us they used to have a ritual function.

Even if from a Western point of view we would say these pieces correspond to craft or popular art, both, as well as indigenous or oceanic art are academic constructs filled with ambiguities, an issue that this text will deal with in Notes on Rapanui Art.

TAKU (GUSTAVO BÓRQUEZ)

Rapa Nui, 1977.

Su interés por la pintura se inicia desde muy pequeño. A los dieciocho años se traslada a Chile a cursar estudios universitarios, titulándose de diseñador, conocimientos que son un complemento a su constante trabajo artístico en distintas áreas. Hoy es uno de los artistas más reconocidos en las artes visuales en Rapa Nui; ha realizado diversas exposiciones especialmente con su trabajo pictórico. Destaca la realización de escenografías para el Festival Tapati Rapa Nui.

His interest for painting begins at an early age. At eighteen he moves to Chile to take up university studies, graduating as a designer, which is a complement to his ongoing artistic work in various areas.

Today he is one of the more renowned visual artists in Rapa Nui; he has held diverse exhibitions, especially with his pictorial work. The elaboration of stage designs for the Tapati Rapa Nui festival.



Fotografía de Paula Rossetti





Su pintura busca llevar a imágenes, los relatos de los koro y las nua (personas mayores). Conversaciones e historias sobre la antigua Rapa Nui, sobre la que solo se aprende a través de la tradición oral escuchada desde la infancia.

En su propia mirada, con una exploración libre sobre el color un tanto onírica y sicodélica, imagina estas escenas y las perpetua en su pintura. Es su manera de proyectarlas en el tiempo.

Su trabajo recuerda las grandes telas de pintura épica; con personajes idealizados y heroicos.

His work seeks to take the narrations of the koro and nua (elders) onto images. Conversations and stories about the old days in Rapa Nui, about which one can only learn through the oral tradition heard since childhood.

Through his own glance, with a free exploration of color of certain dreamlike and psychedelic overtones, he imagines these scenes and perpetuates them in his painting. It is his way of projecting himself over time.

His work reminds us of the great canvases of epic paintings with idealized and heroic characters.



En la pintura *Ka ñaro ro ki Hiva ki Ovake vake*, el Ariki (rey) con el Ao (símbolo de autoridad y poder) en la espalda, duda si traspasarlo a esta nueva generación llena de conflictos. Generación que busca la identidad rapanui de manera forzada y superficial. Parece no estar dispuesto a entregar el Ao a la historia actual de Rapa Nui.

In the Ka ñaro ro ki Hiva ki Ovake vake painting, the ariki (king) with the ao (a symbol of authority and power) on his back; he doubts if to passing him on to this new generation full of conflicts; a generation that seeks the rapanui identity in a forced and superficial way. He seems not to be willing to hand over the ao to the current history of Rapa Nui.



RICARDO CANDIANI

Santiago de Chile, 1961.

Médico pediatra de profesión y pintor autodidacta, pero con una sólida formación en artes visuales que incluye el taller de pintura realista del pintor español Martín Soria (1996-1997), el diplomado en Arte y Creación Gráfica, Universidad de Chile, (2003), formación como alumno del taller de reflexión de obra del artista visual Eugenio Dittborn, (2004-2005) y Estudios en la Accademia ADA en Florencia Italia, (2017).

El año 2009, se traslada a Rapa Nui para hacerse cargo de la unidad de pediatría de la isla y desde entonces ha iniciado una serie de estudios y pinturas que comprenden tanto el paisaje como aspectos sociales y comunitarios.

"Cuando llegué a Isla de Pascua, me llamó mucho la atención la fuerza fenotípica con que se expresaba el gen polinésico propio de la etnia rapanui. Los rasgos predominaban en los niños a pesar de que alguno de sus padres tuviera rasgos notoriamente distintos.

Hoy, cuando han pasado quizás un poco más de 100 años desde que comenzó la migración a Rapa Nui y la mezcla de genes en los últimos 30 o 40 años ha sido cada vez más masiva y acelerada, me pregunto ¿Cómo se ha ido

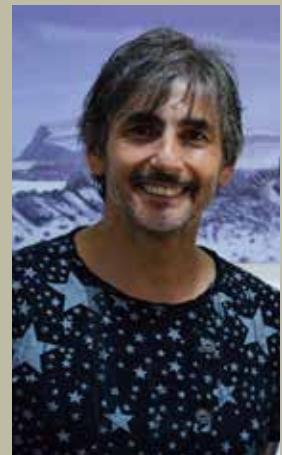
afectando la etnia con estas mezclas?

En la actualidad quizás todos los rapanui que conocemos son mestizos con diversos orígenes foráneos, en su mayoría provenientes de Chile continental, aunque la mayoría de los locales son marcadamente polinésicos.

Basándome en esta observación y en la curiosidad personal, llegaron a mis manos fotos de principios del siglo XX cedidas por el Museo Antropológico Padre Sebastián Englert, en una de ellas se observa a un grupo de niños a la salida de la escuela hace ya 100 años atrás. Niños retratados, quizás un poco a la fuerza o por curiosidad.

En ellos se observa bastante tristeza y aquella mirada profunda y penetrante, llena de orgullo por su etnia y sus antepasados.

Así la historia parece dar vueltas por esta isla. Da la impresión que los mismos rostros aparecen y desaparecen una y otra vez en distintas épocas como una historia sin origen ni final. Una historia circular, como un mosaico, sin antes y después".



Fotografía de Paula Rossetti

When I arrived on Easter Island, I was struck by the phenotypic force with which the polynesian gene of the Rapa Nui ethnic group was expressed. Traits predominated in children despite the fact that one of their parents had markedly different traits.

Today, when perhaps a little more than 100 years have passed since the migration to Easter Island began and the mixture of genes that has been increasingly massive and accelerated in the last 30 or 40 years, I wonder how it has gone affecting ethnicity with these mixtures?

At present, perhaps all the Rapa Nui we know are mestizos with diverse foreign races, mostly from continental Chile, although most of the locals are markedly polynesian.

Based on this observation, on the personal curiosity and the charm of those photos of the early twentieth century donated by the Father Sebastian Englert Anthropological Museum, where a group of children is seen leaving school about 100 years ago. Children portrayed, perhaps a bit by force or curiosity. In them there is a lot of sadness and that deep and penetrating look, full of pride for their ethnicity and their ancestors.

So history seems to revolve around this island. It gives the impression that the same faces appear and disappear again and again in different times as a story without origin or end. A circular history, like a mosaic, without before and after.



En la serie de retratos Candiani busca profundizar en la expresión de mirada de estos niños, incorporando niños actuales. Así aparecen en esta suerte de ciclo donde los rostros se repiten en el tiempo.



Esta fotografía fue tomada alrededor de 1910 por Henry Percival Edmunds. Inglés, nacido en 1879 que llegó a Sudamérica como un calificado administrador de haciendas y muy aficionado a la fotografía.

En ella aparece un total de 53 niños, probablemente la mayoría de los niños de la época.

Según un censo hecho por el Estado de Chile en 1916, existía en Isla de Pascua un total de 270 personas de la etnia, de los cuales la mayor proporción era niños, el grupo etario que tenía entre 6 a 16 años eran en total 54 niños. Si consideramos que en esta foto la mayoría de los niños tienen entre 5 y 16 años, representaría a la mayoría de los niños de esa época.

24 años antes, en 1888, los rapanui, representados por el Rey Atamu Tekena, habían firmado el acta de cesión de la isla al Estado de Chile, con la condición de recibir protección ante los desvanes de los forasteros occidentales, educación, salud y de respetar los títulos de jefes de los cuales estaban investidos.

Aun así, en el momento la situación política de la isla distaba de ser tranquila. Desde la década anterior al censo (1900-1910) habían aparecido en la prensa chilena algunas notas y artículos críticos al trato dado por los administradores de la isla a la población local y dos años antes del censo (en 1914), y bajo la mirada del subdelegado Vives Solar, ocurrió la llamada Rebelión de Arjata, la revuelta anticolonial más connotada en la historia.

This photograph was taken around 1910 by Henry Percival Edmunds, English, born in 1879. His arrive in South America as a qualified hacienda manager and very fond of photography. After a brief passage through Chilean Patagonia, he settled on Easter Island in 1906, where he managed the Vaitea farm, leased by the company Williamson & Balfour to the Chilean State. It is likely that he used a drawer or bellows chamber that produced glass negatives.

It shows a total of 53 children, probably most of the children of the time.

According to a census made by the State of Chile in 1916, there were a total of 270 people in the Eastern Island, of whom the largest proportion was children. the age group of 6 to 16 years are in total 54 children. If we consider that in this picture the majority of children are between 5 and 16 years old, it would represent the majority of children of that time of the ethnic group.

24 years before, in 1888, the Rapa Nui, represented by King Atamu Te Kena, had signed the act of cession of the island to the state of Chile, with the condition of receiving protection from the attics of Western foreigners, education, health, and respect the titles of heads of which

But in this time the political situation on the island was far from calm. From the decade before the census (1900-1910), some notes and articles had appeared in the Chilean press, critical of the treatment given by administrators to the local population and two years before the census (in 1914), and under the sub-delegate Vives Solar, the so-called Rebellion of Angata, the most connoted anti colonial revolt in the history of the island.

TE POU HUKE HUKE

Rapa Nui, 1975.

Artista y cultor rapanui. Ha dedicado su arte a la preservación de la historia y transmisión del conocimiento ancestral a las nuevas generaciones. Sustentada en un riguroso trabajo etnográfico, su obra incluye escultura, pintura e ilustración. Con una amplia trayectoria, ha exhibido su trabajo en Rapa Nui, Chile, Estados Unidos, Europa y Polinesia, y representado a Rapa Nui en los más importantes festivales del Pacífico. Además de ilustrar numerosas publicaciones sobre historia y cultura Rapanui, publicó su primera novela gráfica inspirada en la historia del origen de Rapa Nui.

He is a rapanui artist and sculptor. He has dedicated his art to the preservation of history and the transmission of ancestral knowledge to the new generations. Sustained in a rigorous ethnographic work, his production includes sculpture, painting and illustration. With a broad trajectory, he has exhibited in Rapa Nui, Chile, the United States, Europe and Polynesia, and he represents Rapa Nui at the most important festivals of the Pacific Ocean. Besides illustrating numerous publications on Rapa Nui history and culture, he published his first graphic novel inspired in the origin of Rapa Nui.



Fotografía de Paula Rossetti

Supermestizo, 2018

Esta obra corresponde a la última producción del artista; una visión crítica e irónica sobre la actual división y tensión racial.

No se trata de la discriminación a los chilenos sino a personas del mismo pueblo, quienes tienen sangre foránea en sus venas.

This is the final work of the artist; a critical and ironic view on the current division and racial tension.

It is not about discrimination against Chileans, but is instead about people from the same indigenous community who have foreign blood in their veins.



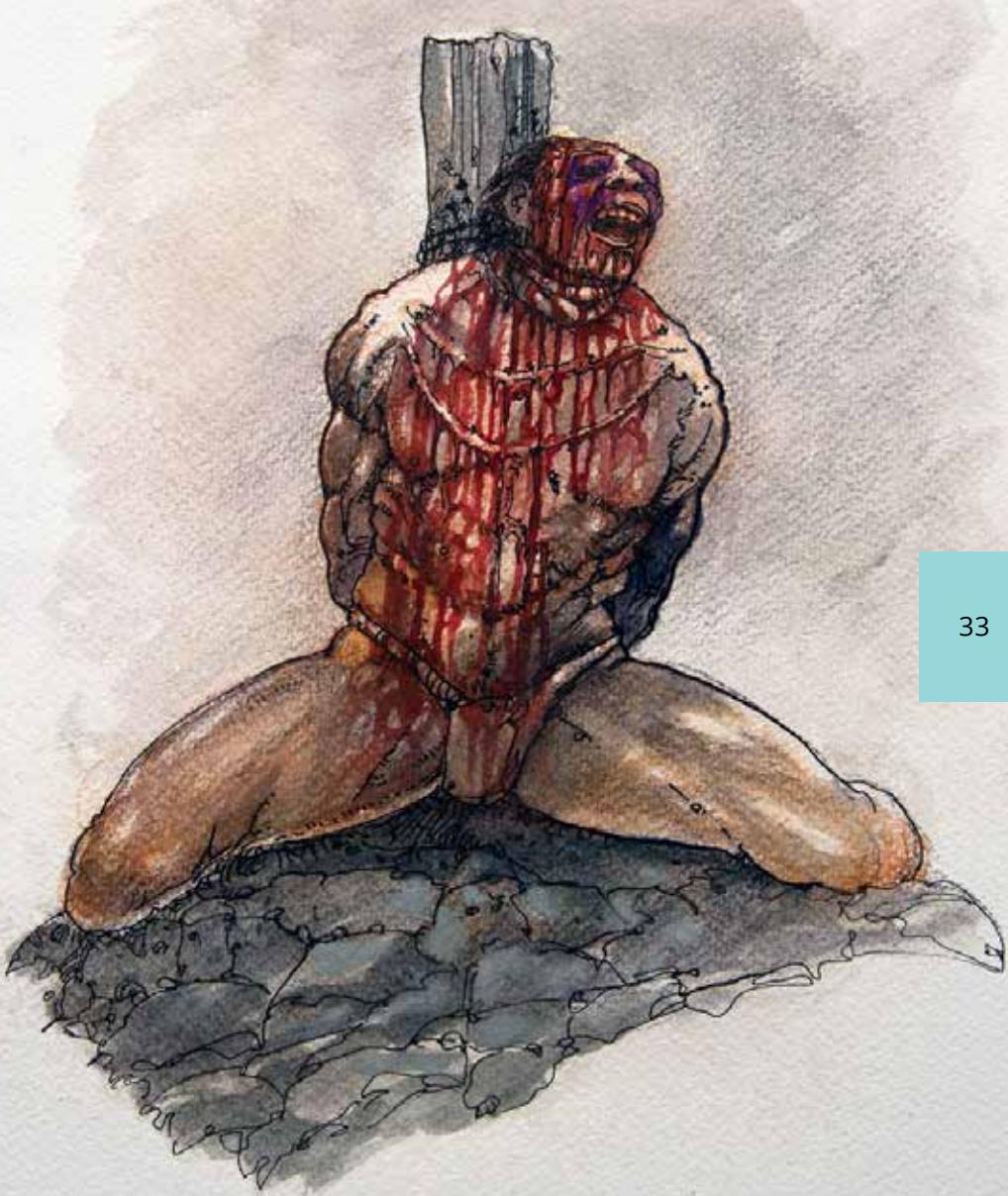
Los dibujos de esta serie, dan cuenta de la historia no contada de Rapa Nui, particularmente el maltrato de la iglesia. A través del relato oral se sabe de situaciones y prácticas aberrantes como el arrojar ácido en la cara de las personas que se negaban a la evangelización, aludiendo a que era agua bendita pero al no estar conversos, el demonio les cegaba.

Otra práctica registrada en la tradición oral y también por antropólogos fue la de propiciar la eliminación de piezas sagradas de la isla, facilitando la venta y trueque o simplemente quemándolas, como se puede ver en este dibujo.

The drawings in this series speak of the untold story of Rapa Nui, particularly the abuse on part of the church. By means of oral narration we know of abhorrent situations and practices such as throwing acid in the face of people who refused evangelization, alluding that it was holy water, but that by not being converted, the devil blinded them.

Another practice registered in oral tradition and also by anthropologists was related to favoring the elimination of sacred pieces of the island, granting their sale or barter or simply burning them, as one can see in the following drawing.





CRISTIAN RAPU EDMUNDS

Rapa Nui, 1982.

Fotógrafo y audiovisualista autodidacta. Como buzo y apneísta creció junto al mar. Se inicia en la fotografía registrando y documentando la vida submarina de Rapa Nui, participando en innumerables expediciones y publicaciones científicas.

En su obra, la práctica y perfección en la técnica hace aparecer algo más; un exceso, un descalce estético del registro. Constituye hoy una interesante propuesta autoral que le ha significado reconocimiento nacional e internacional.

He is a self-taught photographer and audiovisual artist, who as a scuba and free-diver, grew up facing the ocean. He begins practicing photography by registering and documenting Rapa Nui submarine life, taking part in a great many scientific expeditions and publications.

In his work, the practice and perfecting of the technique makes something else appear; an excess, an aesthetic mismatch. It today constitutes an interesting authorial proposal that has brought him both international, as well as international recognition.



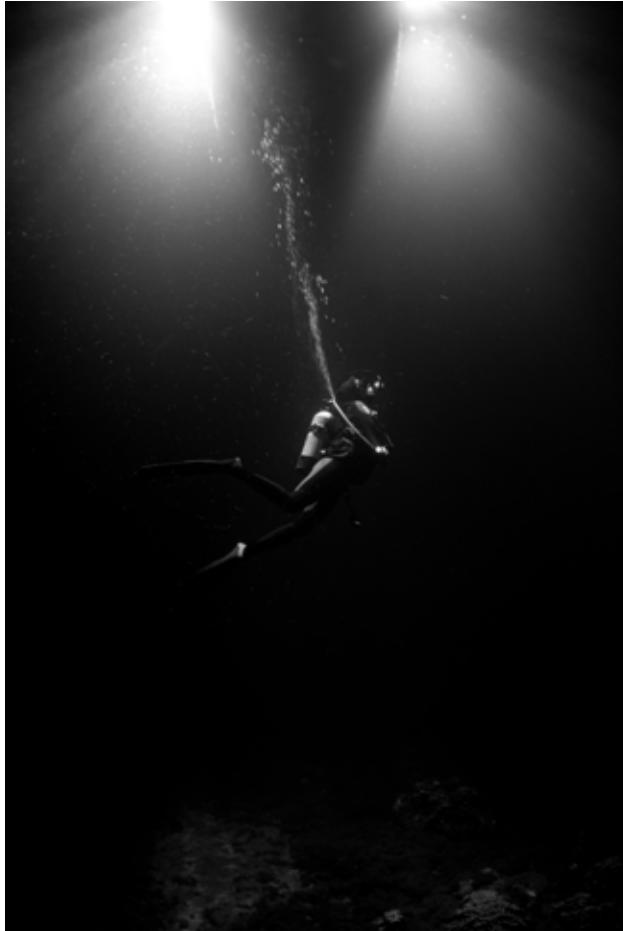


En su trabajo Koromaki (añoranza), aparece una insistencia en el color casi a la abstracción, diluyendo la imagen. Esta pérdida o “desaparecer”, también presente en la fragmentación, remite también a un doble asunto: la conservación naturalista y la reflexión acerca de la identidad.

In his Koromaki (longing) work an insistence on color emerges which is almost bordering on abstraction, diluting the image. This loss or “disappearance”, also present in fragmentation, also remits one to a double issue: naturalist conservation and a reflection on identity.

Atravezando la imagen en un haz de luz, en alusión al mana, la definición de la palabra añoranza.

Piercing through the image in a beam of light alluding to mana is the definition of longing.



Desde la firma del tratado de 1888, donde Chile toma posesión de Rapa Nui, la relación no ha sido fácil. La isla es arrendada por Chile como hacienda ovejera hasta 1953 permitiendo abusos y trato esclavista. Recién en 1966, luego de una revuelta liderada por un isleño exigiendo derechos como ciudadanos chilenos, se dicta la Ley Pascua, la que integra el territorio de Rapa Nui administrativamente a Chile, comenzando a operar servicios públicos y finalmente reconociendo ciudadanía y derechos de los isleños.

Desde ese momento, si bien se ha ido entregando de manera paulatina –tal vez demasiado lentamente– autonomía local en la administración política y económica de diversos aspectos de la vida de la isla, se han generado conflictos internos. El surgimiento de liderazgos con distintas visiones ha generado divisiones, enfrentando facciones de la población isleña. Esta desunión, tan favorable para el Estado que intenta mantener control por diversas vías, es un peso para quienes sienten un compromiso con su pueblo y su cultura. También es una causa de la pérdida del mana.

Para muchos, el mana, aquella energía vital –no solo un poder– que pueden poseer los objetos o personas, que se entiende también como sabiduría y aprendizaje, se ha perdido por diferentes razones; como el abandono de la cultura tradicional, la ausencia de objetos considerados sagrados (referido a las piezas Rapanui en las colecciones de todo el mundo) y la desunión del pueblo.

Since the signing the 1888 treaty, in which Chile takes possession of Rapa Nui, the relationship has not been an easy one. The island is rented by Chile as a sheep farm until 1953, allowing abuse and slave trade, and only in 1966, after a revolt led by an islander demanding his people's rights as Chilean citizens, the Pascua Law is put into effect, which administratively integrates the Rapa Nui territory to Chile, beginning to operate public services and finally recognizing the citizenship and rights of the islanders.

From that moment on, even if local autonomy has been gradually handed over –perhaps too slowly– in the political and economic administration of diverse aspects of life on the island, internal conflicts have been generated. The emergence of leaderships with different visions has generated division, confronting factions of the island population. This separation –so favorable for the State trying to keep in control by diverse means– is a weight on those who feel a commitment with their people and culture, and it is also a cause for the loss of Mana ("power", "effectiveness", and "prestige").

For many, Mana, that vital energy –not just a power-objects or people can possess, also understood as wisdom and learning has been lost for different reasons, such as the abandon of traditional culture, the absence of objects considered sacred (referring to rapanui objects in collections all over the world) and the division amongst the people.

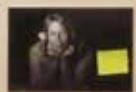
En 1979 se traslada a vivir a Rapa Nui junto a su madre, quien conforma una familia con Benedicto Tuki Pate. Licenciada en Historia y fotógrafa, es además editora del periódico El Correo del Moai, donde ha realizado un extenso trabajo de fotoperiodismo. Sin embargo es la fotografía documental su pasión; registrar visualmente la memoria de Rapa Nui, lo cotidiano, aquello que está detrás del Moai.

She moves to Rapa Nui in 1979 with her mother, who conforms a family with Benedicto Tuki Pate. She is a history and photography graduate and is also the editor of the El Correo del Moai (the Moai post) newspaper, in which she has conducted an extensive work of photojournalism. But documentary photography is her passion; visually registering the memory of Rapa Nui, the everyday, that which is behind the moai.

Su obra *El Bosque No Deja Ver Los Árboles*, indaga en retratos de isleños. Más allá de la pertenencia a la etnia, definida en la Ley Chilena por el anacrónico principio de *ius sanguinus*, las imágenes dan cuenta del lado humano del conflicto. Si bien para la cultura polinesia en general, el linaje es central como existencia, en un mundo que migra, conectado y globalizado, la práctica de la cultura, el respeto a ella, puede generar sentido de pertenencia.

*Her work *El Bosque No Deja Ver Los Árboles* (the forest does not allow seeing the trees), deals with these islander portraits. Beyond them belonging to the ethnicity, defined by Chilean law by the outdated *ius sanguinus* principle (Latin: right of blood), the images tell of the human side of the conflict. Even if for Polynesian culture lineage is central as a way of existing, in an interconnected and globalized world, the practice of culture, the respect for it, may generate a sense of belonging.*





PAULA ROSSETTI ARREDONDO
Valparaíso, 1970.



39

Moiko Ra'a Jara Pate

Soy una mujer que
ama a su gente y su
cultura. Soy feliz
cuando mi pueblo es
feliz.

Soy RaRa nui y
AMO MI TIERRA.

Según el antropólogo Marshall Sahlins (1985), “en Hawai‘i se puede llegar a ser nativo mediante la acción adecuada. Después de haber residido cierto tiempo en la comunidad, incluso los extranjeros se convierten en hijos de la tierra (kama‘āina), vocablo que no se reserva exclusivamente a quienes han nacido en el lugar.”

Sin embargo la pregunta por la pertenencia y la identidad rapanui es hoy un conflicto. Ante los beneficios de un Estado con un mal entendido indigenismo y una inmigración descontrolada, entre otras razones, se ha generado una especie de nacionalismo, con prácticas discriminatorias no solo a lo foráneo, sino entre los mismos isleños. En este escenario surge a menudo la pregunta sobre la pureza de la sangre, lo cual no hace menos que aterrizar a cualquiera.

According to anthropologist Marshall Sahlins (1985), “in Hawaii one can become native by means of the right action. After having resided at the community for a certain time, even foreigners become hijos de la tierra (kama‘āina, sons of the earth), a word not exclusively reserved for those born on the island.”

But the question about rapanui belonging and identity is conflictive today. Facing the benefits of a State with a bad understanding of indigenism and an out of control immigration, among other reasons, a kind of nationalism has been generated, with discriminatory practices not only towards what is foreign, but also among the islanders themselves. In this scenario the question about the purity of blood often comes up, which is nothing but terrifying.

Moika Rapa Jara Pate

Soy una mujer que
ama a su gente y su
cultura. Soy feliz
cuando mi pueblo es
feliz.

Soy Rapa Nui y
AMO MI TIERRA.



El Bosque No Deja Ver Los Árboles, serie de retratos en blanco y negro de personas pertenecientes por linaje, a la etnia Rapanui. Cada retratado escribe en un post-it un pequeño texto sobre sí misma, finalizando con "soy Rapanui". En el suelo, bajo los retratos, una ruma de postales de la isla.

El Bosque No Deja Ver Los Árboles, is a series of black and white portraits of people of rapanui ethnicity lineage; every person portrayed writes a short text about themselves on a post-it, ending it with "soy rapanui" (I am rapanui). On the floor, under the portraits, lays a heap of postcards of the island.

LA ISLA, Aquí

poema de Paula Rossetti

cuando te contenga el tiempo
y lo incierto se te impregne de presente,
cuando en la mirada
ineludiblemente la luna se sumerja,
cuando intentes amar
y se escape el sudor tras la palabra.

Aquí,
cuando retomes tu conciencia
y tu procedencia se nombre desde adentro,
cuando mires tranquila el horizonte,
cuando el silencio por fin sea tu amante.

Aquí
podrás dormir sobre esta tierra
dejar tu rostro descubierto,
cruzar el viento sin temor
y descansar en la existencia del olvido.

Macarena Oñate Paublo

Santiago, 1971.

Licenciada en Artes y Magíster en Teoría e Historia del Arte. Como artista ha realizado exposiciones nacionales e internacionales entre las que destaca su participación en la VI Bienal de La Habana en representación de Chile, sin embargo su trabajo mas relevante han sido intervenciones en el espacio público.

Desde el año 2006 vive en Rapa Nui, dedicándose principalmente a la investigación y gestión cultural lo que le ha permitido realizar crítica y curatoría de arte rapanui para muestras en Chile y el exterior.

She is an arts graduate with a master's degree in Art History. As an artist she has held local and international exhibitions among which her participation at the 6th Havana Biennial (1997) representing Chile stands out, but her most relevant work have been interventions in the public space.

She has lived on Rapa Nui since 2006, dedicating herself to cultural research and management, which have allowed her to exercise rapanui art criticism and curatorships for exhibitions in Chile and abroad.



Fotografía: Stop, de M. Oñate.



Notas sobre el arte rapanui

Si nos referimos a los objetos más valorados de la cultura rapanui, sin duda el tallado en madera, vemos que gozan de un gran prestigio en el mercado y circuito internacional; se encuentran en importantes colecciones públicas y privadas del mundo y cuando aparecen en casas de remate internacionales como Sotheby's u otros, alcanzan millonarias sumas.

Pero las colecciones de museos que las albergan, son por cierto de orden antropológico o etnográfico. En Chile sucede algo similar; se pueden encontrar en el Museo de Arte Precolombino, en el Museo de Historia Natural, en el Museo Antropológico P. Sebastián Englert, etc..

Esto es lógico para piezas que son recolectadas; sacadas de la isla por engaño, compra o trueque por los primeros navegantes que visitaron Rapa Nui (Siglos XVIII y XIX), ellas sin duda dan cuenta de un momento histórico de alto interés para etnógrafos y otros investigadores. Este interés radica en el nulo contacto previo y en la posibilidad de registro de la cultura de

un pueblo que vivió aislado por cientos de años.

Por décadas entonces, esta producción será catalogada como "piezas etnográficas" y en algunos estudios en Chile como arte popular o arte indígena.

El asunto es que esta actividad; el tallado de réplicas de piezas antiguas o tradicionales, sigue hasta hoy siendo la más valorada. Si ya no revisten interés etnográfico, ¿les podríamos llamar arte?.

Entender o "aceptar" algo como arte, especialmente desde el arte moderno; supone un intrincado enjambre de relaciones sociales y políticas; con su espacio de legitimidad que hoy no lo constituye solo los museos u otras infraestructuras de arte, sino espacios simbólicos, que tienen que ver con el discurso del arte. En el caso chileno, claramente asociado a una élite intelectual y a un grupo social.

Estos conceptos que origina la cultura occidental, serán convenciones que, a fin de ser hegemónicas, tendrán que desconocer y descalificar otros

modelos, especialmente extra-europeos.

En el caso de Rapa Nui y tal como sucede a la mayoría de los pueblos colonizados por occidente, desde comienzos del siglo XX los objetos y prácticas indígenas comienzan a despertar el interés de los misioneros, etnógrafos, antropólogos y arqueólogos, pero siempre como objeto de cultura material y no como objetos de arte o soporte de valores artísticos. (Escobar, 1986)

A fin de ubicar estos objetos en otro lugar, surgen los apelativos como arte popular y arte indígena, ambos llevan consigo la descalificación o menoscabo histórico en diversos autores como Mirko Lauer (1982) e incluso más atrás, en la definición de folclore por William J. Thoms (1), entendido como "la sabiduría tradicional de las clases ineducadas que existen en la sociedad civilizada", definición usada por especialistas chilenos en el año 1959 (2).

Para Ticio Escobar (1986), en el contexto de la puesta en escena del arte de Paraguay en el Museo del Barro, la diferencia entre el arte popular (entendido como un conjunto de formas provenientes de culturas diversas), indígena e ilustrado, radica en la temporalidad, correspondiendo a momentos distintos de la producción artística. Acepta así la escisión del arte popular como una categoría aparte, pero defiende su igualdad de valor frente al arte ilustrado, asumiendo que el arte popular deviene ilustrado en el tiempo.

Comúnmente, el pensamiento occidental traza la división entre el arte "sabio" o "ilustrado" y otras categorías como artesanía o arte popular, en el hecho de que en el primero la función estética prima por sobre otras funciones sociales como la utilidad o la ritualidad, otorgando así al arte occidental o hegemónico un aire de cierta pulcritud. Pero, ¿no son los tránsitos y acciones dentro del entramado de relaciones del mercado y circuito artístico otro tipo de utilidad y ritualidad?

¿El mismo tratamiento a las obras por parte de los museos, no es el mismo que da un cierto pueblo o cultura a sus piezas sagradas?

¿Una inauguración de una exposición no es otro tipo de ritualidad?

En nuestra opinión, todas las respuestas son afirmativas. Pese a que se pretenda mantener las viejas ideas de "inspiración", "genialidad", "creación", etc. como determinantes de las obras y su circulación, lo que hay detrás son estrategias y prácticas discursivas que pretenden instalarse en el campo de la llamada "institución del arte".

En el entramado de la institucionalidad artística y sus rituales, el objeto de arte por más aséptico que se plantea, se tornará igualmente utilitario en tanto objeto de mercado.

Es así que el anonimato es un aspecto menoscabado

del arte popular (3). En las obras de las culturas indígenas o en todo tipo de arte popular, prima la identidad colectiva por sobre la autoría individual.

Consideramos que el realizar la figura de autoría individual no es sino el relevar un aspecto del arte occidental relacionado con el mercado; una obra firmada por un genio de la pintura tendrá un gran rendimiento económico que incluso no se relaciona con los valores estéticos de la obra misma.

En el así llamado arte popular e indígena, la autoría no es relevante. Encontramos un ejemplo de ello en las piezas de tallado en madera de Rapa Nui, es hasta hoy y como se recuerda, una práctica compartida, una actividad familiar o comunitaria. Varios de los más reconocidos artistas talladores, encargan piezas a otros y ellos solo las afinan y terminan. Sin embargo suelen no firmar las piezas, lo que creemos tiene que ver con la importancia de la factura colectiva y un cierto pudor en la apropiación de los créditos exclusivos sobre piezas que en su mayoría no son creaciones personales sino réplicas de piezas de la cultura antigua.

Este hacer colectivo, es entendido como un modo de reafirmar una identidad común, especialmente considerando la historia de aculturación sufrida por el pueblo rapanui. Puede ser hoy más importante para un artista, la reafirmación de pertenencia a su cultura a través de la continuidad de cierta estética o diseño, que el reconocimiento personal. Esta es

una característica reconocida por occidente como propia del arte popular; no reivindica originalidad de la pieza ni releva al creador, es una herramienta de cohesión social y contestación política. (Escobar, 1986).

Finalmente, para retomar la pregunta sobre si algunas de las piezas que esta muestra presenta son artesanía o arte, diremos que el concepto de artesanía, entendido como un sinónimo o subtítulo del arte popular se articula a partir de la utilidad, manualidad y serialidad. Sin embargo, en muchas piezas de artesanía, realizadas con maestría y con bellos resultados, los límites con el arte son difusos.

En este nuevo contexto entonces, el museo, estas figuras en su sola presencia, ponen en tensión la nominación o clasificación de ellas desde otra ritualidad, el campo del arte.

(1) Thoms, anticuario británico es quien en 1846 propone el término folklore, inaugurando un campo disciplinar.

(2) Arte Popular Chileno, Definiciones, Problemas, Realidad Actual. Universidad de Chile, 1959.

(3) Un ejemplo de ello nos lo entrega E. Gombrich (1995), asegurando que no puede haber obras de arte creadas por colectividades. Cada pintura, cada escultura, cada partitura, cada obra arquitectónica, es el producto de una sola mente, de un sólo individuo.



Notes on Rapanui Art

If we refer to the most valued objects of the rapanui culture, this is woodcarving, we see without a doubt that they enjoy a great prestige in the international market and circuit; they can be found in important public and private collections all over the world and when they appear in international auction houses such as Sotheby's or others, they sell for their weight in gold. But the collections of the museums that host them are certainly of an anthropological or ethnographic order. Something similar happens in Chile; they can be found at the Museo de Arte Precolombino (pre-columbian art museum), the Museo de Historia Natural (natural history museum), the Museo Antropológico P. Sebastián Englert (P.S.E. anthropological museum), etc.

This is logical for pieces that are recollected; fraudulently taken of the island for example, or by means of purchase or barter on part of the first navigators that came to Rapa Nui (eighteenth and nineteenth centuries), and they without a doubt tell of a high interest historical moment for ethnographers and other researchers. This interest lies in the total absence of previous contact with and the possibility of registering a culture of a people that lived in isolation for hundreds of years.

For decades this production would be catalogued as "ethnographical pieces" and in some studies in Chile as popular or indigenous art.

The issue is that this activity, the carving of replicas of old or traditional pieces is still the most valued. If they no longer hold any ethnographic interest, shall we call them art?

To understand or "accept" something as art, especially since modern art, supposes an intricate tangle of social and political relations, with its space of legitimacy today not constituted only by museums or other art infrastructure, but symbolic spaces that have to do with the discourse of art; in the Chilean case, clearly associated to an intellectual elite and to a social group.

These concepts Western culture originates are to be conventions, with the aim of being hegemonic, they will have to refuse to recognize and discredit other models, especially non-European ones. Even in the logic of cultural dependency, periphery countries will not question their pertinence and validity.

In the case of Rapa Nui, and as occurs with the majority of colonized peoples, indigenous objects and practices begin to raise the interest of missionaries, ethnographers, anthropologists and archeologists, but always as a material cultural object and not as art objects or holders of artistic values since the early twentieth century (Escobar, 1986).

What happens with this production if we consider it as an artistic production? Under which parameters could we consider them to be?

Both epithets -popular and indigenous art- contains the historical disqualification or lessening through diverse authors such as Mirko Lauer (1982) and even further back in time in William J. Thoms' (1) definition of folklore, understood as "the traditional wisdom of illiterate communities existing within literate society", a definition used by Chilean specialists in 1959 (2).

In the context of the staging of Paraguayan art at the Museo del Barrio, for Ticio Escobar (1986) the difference between popular (understood as a body of forms originating from diverse cultures), indigenous and literate art lies in the temporality, corresponding to different moments of artistic production. He thus accepts the excision of popular art as a separate category but defends its value equality facing literate art, assuming popular art becomes literate over time.

Western thought commonly embraces tracing divisions between "learned" or "literate" art and other categories such as handcrafts or popular art, in the fact that in the first one the aesthetic function prevails over other social functions such as use or rituality, thus assigning Western or hegemonic art a certain air of pulchritude. But, are the transitions and actions within the weft of relations between the market and the art world not a different type of utility and rituality?

Is the very treatment of the works on part of museums not the same assigning a certain peoples or culture to their sacred artifacts?

Is the opening of an exhibition not a different kind of rituality?

In our opinion all of these answers are affirmative. Despite the intention of keeping to the outdated ideas of "inspiration", "genius", "creation", etc. as determining for the works and their circulation, what lies behind that are also discursive strategies and practices aiming at installing themselves in the field of the so called "institution of art".

Within the framework of artistic institutionalism and its rituals the art object, no matter how aseptically it is stated, it will equally become utilitarian as a market object.

This is how anonymity is a neglected aspect in popular art (3). In the works of indigenous cultures or in other kinds of popular art, collective identity prevails over individual authorship. We consider that exalt the figure of individual authorship is nothing but revealing an aspect of Western art related with the market; a work signed by a painting genius will have an economic performance that is not even related to the aesthetic values of the work itself.

In the so-called popular and indigenous art authorship is not relevant. We find an example of this in the carved wood pieces of Rapa Nui, which is until today as it has been remembered, a shared practice, a family or communal activity. Several of the more renowned woodcarving artists commission pieces to others and

they limit themselves to fine-tune and conclude them.

But they usually do not sign the pieces, which we believe has to do with the importance of the making and a certain modesty in the appropriation of the exclusive credits to the pieces which in their majority are personal creations but replicas of ancient cultural pieces.

This collective activity is understood as a way of reaffirming a shared identity especially considering the history suffered by the rapanui people. Reaffirming a belonging to his/her culture through the continuity of a certain aesthetics or design may be more important today for an artist than personal recognition. This an acknowledged characteristic by the West as proper of popular art; it does not claim the originality of the piece nor reveals the creator, it is a tool of social cohesion and political contestation. (Escobar, 1986)

Finally, in order to resume the question about if some of the pieces this exhibition presents are crafts or art, we will say that the context of handcrafts, understood as a synonym or subtitle of popular art are articulated from use, manual labor and a serial character. But in many craft pieces, executed with mastery and beautiful results the limits with art are diffuse.

In this new context, the museum, these figures in their presence alone, put their nomination or classification in tension from a different rituality, the field of art.

Referencias / References:

ESCOBAR, T. (2008). *El Mito del Arte y el Mito del Pueblo* (2a Edic.). Chile: Editorial Metales Pesados. Original publicado en 1986.

GOMBRICH, E. (1997). *La Historia del Arte*. Madrid, España: Editorial Debate.

LAUER, M. (1982). *Crítica de la Artesanía. Plástica y Sociedad en los Andes Peruanos*. Lima, Perú: Desco, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.

Catálogo elaborado con motivo de la itinerancia de la muestra en Chile
y su exhibición en el Bernice Pauahi Bishop Museum 2018 – 2019.
Impreso por Imprenta América, Valdivia, en el mes de septiembre 2018, en un tiraje de 500 ejemplares.

Curatoría de Macarena Oñate.

Fotografía portada: Mokomae Araki.

Fotografía registro de obras: Macarena Oñate.

Fotografía de Rapa Nui y su gente: Paula Rossetti.

Diseño y diagramación: Klee Diseño Ltda.

Textos: Macarena Oñate.

Traducción al inglés: José Miguel Trujillo.

Montaje: Macarena Oñate, Cristian Rapu, Paula Rossetti, Mokomae Araki, Sandra Atan.

Bernice Pauahi Bishop Museum.

Director of Cultural Resources: Mara Mulrooney.

www.artfromrapanui.cl

Agradecimientos:



Financia:



KA U'I

arte contemporáneo
de Rapa Nui 2018 - 2019

*contemporary art
from Rapa Nui 2018 - 2019*

