



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

OCEANÍA EN MÉXICO. EL INTERCAMBIO ENTRE EL MUSEO FIELD
DE CHICAGO Y EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA (1948-1952)

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
GABRIELA ANAHÍ LUNA VELASCO

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. DÚRDICA SÉGOTA TOMAC
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
TUTORES:
DR. CARLOS MONDRAGÓN PÉREZ GROVAS
CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA, EL COLEGIO DE MÉXICO
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D.F., MAYO DE 2015

Índice

Índice

Agradecimientos	5
Introducción.....	7

Capítulo 1. La colección

Problemáticas	13
Las piezas en el Museo Field.....	18
Miguel Covarrubias: hacia el trazo de afinidades transpacíficas.....	23
1939: Los mapas murales para <i>La Casa del Pacífico</i>	25
1945: la exposición <i>El Arte Indígena de Norteamérica en México</i> ...	30
1946: <i>Las Artes de los Mares del Sur</i>	36

Capítulo 2. El intercambio entre el MNA y el Museo Field (1948-1952)

1948: El comienzo de las negociaciones	51
1949: El balance del intercambio	53
El problema de la duplicidad y la originalidad	56
1950: Autorización del canje	58
1951: La concreción y la polémica	59
La recepción en México: reflejos y tensiones	64
1954: La Sala de los Mares del Sur	66
Reflexiones finales	71
Bibliografía	73

Anexos:

1.- Mapas de origen de la colección de Oceanía.....	77
2.- Listado de piezas de Oceanía recibidas en México.....	95
3.- Piezas mexicanas enviadas al Museo Field.....	113
Listado de Figuras	142



AGRADECIMIENTOS

Con una enorme inquietud por comprender la extraña fascinación que ejercía el arte oceánico sobre mi, comencé los esbozos de esta investigación en el 2010. Todavía recuerdo las palabras de Carlos Mondragón, quien con el paso del tiempo se volvería mi profesor y amigo, alentándome para estudiar y documentar las culturas de Oceanía desde México. Para él, mi más sincero agradecimiento por acercarme a ello.

Al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, que acogió esta investigación como mi proyecto de maestría. A su directora, Deborah Dorotinsky entrañable maestra y lectora crítica durante el desarrollo de este escrito. Para Héctor, Brígida Teresita y Gabriela por su invaluable apoyo en los trámites académicos y también, mi agradecimiento al personal del Instituto de Investigaciones Estéticas por todo su apoyo y amabilidad durante tantos años.

Para Dúrdica Ségota, por la dirección de este ensayo, por su invaluable escucha y su atinada insistencia en no perderme entre el mar de datos que generó esta investigación. Diana Muñoz, es el enorme talento que diseño de las imágenes de esta tesis, sin su ayuda, el encanto de este documento quedaría reducido al texto.

Del inolvidable Museo Field de la ciudad de Chicago, fue clave todo el apoyo que recibí de Christopher Phillip, John Terrell, Armand Esai y Alan Francisco. Mi mayor recuerdo son los amigos que me regaló ese viaje: Liz Bell, Karla Olvera y Frozty Elías Bustos me acogieron cariñosamente en su bella ciudad.

Mi familia es siempre fundamental, mi hermano David y mi papá son dos pilares en mi vida. A mis queridos primos Myrian Velasco, Alberto Madrigal, Itzel y Ana Paula Luna y a mi tía Irma Velasco por apoyarme siempre. Agradezco también a Alejandra Jiménez y a mis amigas Sanja Savkic, Regina Tattersfield, Guillian Canela, Georgina Navarro, Élodie Vaudry y Bianca Castellero. A Margarita Valdovinos por su generosidad para escuchar y nutrir esta investigación. A mis compañeros de las Jornadas de Antropología Visual, a Rocío Peyron y Anna Guasch por su apoyo. A Johannes por caminar conmigo.



INTRODUCCIÓN

El personal del Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología y su inteligente política antiburocrática me facilitaron el acceso a su invaluable acervo, lo mismo agradezco a la gente del Museo Nacional de las Culturas, especialmente, el apoyo de Alfonso Osorio y al personal de la Fototeca Constantino Reyes Valerio, de la Dirección Nacional de Monumentos Históricos del INAH.

Dedico esta tesis a la memoria de los muchos viajeros que han navegado los Mares del Sur. Leer *Moby Dick* mientras redactaba esta investigación me llevó a pensar que el oficio de escribir parece abrazar el viejo oficio de los balleneros que, armados de perseverancia, paciencia y una mirada aguzada lograron encontrarse frente a frente con la ballena blanca. A diferencia de la tripulación del *Pequod* queridos lectores, estas páginas al igual que las palabras de Ismael, siguen navegando, sin haber sucumbido al Leviatán.

A través de una historia cultural crítica, esta investigación ofrece un análisis de las dinámicas de intercambio, negociación y valoración de la cultura material indígena en el mundo de los museos. Mediante una documentación de la red de relaciones constituidas alrededor de los objetos, proponemos explorar el valor antropológico y curatorial de una colección compuesta por 214 piezas etnográficas provenientes de las regiones de Melanesia y Polinesia, coleccionadas durante 1890 y 1940, años que conforman la época de mayor auge del coleccionismo etnográfico en Oceanía.¹

Resultado de un largo proceso de negociaciones y una contingencia histórica particular, las piezas sujeto de este estudio fueron adquiridas por medio de un arreglo de intercambio entre el Museo Nacional de Antropología (MNA) y el Museo Field de Historia Natural de Chicago² (Museo Field). La concertación de esta transacción, abarcó un período que contempla desde marzo de 1948 hasta enero de 1952, fecha de llegada del embalaje desde Chicago a la Ciudad de México.

El cargamento se componía de 651 objetos distribuidos en 20 cajas. De este total, 437 eran piezas arqueológicas y etnográficas de la Costa Noroeste y del Sur de los Estados Unidos y Alaska. Las 214 restantes provenían de los Mares del Sur.³ Si bien es necesario reconocer que la amplitud del intercambio y todas sus aristas se tendrían que analizar conjuntamente a través de un estudio que incluyera a los objetos de Norteamérica que también llegaron a México y las piezas de Mesoamérica que también se enviaron a Chicago, valga aclarar que para los fines de esta inves-

¹ Véase la investigación de Chris Gosden y Chantal Knowles, *Collecting Colonialism. Material Culture and Colonial Change* (Oxford/New York: Berg, 2001).

² El Museo Field de Historia Natural ha tenido varios nombres. De 1893 a 1894 fue conocido como el Chicago Columbian Museum. De 1894 a 1905 fue llamado Field Columbian Museum. A partir de ese año y hasta 1943 se llamó Field Museum of Natural History y posteriormente Museum of Natural History of Chicago. Desde 1966 en adelante, la institución retomó el nombre de Field Museum of Natural History. Durante este ensayo documental nos referiremos a esta institución como Museo Field.

³ El término Mares del Sur fue dado por el explorador Vasco Núñez de Balboa a la costa del mar Pacífico que avistó por primera vez desde Panamá en 1513. Tanto el término Mares del Sur y Oceanía son usados en este texto para designar la larga región del Océano Pacífico que incluye Australia, Melanesia, Micronesia y Polinesia.

tigación, sólo se abordan los objetos cuyo origen responde geográficamente a Oceanía, un continente insular ubicado en el Océano Pacífico cuyo continuo movimiento de personas, objetos y bienes ha configurado un espacio geográfico fecundo para analizar las mutaciones de valor que han sufrido los objetos que ahora forman parte de la colección mexicana. La antropología y la etnografía dedicadas al estudio de esta zona del mundo, han posicionado al Pacífico en un lugar paradigmático y crucial en los debates actuales en torno al coleccionismo, la antropología y la historia del arte.⁴

Ante los vacíos existentes en las historias culturales sobre el arte indígena no mexicano en los acervos de los museos del país, se vuelve urgente desarrollar una aproximación histórico-crítica de esta colección que reconstruya la compleja red de relaciones constituidas entre el Museo Field y el MNA. Desde el campo histórico, por el desafío de la temporalidad y desde el antropológico en tanto pruebas de la alteridad, es necesario replantearnos el lugar que estas piezas han tenido desde el momento que se integraron al acervo cultural y patrimonial de una nación que jamás ejerció prácticas colonialistas y de navegación fuera de los límites de su propio territorio.

Durante el tiempo que duraron las negociaciones institucionales para la concertación de este intercambio, acontecieron dos eventos que avivaron polémicas en torno al patrimonio y pusieron en aprietos la delicada estabilidad posrevolucionaria: la primera de ellas, implicó el supuesto hallazgo de los restos de Cuauhtémoc -el último *tlatoani* mexica- en el poblado de Ixcateopan, Guerrero. Este suceso desató un estrepitoso campo de batalla mediado por convenciones ideológicas y fácticas sobre el pasado y presente indígenas. Además de evidenciar las formas

operativas del nacionalismo, esta pugna generada al interior del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) suscitó un debate en torno a la autenticidad de las pruebas materiales y las formas de autoridad en que se sustenta la escritura de la historia.

En la segunda polémica destaca la figura de Miguel Covarrubias (1904-1957) como parte de un grupo de entusiastas e intelectuales panoceanistas quienes, motivados por el auge y la aplicación de las teorías difusionistas en los campos de la antropología, la arqueología y las artes se abocaron a la construcción de afinidades entre las poblaciones nativas del Pacífico y del continente americano. Aunado a ello, en el terreno de la política internacional y en un contexto de posguerra, México ratificó las políticas internacionalistas promovidas desde la UNESCO cuya misión de paz, puso acento en la cooperación científica y el intercambio entre museos alrededor del mundo. Este acuerdo contribuyó directamente a la concreción del polémico intercambio.

La presente indagación histórica y documental nos lleva a replantear y detenernos en el despliegue de fuerzas de persuasión visuales, académicas y políticas implicadas en este canje internacional, ¿sólo los involucrados fueron capaces de ver en el intercambio una oportunidad única tanto para México como para el Museo Field, de obtener piezas de enorme riqueza plástica, etnográfica y arqueológica? Consideramos necesario mirar hacia el pasado del Museo Nacional de Antropología y con ello, tomar en cuenta los argumentos esgrimidos en esta peculiar transacción, única por la cualidad y cantidad de piezas, personajes e intereses políticos involucrados. Considero posible generar puntos de enlace en relación con las distintas lógicas que operaron detrás de tan importante empresa, analizando e indagando sobre las motivaciones del in-

tercambio y los personajes que intervinieron en el proceso. También es importante comprender bajo qué términos se generó una relación de equivalencia de las piezas intercambiadas y reconstruir que ocurrió con ellas una vez que llegaron a México.

Esta primera colección institucional de arte y cultura material de Oceanía en México está compuesta por 214 objetos de los cuales 199 pertenecen al área de Melanesia y los 15 restantes provienen de Polinesia. Antes de arribar a México y conformarse en la coloquialmente conocida colección de los Mares del Sur, estas piezas se fueron integrando paulatinamente al acervo etnográfico del Museo Field, su primer hogar en América. Remontar su historia, exige poner atención sobre momentos históricos concretos que configuran las distintas fases en el crecimiento del Departamento de Antropología, formado a partir de piezas exhibidas en los pabellones de la Exposición Mundial de Chicago celebrada en 1893. De los 214 objetos incluidos en el canje institucional con México, 12 de ellos se originaron en esta primera fase, es decir, son propios del momento en que se fundó el Museo Field. Por un lado, las formas de adquisición de las piezas vuelven visibles las complejas relaciones que enlazan a los agentes coloniales, comerciantes, capitanes de barco, hombres de negocios, antropólogos, museos y potenciales compradores alrededor del mundo y además, sus historias nos arrojan luz sobre cómo los museos y los coleccionistas comerciaron a finales del siglo XIX y mediados del siglo XX.⁵

De acuerdo al amplio rango de formas de adquisición que rodean la formación de esta colección, se han separado los objetos en dos grandes grupos:

1.- La vía externa, que responde a planos de relaciones coloniales diversas e involucra a los objetos coleccionados en circunstancias ajenas al Museo Field mediante la compra y adquisición de grandes lotes y las colecciones de comerciantes, casas de venta, coleccionistas y agentes coloniales: Otto Finsch (1 pieza), Richard Parkinson (19), J.F.K. Umlauff (24), S.M. Lambert (11), W. Preston Harrison (2), Capitán T.E. Donne (5), W.D. Webster (2), Capitán H. Voogdt (13), H.D. Skinner (1) y Mr. Templeton Crocker (18), entre otros.

2.- La segunda vía empleada para la adquisición de piezas etnográficas responde a las dinámicas internas del Departamento de Antropología del Museo Field, institución que patrocinó expediciones de investigación y recolección al Pacífico sur: La primera, realizada en 1908 por George Dorsey, jefe del Departamento de Antropología de la cual contamos con 6 piezas y la más sobresaliente, la Expedición Joseph N. Field,⁷ a cargo del antropólogo Albert B. Lewis (1867-1940), cuyo trabajo de campo y recolección durante 1909 y 1913 en Melanesia y Polinesia es la culminación del largo período de expediciones antropológicas; 95 de las piezas incluidas en la selección del canje provienen de esta magna empresa.

La primera colección de los Mares del Sur que llegó a México está conformada de objetos provenientes de Nueva Zelanda (9), Nueva Caledonia (6), Islas Salomón (36), Vanuatu (15) y Papúa Occidental (7). El mayor número (140) proviene de Papúa Nueva Guinea, de los cuales 40 son del área de Sepik, 13 de la Isla de Nueva Bretaña, 27 de Nueva Irlanda, 9

⁴ Véase: Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift. Problems with women and problems with society in Melanesia* (University of California Press: California, 1988); Alfred Gell, *Art and Agency. An anthropological theory* (New York: Oxford University Press, 1998); Nicholas Thomas, *Oceanic Art* (Nueva York: Thames and Hudson, 1995); *Beyond Aesthetics. Art and the Technologies of enchantment*, Christopher Pinney y Nicholas Thomas, eds., (Oxford/New York: Berg, 2001).

⁵ Gosden y Knowles, *Collecting Colonialism*, 1-25.

⁶ Christopher Phillip, *The History of Field Museum's Pacific Collections* manuscrito inédito.

⁷ Joseph N. Field fue el hermano del Marshall Field I, el empresario benefactor fundador del Museo Field en 1893. A la muerte de Marshall Field I ocurrida en 1906, Stanley Field hijo del primero y sobrino del segundo se hizo cargo del consejo directivo del museo hasta su muerte, en 1964. En David R. Wilcox, "Creating Field Anthropology: Why Remembering Matters", en *Curators, Collections, and Contexts: Anthropology at the Field Museum, 1893-2002*, Stephen E. Nash, and Gary M. Feinman, eds., (Chicago: *Fieldiana*, núm. 36, 2003), 32

del Golfo de Papúa, 23 de las Islas del Almirantazgo, 9 de la Bahía Milne, entre otros. De estas, 53 son ornamentos y objetos de uso personal (collares, adornos bucales y narigueras), 47 esculturas y elementos arquitectónicos (dentro de la selección se incluyó una figura uli⁸), 37 objetos ceremoniales y de danza (máscaras y tambores), 36 armas y herramientas que incluyen mazas, lanzas y escudos. 20 utensilios y contenedores domésticos, además de 16 objetos relacionados con la navegación y la pesca.⁹

En la primera colección etnográfica de los Mares del Sur, ahora en el Museo Nacional de las Culturas, confluyen intereses estéticos, políticos y educativos. A través de un análisis documental de las esferas históricas, antropológicas y las relaciones contingentes involucradas en esta colección, pretendemos reconocer el estado de devenir que han tenido estos objetos durante esa transición. La lectura sobre la conformación de esta colección se hace desde dos enfoques complementarios:

1) La primera parte se centra en la obra de **Miguel Covarrubias**, motor y artífice fundamental de la conformación de esta colección. En su afán por comprender las manifestaciones artísticas de los indígenas alrededor de la cuenca del Pacífico, Covarrubias estudió, dibujó y montó exposiciones que pudieran ser capaces de dar cuenta de la creatividad subyacente en las artes y la cultura material de esta macro región. Incansable buscador de afinidades y contactos transpacíficos, este artista se enfocó en el estudio de la plástica, el estilo, la expresividad y las posibles relaciones externas de las piezas etnográficas de Norteamérica y Oceanía con el resto del continente americano. Su esfuerzo logró sumar al acervo del MNA las primeras 651 piezas etnográficas de estas regiones y su posterior montaje en

la Sala de los Mares del sur, abierta al público en 1954 en el viejo Museo Nacional de Antropología, ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

2) La segunda parte de esta investigación documental se enfoca en el ámbito Institucional, que devela algunas de las prácticas museográficas de conformación e integración de acervos del Museo Nacional de Antropología entre 1948 y 1954. Nos detendremos en una etapa específica de la vida de este recinto que contempla los últimos años de la década de los cuarenta, época en la que el MNA sufrió un cambio radical frente a su organización previa. Esto incluyó una nueva planeación del museo y el reacondicionamiento del edificio, finalizado en una primera fase en 1948 en la cual se integró una nueva propuesta museográfica, reconocida en la época como un parteaguas en las técnicas de exposición (diseño de vitrinas, paneles de color y la distribución de los reflectores). Su director en este entonces, el antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla (1907- 1990) buscaba además, formar un museo de alcance internacional que pudiera ofrecer una comprensión integral de las distintas culturas del mundo. Considero que este fue un aspecto que entró en conflicto con el reciente Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), fundado en 1939 cuyo proyecto enfocado en la preservación, protección y difusión del patrimonio arqueológico, etnográfico e histórico de México, relegó paulatinamente a un segundo plano las políticas enfocadas en la adquisición de objetos etnográficos y arqueológicos externos a la nación.

Además de indagar sobre las relaciones implicadas en los argumentos estéticos e internacionales involucrados en la conformación de esta primera colección de arte oceánico en México, es imperativo reconocer que la llegada de las piezas al país es el resultado de un proceso de negociaciones determinadas por circuitos de valor sobrepuestos. En consecuencia, este ensayo y ejercicio documental espera generar una revaloración de las obras que guardan los museos en México y en especial, el acervo del Museo Nacional de las Cul-

turas conformado por “alrededor de 14 mil objetos, representativos de diversas épocas, provenientes de prácticamente todo el mundo”.¹⁰

La generación de proyectos de investigación sobre la historia de la conformación de las colecciones en México precisa llamar la atención sobre el vasto potencial creativo e intelectual presente en los acervos de los museos del país, todavía a la espera de ser redescubierto.

⁸ La figura uli es una escultura hermafrodita de madera que toma parte de un complejo rito funerario en Nueva Irlanda, Papúa Nueva Guinea. Para más información véase la página 54 -56 de este ensayo académico.

⁹ Véase el anexo no. 2

¹⁰ <http://www.museodelasculturas.mx/colecciones.php> (consultado en abril de 2015).



CAPÍTULO 1. LA COLECCIÓN

PROBLEMÁTICAS

Un análisis crítico de la colección del Pacífico del MNC implica repensar puntos de contacto entre el arte, la etnografía, la historia, el patrimonio y los estudios de museo. Aunque también relevante por su origen geográfico, considero que el valor de particular de esta colección se cifra en sus desplazamientos epistemológicos y coyunturales en torno a la cultura material de Oceanía y la noción de arte en tanto dispositivo formal donde las relaciones son susceptibles de ser expresadas y mantenidas.

Las formas de arte indígena podrían ser definidas bajo una mirada que tome en cuenta, no sólo la riqueza plástica que las constituye, sino también, el valor antropológico que contienen, un aspecto crucial en tanto rebasa el principio de representación comúnmente adoptado para leer la producción artística en general. La cultura material del Pacífico se articula en un modo operativo que se inserta en contextos ceremoniales especiales donde, como señala Nicholas Thomas “el arte puede ser más productivamente visto para crear presencias que para imitar o imaginar algo que existe en todas partes”.¹¹ Si bien el arte oceánico tiene la capacidad de desestabilizar nuestras nociones de forma, estética, economía y relaciones con la naturaleza y el entorno, esta investigación, busca atraer categorías que llamen la atención sobre las relaciones que se establecen con los objetos bajo dominios culturales específicos como ha sido la práctica del coleccionismo etnográfico, la conformación de acervos en los museos y su posterior exhibición.

Un análisis que haga justicia al valor de los artefactos y su materialidad debería contemplar las fases de su producción, distribución y circulación, las cuales están marcadas por relaciones de intercambio regionales y transpacíficas. Como indicadores de un proceso social y de una relación, los objetos conectan grandes extensiones de tierra, en tanto ejes o índices de comunidades de práctica relacionadas con el coleccionismo. Hacer un registro histórico de su movilidad vuelve visibles no solamente

¹¹ Thomas, *Oceanic Arts*, 34.

las amplias conexiones y las formas en que el coleccionismo operó en esta macro-región, también devela las tradiciones de los museos de arte y de la antropología que los han conformado.

Estamos conscientes que los artefactos del mundo indígena refieren un fenómeno social altamente complejo que demanda niveles de análisis profundos. Inmersa en procesos de transformaciones constantes, esta colección etnográfica de arte oceánico ha sido objetivada a través de las actividades que los productores, coleccionistas, compradores, artistas, museos y antropólogos han llevado a cabo. Cada objetivación ha implicado una revaloración del artefacto, de los cuales podemos distinguir:

1) La reciente etnografía oceanista postula que algunos de estos objetos fueron creados para ser artefactos de memoria,¹² otros, para controlar y comunicarse con el mundo de los espíritus,¹³ sirviendo de casa temporal o siendo también su propia manifestación y reflejo de las relaciones medioambientales en las cuales se encuentran inmersos.¹⁴ Una justa aproximación al arte oceánico implica romper con las cadenas clasificatorias del naturalismo heredado por el pensamiento occidental, determinado por una episteme que niega, separa y diferencia las interacciones del ser humano con el medio ambiente. En Oceanía, los objetos son la materialización de una compleja red de relaciones entre grupos de parentesco y regionales, su uso consolida y rearticula rangos y formas de organización social dinámicas de las acciones humanas y ancestrales.¹⁵

2) En lo que concierne a los coleccionistas, agentes coloniales y mercaderes de finales del siglo XIX y principios del XX, la adquisición de estos objetos implicaba el aseguramiento de estos raros objetos condenados a desaparecer según el paradigma evolucionista. Su originalidad, plasticidad y materialidad se estimaba en un alto valor estético en los mercados mundiales de artefactos y fetiches que por más de dos siglos han abastecido a los museos de etnología y a los coleccionistas privados alrededor del mundo.

3) En la historia de la antropología de museos, destaca la figura de Albert B. Lewis cuya tarea principal consistió en coleccionar objetos para el Museo Field en el contexto de una expedición antropológica con amplio presupuesto (La expedición Joseph N. Field al Pacífico Sur de 1909-1913). Este antropólogo estaba interesado en la movilidad de los objetos en un contexto indígena que invisibilizaba la interacción y el comercio con los extranjeros. Su coleccionismo, altamente documentado a diferencia de los anteriores, implicaba la recuperación de pruebas fácticas que revelaran cómo algunos desarrollos locales existentes en una región se propagaron en una vasta área.

4) Para el multifacético Miguel Covarrubias, esta colección aportaría pruebas fácticas e históricas en torno a una amplia red de contactos culturales y afinidades entre los pueblos alrededor de toda la zona del Pacífico. La adquisición, además, contribuiría a expandir

la conciencia estética de los mexicanos a través de la apreciación de piezas “libres de influencias extrañas”.¹⁶ Covarrubias leía como una característica contundente del arte primitivo la permanencia de sus características originales consecuencia del rechazo a las influencias externas. Desde su mirada, las formas de arte indígena, además, se constituían en verdaderas creaciones plásticas acordes al canon del arte moderno prevaleciente en esa época.

5) Y por último, para el Museo Nacional de Antropología que durante toda la primera mitad del siglo XX experimentó la internacionalización de sus colecciones y el aumento de su acervo por medio del intercambio de piezas con otros museos del extranjero.

El primer desafío nos lleva a situar históricamente aspectos relacionados a la recolección de las piezas desde sus centros de distribución. Desde esta postura, es imposible no tomar en cuenta las variantes económicas y políticas implicadas en el mercado de bienes entre indígenas y europeos a finales del siglo XIX.¹⁷ Motivados por la extracción de copra,¹⁸ oro y demás materias primas, mercaderes alemanes e ingleses establecieron colonias y centros de distribución de mercancías a lo largo de las principales zonas costeras de Melanesia y Polinesia. Estas prácticas de comercio generaron encuentros culturales que fueron mediados por la innovación y la instauración de nuevos regímenes de valor y uso

de los materiales trocados. Aunque no es nuestro objetivo en esta investigación, estamos de acuerdo en enfatizar un enfoque histórico que tome en cuenta las experiencias nativas de apropiación de las mercancías europeas, pues sólo así se podrá abolir la idea de que los lugares colonizados fueron una hoja en blanco para la proyección de los poderes europeos y sus representaciones.¹⁹

A inicios de siglo XX, la apreciación de los objetos provenientes de grupos sociales diferentes dio lugar -desde el punto de vista antropológico- en un giro taxonómico que reconfiguró las nociones de temporalidad y continuidad de la producción material indígena. Lo que antes era una actitud de curiosidad estética hacia las piezas, se transformó en un interés científico que a pesar de seguir prescindiendo de las respuestas indígenas, fue capaz de ver en ello ejemplos susceptibles para ser estudiados a partir de sus variaciones culturales y estilísticas. Este ejercicio de constitución mutua, entre la temprana antropología y la conformación de los museos etnográficos como lugares depositarios de la cultura material de aquellos pueblos que se suponía estaban en vías de desaparecer, resultó problemático.²⁰

La noción de “pérdida cultural” presente en la psique científicista de la antropología de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX fue contrastada por otra relación que ejercieron los habitantes de las islas de Polinesia y Melanesia: los intercambios, venta y trueque a través de adquisiciones mediadas

¹² Kùchler, Susanne, *Malanggan: Art, Memory and Sacrifice* (Oxford/New York: Berg, 2002).

¹³ Welsch, Robert L., *Coaxing the Spirits to Dance. Art and Society in the Papuan Gulf on New Guinea* (Hanover: Hood Museum of Art, Dartmouth College, 2006).

¹⁴ Para un estudio de las relaciones humano-ambientales en las islas Torres del archipiélago Vanuatu, véase el estudio de Carlos Mondragón, *Un entramado de islas. Persona, medio ambiente y cambio climático en el Pacífico Occidental* (México: CEA-El Colegio de México, 2015).

¹⁵ Véase Joshua Bell, “Ensamblando relaciones: la materialización de la jerarquía y el poder en Oceanía”, en Carlos Mondragón, coord; *Moana, culturas de las islas del pacífico* (México: INAH, 2010), 45-56.

¹⁶ Covarrubias, Miguel, en *El Arte Indígena de Norteamérica*, Miguel Covarrubias, y Daniel Rubín de la Borbolla eds., (México: FCE, 1945), 9.

¹⁷ Los primeros contactos registrados por occidentales con los habitantes del mar pacífico se remontan al siglo XVI (tan sólo 36 años después de la llegada de Colón al continente Americano). Desde ese momento, la llegada de los navegantes europeos con intereses mercantiles, marcó el inicio de una larga historia de comercios que afectaría para siempre las maneras en que los isleños y los europeos se concibieron e inventaron a sí mismos. Véase Carlos Mondragón, “Visiones autóctonas y occidentales en las expediciones españolas a la melanesia insular (1595-1606)”, en XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: *Orientes-occidentales. El arte y la mirada del otro*, Gustavo Curiel, editor, (México: IIE/UNAM, 2007), 119-150.

¹⁸ La copra es la médula del coco de la palma que se obtiene para hacer aceite. Para su elaboración se descascara, se despedaza, se seca la pulpa y posteriormente se hierve.

¹⁹ Thomas, Nicholas *Entangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific* (Cambridge: Harvard University Press, 1991).

²⁰ Véase Sally Price, *Arte Primitivo en tierra civilizada* (México: Siglo XXI, 1993).

por múltiples formas de comercio. En medio de una operativa transformación de las relaciones de intercambio, los nativos proyectaron sus habilidades y enmarcaron selectivamente los alcances de los europeos y americanos a través de un estricto control sobre lo dado y lo recibido. Las complejas operaciones de las mercancías transformadas en objetos de valor por parte de los nativos y su operación inversa del cambio de don a mercancía ha configurando aquello que el historiador oceanista Nicholas Thomas reconoce como el “enredo propio del sistema-mundo” (world-system entanglement).²¹

Más allá de enfatizar dinámicas desiguales donde operaba la pérdida de identidad por medio del despojo de los tesoros de los nativos que durante más de tres siglos han llenado las arcas y las bodegas de museos y apasionados coleccionistas, habría que reconocer algunos de los efectos productivos del coleccionismo. Ante la demanda de objetos por parte de los antropólogos, viajeros y mercaderes, las comunidades isleñas de Polinesia y Melanesia aceleraron la producción de su cultura material y a su vez, comenzaron a crear nuevos objetos que pudieran satisfacer la necesidad de los museos y casas de venta de especímenes etnográficos. Esto propició una economía de la demanda que reactivó mediante asombrosas respuestas y apropiaciones de lo extranjero, un sistema social de acción basado en la producción de objetos y personas.²² Ver, en la producción de objetos un proceso complejo y dinámico, nos lleva a repensar los efectos que estos tienen sobre lo social. Por definición, todos los artefactos han sido hechos por personas y en muchas ocasiones éstos son intercambiados entre sus creadores y usuarios subsecuentes, generando un amplio rango de relaciones sociales. Se trata de un proceso de producción que transcurre

de forma complementaria: las personas se producen en la interacción con el mundo material así como las cosas.²³

El movimiento de objetos entre nativos y extranjeros operó a través de una reapropiación de los objetos que ambos bandos ofrecieron a cambio. Si bien, los melanesios pretendían los objetos de los occidentales y a su vez, los occidentales deseaban los objetos de los nativos, ninguno de ellos aspiraba convertirse en los otros. En su investigación sobre las prácticas del coleccionismo en Melanesia, Chris Gosden y Chantal Knowles señalan que desde el punto de vista de los melanesios estas transacciones no estaban enmarcadas por un desprendimiento material que significara una pérdida, por el contrario, estas operaciones adquisitivas de bienes del exterior –léase de los blancos extranjeros– posibilitaba, además de un acceso al poder que emana de los objetos y la riqueza material,²⁴ maneras distintas para crear mejores relaciones con los ancestros. Otra forma de poder en estas transacciones se ejerció a nivel operativo, en la capacidad selectiva que los propietarios de las piezas tuvieron para decidir la desposesión de ciertos objetos sobre otros.

La preferencia de los coleccionistas y antropólogos por objetos que desde su punto de vista no tuvieran huellas de materiales ajenos al entorno de lo que se creía, constituía el mundo de los melanesios, también resulta problemática. Los contactos y supuestas irrupciones e impurezas históricas que rompen con el sentido de lo que debe ser tradicional y original han sido parte de la práctica etnográfica, sus resultados develan la vida de sociedades que se desean y se excluyen mutuamente. Las entregas, ofrecimientos e innovaciones en cuanto a los materiales y las formas, supone el establecimiento de

aquello que los melanesios comprendieron como una necesidad de los extranjeros por adquirir, comprar, mercadear y poseer una cultura ajena a ellos, uno de los aspectos que nos liga directamente a la formación de los museos etnográficos, en tanto depositarios de las culturas de los Otros.

Los intercambios son expansiones en los dominios de las relaciones sociales que propician la mutabilidad de los objetos. Como resultado, ellos exigen una recontextualización que los coloca en un nuevo estado. Los objetos, al igual que las personas comparten una vida social directamente ligada a la agencia humana, cumplen un papel mediador y operan desde distintas categorías.²⁵ Al contrario

de una noción que considera el mundo objetivo como algo dado, partimos del presupuesto que las relaciones sociales se producen y se median por los objetos. Con ello, buscamos mostrar y problematizar las relaciones históricas de poder y creatividad que están detrás del trabajo de la adquisición de las piezas que actualmente forman parte del acervo del Museo Nacional de las Culturas. La forma de mercancía es uno de los amplios rangos de valor y de diferentes identidades que un objeto puede asumir. De lo local a lo global, y en distintas escalas, esta colección nos advierte cómo la circulación de objetos es un fenómeno transfronterizo, transpacífico y cultural.

²¹ Thomas, *Entangled Objects*, 37.

²² Véase Annete Weiner, *Inalienable Possessions: The Paradox of Giving-while-Keeping*, (Berkeley: University of California Press, 1992).

²³ Gosden y Knowles, *Collecting Colonialism*, 18

²⁴ Los cultos de cargo derivaron de la creencia que el cargo, en la forma de bienes exteriores, derivaba de una fuente divina y no humana a la cual los occidentales tenían acceso privilegiado, véase Gosden y Knowles, *Collecting Colonialism*. 7.

²⁵ Appadurai, Arjun, “Hacia una antropología de las cosas”, en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1991), 27.



LAS PIEZAS EN EL MUSEO FIELD

La llegada de las piezas etnográficas del Pacífico al Museo Field de Chicago responde a diferentes etapas. La primera de ellas nos remonta a la celebración de la Exposición Universal de Chicago de 1893 donde el director del Departamento de Etnología, Frederick Ward Putnam y su joven asistente y antropólogo Franz Boas²⁶ conformaron las colecciones etnográficas que fueron exhibidas. Una consecuencia directa de esta feria, fue la creación -en ese mismo año- del Museo Colombino de Chicago (Museo Field), el último de los grandes museos fenómeno del siglo XIX, cuyo enorme proyecto institucional era alojar plantas físicas y tratadas para estudiar y exhibir lo que entonces se definía como el mundo natural, las sociedades humanas y las culturas en un conglomerado de pasado y presente.

A través de la adquisición de artefactos de diversas agencias europeas, coleccionistas privados, donaciones y expediciones de financiamiento privado, la colección etnográfica del museo se acrecentó; esto les permitió intercambiar su vasto acervo por piezas y objetos faltantes en áreas con menor representación. Del total de las 214 piezas de Oceanía incluidas en el intercambio concluido a inicios de 1952 entre el Museo Field de Chicago y el MNA, aproximadamente 94 de ellas fueron coleccionadas durante la Expedición Joseph N. Field al Pacífico Sur, realizada durante 1909-1913. Las 120 piezas restantes fueron obtenidas por diversos medios entre ellos coleccionistas, mercaderes, agentes y colonialistas.

El promotor para la formación de la colección del Pacífico en el Museo Field, fue el antropólogo George Amos Dorsey,²⁷ quien ocupó el cargo de jefe curador en Antropología durante 1899 y 1915. Desde los años de su fundación, este departamento fue concebido como el corazón del Museo. En medio de la fiebre y la urgencia por adquirir artefactos genuinos de culturas en desaparición, Dorsey generó una estrategia para la adquisición de colecciones sin precedentes, rasgo que lo convirtió en el arquitecto de las enormes colecciones arqueológicas, etnológicas y somatológicas del Museo Field.²⁸ Entre sus grandes hazañas destaca haber obtenido material de primera mano de la casa Umlauff de Hamburgo, una de las mayores agencias de distribución de especímenes etnológicos que operó activamente en la segunda mitad del siglo XIX abasteciendo a las ferias y museos de Europa y los Estados Unidos.

Dentro del archivo perteneciente al Museo Field sobre Umlauff, se encontró una importante carta de Dorsey dirigida a F. J. V. Skiff, director del Museo Field, que además de dar cuenta de su capacidad de persuasión para obtener y destinar los recursos del museo para la adquisición de objetos etnográficos, despliega el interés que este visionario tenía por posicionar mundialmente al Museo Field como poseedor de una notable colección del Pacífico.²⁹

Después de la consumación de las compras a Umlauff & Co., y con el objetivo de acrecentar la colección, Dorsey realizó un viaje a Papúa Nueva Guinea en 1908. Su percepción de esta isla como un lugar inalterado y factible para documentar formas de vida relativamente intactas lo llevó a gestionar fondos para uno de sus mayores proyectos durante la dirección del departamento: La Expedición Joseph N. Field al Pacífico Sur, dirigida por el alumno de Boas, A. B. Lewis, y realizada de mayo de 1909 a junio de 1913, siendo ésta la más importante expedición antropológica de los Estados Unidos hasta este momento. Actualmente, la colección de A. B. Lewis, es el más tangible legado a la antropología de Melanesia en el mundo, con su colección de 14,385 objetos y sus 1,561 fotografías sobrevivientes.³⁰

Lewis se convirtió en la realización de la visión de Dorsey acerca de lo que sus curadores podrían lograr en el campo, su paso "en la historia del departamento de antropología del Museo Field está directamente ligado con el rol que Dorsey tuvo como jefe de curaduría del departamento".³¹ Esta época, conocida como el auge del "período expedicionario" de la antropología, formó parte de una visión compartida en la mayoría de los museos etnográficos, quienes en competencia también enviaron a sus antropólogos para amasar grandes colecciones (como ejemplo tenemos los casos de Felix Speiser para el Museo Etnográfico de Basel, John Alexan-

der Todd del Departamento de Antropología de la Universidad de Sydney y Beatrice Blackwood que coleccionó para el Museo Pitt Rivers).³²

Para los tempranos boasianos, como lo fue A. B. Lewis, la cultura material fungía como un importante marcador de conexiones culturales. No debería sorprendernos que en el caso de la expedición Joseph N. Field, las políticas de recolección se enfocaron en obtener objetos que arrojaran datos sobre los contactos regionales y sus variaciones de forma y estilo. Esta escuela de antropología subrayaba la necesidad de entender en detalle las historias, asociaciones y pasados compartidos de diferentes comunidades en áreas particulares, y con ello provocar una comprensión integral de los cambios que se suscitaban a escala regional.

Si bien en la expedición Lewis se concentró en obtener elementos "auténticos", es decir, elaborados con materias primas del lugar de origen, su interés en las conexiones regionales lo llevó también a comprar algunos que habían sido comerciados entre los propios melanesios. El norteamericano "sistemáticamente excluyó objetos que tuvieran el mínimo indicio de influencias occidentales, objetos ornamentados con cuentas, vidrio, anillos, ropa occidental o papel".³³ Esta visión aislacionista y purista del rol e impacto de los contactos transpacíficos entre occidentales y nativos fue compar-

²⁶ Véase Douglas Cole, *Franz Boas: The Early Years, 1858-1906* (Seattle: University of Washington Press, 1999).

²⁷ George Amos Dorsey (1868-1931) fue el primer estudiante en los Estados Unidos que se doctoró en Antropología bajo el tutelaje de Frederic Ward Putnam en la Universidad de Harvard en Cambridge, Massachusetts.

²⁸ Véase "George Amos Dorsey: a curator and his comrades", Tristan Almazan and Sarah Coleman en *Curators, Collections, and Contexts: Anthropology at the Field Museum, 1893-2002*, Stephen E. Nash, and Gary M. Feinman, eds., (Chicago: *Fieldiana*, núm. 36, 2003), 87-98.

²⁹ En la carta, Dorsey defendió la compra a Umlauff de una colección de máscaras y "parafernalia ceremonial de Nueva Irlanda" por ser objetos que "no se comparan en magnitud e importancia con las colecciones de la misma región en Berlín o en Hamburgo, probablemente la tercera o la cuarta mejor en existencia." Un criterio parecido aplicó hacia la piezas de las Islas del Almirantazgo: "objetos que fueron hechos para uso y llevados de las islas hace muchos años". Es notable su interés en la colección de las Islas Gilbert y Kingsmill, compuesta de escudos y ropas de armadura de guerreros: "muchos de esos especímenes son de mucho tiempo y todos ellos representan un tipo de cultura que ha desaparecido completamente de las islas." Al finalizar su carta, Dorsey persuadía a Skiff, de comprar también "la única casa Maorí completa en existencia fuera de Nueva Zelanda". La adquisición de esta casa representaba una ventaja sobre el Museo Etnológico de Berlín, institución que no había podido obtenerla por falta de recursos. Dorsey a F.J.V. Skiff, 22 de julio de 1905. *Anthropology Records*, Department of Anthropology, Field Museum, Accession file no. 967

³⁰ Welsch, Robert L., *An American Anthropologist in Melanesia. A. B. Lewis and the Joseph N. Field South Pacific Expedition 1909-1913*. Vol 1. *Field Diaries* (Honolulu: Hawai'i Press, 1998), 573.

³¹ Welsch, Robert L. "Albert Buell Lewis: Realizing George Amos Dorsey's Vision", en *Curators, Collections, and Contexts: Anthropology at the Field Museum, 1893-2002*, Stephen E. Nash, and Gary M. Feinman, eds., (Chicago: *Fieldiana*, núm. 36, 2003), 99-115. (la traducción es mía).

³² Gosden y Knowles, *Collecting Colonialism*, 101-166.

³³ Welsch, 1998, *An American Anthropologist in Melanesia*, 108.

tida por Covarrubias y es un criterio que se refleja directamente en la selección que realizó para el intercambio. De ello se desprende una paradoja pues muchos de los objetos seleccionados por él y por Lewis provenientes del área de Melanesia fueron esculpidos con herramientas de acero llevadas por los extranjeros para intercambiar con los nativos.³⁴

En 1932, el Museo Field publicó *The Melanesians. People of the South Pacific*,³⁵ una etnografía de A. B. Lewis que si bien en un inicio se proyectó como guía para la Sala del Pacífico con el paso del tiempo se adaptó en libro para el público no especializado. El contenido, además de dar cuenta a nivel general de la diversidad cultural, biológica y social de Melanesia, reconoce el impacto de las misiones cristianas en la vida de los nativos. En su texto, Lewis lamenta que lugares como Fiji y Nueva Caledonia hayan perdido su vieja forma de vida y a su vez, reconoce el talento que exhiben los papúes para comerciar con los extranjeros. Aunque Chris Gosden y Chantal Knowles³⁶ manifiestan que la agencia exhibida por los locales durante el proceso de coleccionismo llevado a cabo por Lewis no formó parte de sus intereses en campo, nos interesa rescatar un pasaje escrito en *The Melanesians* que da cuenta de lo contrario: “recuerdo que en el alto Sepik tratando de trocar con un nativo por unos arcos y unas flechas, rechazó todo lo que le ofrecí, incluyendo un largo cuchillo o machete (sic), finalmente, aceptó una botella de vidrio vacía que pareció interesarle enormemente”.³⁷

Aunque de manera poco explícita, este episodio da cuenta del reconocimiento indirecto de Lewis hacia los papúes, igualmente propensos y abiertos para aprovechar de los extranjeros aquello que se constituía en valor para poseer o intercambiar. Detrás de esta experiencia, subsiste una complejidad inscrita en los procesos de reapropiación de los nativos de nuevos atributos estéticos y funcionales que rápidamente incorporaron al flujo de su cultura material. Esta capacidad los colocó en una relación de igualdad con los extranjeros, aún cuando los fines de ambas partes fuesen distintos.

Antecedentes del intercambio

Los vínculos entre el Museo Nacional de Antropología y el Museo Field de Chicago se remontan a principios del siglo XX.³⁸ En la década de los treinta, las relaciones entre ambas instituciones se reactivaron gracias al interés de Alfonso Caso, quien en 1933 propuso un canje con el propósito de obtener objetos prehistóricos europeos y cerámica del Perú para exhibir en el museo.³⁹ En la correspondencia referente a este proceso, llama la atención la respuesta del arqueólogo norteamericano Eric S. Thompson a Alfonso Caso, quien además de dar cuenta de la revisión de las fotografías y la lista de los objetos que el MNA ofrecía a cambio, manifiesta su desacuerdo por la desventaja que suponía esta transacción: “... noto que usted no menciona el vaciado modelo de la pirámide del Tajín que según mi entender se

agregaría al canje... nosotros del Field no queremos ser ni agarrados ni mezquinos, pero creo que la colección que le vamos a enviar vale más que los objetos suyos”.⁴⁰

En el acuerdo final, México entregó un grupo de 76 piezas (50 cabezas zapotecas (sic), 8 figuras de Jaina, 5 vasos zapotecos, 3 urnas funerarias y 10 vasijas de la cultura Chupícuaro. Por su parte, el Museo Field envió a México 154 piezas de cerámica, piedra, concha, hueso y objetos arqueológicos de metal de Europa, Norteamérica, América Central y Sudamérica.⁴¹

Por la documentación encontrada se infiere que en la década de 1940, ambas instituciones iniciaron las negociaciones del “más ambicioso intercambio internacional de colecciones jamás emprendido”⁴² por ambos museos. Según los registros de Donald Collier, curador de la sala de arqueología y etnología de Sudamérica, la propuesta provino del equipo mexicano,⁴³ conformado por el entonces director del MNA, Daniel Rubín de la Borbolla y Miguel Covarrubias. Ambos agentes contaban con un reconocido historial de exposiciones sobre arte indígena internacional.

En 1946, Rubín de la Borbolla asumió la dirección del MNA, cargo que ocupó hasta febrero de 1952, justo un mes después de la concreción del

intercambio. En la historia de la modernización del viejo MNA la figura de Rubín de la Borbolla sobresale por haber realizado un cambio radical a la organización previa del recinto; su gestión además, fue clave para la conformación de un museo de proyecciones internacionales. Aquella fue una época en que el MNA -aún ubicado en el corazón del centro histórico- se asemejaba a una bodega donde los “objetos antiguos se almacenaban al azar o se exhibían en vitrinas atiborradas y mal iluminadas que no medían más de dos metros de alto. Los objetos se identificaban mediante una tira de papel escrita a máquina,⁴⁴ colocada al lado o en la parte inferior. Ante esta abigarrada reunión de objetos, el Director encargó la reorganización de tan importante espacio museográfico a Fernando Gamboa⁴⁵ y a Miguel Covarrubias⁴⁶ con quienes tres años antes había creado la carrera de museografía en la Escuela Nacional de Antropología e Historia en la ciudad de México.⁴⁷

Rubín de la Borbolla consideraba que los museos tenían como principal finalidad educar a la comunidad y estimular sus actividades intelectuales. Para él, no existía otra institución tan libre de normas académicas y con tantos recursos expositivos como el museo.⁴⁸ Durante su gestión, la cooperación científica internacional se volvió un acto clave para enriquecer la vida de la institución. Su concepción sobre la dinámica de los museos antro-

³⁴ En la Nueva Guinea Alemana (1884-1914) en 1875 un trozo de tabaco se intercambiaba por 25 a 40 cocos. Cinco años después el rango de valor del tabaco disminuyó a 15 cocos. Mientras que los cuchillos, las hachas y las pistolas reemplazaron al intercambio barato de ropas, botellas vacías y perlas. Gosden y Knowles, *Collecting Colonialism*. 33.

³⁵ Lewis, Albert B. *The Melanesians. People of the South Pacific* (Chicago: Chicago Natural History Museum, 1951).

³⁶ Gosden y Knowles, *Collecting Colonialism*.

³⁷ Lewis, *The Melanesians*, 41

³⁸ El documento más antiguo que he encontrado tiene fecha del 6 de septiembre de 1900. Se trata de una carta institucional donde la bibliotecaria Elise Lippincantl -a nombre del director del Field Columbian Museum- agradece al MNA el envío de sus publicaciones. Exp. 50. f. 180. Volumen 10. Archivo Histórico del MNA.

³⁹ En la carta, Alfonso Caso además de dar cuenta de las finalidades educativas que perseguían, promete que el lote “se denominará Colección del Museo Field”. Véase carta de Alfonso Caso al Dr. Stephens C. Simms, 13 de diciembre de 1933. Exp. 21. f. 124-135. Volumen 90. Archivo Histórico del MNA.

⁴⁰ Carta de Eric Thompson a Alfonso Caso, 21 de diciembre de 1933. Exp. 21. f. 124-135, Volumen 90. Archivo Histórico del MNA.

⁴¹ Phillip J., Christopher, “*The History of Field Museum's Pacific Collections*” 10.

⁴² Collier, Donald, “My Life with Exhibits at the Field Museum, 1941-1976”, en *Curators. Collections and Contexts*, 208.

⁴³ Collier, Donald, “My Life with Exhibits at the Field Museum...”

⁴⁴ Williams, Adriana, *Covarrubias* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 259.

⁴⁵ Véase el acuerdo que Daniel Rubín de la Borbolla envía a Ignacio Marquina (Director del INAH). Expediente 20, fs. 188-192, Volumen 146. Archivo Histórico del MNA.

⁴⁶ Covarrubias y su equipo durante seis meses catalogaron y ordenaron todos los objetos almacenados y en exhibición y además dividieron las salas de visita al público en espacios permanentes y temporales. El museógrafo también “diseñó vitrinas, paneles de color y la distribución de reflectores para realzar las muestras. Empleó gráficas de gran tamaño, mapas, fotomurales y tarjetas para identificación”, Williams, *Covarrubias*. 260.

⁴⁷ Véase Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular visión de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 87 (2005), 125.

⁴⁸ Rubín de la Borbolla, Daniel, “Aspectos Universales del Museo Local”, manuscrito inédito, Archivo Histórico del MNA, No. de Catálogo 4567. Exp. 26, Vol. 141, foja 240. Año de 1946.



Fig. 1- Aspecto de la sala de arqueología antes de la renovación liderada por Daniel Rubín de la Borbolla. Museo Nacional de Antropología, Calle Moneda 13. Centro Histórico. Fototeca Constantino Reyes Valerio, Dirección Nacional de Monumentos Históricos, INAH. Álbum 3, Tomo I, pág. 33. Negativo No. CXCVIII-84.

pológicos se reflejó en un completo rechazo al atesoramiento egoísta de las colecciones. Al contrario de ello, su postura defendía que “la misión del museo, grande o pequeño, es poner en marcha constante, para beneficio universal, el tesoro cultural que guarda en sus bodegas”.⁴⁹

¿Por qué México y específicamente, el MNA se comenzó a interesar en objetos provenientes de Norteamérica y Oceanía? Si bien es cierto que de acuerdo con las políticas museográficas y educativas del momento el MNA buscaba enriquecer su acervo mediante la adquisición de colecciones antropológicas mundiales, resulta inquietante que hasta mediados de la década de 1940 se comenzará a dar una atención seria a la cultura material de estas dos regiones que dieron origen a planteamientos etnográficos que definieron el rumbo de la antropología a inicios de siglo XX.⁵⁰

Una respuesta a considerar está ligada con las ansiedades e intereses plásticos de Covarrubias cuya selección de piezas para el intercambio devela un interés por adquirir -para una institución pública y de la nación- piezas etnográficas cuyos valores plásticos influenciaron al arte moderno de occidente. Si bien, la fiebre por el *art nègre* en Europa llevaba más de cuatro décadas de existencia, es notable que hasta después de la 2da. Guerra Mundial un creciente interés en el arte no occidental se manifestara en los Estados Unidos. Por experiencia, Covarrubias conocía las importantes y vastas colecciones de cultura material de Asia, África, Norteamérica y Oceanía de las principales metrópolis de occidente, carrera en la cual México no podía quedar atrás. Covarrubias consideraba que exhibir, atesorar, reunir y coleccionar arte no occidental, provocaría que los artistas, curadores, investigadores y estudiosos de México pudieran acercarse a “verdaderas creaciones plásticas, realistas o abstractas, muy de acuerdo con la ideología, el gusto y los objetivos que persigue el arte moderno mundial”.⁵¹

⁴⁹ Rubín de la Borbolla, Daniel, “Aspectos Universales del Museo Local”, 245.

⁵⁰ Véase el *Ensayo sobre el Don* (1925) donde Marcel Mauss postula que las formas arcaicas del intercambio -dar, recibir y entregar- son obligaciones que mantienen y refuerzan los vínculos sociales.

⁵¹ “...tenemos máscaras esquimales y pinturas en arena de los návaajo que parecen diseñadas por Picasso, bordados de púas de puerco-espín que recuerdan a Paul Klee y objetos en formas abstractas que parecen obras de Brancusi.” Covarrubias, introducción a *El Arte Indígena de Norteamérica* (México; Fondo de Cultura Económica, 1945), 9.



MIGUEL COVARRUBIAS: HACIA EL TRAZO DE AFINIDADES TRANSPACÍFICAS

Con relación a esta investigación, la obra covarrubiana sobre el pacífico es un corpus documental fundamental en tanto que nos permite visualizar como una colección, no solamente está compuesta de objetos, sino también de los sujetos que la reúnen. Mas allá de su aspecto biográfico, me interesa ahondar en la interacción humana con los objetos. Consideramos a esta colección resultado de los intereses estéticos de Covarrubias en tanto las evidencias materiales nos llevan a detenernos en el lugar central que ocuparon algunas de estas piezas en su producción visual y gráfica durante su larga relación con las islas del Pacífico.

Como autodidacta y estudioso se acercó al mundo austronesio desde distintos medios expresivos que entrecruzan la cultura material, la literatura antropológica, de viajeros y de ficción,⁵² las ferias mundiales, las exposiciones, la cinematografía⁵³ y las artes visuales. Su obra producida durante la década de 1930 operó sobre una plataforma visual desde la cual comenzó a configurar el Pacífico como un mar de contactos y difusiones. De su primera experiencia resultado de la convivencia directa con la sociedad balinesa en dos prolongadas estancias de campo durante 1931 y 1935, se

gestó en él una percepción del arte no occidental en tanto expresión del pensamiento colectivo. Baste mencionar su etnografía sobre *La Isla de Bali*,⁵⁴ donde es posible advertir cómo esta comprensión toma dimensiones antropológicas al rastrear aspectos de la relación que guarda el arte de Bali con su historia social.⁵⁵

A partir de esta experiencia, el interés por la arqueología del Golfo de México y un notable acercamiento a Boas, Covarrubias elaboró un argumento estético que delimitó aspectos comunes de lo que él consideraba debía reunir el arte “primitivo”: sofisticación, complejidad, y un tratamiento técnico cuyo alto grado de control evidencia y remite a los objetos y expresiones a sus propias condiciones de realidad.

Esta relación con el Pacífico se abordará enfocándonos en las piezas y los tres momentos clave para la formación de esta primera colección de arte oceánico en México: El primero, en 1939, año en que se exhiben sus seis mapas murales sobre la cuenca del Pacífico. El segundo, nos lleva a la revisión del catálogo de la exposición “Arte Indígena de Norteamérica”, cuya sede fue el propio MNA en el

⁵² En Covarrubias ilustró *Typee: A Peep at Polynesian Life*, (New York: Limited Editions, 1935) la primera novela de Herman Melville, publicada en 1846.

⁵³ En el segundo viaje que Miguel Covarrubias y su esposa Rosa Rolando realizaron a Bali, filmó danzas en Polinesia y el Sureste Asiático (investigación en curso).

⁵⁴ Véase Miguel Covarrubias, *La Isla de Bali* (México: Universidad Veracruzana/UNAM, 2004).

⁵⁵ Covarrubias creía que el arte balinés era reflejo de las configuraciones sociales y políticas a lo largo de su historia. A través de argumentos de carácter etnográfico se advierte un esfuerzo por configurar una noción sobre el arte y los artistas balineses en contraposición con las premisas clásicas de lo que llama el “arte individualista de occidente”. Críticos como Adrian Vickers han expuesto cómo occidente la visión covarrubiana sobre Bali basada en el “primitivismo colectivista” son un reflejo de sus ansiedades. Véase Anahí Luna, “La Isla de Bali”. *Danza y etnografía bajo la mirada de Miguel Covarrubias* (Tesis de licenciatura en Antropología Social, ENAH, México, 2011) y Adrian Vickers, *Bali: A paradise created* (Hong Kong: Periplus Editions, 1990).

año de 1945. La tercera y última fase de esta proto-selección de piezas en 1946 también se adivina en el catálogo e involucramiento presencial que tuvo con la exposición "Arts of The South Seas", cuya sede fue el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA). Valga decir que ambas exposiciones -la de México en 1945 y la del MoMA- fueron pioneras en la exhibición de estos materiales etnográficos.

Replantear estos tres lugares como focos de creatividad y diálogo con las piezas devela el grado de involucramiento que el artista tuvo con los objetos. Consideramos que su obra delata y anuncia cómo él mismo se anticipó a la elección de piezas al menos diez años antes de la selección oficial, contemplada hasta 1948.



1939: LOS MAPAS PARA LA CASA DEL PACÍFICO

A mediados de 1938, Covarrubias fue invitado por Phillip N. Youtz y el Comité organizador de la Golden Gate Exposition de San Francisco a elaborar una interpretación artística sobre el Pacífico. El resultado de esta labor fue plasmada en seis grandes lienzos-mapa en formato mural que presentaban de una manera gráfica y didáctica las formas y desarrollo de la vida alrededor de la cuenca del Pacífico: la economía, los medios de transporte, la flora y la fauna, las personas, las artes y la arquitectura nativa fueron los rubros seleccionados para plasmar este macro diálogo pictórico dividido en seis. Un aspecto novedoso -aunque no original- de estos mapas fue la ubicación del océano Pacífico al centro de la composición invirtiendo la lógica tradicional de las representaciones cartesianas que dividen el Pacífico y dan predominancia visual a las masas terrestres. Para la concepción espacial de estos mapas, Covarrubias trabajó con el geógrafo Carl Sauer, quien le sugirió que usara la proyección van de Grinten,⁵⁶ un tipo de representación donde el límite es un círculo y los paralelos y meridianos están marcados en arcos circulares. Dos de los seis murales fueron de 2.7 x 3.9 metros, y los otros cuatro fueron de 4.5 x 4.2 metros. Para su creación, Covarrubias inventó una nueva técnica al usar una laca extendida con una base de nitrocelulosa.⁵⁷

En esta propuesta, los oleajes marinos convertidos en trazos del pincel en distintos tonos de azul dan cuenta de las regiones representadas: el sureste asiático, Melanesia y Polinesia. A través de

las figuras dibujadas se advierte la conjunción y convivencia de seres y objetos de distintas temporalidades, aunque es posible ver también una clara unificación del Pacífico pese a su diversidad. El conjunto es reflejo de su pensamiento visual irónico, lúdico y elegante que operaba en una inversión de lo complejo hacia las formas simples. Por otro lado, la creación de estos mapas es evidencia tangible de su interés por las elaboradas y variadas formas del arte oceánico y quizá, otra prueba más de cómo su pensamiento visual operaba bajo la construcción de empatías, afinidades y sentido del humor.

Aunque para los propósitos de esta investigación nos detendremos únicamente en el mapa de las Artes, consideramos que el dedicado a la economía resulta el más problemático de todos pues denota una concepción simplificada de lo que en realidad es la economía del Pacífico: en vez de dar cuenta de las dinámicas de circulación de bienes y consumo interno, Covarrubias eligió pintar productos susceptibles de exportación internacional fuera de las esferas regionales.

Fig. 2- Página siguiente: Miguel Covarrubias, *Art forms of the Pacific Area*, en Pageant of the Pacific (Pacific House: San Francisco, 1940). Actualmente, el mural está perdido y se desconocen las medidas exactas.

⁵⁶ Lutkehaus, Nancy C. "Miguel Covarrubias and the Pageant of the Pacific. The Golden Gate International Exposition and the Idea of the Transpacific, 1939-1940", en *Transpacific Studies. Framing an emerging field*, editado por Janet Hoskins y Viet Thanh Nguyen (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014), 124.

⁵⁷ Lutkehaus, Nancy C. "Miguel Covarrubias and the Pageant of the Pacific...", 125.



ART FORMS OF THE
PACIFIC AREA

Por otra parte, en el mural dedicado a los pueblos del Pacífico, los personajes parecen directamente inspirados en la misma tónica que sus caricaturas e inclusive, aparecen personajes con aspectos identitarios que anteriormente había utilizado en obras relacionadas con la región. Entre las figuras más activas destaca un guerrero maorí en salto suspendido y sosteniendo una maza. Para Melanesia y la región del Sepik en Papúa Nueva Guinea, un nativo sujeta un tambor de madera de conos invertidos mientras su mano izquierda sostiene un arpón. Un habitante de las Islas Salomón, en actitud de caza proyecta su lanza hacia el suelo. Sobre Fiji dibujó a un hombre sosteniendo una maza de sofisticados diseños geométricos y en las Nuevas Hébridas (ahora Vanuatu), un hombre de brazos cruzados parece desafiar a los espectadores. Sobresale la vestimenta de plumaria de un jefe hawaiano- el único que mira hacia América-. En cambio, sobre las islas Marquesas, un anciano encorvado y tatuado de cuerpo completo se adivina a la espera.⁵⁸

En el mural dedicado a los medios de transporte, las embarcaciones con balancín, vela y remos son el elemento característico de la composición. Sobresale en este mural, la presencia en la zona norte de un avión, inclusión acorde con los objetivos de la Golden Gate International Exposition que además de celebrar el futuro del dominio norteamericano en la aeronáutica, introducía con ello, la posibilidad y el inicio de los vuelos de pasajeros transpacíficos y la idea de San Francisco como una "Puerta al Pacífico".⁵⁹ La sugerencia de una indiscutible continuidad humana y cultural marcada por procesos migratorios es visible en el norte de Asia

donde un carruaje jalado por perros parece estar a punto de cruzar el estrecho de Bering para llegar hasta Alaska.

En cuanto al mapa de las viviendas nativas, con excepción de la casa de los ancestros maorí, las demás parecen haber sido hechas con la misma madera y hojas de palma que se emplean en su construcción. Una intrínseca necesidad de mostrar continuidades y no diferencias es la norma que impera en estos trazos. Las arquitecturas orgánicas y vernáculas, sin ningún indicio de contacto con elementos externos uniforman la región y presentan una continuidad en el uso de estos materiales.

Quizá el mapa más ambicioso de su proyecto visual atañe a las formas artísticas del Pacífico. Mediante un análisis de cada una de las figuras seleccionadas para representar las regiones, es factible ver la continuidad de sus búsquedas y preferencias estéticas de unas piezas sobre otras. En contraste con los demás, el mapa de las formas artísticas del pacífico (*Art Forms of the Pacific Area*, como aparece en el título original) presenta una dilución del tiempo muy problemática.

Para Nueva Guinea, Covarrubias eligió pintar una tabla espíritu, conocida bajo el nombre genérico de *gope*.⁶⁰ Llama la atención que la pintura sea idéntica a la pieza que doce años antes Boas incluyó en su libro sobre *Arte Primitivo*,⁶¹ y tan sólo diez años después eligiese tabla una similar de las bodegas del Museo Field para formar parte de la colección mexicana. Sobre la isla de Nueva Irlanda dibujó una escultura del grupo malanggan; en las Islas Salomón un diseño de espíritu; de la zona de

Vanuatu sobresale una escultura de palmera de las Islas Banks. Para Nueva Caledonia dibujó una jamba similar a la que posteriormente seleccionó para formar parte del intercambio entre el Museo Field y el MNA.

De la región de Polinesia sobresalen dos telas de corteza y un característico Moai, (escultura

en piedra de Rapa Nui). Quizás la más inquietante de las figuras es la asignada al archipiélago de Hawa'i, de donde eligió pintar la escultura ritual de *Ki'i hulu manu*, obtenida por el capitán James Cook (1728-1779) en su visita al archipiélago de Hawa'i, durante su tercer y último viaje al Pacífico.⁶²



Fig. 3- *Ki'i hulu manu*. Mimbre, plumas, madre perla y dientes de perro, Hawa'i, siglo XVIII, 46.5 cm x 16 cm. Ethnologische Sammlung der Universität Göttingen.

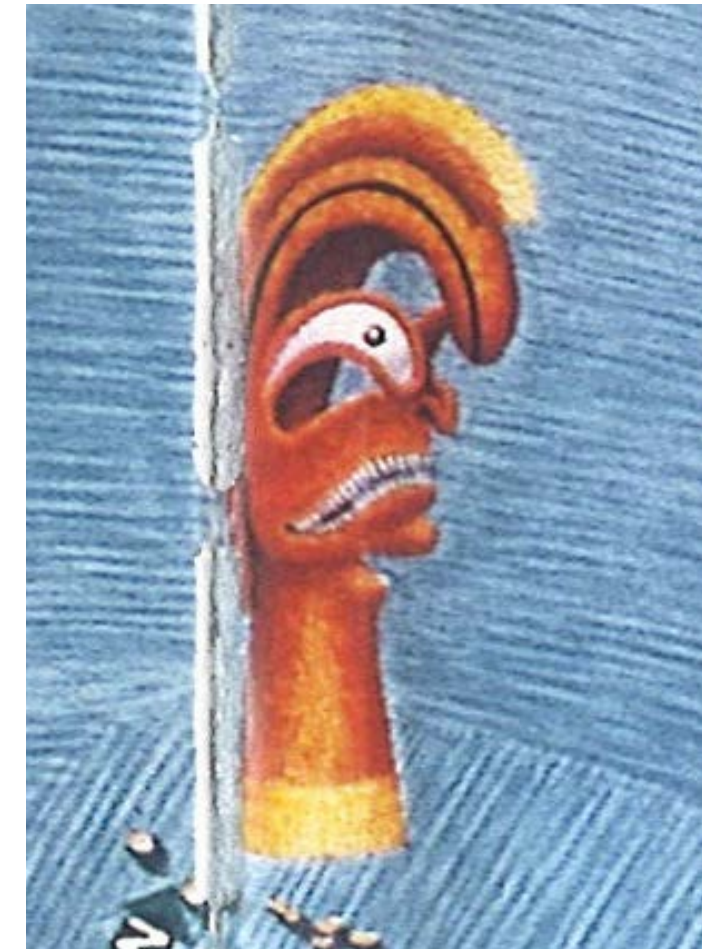


Fig. 4- Miguel Covarrubias, *Art forms of the Pacific Area*, (detalle) en *Pageant of the Pacific*. (Pacific House: San Francisco, 1940). En este dibujo es posible ver como transformó el objeto por medio de la estilización de la figura y la inversión de la orientación de la boca dentada con relación a la figura original.

⁵⁸ Esta figura la había usado anteriormente para ilustrar *Typee*.

⁵⁹ Lutkehaus, Nancy C. "Miguel Covarrubias and the Pageant of the Pacific...", 111.

⁶⁰ Dotadas de caras, torsos, brazos y piernas, las "tablas-espíritu" llamadas *gope* fueron hechas para ser habitadas por un imunu (espíritu). Normalmente se acomodaban dentro de grandes y largas casas de dos aguas. Sobre las relaciones sociales en el golfo de Papúa y el papel del arte para controlar el mundo de los espíritus entre los habitantes de esa localidad, véase Robert L. Welsch, et.al, *Coaxing the Spirits to Dance. Art and Society in the Papuan Gulf on New Guinea* (Hanover: Hood Museum of Art, Dartmouth College, 2006).

⁶¹ Véase Boas, *Arte Primitivo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1947), 78.

⁶² Objetivado como Lono, el dios del ciclo anual que regresa para renovar la fertilidad de la tierra, Cook fue transformado de beneficiario divino del sacrificio a víctima de él, un suceso que, nos advierte Marshall Sahlins, se repetía todos los años. Para una exploración de las dinámicas indígenas en el archipiélago de Hawa'i y Fiji y su relación con los extranjeros ejemplificado en el capitán Cook, véase Marshall Sahlins, *Islas de historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. (Barcelona: Gedisa, 1988).



1945: LA EXPOSICIÓN EL ARTE INDÍGENA DE NORTEAMÉRICA EN MÉXICO

En 1943 la Fundación Guggenheim y el Comité Interamericano para las Relaciones Artísticas e Intelectuales concedió un subsidio a la ENAH para que enviara a su profesor de museología, Miguel Covarrubias, a estudiar las colecciones de arte indígena norteamericano en los museos del país vecino. El objetivo era realizar por primera vez una exposición en México dedicada enteramente a las artes indígenas de Norteamérica.⁶³ En la conformación y desarrollo del proyecto aparecen dos personajes fundamentales: Daniel Rubín de la Borbolla, en ese entonces, director del Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales⁶⁴ y el austriaco René d'Harnoncourt (1901-1968), quien dirigía el Indian Arts and Crafts Board y dos años antes había tenido a su cargo la Indian Court en la mencionada Golden Gate Exhibition de San Francisco,⁶⁵ la misma feria en la cual Covarrubias expuso sus seis mapas murales del Pacífico. No nos parece coincidencia que entre la lista de objetos del Museo Field seleccionados para el intercambio aparezca en el registro un guaje de calabaza proveniente de las Islas del Almirantazgo,⁶⁶ expuesto en uno de los pabellones de esta feria dedicados a la etnografía de los Mares del Sur, espacio probablemente visitado

por Covarrubias. Se trata de un dato más que alude a la memoria visual que tuvo sobre algunas piezas por más de diez años hasta su llegada a México.

En 1941, dos años después de la feria de San Francisco, Covarrubias colaboró con d'Harnoncourt para el montaje de la exposición *American Indian Art of the United States* en el MoMA,⁶⁷ antecedente directo de la exhibición que cuatro años después se montaría en el MNA. Tanto el planteamiento como la concreción de ambas exposiciones, se inscriben dentro de esta búsqueda de continuidades y contactos, fundamentales para la revaloración del arte indígena norteamericano y su relación con los centros culturales indígenas de México y Sudamérica. D'Harnoncourt buscaba generar un diálogo con la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, montada en el MoMA en 1940, muestra que "provocó un torrente de reflexiones acerca de las diferencias y coincidencias entre México y Estados Unidos, así como de las vías posibles para estrechar la relación entre las naciones,"⁶⁸ que desde los años veinte se había configurado a través del Panamericanismo y la política del buen vecino.

La preparación de la exposición sobre el arte indígena norteamericano en México le permitió vincularse y conocer las bodegas de importantes museos de etnología e historia natural en la vecina nación. Una de esas estancias la realizó en el Museo Field, lugar que estimó poseía la mejor y la más excitante colección de arte indígena del país.⁶⁹ Consideramos a esta temprana estadía clave para el nacimiento -tan sólo 6 años después- de la primera colección etnográfica de Norteamérica y Oceanía en México, conformada de objetos provenientes de su abundante acervo de cultura material.

De este proyecto expositivo en México y albergado en la sala de exposiciones temporales del MNA ubicado todavía en la calle de Moneda, me concentraré en el catálogo, editado por el dúo mexicano de la museografía antropológica (Miguel Covarrubias y Daniel Rubín de la Borbolla). Desde la introducción firmada por René d'Harnoncourt se anuncia la línea expositiva del proyecto cuya premisa principal establece una continuidad cultural visible en las artes y la cultura material de Norteamérica. En estas obras -afirman- se conservan características originales que no experimentaron la interferencia de "culturas ajenas" como fue el caso de Mesoamérica pues consideraban que "las formas y decorados que usan los cesteros de California y Arizona son fundamentalmente idénticos a los que emplearon sus antepasados antes de la llegada de los europeos... esta persistente supervivencia de las formas del arte aborígen quizá se deba, en gran parte, al hecho de que los primeros colonos europeos... no intentaron incorporar al indio a su sociedad y cultura"⁷⁰ como ellos leían, si había ocurrido en Mesoamérica y en otras partes del continente.

En la curaduría de la exposición, los objetos del pasado y el presente se expusieron de forma integral y continua, dejando asentada la supervivencia de la cultura material y por ende, del potencial artístico indígena norteamericano. De acuerdo con esos principios curatoriales, la exposición y el catálogo se basaron en la siguiente división: 1. Los Esquimales del Ártico, El Arte de los Esquimales Modernos, 2. Los Pescadores de la Costa del Noroeste; 3. Los Recolectores del Oeste; 4. El Suroeste: La Arqueología del Suroeste, La Cultura Anazasi, Los Agricultores Pueblos modernos, Los Pastores Návajos, Los Apaches Montañeses, Los moradores del Desierto; 5. Los Cazadores de las Praderas; 6. Los Habitantes de los Bosques del Norte y del Este.

Los textos del catálogo fueron escritos por Covarrubias quien también diseñó e incluyó una *tabla cronológica de las culturas antiguas de Norteamérica y su relación con las culturas prehispánicas mexicanas* y dos mapas de la macroregión, uno arqueológico sobre las culturas antiguas de Norteamérica y el segundo, de corte etnográfico enfocado en los estilos artísticos y el medio geográfico contemporáneo de cada zona. Algunas de las obras exhibidas en la exposición pertenecían a las colecciones privadas de Miguel Covarrubias, René d'Harnoncourt y especialmente del pintor austriaco Wolfgang Paalen (1905-1959) quien, a través de la Sociedad de Arte Moderno, prestó 54 objetos así como numerosas fotografías, la mayoría de la autoría de Eva Sulzer.⁷¹ Por el número de piezas exhibidas de la Costa Pacífico del Noroeste y la arqueología del Suroeste se concluye su protagonismo en esta pionera muestra.

⁶³ Véase, Williams, op.cit., pág. 196 y René d'Harnoncourt Papers en los archivos del MoMA: <http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/dHarnoncourt/> (consultados en julio de 2014).

⁶⁴ El IMNRC fundado en 1942, fue un centro operativo cultural que buscaba estrechar las relaciones amistosas, sociales y culturales entre ambos países. Su sede fue la Biblioteca Benjamín Franklin ubicada en Hamburgo 115, col, Juárez., Ciudad de México: http://udspace.udel.edu/bitstream/handle/19716/9371/mss0109_dh1306-00.pdf (consultado en agosto de 2014).

⁶⁵ Jennifer McLerran en su libro *A New Deal for Native Art* señala que la Golden Gate Exhibition de San Francisco se dio la gran presentación de la cultura indígena norteamericana al público nacional, en ello el discurso oficial incorporó a las artes nativas a la narrativa progresista del *New Deal*. En Itzel Rodríguez Mortellaro, "Un arte intacto: el arte indígena norteamericano como paradigma cultural americano", ponencia presentada en el Coloquio "Recuperación de la memoria histórica del exposiciones de Arte Mexicano 1930-1947", Posgrado en Historia del Arte, UNAM, septiembre de 2014.

⁶⁶ El guaje de calabaza en el Museo Field contaba con el registro 1905-967. 99559. Actualmente posee el no. de inventario INAH 10-29712.

⁶⁷ Williams, *Covarrubias*, 196.

⁶⁸ Rodríguez Mortellaro, "Un arte intacto...", 8.

⁶⁹ En la carta escrita desde Nueva York dirigida a Paul S. Martin, Covarrubias refiere estar "sufriendo lo que podría ser llamado *the Field Museum Blues*". Este documento da cuenta del enorme interés que tuvo en las colecciones del Field. 25 de octubre de 1943. Archivo Histórico del Museo Field, Memo 2475.

⁷⁰ René d'Harnoncourt, Introducción a *El Arte Indígena de Norteamérica*, 7.

⁷¹ Para un estudio más detallado de la museografía y las relaciones internacionales de cooperación en esta exposición, véase Itzel Rodríguez Mortellaro, "Un arte intacto...", 3.

Dentro de este proceso de valoración y reappropriación de los elementos plásticos y culturales de las culturas indígenas de Norteamérica, la figura de Paalen en México resulta fundamental.⁷² Apoyado por el círculo de surrealistas exiliados en el país, en 1942 fundó DYN una revista de arte que exploraba las relaciones entre las artes visuales, la poesía, la antropología, la arqueología y la ciencia. Como un tributo al legado de Franz Boas, en 1943 publicó el *Amerindian Number*, un número doble supervisado por Covarrubias que contó con contribuciones del propio Paalen, Alfonso Caso, el poeta peruano César Moro y el propio Miguel Covarrubias, además incluyó fotografías de Eva Sulzer, Manuel Álvarez Bravo y Rosa Rolando. En su ensayo sobre Tlatilco incluido en la edición, Covarrubias delineó las problemáticas estratigráficas de la cultura y el arte arcaico en relación con otras culturas contemporáneas.⁷³ De Tlatilco, menciona que su mayor contribución al conocimiento de estas culturas arcaicas fue “la riqueza artística y etnográfica, misma que arroja nueva luz en la mentalidad y tecnología de los primeros agricultores y civilizaciones de las cuales tenemos noticias en México”.⁷⁴

En la parte final, Covarrubias incluyó un estudio gráfico de una pequeña vasija de Tlatilco con un diseño grabado de una garra de animal “curiosamente reminiscente”-escribe- a los diseños de garras en el arte de los Tlingit y Haida de la Costa Noroeste, culturas que fueron las principales protagonistas de la exposición del arte indígena norteamericano en México y cuyos objetos también fueron seleccionados por Covarrubias para

formar parte del intercambio entre el Museo Field y el MNA. No resulta fortuito que en 1943, el mismo año de la publicación del *Amerindian Number*, se reuniera la Sociedad Mexicana de Antropología, con participantes de México y Estados Unidos. Entre las conclusiones de este encuentro destaca el acuerdo sobre “la unidad básica de las culturas nómadas del Norte de México, constituyendo un área cultural” y el origen “mexicano” de algunos elementos culturales.⁷⁵

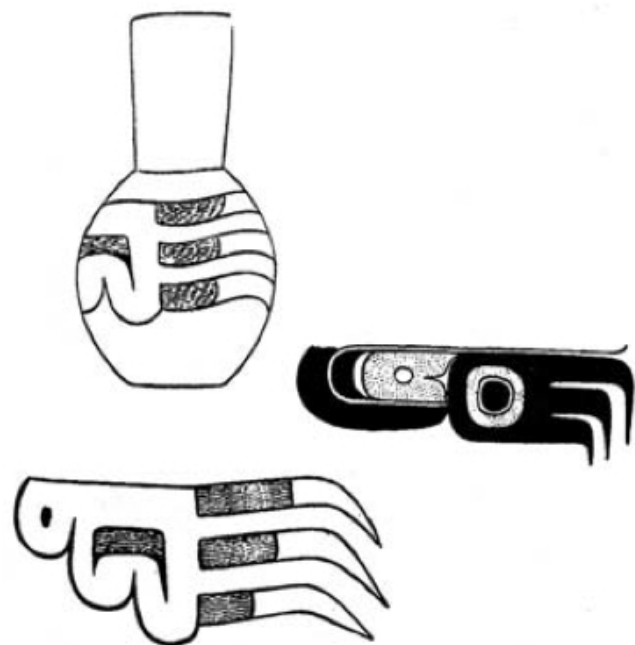


Fig. 5- A la izquierda, una vasija de Tlatilco con diseño grabado de una garra de animal. Derecha: un diseño de garra extraído de una manta *Chilkat* Dibujos de Miguel Covarrubias publicados en *DYN, Amerindian Number*. 4-5 (1943), 46.

⁷² Sobre el impacto de Boas en las ideas de Paalen, véase Daniel Garza Usabiaga, “Anthropology as Science, Anthropology as Politics: The Lessons of Franz Boas in Wolfgang Paalen’s *Amerindian Number of DYN*”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 98 (2011), 175-200.

⁷³ “The most sensational find at the Tlatilco brick factory was the purchase, from the Indian mud-mixers, of two splendid figurines –one in polished dark green serpentine, the other masterfully modelled out of clay covered with a tough white slip. Both were done in the purest “Olmec” style, the antiquity of which has become the most controversial issue of contemporary American archeology”, Miguel Covarrubias en “Tlatilco. Archaic Mexican Art and Culture”, *DYN, Amerindian Number* 4-5, (1943), 41.

⁷⁴ Covarrubias, 1945, *El arte indígena de Norteamérica*, 42.

⁷⁵ Rodríguez Mortellaro, “Un arte intacto...”, 8.

El legado de Franz Boas en la obra covarrubiana

Los planteamientos sobre el arte primitivo que a principios de la década de los veinte realizó el antropólogo germano Franz Boas, influyeron en la lecturas de Covarrubias sobre el arte indígena y el estilo en tanto categoría gramatical autónoma y colectiva. Un concepto clave quizá emanado de la lectura de Boas y presente en la obra covarrubiana, concebía al arte indígena como una materialización de la expresión constitutiva del espíritu universal presente en todas las culturas. Boas defendía la identidad fundamental de los procesos mentales de todos los pueblos resaltando en todo fenómeno cultural el resultado de acontecimientos históricos particulares, idea, que Covarrubias trasladó a sus ilustraciones. En sus dibujos es posible encontrar la defensa de una particularidad definida a su vez por los acontecimientos históricos y sus rasgos específicos. Tanto Boas como Covarrubias negaban que fuese una diferencia de mentalidad lo que diera lugar a una distinta apreciación del arte entre las personas. El énfasis de sus concepciones sobre las artes de los pueblos buscó situar y resaltar en la calidad de la experiencia estética el factor decisivo que distingue tanto la producción como la apreciación de las obras.

Para Boas el valor estético de la cultura material estaba presente sólo una vez que se lograra “cierto grado de excelencia, cuando el dominio de los procesos de que se trata es de tal naturaleza que se producen ciertas formas típicas, damos al proceso el nombre de arte”.⁷⁶

Si observamos con detalle las piezas etnográficas seleccionadas por Covarrubias para el intercambio, es posible identificar valores que nos

permiten apreciar un arte primitivo, aparentemente “no contaminado”, cuyos estilos claramente definidos demuestran un dominio absoluto de la técnica que los acerca a la idea de arte que planteó Boas. Este punto nos parece fundamental pues es probable que la maestría técnica con la cual las piezas fueron ejecutadas haya sido un factor decisivo para Covarrubias a la hora de llevar a cabo la elección de unas piezas sobre otras. Para Covarrubias, la comparación y el estudio de las figurillas y en general de toda la cultura material indígena revelaba, no sólo la evolución del estilo, sino también la técnica y la ideología inmanente a los objetos. Su defensa fue más allá de la apreciación estética al postular que la cultura material vuelve visibles las ideas estéticas de sus creadores. La línea de este planteamiento se puede rastrear hasta fines del siglo XIX, cuando el antropólogo alemán Adolf Bastian, en la defensa de la universalidad del pensamiento humano, propone que aún cuando los pueblos ágrafos carezcan de fuentes escritas es posible ver en la cultura material de estos pueblos las “creaciones mentales de las personas que los producen”.⁷⁷ El primitivismo idealizado de Covarrubias consideraba que el espíritu humano esencial era susceptible de observarse mejor a través de una estética “pura”, no contaminada por el deterioro del modernismo enajenante.

En el catálogo sobre *El Arte Indígena de Norteamérica*, los escritos de Covarrubias dan cuenta de una necesidad por construir afinidades entre los estilos artísticos de Asia y del Pacífico. Específicamente, en el apartado dedicado a los pescadores de la costa noroeste, se advierte la asimilación que realizó de la propuesta boasiana sobre el arte primitivo. En este texto, Covarrubias reconoce cuatro principios básicos del arte de la costa noroeste que son comunes a los estilos que llama “del Pacífico”:

⁷⁶ Boas, Franz, *Arte Primitivo*, 16

⁷⁷ Valdovinos, Margarita, “Las dinámicas de clasificación y exposición de las colecciones etnográficas en el Museo Etnológico de Berlín a través de algunos ejemplos americanos” en *Journal de la Société des Américanistes*, (2013), 168 y 170.

- 1) La manera de arreglar figuras de hombres y de animales superpuestos en serie;
- 2) Las representaciones bilaterales de animales, es decir, de dividir longitudinalmente un animal heráldico o mitológico en dos mitades o perfiles que se unen por la cara;
- 3) Las imágenes de espíritus o seres legendarios en cuclillas en postura de rana.
- 4) El uso de ojos o caras humanas como motivo para llenar espacios, especialmente para representar las articulaciones de los miembros.⁷⁸

En el arte de la costa del Pacífico Septentrional, Boas encontró un arte que prescindía de la perspectiva como principio formal. En su lectura, los símbolos significativos y las representaciones de animales sobre platos, brazaletes, cajas y esculturas obedecía a un orden y una distribución que dictaba el propio campo. El desdoblamiento fue comprendido a través de la disposición de figuras divididas en dos mediante un movimiento donde los perfiles se juntaban en el medio a través de cortes que van del pecho a la espalda o con la cabeza vista de frente con dos perfiles del cuerpo anexo.⁷⁹ Este principio del desdoblamiento de la representación, motivó en Covarrubias la generación de analogías formalistas en el arte alrededor del Pacífico. Por un lado, el énfasis en construir afinidades estéticas y estilísticas genera un desacuerdo entre culturas que resultan incompatibles con las exigencias de la geografía y la historia. El que tan sólo un detalle decorativo o una forma particular se presente en dos partes del mundo, no es razón suficiente para atribuir relaciones pretéritas entre sociedades, incomparables desde otros puntos de vista.

Aún cuando Covarrubias no contaba con las evidencias históricas y geográficas que le permitieran hacer dichas afirmaciones, se aventuró a experimentar y a combinar los motivos gráficos. Como artista, hizo uso del dibujo para realizar experimentos visuales que pudieran dar realidad a los contactos transpacíficos tal y como él los imaginaba. Esta problemática concepción sobre las artes primitivas basada en analogías lo llevó a ser partícipe de un difusionismo basado en la propagación de estilos, resultado directo del intercambio de elementos entre culturas vecinas y lejanas geográficamente. Para Covarrubias, el entrecruzamiento de rutas comerciales y migraciones provocó que “en diferentes sitios o regiones surgieran al mismo tiempo varias culturas que tenían elementos comunes”,⁸⁰ mismas que posteriormente dieron pie a los estilos locales. Sus indagaciones sobre el arte producido alrededor del Pacífico lo llevaron a construir paralelos prescindiendo de una exploración sistemática sobre la etnografía oceanista, la historia de China y los olmecas del Golfo de México, cultura con la que también ensayó analogías. En su afán por demostrar estas afinidades gráficas, según Lévi-Strauss, Covarrubias y otros autores que planteaban difusiones transpacíficas ignoraban, por ejemplo, que el “desdoblamiento de la representación” aparece como una consecuencia de estructuras sociales similares, con una importancia de emblemas heráldicos que se aplican en todo tipo de superficies.⁸¹

La búsqueda primitivista de Covarrubias se enfocó en concebir un arte particularmente libre de influencias externas en donde líneas, formas y colores rebotaban en afinidades con los principios regentes del arte moderno y además, manifestaban de forma más pura el espíritu humano. A cada una

de las regiones en el catálogo de las artes indígenas de Norteamérica dedicó un texto aproximativo y general. Es factible leer su obra gráfica y textual a través de una grafía que sitúa afinidades, parecidos y evocaciones de una estética que da cuenta de lo común y lo diferente a la vez. Su experiencia se inscribe dentro de una modernidad que a través de

excavaciones y viajes de exploración estaba siendo construida por una generación que debatía la configuración del pasado y del presente en términos de la recuperación de valores estéticos, y por lo tanto culturales y primordiales, supuestamente comunes a toda la humanidad y guardados en lo indígena y su folclor.

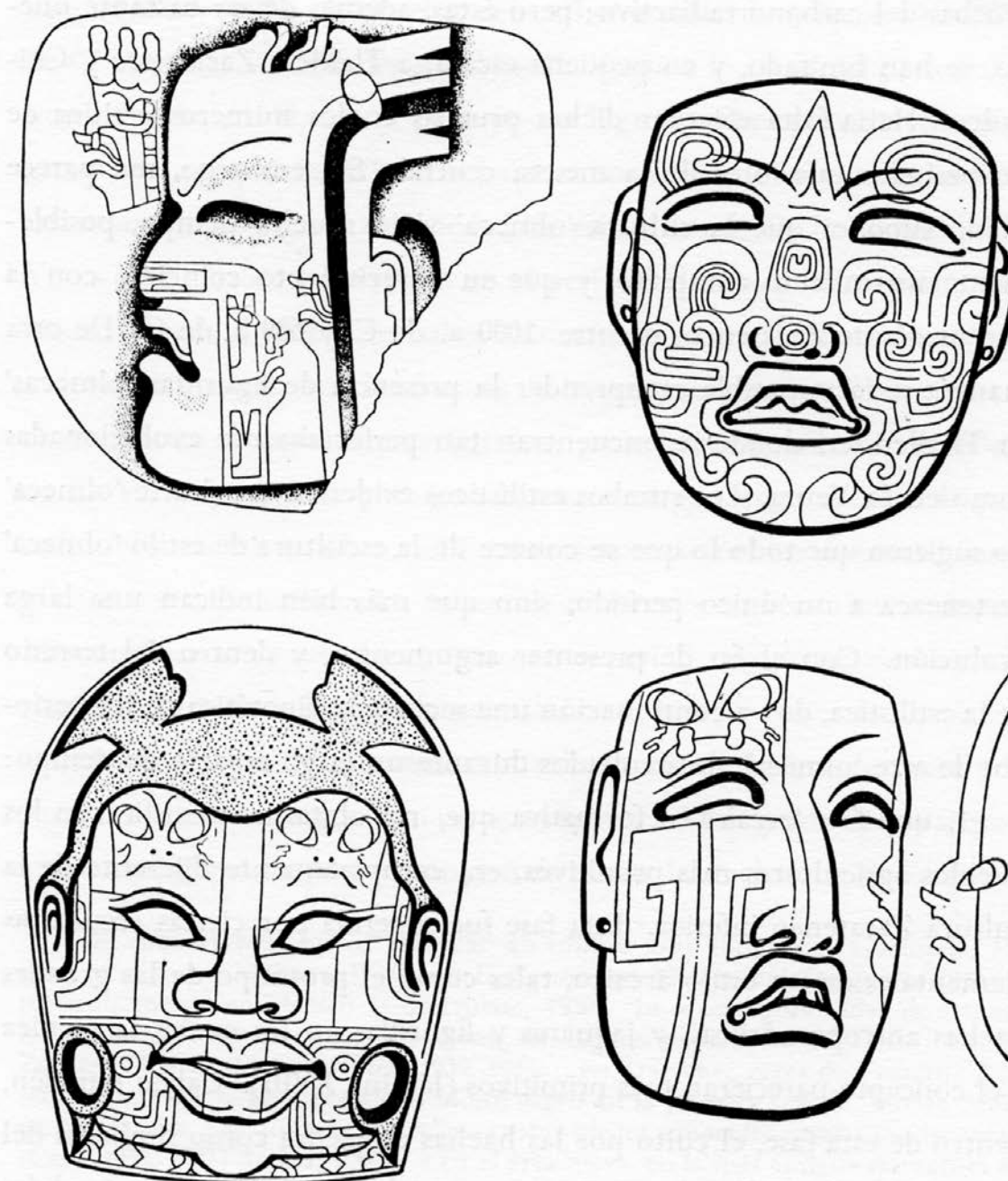


Fig. 6- En la parte superior izquierda, una placa ritual incisa Olmeca, a la derecha una máscara Olmeca con diseños maoríes. Abajo a la izquierda, mascarilla de teatro chino y a la derecha, otra máscara con incisiones Olmecas. Miguel Covarrubias, *Arte indígena de México y Centroamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, pág. 88.

⁷⁸ Covarrubias, *El arte indígena de Norteamérica*, 18.

⁷⁹ Boas, *Arte Primitivo*, 219.

⁸⁰ Covarrubias consideraba que éstos estilos una vez llegado a su etapa de madurez, se volvían “barrocos y hasta cierto punto anticuados o trillados en las etapas finales de su arte, entraban en un periodo de franca decadencia”, véase Miguel Covarrubias, *El Sur de México* (México: CDI, 2012), 152.

⁸¹ Lévi-Strauss, Claude, “El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América”, en *Antropología estructural*, (Barcelona: Paidós, 2000), 280.



1946: LAS ARTES DE LOS MARES DEL SUR

El último gran cierre del proceso de preselección de piezas para el intercambio se originó dos años antes del inicio formal de las negociaciones. Invitado por su amigo y colega, René d'Harnoncourt, quien entonces fungía como curador en el MoMA. Covarrubias se involucró profundamente en la primera exhibición de cultura material de los Mares del Sur montada en un museo de arte moderno en el continente americano. *Arts of the South Seas* se inauguró⁸² sólo seis meses después de la rendición de Japón ante los aliados en la Guerra del Pacífico (1937-1945). La exposición corrió a cargo de d'Harnoncourt en colaboración con el antropólogo Ralph Linton, Paul S. Wingert, Charles P. Mountford y Miguel Covarrubias. En el comunicado de prensa emitido por el Museo se declaraba: "Art of the South Seas... acoge muchas de las islas hechas familiares de un modo conmovedor por medio de los años de guerra: Guadalcanal, Bougainville en las Islas Salomón, Nueva Guinea, Truk, Nueva Bretaña- particularmente la sección de Rabaoul- las Islas Gilbert y Carolinas y las Marianas".⁸³

Aunque de corte evolucionista, este proyecto intentó demostrar la complejidad de las relaciones sociales humanas y ancestrales entre los habitantes de las distintas culturas del Pacífico. En el contexto de intervenciones armadas y bombardeos en la cuenca del Pacífico, se tornaba urgente replantear cómo la guerra, la museografía y la reciente antro-

pología contribuyeron a cambiar la forma en la cual Occidente se aproximó a Oceanía. El catálogo de la exposición es la suma de un esfuerzo conjunto para dotar de visibilidad a los materiales y las técnicas empleadas por sus creadores en esta región del mundo, a través de aspectos etnográficos y criterios estéticos que difícilmente se comprenderían con un simple vistazo a las piezas. Además de la apreciación plástica de los curadores directamente ligada al expresionismo, también se enfatizó la comprensión del arte en un contexto cultural.

El arte de los Mares del Sur fue considerado una creación que además de dotar de "realidad y sustancia a los sueños de los románticos," complementaba "las historias de lodo y rocas con un dramático contenido humano"⁸⁴ (sin duda, este proyecto sobrepasó la búsqueda del tipo de aspectos formales que tanto interesó al cubismo en relación con la cultura material africana). En tanto insaciables evasores de la mirada superficial, los curadores se interesaron la relación entre el contenido y la forma como un producto del conocimiento del artista nativo y su entorno.⁸⁵ Detrás de estas creaciones y magníficas obras plásticas, se develaba un mundo pletórico de capacidades y energía colectiva que ni siquiera la guerra había logrado aniquilar. A los creadores de las piezas les asignaron el rubro de artistas, quienes "consideran que su trabajo está relleno con el poder de los espíritus y

se considera a sí mismo su agente y su instrumento".⁸⁶ Una combinación de maestría y una profunda convicción sobre la materia, hacían de este arte un vehículo ideal para canalizar su contenido, marcado por potencialidades "mágicas".

Si bien, reconocieron la zona como una cadena de culturas relacionadas donde ningún rasgo importante es común a todos, la división de Oceanía operó en cuatro regiones (Polinesia, Micronesia, Melanesia y Australia). En el catálogo incluyeron un mapa general basado en patrones básicos de distribución que simplifica y estandariza la vastedad de formas contenidas en el arte oceánico.

Esquema de las tendencias básicas en el arte oceánico:

1. Las formas naturales simplificadas y la ornamentación como un aspecto independiente de la función y la técnica correspondió a Micronesia.
2. Las formas naturales geometrizadas y los patrones de superficies intrincadas era un rasgo de Polinesia.
3. Las formas naturales exageradas y distorsionadas con superficies curvas rítmicas orgánicas, un importante aspecto de Melanesia

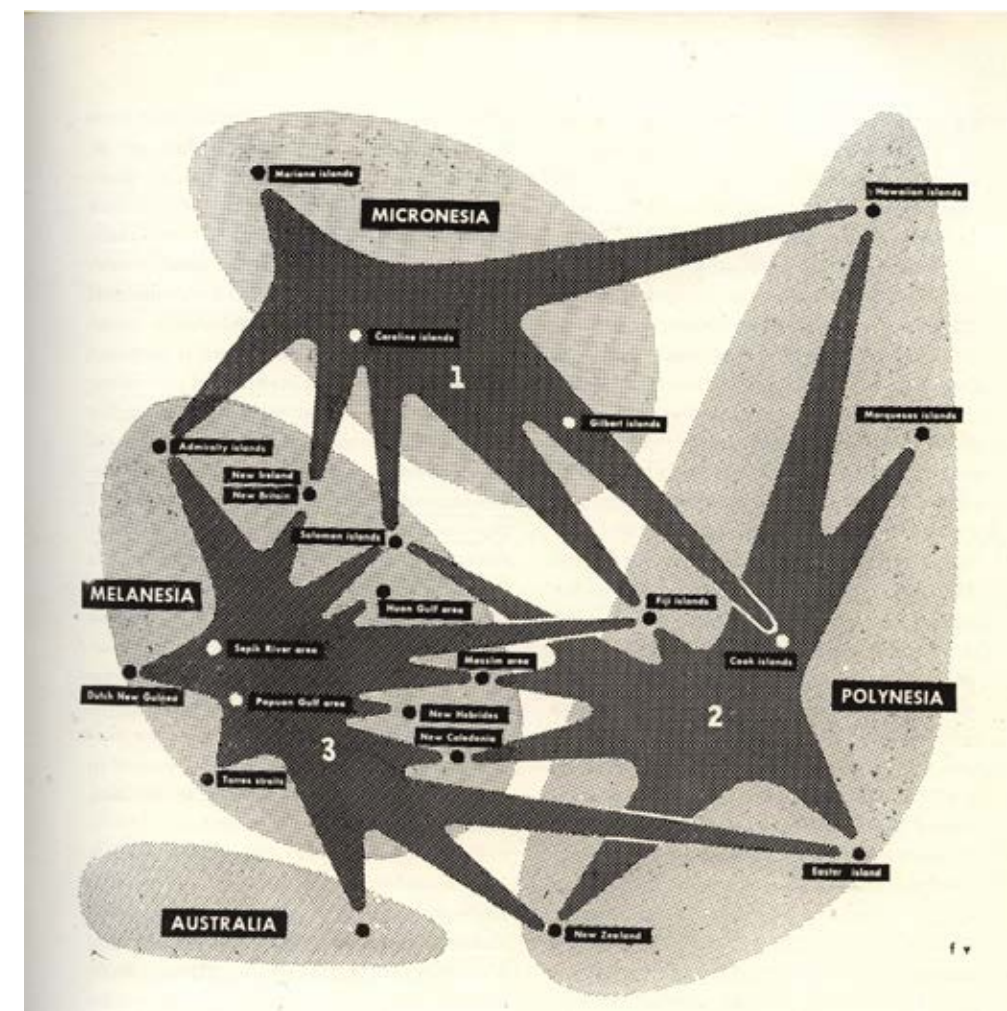


Fig. 7- Distribución de las tendencias básicas en el arte oceánico. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, Paul Wingert y René d'Harnoncourt. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias, The Museum of Modern Art (Nueva York: The Museum of Modern Art 1946), 9.

⁸² La exposición se celebró del 20 de marzo al 20 de abril de 1945 en el Museum of Modern Art de Nueva York.

⁸³ Véase "Arts of the South Seas open at the Museum of Modern Art" en: http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/1131/releases/MOMA_1946-1948_0005_1946-01-29_46129-5.pdf?2010. (documento consultado en febrero de 2014).

⁸⁴ "... the arts of the South Seas become a vital document that gives reality and substance to the dreams of the romantics and fills the stories of mud and rock with dramatic human content", en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, Paul Wingert y René D'Harnoncourt. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias, (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 7.

⁸⁵ Linton et.al, *Arts of the South Seas*, 8.

⁸⁶ Linton et.al, *Arts of the South Seas*, 10.

La premisa de la exposición –como lo fue para el caso que vimos anteriormente sobre el Arte Indígena Norteamericano- fue mostrar una depurada noción de un arte primitivo determinado por el tráfico constante entre comunidades isleñas, a través de la distribución de ideas y formas regionales.⁸⁷ Para la Polinesia central como un elemento formal, destacan una extrema preocupación por el orden geométrico. En esta región- escriben- se usa un solo término para el sacerdote y el artesano. El primero, “fue principalmente quien supo cómo tratar con las divinidades y como técnico de otro tipo, supo como construir canoas”.⁸⁸ Las herramientas, contenedoras del espíritu de sus propios creadores fueron vistas también como un vehículo del *mana*, el cual consideraban un poder generador de eficiencia que encuentra su expresión en actividades como la construcción de casas, la talla y la guerra.⁸⁹ Por tanto, la adoración de los espíritus ancestrales y los objetos se mantienen delimitados por un poder que refiere la unidad del hombre con lo supernatural expresado en aspectos y formas que “fueron la liga del parentesco y la ocupación común (de un territorio), es decir, las mismas ligas que unen a un hombre con otro.”⁹⁰

La región a la que más tinta dedicaron fue Melanesia. Aunque diversa y con grandes variaciones de una isla a otra, su enfoque resaltó el arte como dominio de la producción social. Las prácticas religiosas las generalizaron en la creencia de dos tipos de poderosos espíritus: “espíritus de la muerte, quienes son sujetos de un extendido culto a los ancestros, y los espíritus que representan fuer-

zas naturales o seres mitológicos y legendarios,”⁹¹ estos últimos de naturaleza totémica y sujetos al clan de aquellos que reclaman su descendencia.

Las ceremonias rituales y de iniciación de los miembros de un clan las concibieron en una relación directa con la fabricación de objetos. Su importancia radicaba en la vida social y religiosa de la gente mediante ceremonias “en las que precisa la elaboración de objetos como mazos, remos, tambores, escudos, figuras, bastones, ornamentos personales y máscaras.”⁹² Entre los objetos generosamente decorados, destacaron los utensilios usados para el consumo de la nuez de betel. Tallados y a veces pintados, los contenedores son hechos para guardar la cal, mientras que los morteros y su mano se emplean para moler la nuez (véase figs. 25 y 27).

Los curadores dividieron el arte melanesio en dos grandes tradiciones: el primero de ellos consigue efectos dramáticos a través de la distorsión, contrastes y el uso de colores fuertes, cuyas formas orgánicas parece imbuida de una magia poderosa.⁹³ La otra tendencia, presente en las regiones centrales de Melanesia localizada en Vanuatu, partes de Nueva Bretaña, el Río Sepik y el Golfo de Nueva Guinea está fundamentada en “una fuerte y casi violenta, calidad emocional”, visible en las esculturas e imágenes de los ancestros. Llama la atención el énfasis difusionista en el despliegue técnico del arte del Río Sepik, región en la que reconocieron que el constante comercio de objetos produjo “una confusa y entremezclada difusión de elementos estilísticos.”⁹⁴

⁸⁷ La división de las cuatro grandes regiones se basó en publicaciones antropológicas de la época. Para Fidji considerada parte de Melanesia realizaron una excepción y la integraron en las islas del grupo de Polinesia al considerar su arte en la corriente polinesia, véase, Linton et.al, *Arts of the South Seas*.

⁸⁸ Linton et.al, *Arts of the South Seas*, 12-13.

⁸⁹ Un ejemplo del mana en las Islas Torres nos refiere a la palabra nativa mene, donde cantos, invocaciones y otras formas de evocación apuntan a la importancia del habla y especialmente a canciones poderosas en tanto actos que “hacen que las cosas pasen”, véase Carlos Mondragón, “The Meanings of Mana in North Vanuatu: Cosmological dualism, Christianity and shifting forms of efficacious potency in the Torres Islands”, Paper for presentation at ANU New Mana Workshop 19 September 2013.

⁹⁰ Linton et.al, *Arts of the South Seas*, 13.

⁹¹ Linton et.al, *Arts of the South Seas*, 75.

⁹² Linton et.al, *Arts of the South Seas*, 75.

⁹³ Linton et.al, *Arts of the South Seas*, 76.

⁹⁴ Linton et.al, *Arts of the South Seas*, 105.

El colorido encantamiento por Melanesia

El catálogo cuenta con 185 fotografías en blanco y negro y 4 ilustraciones a color hechas por Covarrubias. De las cuatro áreas representadas en el libro, el artista sólo realizó cuatro ilustraciones a color de piezas provenientes de Melanesia, tres de ellas colectadas por A.B. Lewis durante su expedición a la región (1911-1912). La primera ilustración corresponde a un temes, figura de un espíritu ancestral masculino originario del sur de Malakula, isla perteneciente a Vanuatu.⁹⁵ A través de un colorido dibujo, podemos ver un cuerpo en forma cónica rematado con un gorro elaborado de tela de araña. Aunque el dibujo no lo devela, la estructura del cuerpo es bambú forrado con tela de corteza de donde sobresalen en flexión los pies y las ma-



Fig. 8- Miguel Covarrubias, figura ancestral hecha de tela de corteza sobre una estructura de bambú de Malekula, Nuevas Hébridas. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, Paul Wingert y René d'Harnoncourt. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1946), 87.

⁹⁵ Cuando en 1774 Cook arribó al archipiélago, nombró al grupo de islas las Nuevas Hébridas, y hasta su independencia del codominio Británico-francés en 1980, se formó la República de Vanuatu.

nos. La comisura de la boca está delineada por dos colmillos de cerdo que giran hasta encontrarse nuevamente con el rostro. En este dibujo resalta la pigmentación de la figura, uno de los aspectos de este arte que más interesó a Covarrubias.

Dos páginas después aparecen fotografados en secuencia, otra figura y máscara del tipo temes, ambas, seleccionadas posteriormente por Covarrubias para formar parte del canje con el Museo Field. Llama la atención la figura de la izquierda por los cambios tan notorios que podemos apreciar en la fotografía respecto al estado actual de la pieza. Se trata de un cuerpo masculino sentado cuya estructura de bambú, está cubierta por barro pintado en rojo, azul y blanco. En la fotografía en blanco y negro publicada en el catálogo de Arts of



Fig. 9- Figura masculina temes. Malekula, Vanuatu, segunda mitad del siglo XIX, principios de siglo XX. 93x42x28 cm. Publicada en *Moana, culturas de las islas del pacífico*, Carlos Mondragón, coord., (México: INAH, 2010), 218. No. Inventario INAH: 10-29655.



Fig. 10- Izquierda: Figura masculina temes. Fig. 11- Derecha: Máscara temes, ambas de Malekula, Vanuatu. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, Paul Wingert y René d'Harnoncourt. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 90.

the South Seas, la figura viste un faldón de fibras que actualmente ha perdido, provocando una distinta apreciación del conjunto: los testículos han quedado al descubierto y la pigmentación blanca se ha difuminado notoriamente en contraste con el estado que guardaba la figura en 1946 (véase la figura 10), además “desde la toma de la foto en 2010, el descuido e incompetencia del personal del MNC ha dado lugar a que le rompieran el pie derecho”.⁹⁶

Nueva Guinea: la fascinación por el color

Las otras tres ilustraciones que realizó pertenecen a Nueva Guinea. La primera de ellas, una pieza de la

sociedad abelam.⁹⁷ Se trata de una figura femenina en posición recta cuyos brazos se apoyan en las caderas. El cuerpo, en su totalidad está pintado geométricamente, mientras el color enfatiza los contrastes de las figuras romboidales, dispuestas alrededor de la parte baja de la máscara. Su marcada policromía da cuenta de la importancia y el uso agentivo⁹⁸ del color en el arte de Nueva Guinea: “cuando una forma esculpida podría designar e identificar un espíritu o ancestro, la escultura se convierte en algo vivo al momento de la aplicación de color.”

La sección dedicada a la isla de Nueva Bretaña⁹⁹ revela la fascinación y el encantamiento que las máscaras de los pueblos sulka y baining ejercieron sobre

⁹⁶ Carlos Mondragón, comunicación personal

⁹⁷ Los Abelam son un grupo del Sepik que comparte mucho de los mitos, estilos y formas de arte de los principales grupos de la zona. Véase Meyer, Anthony J.P., *Oceanic Art, Ozeanische Kunst, Art Océanien* (Alemania: Könemann, Tomo I, 1995), 284-287.

⁹⁸ Entiendo por agencia, la capacidad que un objeto o en su caso, un humano tienen para afectar a las personas y provocar respuestas dentro de un contexto social concreto. Gell sostiene que en vez de ser simplemente vehículos, los objetos “indexicalizan” la agencia de sus creadores a través de modificaciones en las cuales las personas y los objetos se enlazan. Véase Gell, *Art and Agency*.

⁹⁹ La isla de Nueva Bretaña, con una extensión de 35.144 km² es la mayor isla del Archipiélago Bismarck, situado al Noroeste de Papúa Nueva Guinea, país del que forma parte.



el artista. La primera ilustración -la única firmada con las iniciales MC en la parte inferior del dibujo- es una máscara-tocado *susu* en perfil tres cuartos. La estructura de esta máscara-cuerpo es construida con varas de palma ratán tejidas y pigmentadas de un rosa carmín elaborado con tintes naturales. La figura además, viste una aureola hecha los mismos materiales sujeta en el centro por una minúscula mano. Los demás elementos: cinto, boca, ojos, orejas y tocado están pintados en tonos negros, amarillos, verdes y rojos. El faldón, en la parte baja de la máscara está constituido por largas hojas secas. Como documento, este dibujo es relevante porque da cuenta del aspecto que originalmente guardaban estas piezas. Valga decir que estos frágiles materiales constituidos por hoja de palma precisan un cuidado especial de parte de las instituciones que los albergan.

La pasión del artista por estas máscaras únicas, provenientes de la península de la Gacela en Nueva Bretaña, lo llevó a incluir en la selección del intercambio dos máscaras-tocado *susiu* (o *susu*). De crucial importancia para los ciclos rituales, estos tocados son sólo una parte del complejo que se utiliza para dar forma a espíritus u sueños. Las máscaras *susiu*, son usadas con largas faldas de hojas de palma betel rasgadas y cubren el cuerpo de su portador. La pieza que podemos observar en la imagen, incluida en la selección del canje, es del tipo *gitvung* que -escribe Anthony J.P. Meyer- es empleada en los rituales de iniciación de los jóvenes. De ella destacan los dientes negros tallados sobre una boca de madera que refieren a la práctica *nunkir* en donde los jóvenes iniciados se ennegrecen los dientes: “los sulka usan la palabra *nunu*, que significa reflejo o imagen-espejo, para describir la apariencia humana de estas máscaras *gitvung*.”¹⁰⁰

Fig. 12- Miguel Covarrubias, figura abelam. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, Paul Wingert y René d'Harnoncourt. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 107.

¹⁰⁰ Meyer, *Oceanic Art*, 373.



Fig. 13- Miguel Covarrubias, máscara de danza Sulka. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, Paul Wingert y René d'Harnoncourt. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 153.



Fig. 14- Máscara *gitvung*, sulka, Wide Bay, Nueva Bretaña, Melanesia. Inicios de siglo XX. Muy similar a la intercambiada con el Museo Field en 1952, no. de inventario INAH 10-29978.

La fotografía siguiente nos muestra otra pieza de los *baining* que también fue seleccionada para el intercambio. Se trata de una máscara del tipo *kavat*, usada para llevar a cabo danzas que forman parte de un complejo ceremonial mayor relacionado con el ciclo de nacimiento-vida-muerte de todas las cosas. La dualidad complementaria del día/noche está relacionada con estas danzas: mientras la danza diurna (*hareiga*) está vinculada con el trabajo de las mujeres y el cultivo de los huertos, las danzas nocturnas (*miaus*) celebran el trabajo masculino y la caza.¹⁰¹ Por lo general, estas máscaras eran guardadas en las casas sagradas para luego ser destruidas al final del ciclo ritual. Al igual que las máscaras *sulka* hechas de vara de caña y forradas con tela de corteza (tapa), el vestuario lo complementan fibras vegetales y pintura blanca sobre el cuerpo del danzante.

La imagen, tomada también del catálogo de *Arts of the South Seas*, nos muestra esta pieza seleccionada, comprada por el Museo Field a Umlauff &

Co, en el año de 1905 y en 1952 adquirida en intercambio por el MNA. De sus facciones, resalta la lengua y los prominentes ojos.

De Nueva Irlanda, Covarrubias seleccionó 27 piezas que incluyen ejemplos de las más notables



Fig. 15- *Kavat*. Máscara de tela de corteza, *baining*, Nueva Bretaña. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, Paul Wingert y René d'Harnoncourt. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 155.

formas de arte de esta isla relacionadas con las ceremonias mortuorias *malanggan*, *uli* y *kulap*. Estas formas que nosotros leemos como arte atañen al cuerpo social comunitario y a sus ciclos de creación y destrucción.¹⁰³ Como ya se mencionó anteriormente, la maestría con la cual estas piezas han sido intrincadamente talladas responde a los tempranos contactos que desde el siglo XVII los europeos han mantenido con los isleños. El uso de instrumentos de metal reemplazó las piedras y hachas de concha tradicionales. Este cambio de herramientas propició una

producción acelerada de esculturas rituales hechas explícitamente para ser vendidas- por iniciativa propia- de sus creadores a los coleccionistas y comisionados coloniales.¹⁰³

¹⁰¹ Meyer, *Oceanic Art*, 369.

¹⁰² Küchler, *Malanggan: Art, Memory and Sacrifice*.

¹⁰³ "Se ha calculado que al menos 10,000 trabajos de arte fueron llevados fuera de Nueva Irlanda durante la administración colonial alemana" en Meyer, *Oceanic Art*, 345.

La última de las ilustraciones hecha por Miguel Covarrubias para el catálogo de la exposición *Arts of the South Seas* es una figura *uli*, proveniente de la región central de la isla de Nueva Irlanda. Esculpidas en una sola pieza y de apariencia hermafrodita, estas esculturas fuertemente proporcionadas están relacionadas con un complejo ciclo de ceremonias mortuorias. Dada su familiaridad con la pieza, no debería sorprendernos que también la haya seleccionado para formar parte del histórico intercambio entre el MNA y el Museo Field.

Llama la atención en este dibujo que la figura está pintada con un solo ojo, (si nos remitimos a la fotografía reciente de la pieza podemos ver que el faltante ha sido añadido y además, se ha oscurecido notoriamente su coloración original). Gracias al dibujo, también podemos apreciar con mayor claridad el cuerpo doblemente sexuado que contiene “las características necesarias que un líder de Nueva Irlanda debería tener. Por un lado, su cuerpo es fuerte y firme; por el otro, sus pechos redondos hacen referencia a la capacidad de alimentar a su comunidad cuando sea necesario.”¹⁰⁴ A través del dibujo, también es posible ver la red de contrastes cromáticos y geométricos en las comisuras de una estructura que integra al interior, el tronco del cuerpo. Lo que se aprecia en la parte superior del tocado, es una pluma que identifica la imagen ancestral del líder clánico con la luna, astro con el cual están asociadas estas figuras.¹⁰⁵

Fig. 16- Miguel Covarrubias, figura *uli*. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, Paul Wingert y René d’Harnoncourt. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 165.

Fig. 17- *Uli* (escultura funeraria). Centro de Nueva Irlanda, Papúa Nueva Guinea, Siglo XIX(?). 24x 111 x 28 cm. Coleccionada por el capitán H. Voogdt en 1908 y en 1952 adquirida en intercambio por el MNA. Publicada en *Moana, culturas de las islas del pacífico*, Carlos Mondragón, coord., (México: INAH, 2010), 204. No. de Inventario INAH 10-30112.

¹⁰⁴ Mondragón, *Moana*, 204.

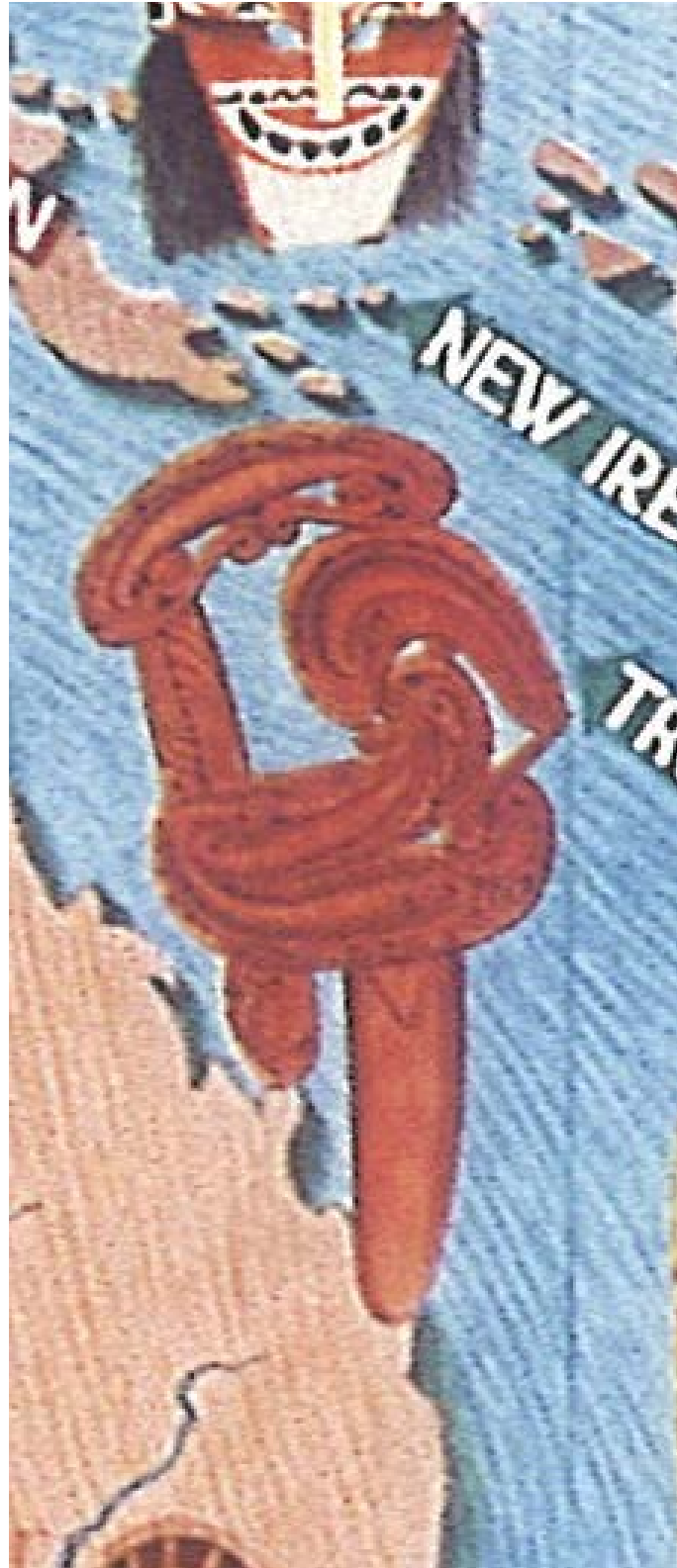
¹⁰⁵ Mondragón, *Moana*, 204.



En estos dibujos de Covarrubias se aprecia el minucioso estudio que realizó de los detalles formales y cromáticos que configuran el arte de Melanesia. ¿Cómo explicar la constante coincidencia de piezas que aparecen en el mapa de las Artes del Pacífico (véase figura 18), así como en el catálogo de la exposición *Arts of the South Seas* y su posterior inclusión en la colección que eligió para el intercambio? Sin duda, la ingerencia de Covarrubias en esta exposición rebasa su crédito como ilustrador del catálogo. Por un lado, su participación en el montaje propició una oportunidad particular de interacción con piezas que ya estaba familiarizado pues es altamente probable que algunas de estas piezas las hubiese estudiado durante su previa estancia en el Museo Field. Todos estos datos nos llevan a inferir que sus preferencias también formaron parte de la selección curatorial en la exposición del MoMA.

El mapa de las artes del pacífico es un ejemplo concreto en esta indagación. En la parte derecha del continente australiano, Covarrubias pintó una figura roja de líneas curvas. Se trata de una proa de *masawa* (canoa) de las Islas Trobriand.¹⁰⁶ Dada la estilización de la pieza, en el dibujo se vuelve imposible apreciar los detalles que dotan de personalidad a esta magnífica talla en madera. Por fortuna, la misma pieza aparece fotografiada en el catálogo de *Arts of the South Seas* donde es posible ver con mayor detalle en la parte inferior de la proa, dos figuras que asemejan pájaros cuyas formas curvilíneas y autocontenidas se integran perfectamente. Tanto la proa como la salpicadura que visten las canoas, actúan como poderosos participantes durante los viajes de intercambio del ciclo o anillo *Kula*, en cuya exhibición los navegantes llaman a asistir a sus contrarios para adquirir

¹⁰⁶ El área Massim -como se reconoce culturalmente- forma parte de la provincia política de la Bahía Milne conformada por las Islas D’Entrecasteaux, las Islas Trobriand, las Islas Amphlett, las Islas Woodlark y el archipiélago de las Luisiadas, entre otras.



conchas y conseguir visibilidad, una arena en la cual el hombre expresa sus poderes de atracción y seducción¹⁰⁷ por medio de la circulación de bienes de distintas esferas de lo social.

Otra pieza seleccionada para el intercambio también pertenece a la región del Massim. Se trata de un escudo de danza ritual *kai-diba*. La talla de un mango central de la que se sujeta la mano para hacer girar el escudo durante la ejecución de la danza divide la pieza en dos partes casi iguales.



Fig. 18- Miguel Covarrubias, proa de canoa de las Islas Trobriand (detalle), *Art forms of the Pacific Area*, en *Pageant of the Pacific* (Pacific House: San Francisco, 1940).

Fig. 19- Proa de canoa, Islas Trobriand, área del Massim, Papúa Nueva Guinea. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, Paul Wingert y René d'Harnoncourt. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 147. Colección del Museo Field. Accesion File 98243.

¹⁰⁷ Véase Shirley F., Campbell, *El arte del Kula* (Oxford, New York: Berg, 2002).

Para completar la selección de piezas que fueron parte de la exposición en el MoMA y posteriormente incluidas en el intercambio, es necesario detenernos en la cultura material del Río Sepik, ubicado al norte de Nueva Guinea. El arte del Sepik es reflejo de la enorme y compleja proliferación de formas culturales que se extienden a lo largo de ese río que a partir del 1885 se convirtió en uno de los sitios favoritos de colección para los agentes europeos y americanos. De las 11 piezas publicadas en el catálogo de *Arts of the South Seas* provenientes de esta zona y registradas en propiedad del Museo Field, Covarrubias seleccionó cuatro piezas de madera para formar parte de la colección mexicana: una máscara, dos morteros para nuez de betel y un apoya cabeza de madera. Tanto la máscara como uno de los morteros comparten uno de los rasgos individuales más prominentes en la escultura del Sepik: la nariz. De ello se distinguen dos tipos re-

currentes, mientras las máscaras con narices achataadas representan espíritus de los ancestros, las máscaras con narices alargadas atañen a las manifestaciones de espíritus-no humanos.¹⁰⁸



Fig. 20- Escudo de danza pintado y esculpido *Kai-diba*, de las Islas Trobriand, Papúa Nueva Guinea. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, Paul Wingert y René d'Harnoncourt. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 144.

Fig. 21- *Kai diba* (escudo de danza). Islas Trobriand, Papúa Nueva Guinea. Finales del siglo XIX. 70x 27 cm. Pieza coleccionada por A.B. Lewis y en 1952 adquirida en intercambio por el MNA. Publicada en *Moana. Culturas de las islas del pacífico*, Carlos Mondragón, coord., (México: INAH, 2010), 204. No. de inventario INAH: 10-29693

¹⁰⁸ Mondragón, *Moana*, 197

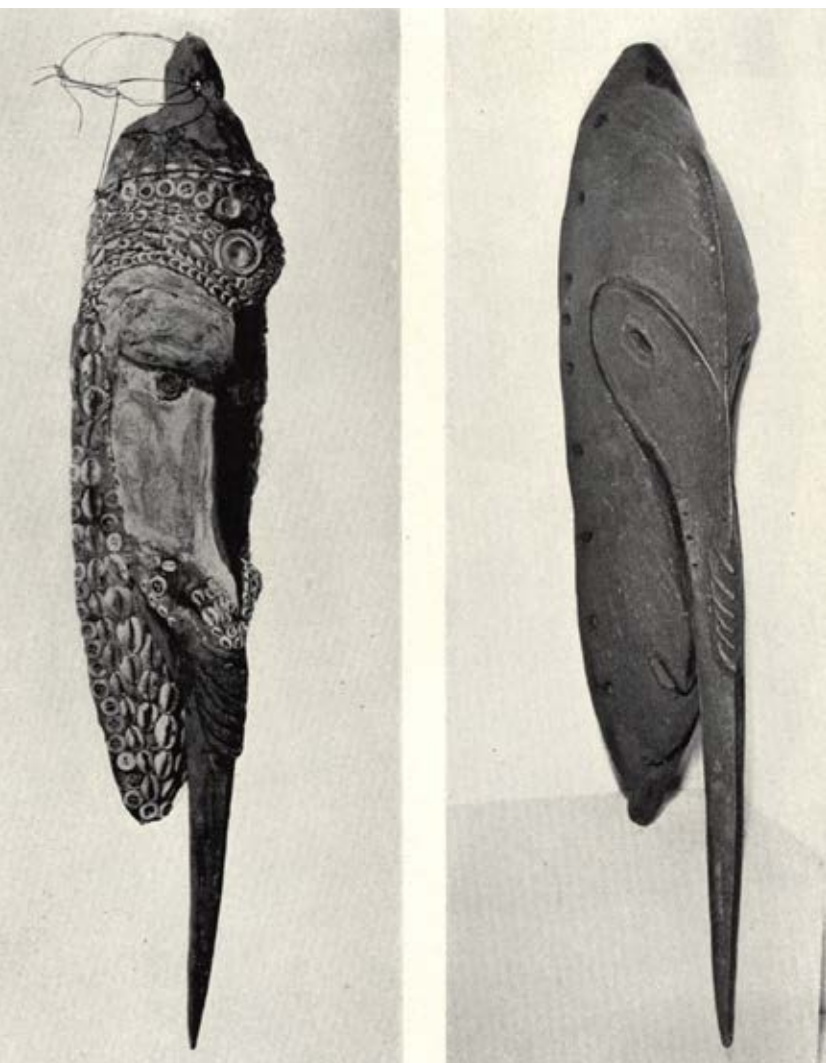
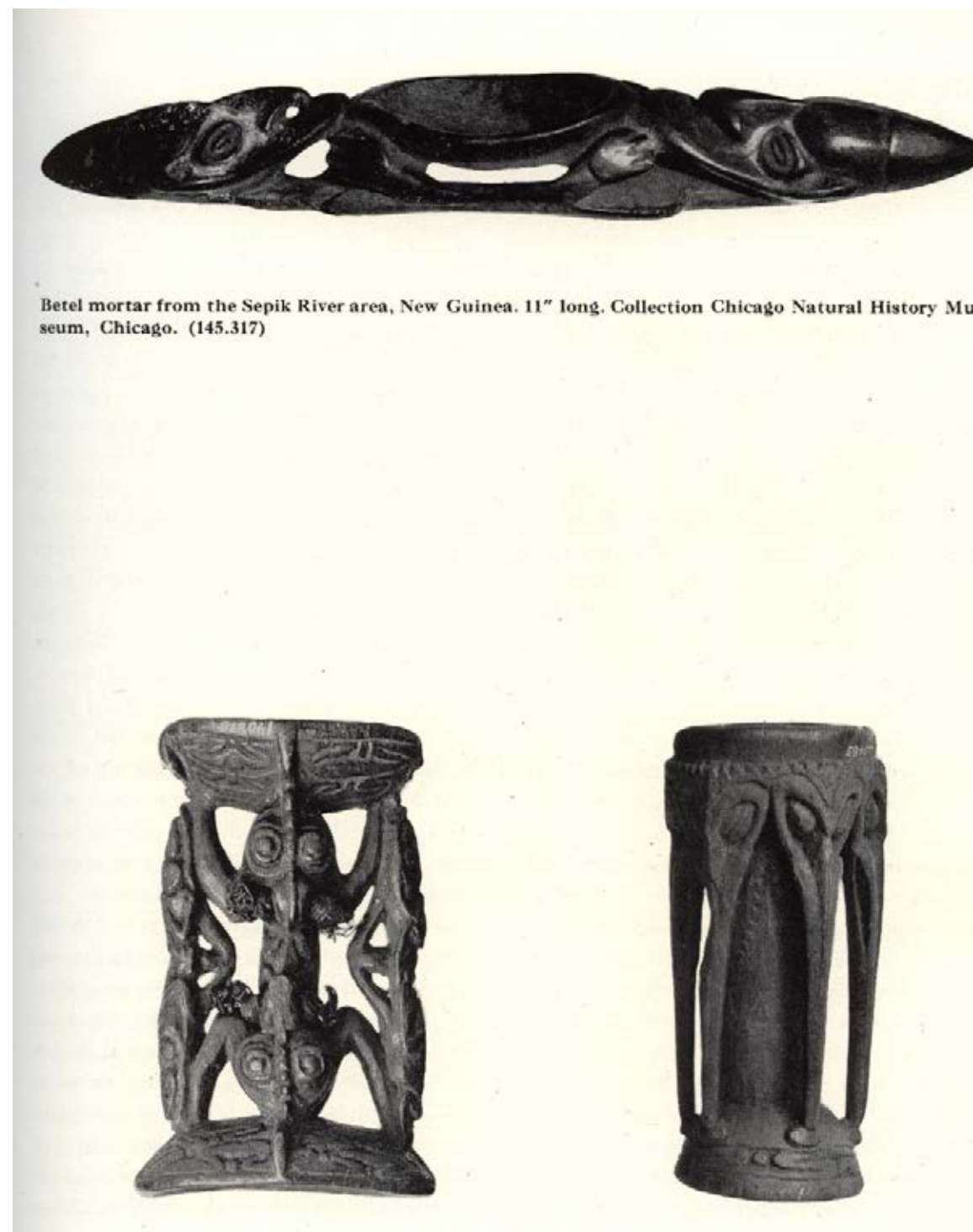


Fig. 22- Fotografía izquierda: máscara cubierta con conchas.
 Fig. 23- Fotografía derecha: Máscara-espíritu. Murik, bajo Sepik, Papúa Nueva Guinea, ambas publicadas en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, Paul Wingert y René d'Harnoncourt. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 118.
 Fig. 24- Máscara-espíritu. Murik, bajo Sepik, Papúa Nueva Guinea, siglo XIX. 62x12 cm. Colectada por A.B. Lewis y en 1952 adquirida en intercambio por el MNA. Publicada en *Moana. Culturas de las islas del pacífico*, Carlos Mondragón, coord., (México: INAH, 2010), 197, No. de inventario INAH: 10-29589.



Las tres piezas siguientes publicadas en el catálogo de *Arts of the South Seas* fueron seleccionadas por Covarrubias para formar parte del canje. Esta imagen, es evidencia de su efectiva memoria

visual y del conocimiento que tenía del acervo etnográfico del Museo Field antes del comienzo de las negociaciones para el intercambio.



Betel mortar from the Sepik River area, New Guinea. 11" long. Collection Chicago Natural History Museum, Chicago. (145.317)

Fig. 25- Arriba: mortero para betel. No de inventario INAH: 10-29609 Fig. 26- Abajo a la izquierda: apoya cabeza. No de inventario INAH: 10-29611. Fig. 27- Derecha: mortero, área del Río Mabuk. No de inventario INAH: 10-29610. Todas las piezas del área del Sepik, Papúa Nueva Guinea, publicadas en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, Paul Wingert y René d'Harnoncourt. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 123.



CAPÍTULO 2.

EL INTERCAMBIO ENTRE EL MNA Y EL MUSEO FIELD (1948-1952)

1948: El comienzo de las negociaciones

El dúo mexicano conformado por Rubín de la Borbolla y Covarrubias, llegó a Chicago a inicios de marzo de 1948. Ante la ausencia de documentación anterior referente a los inicios de las negociaciones, se intuye que el propósito inicial de este viaje fue plantear el intercambio de manera personal al Dr. Paul S. Martin, jefe del Departamento de Antropología del Museo Field y a Clifford C. Gregg, director del recinto fundado en 1893. Ante lo que parece haber sido una expedita aceptación del equipo norteamericano, se logró un acuerdo preeliminar y Covarrubias comenzó inmediatamente la elección de piezas que vendrían a México. Si bien no es posible descartar la ingerencia de Rubín de la Borbolla en esta cuidadosa selección, los argumentos que anteriormente se esbozaron dan pautas para confirmar la preponderancia del criterio covarrubiano en la conformación del conjunto. Al respecto, Donald Collier reconoció: “la selección tentativa incluía objetos arqueológicos del este, el sureste y las áreas circumpolares, así como material etnológico de las mismas áreas y de la costa Noroeste de los Estados Unidos. Además, Covarrubias seleccionó algunas esculturas de Melanesia”.¹⁰⁹

La última observación de Collier resulta problemática pues como demostramos anteriormente, el contacto que el artista mantuvo varios años antes de la propuesta de intercambio con la cultura material de los Mares del Sur, nos arroja otro tipo de datos a la vez que amplía sus relaciones. Para ser más específicos, en lo que respecta a las piezas de Melanesia -a diferencia de la contraparte estadounidense- el equipo mexicano operó mediante una elección a conciencia de varios objetos incluidos en dos importantes publicaciones sobre esta macroregión del mundo y anteriormente mencionadas: *The Melanesians*, de A.B Lewis, (Museo Field, 1932) y el catálogo de la exposición *Arts of the South Seas*, (MoMA, 1946), de la cual Covarrubias es coautor.

¹⁰⁹ Collier, “My life with Exhibits,” 208.

Tres meses después de la propuesta oficial de parte de los mexicanos y mediante “un cuidadoso estudio hecho a los materiales disponibles para el intercambio,”¹¹⁰ la selección final de Covarrubias y Rubín de la Borbolla, conformada por un poco más de 600 piezas etnográficas y arqueológicas provenientes de Norteamérica, Polinesia y Melanesia, fue aprobada por el director Clifford C. Gregg y el personal del departamento de antropología del Museo Field encabezado por Alexander Spoehr.

Mediante un apoyo de la Viking Fund,¹¹¹ la contraparte estadounidense llegó a México a finales de diciembre de 1948. El equipo, conformado por Paul S. Martin y Donald Collier, asesorado por Miguel Covarrubias, inició 1949 sumido en las frías y oscuras bodegas del viejo museo seleccionando las piezas que llenarían las lagunas existentes de acervo del México Prehispánico del Field. Paul S.

Martin, en una carta escrita desde México, dirigida al director del Museo Field, presume su entusiasmo por las ventajas que éstos tomaban en el canje, pues la selección de piezas formaría una “magnífica colección, realmente típica, extensiva e inclusiva.” Unas líneas después, manifiesta su aprecio por la generosidad del personal aludiendo que les habían permitido “escoger cualquier cosa” que quisieron.¹¹² De la gran colección de Monte Albán, excavada por Alfonso Caso y resguardada entonces en el Ex Convento de San Ángel, eligieron 60 piezas. Esta selección buscaba complementar la antigua colección del Museo Field, teniendo en cuenta criterios de valor, recursos didácticos del propio material y la posibilidad de que algunas piezas fueran exhibidas en las salas permanentes,¹¹³ tal y como ocurrió con 87 de ellas que actualmente se exhiben en la sala de la América precolombina.¹¹⁴

¹¹⁰ Clifford C. Gregg a Daniel Rubín de la Borbolla, 11 de junio de 1948. Archivo histórico del Field. Memo 1376.

¹¹¹ La Viking Fund, una organización de apoyo a la investigación antropológica fue fundada en 1941 por Axel Wenner-Gren.

¹¹² Paul Martin a Clifford Gregg, 11 de enero de 1949. Archivo histórico del Museo Field. Memo 1376.

¹¹³ Collier, “My life with Exhibits,” 209.

¹¹⁴ Phillip J., “The History,” 11.



1949: EL BALANCE DEL INTERCAMBIO

Una vez finalizada la selección, ambos equipos discutieron el balance del intercambio, en el cual los objetos mexicanos sumaron 1,126 y las piezas del Museo Field poco más de 650. En el acuerdo final, ambas instituciones estuvieron satisfechas con la cantidad de piezas y los materiales seleccionados.¹¹⁵

En febrero, a petición de Daniel Rubín de la Borbolla, el Museo Field envió a México 18 fotografías de las piezas seleccionadas por Covarrubias, de éstas 12 eran objetos de Oceanía y 6 de Norteamérica, un dato más que invita a pensar que aunque fuesen menores en número, las piezas de las islas del Pacífico tuvieron un papel protagónico en las negociaciones internas entre el equipo del INAH y las autoridades mexicanas que tenían por función autorizar el canje. En abril del mismo año, Paul S. Martin comunicó a Daniel Rubín de la Borbolla sobre el aumento del número de objetos incluidos en el canje, al agregar varias piezas de cada tipo de cerámica del Suroeste de los Estados Unidos. Con ello aumentó a 676 el número de especímenes dispuestos a enviarse a México.

Un revelador documento, incorporado en el expediente que agrupa la primera fase de las negociaciones, da cuenta de la intersección de varias lógicas e intereses que operaron detrás de este evento. Si bien, el texto está estructurado mediante argumentos que justifican y persuaden a las autoridades mexicanas sobre las ventajas del intercambio, es posible leer entre líneas la complicada tarea

con la que cargó el dúo mexicano al construir un argumento que fuese convincente para las autoridades encargadas de firmar el intercambio que autorizaría la salida de las piezas prehispánicas del territorio mexicano. Aunque carente de firma y fecha, se presume que fue escrito a mediados de 1949, es decir, un año después del comienzo de las negociaciones.

He aquí la transcripción íntegra del texto:

“Datos sobre las negociaciones para establecer canje de colecciones entre el Museo Nacional de Antropología y el Chicago Natural History Museum”

1.- Para la enseñanza, investigación y estudios comparativos México tiene urgencia de formar colecciones antropológicas mundiales. El Museo Nacional de Antropología ha estado buscando la colaboración de Museos extranjeros que tengan colecciones completas de distintas partes del mundo, y que deseen establecer canje.¹¹⁶

2.- El Museo de Historia Natural de Chicago cuenta con las mejores y más raras colecciones de antropología de Norte América y de los mares del Sur. Hay que hacer notar que durante la guerra las colecciones más raras de Oceanía, en los Museos de Hamburgo y Berlín, fueron destruidas por los bombardeos

¹¹⁵ Collier, “My life with Exhibits,” 209.

¹¹⁶ La correspondencia internacional entre el MNA y museos del extranjero evidencia la enorme cantidad de solicitudes para establecer canje de piezas. De manera general, esto confirma que los intercambios de acervos entre museos de arqueología, etnología y arte, fueron una práctica recurrente durante la primera mitad del siglo XX. Véase: Exp. 23. f. 168-171, exp. exp. 26. f. 178-179, Exp. 2. fs. 3-7, Archivo Histórico del MNA.

aéreos. En consecuencia, el Museo de Historia Natural de Chicago es el único que conserva en la actualidad colecciones valiosas de esa parte del Mundo, que ya no se consigue en Oceanía.

3.- El Museo de Historia Natural de Chicago nos ha prometido escoger en sus bodegas todos los materiales, objetos y colecciones completas que necesitemos de Norte América y de Oceanía, sin ponernos restricciones de ninguna especie.

4.- Se hizo una selección susceptible de canje de más de 676 objetos, todos ellos de primera calidad, la mayor parte ya inconseguibles, que forman colecciones completas de Norte América, y de Oceanía. Su valor intrínseco fluctúa entre Dlls. 60,000 y 75,000.

5.- El Museo de Historia Natural de Chicago está de acuerdo en recibir a cambio de esos objetos, una colección representativa de las culturas prehispánicas de México, seleccionada por nosotros, de los excedentes y duplicados que existen en nuestras bodegas. Como el Museo de Historia Natural de Chicago cuenta con algunos objetos de México, se ha hecho en principio una selección que permita completar lo que ya existe en dicho Museo.

6.- Ninguna de las piezas que se han seleccionado son únicas, todas ellas son duplicados, piezas sin procedencia compradas o adquiridas por el Museo, la mayor parte en fragmentos o reparadas, pero seleccionadas de tal manera que forman unidades culturales. El Museo Nacional podría enviar una colección compuesta de 363 objetos completos, 360 re-

parados y 10 colecciones de tepalcates, incluyendo cabecitas de barro de diferentes tipos, etc. Hay que hacer notar que prepondera la cerámica en esta colección, con un valor que no pasa de pesos Mexicanos 10,000.

7.- Desde el punto de vista de propaganda extranjera para México nos conviene que el Museo de Chicago, que es uno de los centros más visitados del Medio oeste Norteamericano, pueda ofrecer una exposición completa de las colecciones prehispánicas de México.

8.- Sería muy difícil que el Museo Nacional pueda obtener objetos tan raros y tan valiosos, en condiciones tan ventajosas, como las que nos ofrece el Museo Nacional de Chicago. Ambas Instituciones pagarán los gastos de empaque, transporte y seguros de las colecciones que envíen.¹¹⁷

En el primer punto del documento se advierte el propósito institucional del intercambio, cuyo interés en "la enseñanza, investigación y estudios comparativos" formó parte de las políticas educativas del gobierno alemán. Valga recordar que en noviembre de 1947, enmarcada en el contexto de posguerra y declaraciones sobre la paz y la "fraternidad universal" se celebró en México la 2da. Conferencia Internacional de la UNESCO. En el discurso inaugural, el Presidente Miguel Alemán (1946-1952) consideró a la ciencia, la educación y la cultura los pilares fundamentales de la UNESCO por propiciar el mutuo entendimiento y la armonía. "La educación correcta" - dijo, "es básica para el continuo desarrollo de la cultura y el sano progreso de la ciencia. Siempre hemos sentido la necesidad de educar, como la más alta función moral".¹¹⁸ Acorde con estos principios en dicha reunión, México se

declaró "decididamente en favor de una política de canje adecuado y favorablemente benéfico de materiales culturales, científicos y artísticos entre todos los países del mundo".¹¹⁹

Durante el año de 1948, la principal tarea del programa de Museos de la UNESCO consistió en promover los intercambios de información documental alrededor del mundo.¹²⁰ Con esta política, se deseaba contribuir en la reconstrucción de los sistemas comunicativos y operativos de los museos afectados por los embates de la guerra. Por tanto, resulta evidente que el equipo mexicano aprovechara esta coyuntura para promover el intercambio en tanto consecuencia de la suscripción de México a las políticas culturales internacionales.

A finales de la década de los cuarentas, los imaginarios sobre la guerra y la devastación de

los museos y sus acervos fueron un preocupación hemisférica. Durante la Alemania nazi, algunos museos sufrieron el desmantelamiento de sus colecciones. Existe la documentación y el registro del movimiento de las colecciones del Museum für Völkerkunde de Berlín (ahora *Ethnologisches Museum*) que fue severamente bombardeado¹²¹ durante la ocupación nazi. Si bien, para 1949, año en que se redactó el documento, los museos etnológicos alemanes, "se encontraban prácticamente desprovistos de sus colecciones", no existe documentación alguna que pruebe o abunde sobre la destrucción de las "colecciones más raras de Oceanía" en Berlín. Una visita a la enorme sala de Oceanía en este Museo Etnológico podrá confirmar que siguen en su resguardo piezas tan antiguas y complejas como las presentes también en la colección etnográfica del Museo Field.¹²²

¹¹⁷ Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, Exp. 5141. Vol. 157, fojas, 45-46.

¹¹⁸ "Moral Guide of the World. Says Mexican President in tribute to Unesco", *Courier*. Publication of the United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation, Vol. 1, No. 1 Febrero de 1948, Paris, pág. 7. Documento consultado en la red, agosto de 2014: <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000736/073649eo.pdf>

¹¹⁹ Rubín de la Borbolla, Daniel, "El canje de colecciones entre el Museo Nacional de Antropología y el Chicago Natural History Museum", manuscrito, Archivo Histórico del MNA, Vol. 162. Exp. 5344, foja 174.

¹²⁰ "Unesco Programme to Stress Exchange Between Museums", en *Courier*, 6.

¹²¹ "El 3 de febrero de 1945, el edificio principal del Museum für Völkerkunde es alcanzado por un bombardeo aéreo, el cual causa un incendio que logra destruir una parte del edificio. La mayor parte de las colecciones se encuentran ya entonces resguardadas en otros lugares. Sin embargo, el incendio logra consumir una parte considerable de los fondos de la biblioteca" Margarita Valdovinos, "Las dinámicas de clasificación," 181.

¹²² En su artículo sobre esta colección, Rafaella Cedraschi refiere que las piezas de Oceanía que llegaron al México producto del intercambio "se han vuelto todavía más raras a consecuencia de un incendio que destruyó lo que quedaba de la colección en Chicago", Cedraschi, "Hilando la memoria. La colección de Oceanía del Museo Nacional de las Culturas", en *Moana*, 104. Valga aclarar que esta afirmación es producto de una confusión sobre la quema accidental de colecciones etnográficas almacenadas fuera del museo en propiedad de la Ciudad de Chicago. En lo que respecta al acervo del Museo Field, no se encontró el reporte de tal incidente (Christopher Phillip, comunicación personal).



EL PROBLEMA DE LA DUPLICIDAD Y LA ORIGINALIDAD

Es probable que para el equipo del Museo Field, la adquisición de piezas “duplicadas” no representó un problema ni una desventaja: tanto la documentación como los testimonios de los agentes implicados, además de arrojar otro tipo de datos nos obligan a mirar desde su perspectiva este acto cifrado en la adquisición de importantes objetos arqueológicos en condiciones excepcionales y poco usuales para ambas instituciones. Aunque la *Ley de protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural*¹²³ emitida por el Poder Ejecutivo Federal en 1934 consideraba monumentos arqueológicos todos los vestigios de las civilizaciones aborígenes, anteriores a la consumación de la conquista, en el artículo 24 del apartado *De la exportación*, refiere que “La Secretaría de Educación Pública podrá conceder la autorización para que se exporten los monumentos arqueológicos o históricos que a su juicio no sea indispensable conservar en el territorio nacional.”¹²⁴

Los criterios y las condiciones de esa época en México para concebir una pieza como duplicado abonaron un juicio suficiente para no pensar estos objetos en términos imprescindibles. Es probable que la abundancia de objetos arqueológicos en las bodegas cuya forma, composición y materialidad presentaban condiciones similares orillara -al equipo mexicano- a concebirlas como réplicas, noción que también resulta problemática.

En *La Configuración del Tiempo* [1962] George Kubler concibe el poder de las réplicas en su actuación como prolongadores de estabilidad de un pasado. En su libro refiere que la potencia de las réplicas reside en la capacidad de multiplicar los originales y en la permisividad que conlleva descifrar su posible significación desde cualquier parte. Por otro lado, la categoría de lo original atañe a una idea de un proyecto fundacional cuyos rasgos escapan a las reglas concluyentes que gobiernan su formación.¹²⁵ En lo que respecta a esta categoría, es evidente que se trata de un problema particular de occidente y no del mundo indígena.

Para esta selección la perspectiva mexicana en la clasificación de objetos prehispánicos operó bajo el desprendimiento de “duplicados, piezas sin procedencia, compradas o adquiridas por el Museo,” sin contar con un registro de su procedencia. Para el caso de esta transacción, es probable que la abundancia de ciertas formas y modelos haya llevado al equipo mexicano a concebir las piezas arqueológicas intercambiadas como duplicados. Esta reflexión además nos obliga a situarnos desde la contraparte norteamericana, donde tampoco es posible descartar que también haya predominado esa visión -aunque un poco menos depurada- al ceder algunas de sus piezas “duplicadas” o “repetidas” en el vasto acervo de cultura material del Pacífico del Museo Field.¹²⁶

En este acto de intercambio, las instituciones apostaron a la unicidad de las piezas recibidas y con ello, generaron un concepto relacional y a su vez una diferencia, pues los objetos se transformaron y adquirieron un valor distinto al momento de abandonar las bodegas donde compartían créditos con piezas similares. Este movimiento las volvió a posicionar bajo la categoría de únicas dado que se diferenciaron de las demás piezas del nuevo acervo.

En vez de concebir este intercambio como un proceso mediado y definido por relaciones desiguales, consideramos productivo pensar en las condiciones de posibilidad del intercambio en tanto manifestaciones que van más allá de su propio campo, las piezas del México Prehispánico y de las islas del Pacífico al ser de naturaleza mixta, conforman así, nuevas unidades políticas y estéticas, visibles y a su vez abstractas. Lo que nos interesa resaltar aquí es la función de cambio derivada de procesos sociales específicos que enmarcan y constituyen su valor.

¹²³ *Diario Oficial*, 19 de enero de 1934.

¹²⁴ *Diario Oficial*, *Idem*. Publicado en Bolfy Cottom, *Nación, patrimonio cultural y legislación: los debates parlamentarios y la construcción del marco jurídico federal sobre monumentos en México, siglo XX* (México: Miguel Ángel Porrúa, Cámara de Diputados LX Legislatura, 2008), 472.

¹²⁵ Véase George Kubler, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas* (Madrid: Nerea, 1988).

¹²⁶ “La colección de cultura material de las islas del Pacífico –excluyendo las islas del sudeste asiático- se compone de más de 63, 800 objetos, lo que la convierte en una de las más grandes y completas de su tipo”. Christopher Phillip, en “Las colecciones del Pacífico del Museo Field”, en *Moana*, 109.



1950: AUTORIZACIÓN DEL CANJE

De acuerdo con la correspondencia, las negociaciones se retomaron hasta marzo de 1950. Había pasado mucho tiempo y el equipo del Field se manifestó ansioso por tener noticias desde México sobre las negociaciones. Rubín de la Borbolla, les notificó que la integración y presentación de la documentación para el canje se encontraba en las oficinas administrativas del gobierno.¹²⁷ Por su parte, el director del MNA atribuyó y justificó la tardanza de la firma al exceso de trabajo y acumulación de asuntos en la oficina Presidencial, aunque es evidente que hubo factores externos que intervinieron en esta larga espera.

Finalmente, el 22 de junio de 1950, “en fomento de la antropología universal” el Presidente Miguel Alemán, el Secretario de Educación Pública, Manuel Gual y el Subsecretario de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa, Hugo Rangel Couto, firmaron el Acuerdo que autorizaba a la Secretaría de Educación Pública, realizar el canje de colecciones arqueológicas entre el Museo Nacional de Antropología (MNA) y el Chicago Natural History Museum (Museo Field) considerando el intercambio “conveniente a nuestro país para dar a conocer el desarrollo de las culturas de los pueblos del mundo, ensanchando así las relaciones científicas, culturales y estéticas de las instituciones oficiales”.¹²⁸

Entre la documentación que integró el Acuerdo Presidencial se adjuntaron 28 fojas con fotografías de las 1,126 piezas prehispánicas seleccionadas, acomodadas a manera de tiras de contacto y acompañadas por encabezados que especificaban a manera general la proce-

dencia cultural de cada grupo de piezas. Los criterios de clasificación operaron por período, forma y tamaño,¹²⁹ permitiendo visualizar aspectos singulares de cada una de las piezas y del conjunto general. Compartiendo crédito en una hoja aparecen vasijas, figurillas, cabezas y orejeras de barro, además algunos punzones de hueso y puntas de flecha de obsidiana. En cuanto a los conjuntos de Monte Albán, Golfo, Occidente y Azteca la diversidad de sus formas da la impresión de haber sido elegidas con mayor mesura, pues su presentación no se asemeja a un anaquel típico de arqueología en donde predomina una secuencia de artefactos tal y como ocurre con las fotografías de la cultura Arcaica y Teotihuacana repletas de fragmentos de cerámica conocidos en la jerga arqueológica mexicana como tepalcates.

Por un lado, llama la atención que el conjunto de las piezas Olmecas seleccionadas haya consistido de cuatro: una figurilla, dos hachas y un pectoral de piedra verde de pequeñas dimensiones. En cuanto a la Cultura Maya, se enviaron tan sólo 10 figurillas-silbatos, siete “adornos de piedra verde” y un collar de concha. Es altamente probable que el Museo Field contara con una extensa colección de cultura material de la península maya, extraída desde finales del siglo XIX por sus investigadores, de ellos, destaca la figura del polémico arqueólogo Edward H. Thompson (1860-1935) y posteriormente Eric S. Thompson (1898-1975), considerado el decano de la arqueología Maya.¹³¹ Para el caso Olmeca, es probable que en esta asesoría, la conocida pasión de Covarrubias por este grupo haya limitado el número de piezas seleccionadas.

¹²⁷ Rubín de la Borbolla a Paul Martin, 4 de abril de 1950, Archivo Histórico del MNA, Vol. 160, Exp. 5272, foja 165.

¹²⁸ La fecha impresa en el documento es del 22 de junio de 1950. Archivo Histórico del Museo de Antropología. Exp. 5272, Vol. 160 Foja 167.

¹²⁹ Véase en el Anexo no. 2 con la lista completa del documento con las fotografías

¹³⁰ Véase Donald McVicker, “A Tale of Two Thompsons: The Contributions of Edward H. Thompson and J. Eric S. Thompson to Anthropology at the Field Museum”, en *Fieldiana*, 139- 52.



1951: LA CONCRECIÓN Y LA POLÉMICA.

Durante 1951, con la finalidad de cumplir los requisitos jurídicos que las aseguradoras exigían ambos equipos se dedicaron a asignar un valor económico a los objetos. Si el acuerdo Presidencial autorizando el canje ya se había firmado desde junio del año anterior, ¿qué circunstancias provocaron un retraso sustancial en el envío de las piezas a Chicago? Los medios impresos aportan pistas, no sólo sobre los hechos, sino también sobre los imaginarios de la época.

A inicios de ese año, un periódico nacional publicó una cadena de notas periodísticas anónimas atacando el intercambio. Si bien el escándalo parecía mantenerse a nivel nacional, la agencia de noticias AP informó al Museo Field sobre los ataques.¹³¹ Daniel Rubín de la Borbolla en una carta escrita en español en respuesta a la “curiosidad y perturbación” manifestadas en mensajería desde Chicago, definió esas noticias como escandalosas e infundadas y aclaró:

Estas noticias periodísticas no reflejan la opinión pública de México. Se trata de ataques al Instituto Nacional de Antropología e Historia con motivo de la publicación próxima del dictamen sobre el supuesto hallazgo de los restos de Cuauhtémoc. Con el objeto de tranquilizar a ustedes respecto a la actitud oficial de nuestro canje ya envío al señor Clifford

Gregg una copia fotostática del acuerdo presidencial... pueden ustedes estar seguros de que se cumplirá con el decreto oficial sobre este asunto.¹³²

La primera nota sobre el intercambio se publicó en la primera plana de *El Universal* cuyo título rezaba “Trueque equivalente a saqueo arqueológico.”¹³³ De larga extensión y de modo expositivo, la nota enfatizó con la salida de las piezas “la pérdida más sensible, irreparable e inexplicable de una valiosa colección de mil quinientas piezas arqueológicas... sin precedente alguno en la larga historia de nuestros museos.”¹³⁴ A cambio de ello –continúa la nota– el MNA “recibiría una colección etnográfica de Polinesia, Australia, consistente en indumentaria y objetos cuya importancia y valor no se consideraba equivalente a la colección mexicana”.¹³⁵ En la nota se acusa dos veces al entonces director del INAH, Ignacio Marquina, de ser el enlace directo con las autoridades en busca de aprobación. La nota, además, cita de manera anónima declaraciones atribuidas a empleados del museo: “la colección etnográfica que nos van a mandar de Chicago, no nos interesa. Sabemos muy bien que se trata de objetos que tienen ahí arrumbados. Además, ¿quién ha dicho que nuestro Museo es un centro para repartir objetos y enriquecer las colecciones ajenas?”.¹³⁶

¹³¹ Donald Collier a Daniel Rubín, 8 de febrero de 1951, manuscrito mecanografiado, Archivo Histórico del Museo Field, Memo 2475.

¹³² Daniel Rubín de la Borbolla a Donald Collier, 16 de febrero de 1951. Archivo Histórico del Museo Field, Memo. 2475.

¹³³ “Trueque equivalente a saqueo arqueológico”, *El Universal*, Martes 6 de febrero de 1951, pág. 9.

¹³⁴ “Trueque equivalente a saqueo arqueológico”, *El Universal*, Martes 6 de febrero de 1951, pág. 9.

¹³⁵ “Se funda esta conjetura en el hecho de que aquella colección se halla actualmente en las bodegas de la institución chicaguense que hace el canje, y si alguna vez fue exhibida en los salones de la exposición, nadie lo recuerda. Se cree también que seguramente la indumentaria y los objetos polinesios tienen muy poca importancia para el museo que los posee...”, “Trueque equivalente a saqueo arqueológico”, 9.

Al día siguiente apareció otra nota anónima en el mismo periódico con el título “Rarísimo resulta el interés por la Polinesia”, en ella se da cuenta de cómo la operación se ampara en un canje oficial obtenido en junio de 1950, y expresa: “los enterados de este negocio, dicen que en realidad las autoridades superiores de la República fueron sorprendidas por los directivos del INAH, al deslizar materialmente entre un cúmulo de papeles o acuerdos, este que se relaciona con el trueque de las piezas”.¹³⁸ La tercera y última nota consecutiva publicada acusaba el trueque implicado en una primera fase de una vasta conjura para “enriquecer las colecciones extranjeras” en donde también estaban involucrados extranjeros radicados en México.¹³⁹ La nota cierra haciendo un llamado de esperanza y solicitando al Primer Magistrado de la Nación cancelar dicho acuerdo.

Casi un mes después de la aparición de estas notas y con el derecho de réplica en el mismo medio impreso, empleados del INAH hicieron pública una carta que develaba las tensiones del momento relacionadas –tal y como lo había mencionado Rubín de la Borbolla en su carta enviada a Chicago– con el supuesto hallazgo de los huesos de Cuauhtémoc. La finalidad de esta publicación fue hacer pública una defensa del intercambio de parte de investigadores y miembros del personal técnico, administrativo y manual del INAH. He aquí la transcripción casi íntegra de la extensa carta:

Es manifiesto que a partir de la discrepancia en las opiniones sustentadas por diversos investigadores con respecto a los hallazgos hechos en Ichcateopan, Gro., ha sido claramente discernible una agudización en los ataques que, con cualquier pretexto, vienen

dirigiéndose en órganos de la prensa nacional contra investigadores y funcionarios de nuestra casa de estudios y trabajo: El Inah; ya por el hecho de sustentar opiniones que no coincide con la de otros, ya por la realización de canjes temporales de piezas arqueológicas con museos del extranjero, ya por un supuesto malinchismo predominante que fácilmente es desmentible, ya por el origen extranjero de investigadores con ciudadanía mexicana; en fin, tergiversando en tono sensacionalista hechos que en principio nada tienen de censurables, tomándolos como base para calumnias, acusaciones de falta de patriotismo o traición a la Patria...

Los miembros del personal técnico, administrativo y manual del Instituto Nacional de Antropología e Historia, no mencionados de modo directo en tales ataques... Estimamos, como cualquier persona razonable puede hacerlo, que todo ciudadano está en libertad de exponer su criterio públicamente dentro de los límites que marca la ley, la decencia y el decoro; es en esta forma y con apego a la realidad, como deseamos se juzgue a nuestros investigadores y a nosotros mismos y no con adjetivos soeces y acusaciones temerarias.

Entendemos también que, en un período como el actual de intensa crisis nacional en economía, justicia y moral, hallazgos como el de Ichcateopan, puedan conmovir el sentimiento nacionalista, generalmente sobrio en nuestros últimos tiempos, y desviarlos del grado en que puede ser constructivo para un pueblo joven como el nuestro. No estamos, sin embargo, acordes en que el sentimiento

nacionalista sea explotado por intereses ilegítimos, usándosele para acusar de ausencia de patriotismo o de traición a la Patria, a investigadores mexicanos de origen o por ciudadanía cuya dedicación, ecuanimidad y patriotismo nos consta a todos. Si de patriotismo se habla, con poco conocimiento y muy breve reflexión se llega a concluir que ser investigador en México exige una buena porción de patriotismo.

No es, sin embargo, misión del investigador científico de formar sus conclusiones sino establecer en la medida de sus conocimientos, cuál es la realidad más próxima a los hechos, cosa en la que puede estar o no en discrepancia con los demás,

Cuando la investigación científica se realiza en México con privaciones, sacrificios y estrecheces sin número, pero aún con innegable libertad, cuando la parte de esa investigación y la difusión cultural encomendada a nuestro Instituto es objeto de acusaciones infundadas y temerarias, intentándosele cubrir de oprobio y ridículo, protestamos por ello y por los esfuerzos tendenciosos de quienes pretenden aherrar la libertad de investigación y de expresión científicas, que es en última instancia lo que particularmente se encuentra en juego.

Al hacer constar nuestra protesta y llamar la atención de los encargados de aplicar la ley sobre los desmanes que se cometen al amparo de una libertad de expresión que no se concede de hecho a otros, hacemos un llamado a la sensatez y al patriotismo de quienes escriben para el público a no incurrir en deformaciones que sólo añaden mayor división

a una familia nacional ya demasiado dividida, y un llamado al público a no aceptar la calumnia ni el lenguaje soez como argumentos a favor de una tesis o de una opinión.

México, D.F., a 25 de febrero de 1951.¹³⁹

Después de esta publicación, las notas de ataque al intercambio y al director del INAH cesaron de publicarse. Llama la atención el contenido de la carta cuyo tono defiende el canje como un arreglo temporal, lo que nos lleva a conjeturar dos vertientes oficiales que pudieron ampararlo: en el primero de los casos, se deduce que únicamente los Secretarios de Estado, el Presidente y los autores intelectuales del canje negociaron la definitividad de los hechos. O bien, como respuesta ante la ola de ataques y críticas nacionalistas, se decidió encubrir hacia el público y hacia el interior del INAH, la definitividad del canje y a través de la figura del préstamo temporal se calmaron las aguas de voces discrepantes y alarmistas. Los documentos demuestran lo contrario, asunto también problemático.

Dentro del margen temporal en el cual se inscriben las negociaciones del intercambio se intersecta el supuesto hallazgo de los huesos de Cuauhtémoc, en Ichcateopan, Guerrero. La polémica se remonta a inicios de 1949, momento en que se revelaron dos manuscritos antiguos que detallaban el viaje fúnebre de Cuauhtémoc a Ichcateopan, Guerrero, su pueblo natal. El INAH comisionó a la arqueóloga Eulalia Guzmán para realizar una investigación exhaustiva y corroborar la autenticidad de los manuscritos cuyos resultados fueron positivos. Al reunir suficiente evidencia entre la tradición oral y los manuscritos, la arqueóloga y su equipo procedieron a excavar dentro de la iglesia en cuyo altar encontraron un entierro del siglo XVI. Mientras la opinión popular y el equipo de Guzmán comenza-

¹³⁶ “Trueque equivalente a saqueo arqueológico”, 9.

¹³⁷ “Rarísimo resulta el interés por Polinesia”, *El Universal*, Miércoles 7 de febrero de 1951, primera plana.

¹³⁸ “entre los cuales se menciona a Mr. Spratling, platero de Taxco a quien se acusa de estar especulando metódicamente con piezas arqueológicas provenientes ya del Estado de Guerrero, ya de la Huasteca veracruzana”, en “Amplia conjura es el trueque arqueológico”, *El Universal*, jueves 8 de febrero de 1951, 12

¹³⁹ Entre las firmas del documento destacan: Antonio Pompa y Pompa, Julio de la Fuente, Felipe Montemayor, Eduardo Noguera, Wílgberto Jiménez Moreno y alrededor de 170 firmas más que no fueron publicadas en el periódico. Véase la nota completa “Empleados de antropología salen a la defensa de algunos de sus jefes”, en *El Universal*, 1 de marzo de 1951, 16 y 23.

ron a confirmar el hallazgo, el INAH designó a otro comité de opinión encabezado por Alfonso Caso y Manuel Gamio, quienes rechazaron los hallazgos antropológicos de Guzmán. Los medios impresos cubrieron con amplitud la polémica que rodeaba los restos del último *tlatoni* mexicana, polémica que “evolucionó en una metáfora compleja del campo de batalla por constructos ideológicos sobre el pasado y presente indígenas. El *affair* de Ixcateopan dividió a historiadores, antropólogos, intelectuales y políticos”.¹⁴⁰ Por la documentación encontrada, se deduce que Ignacio Marquina, director del INAH y Rubín de la Borbolla apoyaron los argumentos de la segunda comisión, razón suficiente para que Eulalia Guzmán y su equipo atacaran duramente el intercambio.¹⁴¹

La situación general formaba parte de disputas institucionales, ideológicas y proyectos opuestos de nación tejiéndose dentro y fuera del INAH.¹⁴² Por un lado, Eulalia Guzmán y sus principales defensores (entre los cuales se encontraba Diego Rivera), “formaban parte del círculo que Lombardo Toledano había convocado para formar el Partido Popular en 1947”, este grupo por un lado pretendía proveer de crítica constructiva al partido en el poder y “redirigir la marcha de la Revolución Mexicana al campo de la izquierda antiimperialista bajo el liderazgo de los intelectuales que se sentían incómodos por el alineamiento del régimen a la órbita de influencia norteamericana simbolizado por el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca signado en septiembre de 1947 en Río de Janeiro”.¹⁴³

El intercambio entre el Museo Field de Chicago y el MNA se inscribe en esta coyuntura internacional y al igual que las piezas prehispánicas que se enviaban a Chicago, los supuestos restos de Cuauhtémoc, formaban parte de un pasado cuyo valor radicaba en el aseguramiento y permanencia cultural del grupo social y político que defendía su autenticidad. Detrás de ambas disputas, se gestaba la semilla donde grupos milenaristas que creían en la profecía del regreso de Cuauhtémoc, símbolo del retorno de lo indígena, y aquellos que se servían de la cultura material para sentar las bases de un pasado glorioso que justificara y diera sustento a su actuar en el presente.

Por ello, aludir a la noción de patrimonio como garantía de la existencia simbólica y material de una nación resulta problemático. Por un lado, el patrimonio ha sido concebido como un “régimen legal que presupone la inalienabilidad, inmovilidad, originalidad, singularidad y autenticidad de ciertos objetos y sustancias y a su vez, resiste una categoría significativa a través de fuerzas opositoras como son la movilidad, repetición y replicación”.¹⁴⁴ En lugar de observar el intercambio en términos de pérdida material, proponemos pensarlo bajo otros términos que permitan reconocer en ello, las fuerzas inherentes y extensivas de los objetos – y el patrimonio mismo- para replicarse, expandirse y reinterpretarse desde distintos regímenes de historicidad y de valor.

En diciembre de 1951 -vía servicio express de los ferrocarriles nacionales- salieron de México con destino a Chicago, 20 cajas con las 1,126 piezas prehispánicas. En el acuerdo previo, la selección incluía un fragmento de un fresco teotihuacano recién descubierto que no se envió. A propósito del envío, en una carta Rubín de la Borbolla aclara sobre una piedra *malinalli* incluida, aunque advierte que en la selección previa de una escultura en piedra “nos vimos obligados por circunstancias penosas que no vale la pena mencionar, a sustituir dos piezas. De todas maneras, logramos que la sustitución no fuera perjudicial para ustedes.”¹⁴⁵ La contraparte también había realizado pequeños ajustes a la selección previa al cambiar una túnica pintada aricara, por una de la cultura cheyenne y una chaqueta naskapi por una cinta de la misma cultura, recolectada en 1927-28 por William Duncan Strong.¹⁴⁶ La razón de esta sustitución se debió a la originalidad de ambos objetos que se planeaba exhibir en las salas del museo. Estos ejemplos dan cuenta de cómo el intercambio obligó a ambos museos a reflexionar sobre la disponibilidad de sus acervos.

El Museo Nacional de Antropología envió a Chicago, junto con las piezas, una lista general de los objetos, ello provocó que al recibir las piezas, Paul S. Martin, el jefe del departamento de antropología del Museo Field, solicitara explícitamente un listado más completo sobre los especímenes mexicanos que detallaran el origen, la región, el período, el estilo y la fase. Ante tal solicitud queda claro que la espléndida lista de objetos fotografiados que acompañaron la firma del acuerdo presidencial, nunca fue enviada.

Mientras tanto, las condiciones climatológicas adversas en ese invierno de 1951 en Chicago retrasaron la salida de las piezas a México. Finalmente, las 20 cajas con las 651 piezas seleccionadas, llegaron a su destino final, el Museo Nacional de Antropología, a inicios de enero de 1952. Cuatro años después de larguísimas negociaciones que involucraron firmas, acuerdos de corte federal, escándalos, viajes y acuerdos, los objetos se incorporaron a los acervos de los respectivos museos que hasta la fecha siguen albergando dichas colecciones de manera integral.

¹⁴⁰ Botey, Mariana, *El enigma de Ixcateopan: archivo mesiánico de la nación* (México: El Espectro Rojo, 2010), 8.

¹⁴¹ Desde esta óptica, no resulta extraño que Rivera declarase que se intercambiaba “el tesoro nacional por un puñado de baratijas para turistas de los Mares del Sur”. Según Donald Collier el retraso del intercambio por más de un año fue consecuencia directa de la acusación de Diego Rivera hacia Rubín de la Borbolla. Véase Collier, “My Life with Exhibits,” 209.

¹⁴² “Al lanzarse a Ixcateopan, Eulalia Guzmán venía directamente de un descabro: en 1940, el INAH le había negado el apoyo para publicar su revisión militantemente pro azteca de las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, que luego también rechazó el FCE y no se publicaría sino hasta 1958”, Cuauhtémoc Medina, “¡Ajúa Camarada!”, en Mariana Botey, *El enigma de Ixcateopan*, 41.

¹⁴³ Medina, “¡Ajúa Camarada!”, 41.

¹⁴⁴ Sandra Rozental, “Stone Replicas: The Iteration and Itinerary of Mexican Patrimonio”, en *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 19 (2014), 334.

¹⁴⁵ Daniel Rubín a Paul S. Martin, 21 de diciembre de 1951. Archivo Histórico del MNA, Exp. 5344, Vol. 162, foja 231.

¹⁴⁶ William Duncan Strong (1899–1962) fue un arqueólogo y antropólogo norteamericano que trabajó en las planicies centrales de Nebraska y en la zona Naskapi, al este de Quebec y Labrador, Canadá.



LA RECEPCIÓN EN MÉXICO: REFLEJOS Y TENSIONES.

La dinámica de intercambio generó posturas encontradas y desenmascaró las fracturas políticas y las tensiones prevaletentes en las instituciones culturales de la época. El acto, además, puso a prueba las políticas de valor sobre objetos que enfatizaban una noción, una prueba y una presencia del pasado. Al intercambiar las piezas se trastocó la noción de patrimonio, materia y temporalidad. La potencia de este movimiento y reacomodo, además de dotarlas de visibilidad generó, para cada una de las instituciones receptoras formas de apropiaciones mutuas. El debate, en este caso, nos exige poner atención sobre la intercambiabilidad de los objetos y la constitución de la diferencia. Nos interesa enfatizar una lectura del intercambio como fuente de valor y reflejo de un proceso político que implicó un acuerdo sobre formas de equivalencia preceptuales y concretas medidas por los objetos.

El proceso de recepción en México exhibe y da cuenta de cómo los objetos, mediante movimientos geográficos, políticos y culturales se re-contextualizan. El intercambio también fue una declaración política porque al mover las piezas, es decir, desintegrar, fraccionar o repartir el "patrimonio de la nación", se pusieron en tensión los mismos principios que conformaron su invención. Si bien, se perdían esos objetos de culto que daban sustento y forma al pasado y al presente, la noción de arte en México en la década de los 50^s estimulada por

el auge del nacionalismo posrevolucionario tuvo implicaciones directas sobre la percepción del arte y la cultura material de otras partes del mundo, particularmente Oceanía.

La crítica nacionalista del momento fue incapaz de leer en las piezas de Melanesia, Polinesia y Norteamérica el complejísimo resultado de la interacción hombre-naturaleza desde varios planos. Para efectos visuales sus componentes materiales de madera, fibras, telas de corteza, conchas y todo tipo de huesos presentaban características cercanas a la noción de lo efímero desde occidente. Como contraparte, la mayoría de la cultura material sobreviviente del período prehispánico en México, constituido por cerámicas, basalto, jade y varios tipos de piedras condicionó las maneras en las cuales el arte indígena fue leído (como perene, sempiterno). Es, quizá, la noción de perdurabilidad la que subyace detrás de esa primera lectura hecha en el horizonte histórico del intercambio; una invocación a la diferencia material entre la piedra, la cerámica y las maderas y lienzos, como una alteridad radical en las formas orgánicas en algunas piezas del arte oceánico.¹⁴⁷

Si el peso del monumento y la piedra eran las piezas clave de una sólida y firme herencia prehispánica, el intercambio fue visto como signo de pérdida y disipación de aquello cuyo valor residía

en su poder de perennidad: estáticas, expresivas y fuertes, las piezas del México prehispánico eran los objetos de culto e identidad de una nación imaginada. Los críticos del canje, ignoraban, además de la riqueza plástica, el valor antropológico de las piezas recibidas por México. En su ceguera, no fueron capaces de ver este acto como un proyecto cargado de futuro.

Por un lado, las piezas etnográficas de Oceanía, implicaban un desafío al discurso nacionalista imperante y es quizá, el peso del monumento unos de los aspectos que llegaron a estorbar y entorpecer la dialéctica y continuidad presente en las imágenes del mundo indígena. Se leyeron erróneamente las estructuras, basamentos y esculturas cerámicas, como signo de lo fuerte y lo permanente. Si las ruinas y la cultura material prehispánica proporcionaban una materia sólida que alimentaba las tensiones persistentes, esta forma nacionalista de articular el pasado mediante la utilización de la cultura material como extensión de la política resulta un tanto accidentada y limitada por que justamente, las piezas de Oceanía al ser contemporáneas, planteaban una disolución de la distancia espacio-temporal con sus creadores.

Como explica el historiador del arte Ernest Gombrich, cuando las artes del pasado no occidental llegaban tan cerca de la perfección—como era posible llegar gracias a una materia resistente—se volvían canónicas.¹⁴⁸ Cuando las ideas de la evolución de los organismos vivos se aplicaron a las formas culturales, se enfocó la apreciación de la cultura material con una idea evolucionista sobre el desarrollo y la decadencia. Así pues, el crecimiento de cualquier arte después de alcanzar un punto máximo, presentaba las posibilidades de generar un concepto, además de sus valores plásticos, las obras en piedra, a diferencia de las elaboradas en otros materiales, eran capaces de perpetuarse en el tiempo a través de la resistencia de sus propios materiales.

Esta consagración de lo que para el arte del México antiguo equivalía al modelo clásico, en la década de 1950 yacía en la figura del monumento y la cultura material prehispánica. Más que estabilidad, la noción de restos arqueológicos de pequeñas y grandes dimensiones, como ya se ha visto, no asegura ninguna continuidad, ni siquiera una certeza que permita considerar a las culturas indígenas vivas de mesoamérica como permanencias culturales del pasado.

¹⁴⁷ Las artes de Oceanía, y en general, del mundo indígena, son el resultado físico de interacciones constantes con el mundo de lo orgánico. En todo caso, la supuesta y fallida inconsistencia de la cual es susceptible la materia no es vista como potencial durante los procesos creativos en las sociedades oceánicas, según Carlos Mondragón, es importante distinguir que la supuesta "inestabilidad no constituye un principio abstracto o filosófico, sino cotidiano, que responde a una familiaridad profunda con lo efímero en cuanto principio de creación y destrucción física y ontológica —lo que en occidente llamaríamos natural y cultural", Carlos Mondragón "Oceanía, el mar de islas: una aproximación a su cultura material", en *Moana*. 26.

¹⁴⁸ Gombrich, E.H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios en la historia del gusto y el arte de Occidente* (Londres: Phaidon Press Limited, 2003), 16.



1954:
LA SALA DE LOS MARES DEL SUR EN EL MNA

La apertura de la sala permanente de los Mares del Sur en 1954 marca el inicio de un ambicioso proyecto museográfico que incorporó por primera vez la exhibición de acervos no mexicanos por diez años. Como se ha argumentado a lo largo de este texto, aunque la mayoría de las piezas intercambiadas provenían de Norteamérica (437), el despliegue documental y museográfico en las piezas del Pacífico (214) da cuenta de su protagonismo, mismo que se llegó a materializar en la apertura de la sala de los Mares del Sur, tan sólo dos años después de la llegada de la colección. Esto es importante enfatizarlo pues no se encontró documentación alguna que demuestre que las piezas de Norteamérica corrieron con la misma suerte.

En continuidad con el proyecto de reestructuración del museo emprendido desde 1946, Miguel Covarrubias y Daniel Rubín de la Borbolla realizaron el proyecto curatorial para la Sala de los Mares del Sur que contó con la instalación museográfica de Mario Vázquez Rubalcava y María Teresa Dávalos.¹⁴⁹ En el mismo año de llegada de la colección proveniente del Museo Field, 1952, se realizó una compra de 162 piezas a Carlos Bretschneider,¹⁵⁰ en su mayoría provenientes de Australia, esta colección se componía de lanzas, dardos de bambú y madera con puntas talladas, apoya cabezas, hachas de piedra y mazos. Para 1953 se adquirió una colección de 64 objetos del área de Micronesia presumiblemente comprados a la pintora Valetta Swann de Malinowski.¹⁵¹ Aunque no se encontró docu-

mentación que vinculara directamente la compra a la artista, existe un documento incompleto¹⁵² en el acervo del Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología que exhibe una lista -con precios incluidos- de 63 objetos de la región. Con la adquisición de estas dos colecciones, el MNA completó y enriqueció el acervo material del Pacífico. Recordemos que tanto Australia como Micronesia estuvieron ausentes durante el intercambio entre el MNA y el Museo Field.

Un plano localizado en el Archivo Histórico del actual MNA firmado en un extremo por M. Ruíz P. Y R. Camargo E., y fechado en 1952 permite ver la disposición espacial para cada zona, proyectada en una sala de 16.90 metros de largo. Aunque es un importante documento, no podemos determinar con certeza si el proyecto museográfico final siguió al pie de la letra este croquis, pues solamente se tiene conocimiento de dos fotografías de la época sobre la Sala de los Mares del Sur. Ambas imágenes permiten inferir que en el proyecto final se concretó una museografía diferente al supuesto proyecto inicial, trazado en este plano.

La primera de las discrepancias entre esos dos proyectos es visible desde el inicio de la sala. En el proyecto del croquis el visitante se encontraría con una cédula explicativa y un mapa introductorio pintado sobre una mampara. A su lado izquierdo, por la forma ovalada y expandida, se infiere que un gamut o tambor de ranura de Papúa Nueva

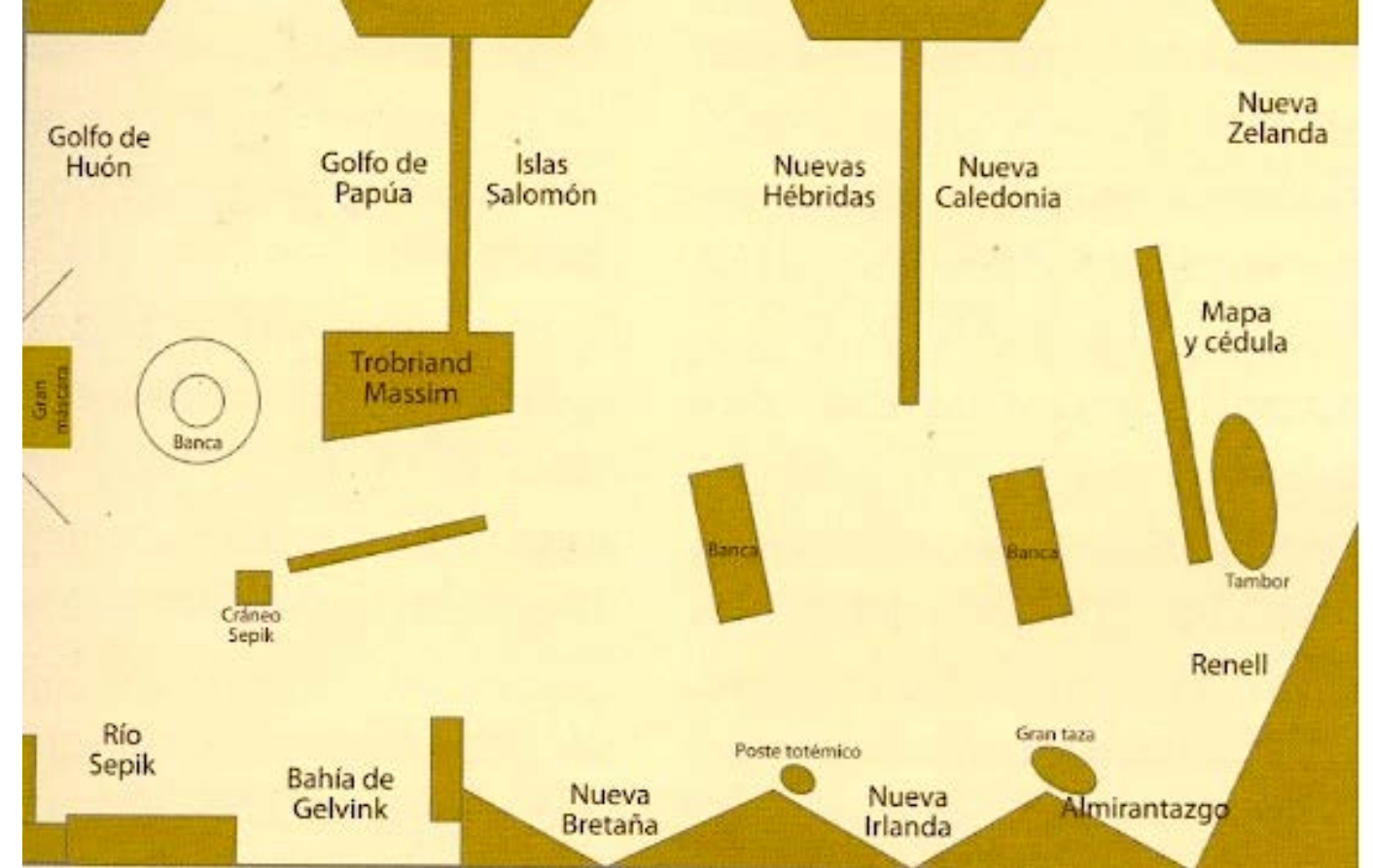


Fig. 28- Diseño basado en el croquis original de la Sala de los Mares del Sur presentado por M. Ruiz P. y R. Camargo E. Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, Vol. 164 Exp. 5431. Publicado en *Moana. Culturas de las islas del pacífico*, Carlos Mondragón, coord., (México: INAH, 2010), 105.

Guinea adquirido en el intercambio¹⁵³ iba a ser expuesto.

Del segundo proyecto que si se llevó a cabo, contamos con una fotografía de la entrada a la sala (véase fig.29). En la imagen, una mampara y una vitrina se complementan en un logrado montaje que articula en un dispositivo dos versiones distintas de apropiación del espacio: mientras que la mampara izquierda tiene una versión cartográfica occidental de Oceanía atribuida a Miguel Covarrubias,¹⁵⁴ de la vitrina derecha sobresalen tres piezas dispuestas sobre un rectángulo de fondo blanco. En la parte superior de esta vitrina, un *Rebbilib* o *meddo* (carta de navegación) de las Islas Marshall hecho de bambú y concha desafía al espectador. En esta, las conchas representan islas y los palos atados de bambú permiten al navegante saber los patrones de las

olas durante su travesía en el mar. Esta compleja pieza, no sólo es ejemplo visual del desarrollo de un conocimiento específico sobre la acción de las olas; su composición define y configura una apropiación del espacio de forma distinta. Como complemento a esta concepción nativa, la instalación contaba con dos modelos micronesios de embarcaciones con balancín que acentuaban la extensión que los isleños hacen del espacio habitable hacia el mar.

Lamentablemente, sólo contamos con una fotografía del interior de la sala, (véase fig.30) cuyas paredes se tapizaron de un color neutro que contrasta con el fondo blanco de las vitrinas. Esta decisión resalta el énfasis en la composición de las obras. La presencia de las plantas dentro de la sala como recurso museográfico ya había sido utilizado por Covarrubias en la exposición sobre máscaras

¹⁴⁹ Mario Vázquez Rubalcava entrevistado por Raffaella Cedraschi en mayo de 2009. Véase Cedraschi, *Moana*, 105.

¹⁵⁰ Véase el expediente 26, Volumen 163, fojas 122 – 129. Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología.

¹⁵¹ Cedraschi, *Moana*, 108.

¹⁵² Véase el expediente 49, Volumen 166, foja 163. Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología.

¹⁵³ No. de inventario INAH: 10-29586.

¹⁵⁴ Cedraschi, *Moana*, 105.



Fig. 29- Sala Mares del Sur en el MNA, Calle Moneda 13. Centro Histórico, D.F. Fuente: Fototeca Constantino Reyes Valerio. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH. Álbum 3, Tomo I, pág. 61. Negativo no. 366.

ras mexicanas que realizó para la Sociedad de Arte Moderno en 1945.¹⁵⁵ Otro recurso museográfico visible fue la disposición de las piezas a la altura del rostro articulando así, un campo visual horizontal y expandido, similar al empleado en la mencionada exposición *Arts of the South Seas* (MoMA, 1946) donde Covarrubias colaboró con la reunión e instalación de los objetos.¹⁵⁶

Este segundo documento, es un registro fotográfico de una parte de la sala dedicada a Papúa Nueva Guinea. Del lado derecho en las vitrinas se dispusieron figuras de ancestros, espíritus y máscaras de la región del Sepik. A la izquierda y en un muro cóncavo se colgaron ocho piezas del Golfo de Papúa Nueva Guinea. En continuación de las vitrinas, de derecha a izquierda se aprecian dos figuras

esculpidas (*bioma* o *agiba*), seguidas de una *ebiha* o tabla-espíritu de la cultura kerewa. La cuarta pieza es un *laua*, escudo de madera perteneciente a la cultura orokolo o purarí, de esta pieza resalta el hueco superior que permite ser llevado bajo el brazo para proteger el flanco de su portador en un contexto de guerra ritual. Las siguientes dos piezas *kwoi*, o tablas-espíritu bidimensionales también de la cultura orokolo, se disponían al interior de enormes casas rituales. La pieza siguiente, asentada sobre un pedestal es un *kovave*, máscara espíritu que los jóvenes portaban en una iniciación ritual. De menor dimensión, tenemos una máscara de la cultura orokolo, elaborada de tela de corteza y pigmentos naturales. En la parte baja de la extrema izquierda se dispuso un tambor de mano.

¹⁵⁵ La exposición estuvo abierta de febrero a junio de 1945.

¹⁵⁶ Linton et.al., *Arts of the South Seas*, 6.



Fig. 30- Interior de la Sala Mares del Sur en el MNA, Calle Moneda 13. Centro Histórico, D.F. Fuente: Fototeca Constantino Reyes Valerio. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH. Álbum 3, Tomo I, pág. 61. Negativo no. 367.

La imagen, también delata la ausencia de cédulas en la zona del Golfo, entretanto, en las vitrinas del Sepik- ubicadas en la parte derecha- se alcanza a ver un recuadro blanco que pudo haber contenido información general sobre las piezas. Este dato se confirma en la "relación de los objetos etnográficos que se encuentran en las salas de los *Mares del Sur*"¹⁵⁷ presumiblemente realizada en 1960, así como en la *Guía Oficial de Museo Nacional de Antropología*, publicada en 1956. Esta última- que en su introducción reconoce la adquisición de piezas de otras partes del mundo mediante canjes, donativos y préstamos- incluyó al final de la publicación, un apartado dedicado a la Sala los Mares del Sur. Por el enfoque y la redacción de la *Guía* en este apartado, es posible atribuir la autoría del tex-

to a Miguel Covarrubias, conocido por subrayar los valores estéticos de las piezas, las afinidades formales y estilísticas y para el caso de Polinesia, enfatizar "la fuerte influencia de las culturas de China y de la India."¹⁵⁸ Para Melanesia el énfasis de la lectura fue puesto sobre la habilidad desplegada "en el tallado de la madera y su estupendo y desarrollado sentido del color". Acompañando al texto, se agregaron fotografías del *uli* de Nueva Irlanda (figs. 16 y 17) además, un asiento de madera del Sepik y dos cabezeras de madera provenientes del Golfo Huon en Papúa Nueva Guinea. Las cuatro piezas fotografiadas que acompañan al texto pertenecen a la región de Melanesia.

¹⁵⁷ Exp. 17240, Vol. 448. Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología.

¹⁵⁸ Dávalos Hurtado, Eusebio y Jorge Gurría Lacroix, *Guía Oficial de Museo Nacional de Antropología* (México: INAH, 1956), 19. (Ejemplar digitalizado y obtenido en la Biblioteca de Consulta del Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología).

Esta visible integración al acervo general del MNA, de piezas etnográficas y arqueológicas de culturas externas a México marcó el inicio de una etapa transitoria en la vida del MNA y del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Para la década de 1950, el constante aumento del acervo arqueológico y etnográfico nacional a resguardo de este museo motivó un cambio de sede. Una consecuencia directa de esta transformación fue la partición, reinterpretación y revaloración del acervo. Las lagunas documentales respecto a estas piezas entre los años de 1957-1964, reflejan la recesión y la corta duración que tuvo el proceso de reestructuración del MNA todavía ubicado en la calle de Moneda.

La inauguración en 1964, del nuevo Museo Nacional de Antropología en Chapultepec aceleró una desatención paulatina hacia las antiguas colecciones de culturas extranjeras que quedaron bajo la administración del Museo Nacional de las Culturas, inaugurado en 1965.

No fue sino hasta el 2010 que el INAH, momentáneamente interesado en la resignificación de este

acervo, y bajo la curaduría del antropólogo Carlos Mondragón realizó la exposición *Moana. Culturas de las islas del Pacífico*. Este proyecto conjuntó piezas provenientes de diversos museos de los Estados Unidos entre los que destaca la colaboración del Museo Field, institución que realizó un préstamo temporal de piezas provenientes de la colección que A.B. Lewis integró durante la expedición Joseph N. Field al Pacífico Sur a inicios de siglo XX.

En la exposición *Moana* operó una reinterpretación antropológica de origen, que agrupó las piezas en torno a cinco ejes “representativos de los valores del mundo austronesio”, es decir, conceptos comunes a los habitantes de ese “mar de islas”: *moana* (el mar), *ʻānua* (la tierra), *lau* (el intercambio), *mana* (poder) y *atua* (espíritus). La exposición demostró la operatividad de las categorías nativas del Pacífico en estos objetos-entidades. Sin duda, un futuro análisis de este acertado proyecto expositivo de cultura material indígena nos arrojará nuevas interrogantes sobre las formas en que una interpretación etnográfica de origen puede ser recontextualizada en un espacio museográfico determinado.



REFLEXIONES FINALES

El intercambio entre el Museo Nacional de Antropología y el Museo Field de Chicago llevado a cabo entre 1948 y 1952 generó la interacción y recontextualización de dos regímenes museológicos de valor aparentemente diversos, tanto a nivel físico y material, como a nivel histórico y geográfico. Este intercambio se cifró en la confrontación de dos tiempos y dos geografías separadas –Oceanía y Mesoamérica– por aquello que también los une: el Océano Pacífico.

Desde la parte mexicana y en un momento concreto, esta operación trastocó la noción de patrimonio al poner en tensión dos proyectos museísticos aparentemente integrados: mientras uno de ellos parecía destinado a resguardar y exhibir los vestigios prehispánicos concebidos en tanto patrimonio inamovible e inalienable, el otro contemplaba el intercambio de sus reservas. Esta operación inauguró la posibilidad de forjar un patrimonio mundial que colocara a México en el mapa de las naciones con acervos culturales internacionales.

Esta investigación expuso cómo México en un momento particular, tuvo una necesidad fundamental de acercarse a otras concepciones del mundo. Miguel Covarrubias es la figura imprescindible de esta historia y, a la vez, constitutiva de la colección. Su modernismo cosmopolitano, visible en el acercamiento que con anterioridad realizó a las artes y la cultura material del Pacífico, es prueba del profundo interés y respeto que tuvo hacia esta región del mundo. Polifacético y moderno, en su pensamiento se articula una tensión latente entre la búsqueda de un arte indígena original, antiguo y sofisticado que a su vez, está marcado por una

suerte de creatividad y formalidad compartida con otras culturas. En su afán por ser capaz de dar cuenta de afinidades, la creación de los mapas murales sobre el Pacífico y la gestión del intercambio entre el Museo Field y el MNA, materializan un esfuerzo para dar visibilidad a formas estéticas distintas. Con la llegada de esta colección etnográfica al Museo Nacional de Antropología y su posterior montaje en la Sala de los Mares del Sur en 1954, Covarrubias llegó al punto cúspide de su relación con las culturas del Pacífico.

Por otra parte, no hay que pasar por alto que los objetos pertenecientes a esta colección mexicana de cultura material de Oceanía han pasado por una transformación. Cada pieza se encuentra constituida, saturada y atravesada por relaciones contingentes. Historizar las colecciones etnográficas es pensar y actuar sobre el devenir y las formas de habitar el mundo. Tomar en serio lo que fueron las características constitutivas de estos “objetos”, nos obliga a pensar con y a través de ellos en una manera que desafía las concepciones occidentales ancladas todavía en la reflexión sobre el devenir de estas piezas: artefacto estético, obra de arte indígena, pieza de museo etnográfico, u objeto de cultura material. Proponemos pensar a estos objetos en tanto condensadores de relaciones. Para la museología, tomar este punto de partida implica un acto de creación conceptual y relacional que no debe poder quedar reducido a la significación del objeto aislado.

Es nuestra tarea devolver la vida y el reconocimiento que exigen las piezas etnográficas del acervo del actual Museo Nacional de las Culturas, pues

además de configurar relaciones institucionales, coloniales, mercantiles y estéticas, también dan cuenta de las nociones y prácticas involucradas en su creación. Es hora cambiar la operación expositiva y documental, dando visibilidad a lo que normal

Es urgente que el Museo Nacional de las Culturas reintegre a los espacios de exhibición esta colección etnográfica del Pacífico Sur que hasta

la fecha ha sufrido los embates de una institución vertical y viciada por las pugnas internas y los cambios de dirección. A finales del 2014 se desmontó la renovada sala dedicada al Pacífico. El estado actual de estas piezas actualiza una vieja preocupación de Daniel Rubín de la Borbolla respecto al actuar de estas instituciones pues resulta evidente que el enorme potencial de los museos sigue aguardando en sus bodegas.



BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjun, ed., *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1991).
- Bell, Joshua A. "Ensamblando relaciones: la materialización de la jerarquía y el poder en Oceanía", en *Moana. Culturas del Pacífico*. Carlos Mondragón, coord., (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), 45-56.
- Boas, Franz, *El Arte primitivo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1947).
- Botey, Mariana, *El enigma de Ichcateopan. Acervo mesiánico de la nación* (México: El Espectro Rojo, 2010).
- Campbell, Shirley F., *El arte del Kula* (Oxford/New York: Berg, 2002).
- Cedraschi, Rafaella, "Hilando la memoria. La colección de Oceanía del Museo Nacional de las Culturas", en *Moana. Culturas de las islas del pacífico*, Carlos Mondragón, coord., (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009) 101-108.
- Cole, Douglas, *Franz Boas: The Early Years, 1858-1906* (Seattle: University of Washington Press, 1999).
- Collier, Donald, "My Life with Exhibits at the Field Museum, 1941-1976", en Stephen E. Nash, and Gary M. Feinman, eds., *Curators, Collections, and Contexts: Anthropology at the Field Museum, 1893-2002*, Chicago, *Fieldiana* 36, (2003) 199-219.
- Cordero Reiman, Karen, "Fuentes para una historia social del 'Arte Popular' Mexicano: 1920-1950", en *Memoria 2*, Museo Nacional de Arte, (1990) 31-55.
- Covarrubias, Miguel, *La Isla de Bali*, (México: Universidad Veracruzana/UNAM, 2004).
- _____ "Tlatilco. Archaic Mexican Art and Culture", en *DJN, Amerindian Number* 4-5, (1943) 40-46.
- _____ *El Sur de México*, (México: CDI, 2012).
- _____ *Arte indígena de México y Centroamérica*, (México: UNAM, 1961).
- _____ y Daniel Rubín de la Borbolla, eds., *El Arte Indígena de Norteamérica* (México: FCE, 1945).
- Dávalos Hurtado, Eusebio y Jorge Gurría Lacroix, *Guía Oficial de Museo Nacional de Antropología*, (México: INAH, 1956).
- Davenport, William H., "Dos tipos de valor en la porción oriental de las Islas Salomón", en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Arjun Appadurai, ed., (México: Grijalbo, 1991).
- Garza Usabiaga, Daniel, "Anthropology as Science, Anthropology as Politics: The Lessons of Franz Boas in Wolfgang Paalen's *Amerindian Number of DJN*", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 98, (2011), 175-200.
- Gell, Alfred, *Art and agency. An anthropological theory* (New York: Oxford University Press, 1998).
- Gosden, Chris y Chantal Knowles, *Collecting Colonialism. Material Culture and Colonial Change* (Oxford/New York: Berg, 2001).
- Gombrich, E.H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios en la historia del gusto y el arte de Occidente* (Londres: Phaidon Press Limited, 2003).
- Kopytoff, Igor, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Arjun Appadurai, ed., (México: Grijalbo, 1991).
- Kubler, George, *La Configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, (Madrid: Nerea, 1988).
- Kùchler, Susanne, "Malangan: Objects, Sacrifice and the Production of Memory", en *American Ethnologist*, Vol. 15, No. 4 (1988) 625-637.

- Kùchler, Susanne, *Malanggan: Art, Memory and Sacrifice*, (Oxford/New York: Berg, 2002).
- Lévi- Strauss, Claude, "El Desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América", en *Antropología Estructural* (Barcelona: Paidós, 2000).
- Linton, Ralph, et.al, *Arts of the South Seas*. Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1946).
- Lutkehaus, Nancy C., "Miguel Covarrubias and the Pageant of the Pacific. The Golden Gate International Exposition and the Idea of the Transpacific, 1939-1940", en *Transpacific Studies. Framing an emerging field*, Janet Hoskins y Viet Thanh Nguyen, eds., (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014), 109-133.
- Mauss, Marcel, *Ensayo del Don*, (Buenos Aires: Katz Editores, 2009).
- McVicker, Donald, "A Tale of Two Thompsons: The Contributions of Edward H. Thompson and J. Eric S. Thompson to Anthropology at the Field Museum" en en Stephen E. Nash, and Gary M. Feinman, eds., *Curators, Collections, and Contexts: Anthropology at the Field Museum, 1893-2002*, Chicago, *Fieldiana* 36, (2003) 139-152.
- Meyer, Anthony J.P., *Oceanic Art. Ozeanische Kunst, Art Océanien*, (Alemania: Könemann, 1995).
- Medina, Cuauhtémoc, "¡Ajúa Camarada!", en Mariana Botey, *El enigma de Ichcateopan. Acervo mesiánico de la nación*. (El Espectro Rojo: México, 2010) 39-47.
- Mondragón, Carlos, coord. *Moana, culturas de las islas del pacífico*, (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010).
- _____ "The Meanings of Mana in North Vanuatu: Cosmological dualism, Christianity and shifting forms of efficacious potency in the Torres Islands", Paper for presentation at ANU New Mana Workshop (September 2013).
- _____ *Un entramado de islas. Persona, medio ambiente y cambio climático en el Pacífico Occidental*, (México: CEAA-El Colegio de México, 2015).
- Molina, Carlos, "Fernando Gamboa y su particular visión de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 87, (2005) 117- 143.
- *Pageant of the Pacific* (Pacific House: San Francisco, 1940).
- Phillip, Christopher J., "Las colecciones del Pacífico del Museo Field", en *Moana. Culturas del Pacífico*. Carlos Mondragón, coord., (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009) 109-120.
- _____ "The History of Field Museum's Pacific Collections", manuscrito inédito.
- Price, Sally, *Arte Primitivo en tierra civilizada* (México: Siglo XXI, 1993).
- Rivet, Paul, *Los orígenes del hombre americano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960).
- Rivera, Diego. *Arte y Política*. Selección, prólogo, notas y datos biográficos por Raquel Tibol, (México: Grijalbo, 1979).
- Rodríguez Mortellaro, Itzel "Un arte intacto: el arte indígena norteamericano como paradigma cultural americano", ponencia presentada en el Coloquio "Recuperación de la memoria histórica del exposiciones de Arte Mexicano 1930-1947", Posgrado en Historia del Arte, UNAM, septiembre de 2014.
- Rozental, Sandra, "Stone Replicas: The Iteration and Itinerary of Mexican Patrimonio", en *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 19, (2014), 331-356.
- Rubín de la Borbolla, Daniel F., "Aspectos Universales del Museo Local", escrito mecanografiado, Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, 1946.
- _____ "Miguel Covarrubias. 1905-1957", *American Antiquity* 23, No.1, (1957), 63-65.
- Sahlins, Marshall, *Islas de historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia* (Barcelona: Gedisa, 1988).
- Strathern, Marilyn, *The Gender of the Gift. Problems with women and problems with society in Melanesia* (California: University of California Press, 1988).
- _____ *Learning to see in Melanesia*. Lectures given in the Department of Social Anthropology, Cambridge University, 1993-2008. Hau, Masterclass Series 2 (2013).
- Sykes, Karen, *Arguing with anthropology. An introduction to critical theories of the gift*, (London/New York: Routledge, 2005).
- Thomas, Nicholas, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*, (Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1991).
- _____ *Oceanic Art*, (Nueva York: Thames and Hudson, 1995).
- *The Civilizations of Ancient America*. Selected Papers of the XXIXth International Congress of Americanists, Edited by Sol Tax. New York, 1949. (Nendeln/Liechtenstein: Kraus reprint, 1976).
- Valdovinos, Margarita, "Las dinámicas de clasificación y exposición de las colecciones etnográficas en el Museo Etnológico de Berlín a través de algunos ejemplos americanos", *Journal de la Société des Américanistes*, (2013) 165-196.
- Vickers, Adrian, *Bali: A paradise created*, (Hong Kong: Periplus Editions, 1990).
- Weiner, Annette, *Inalienable Possessions: The Paradox of Giving-while-Keeping*, (Berkeley: University of California Press, 1992).
- Welsch, Robert L., *An American Anthropologist in Melanesia. A.B. Lewis and the Joseph N. Field South Pacific Expedition 1909-1913*. Vol 1 Field Diaries (Honolulu: Hawai'i Press, 1998).
- Welsch, Robert L. "Albert Buell Lewis: Realizing George Amos Dorsey's Vision", en Stephen E. Nash, and Gary M. Feinman, eds., *Curators, Collections, and Contexts: Anthropology at the Field Museum, 1893-2002*, Chicago, *Fieldiana* 36, (2003) 99-115.
- _____ *Coaxing the Spirits to Dance. Art and Society in the Papuan Gulf on New Guinea* (Hanover: Hood Museum of Art, Dartmouth College, 2006).
- Wilcox, David R., "Creating Field Anthropology: Why Remembering Matters", en Stephen E. Nash, and Gary M. Feinman, eds., *Curators, Collections, and Contexts: Anthropology at the Field Museum, 1893-2002*, Chicago, *Fieldiana* 36 (2003), 31-48.
- Williams, Adriana, *Covarrubias*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

Accesos vía internet

- René D'Harnoncourt Papers-MoMA.
<http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/dHarnoncourt>
- Arts of the South Seas- Press MoMA
http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/1131/releases/MOMA_1946-1948_0005_1946-01-29_46129-5.pdf?2010.
- Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales
http://udspace.udel.edu/bitstream/handle/19716/9371/mss0109_dh1306-00.pdf
- Museo Nacional de las Culturas
<http://www.museodelasculturas.mx/colecciones.php>

Hemeroteca

El Universal, Ciudad de México, enero, febrero y marzo de 1951.

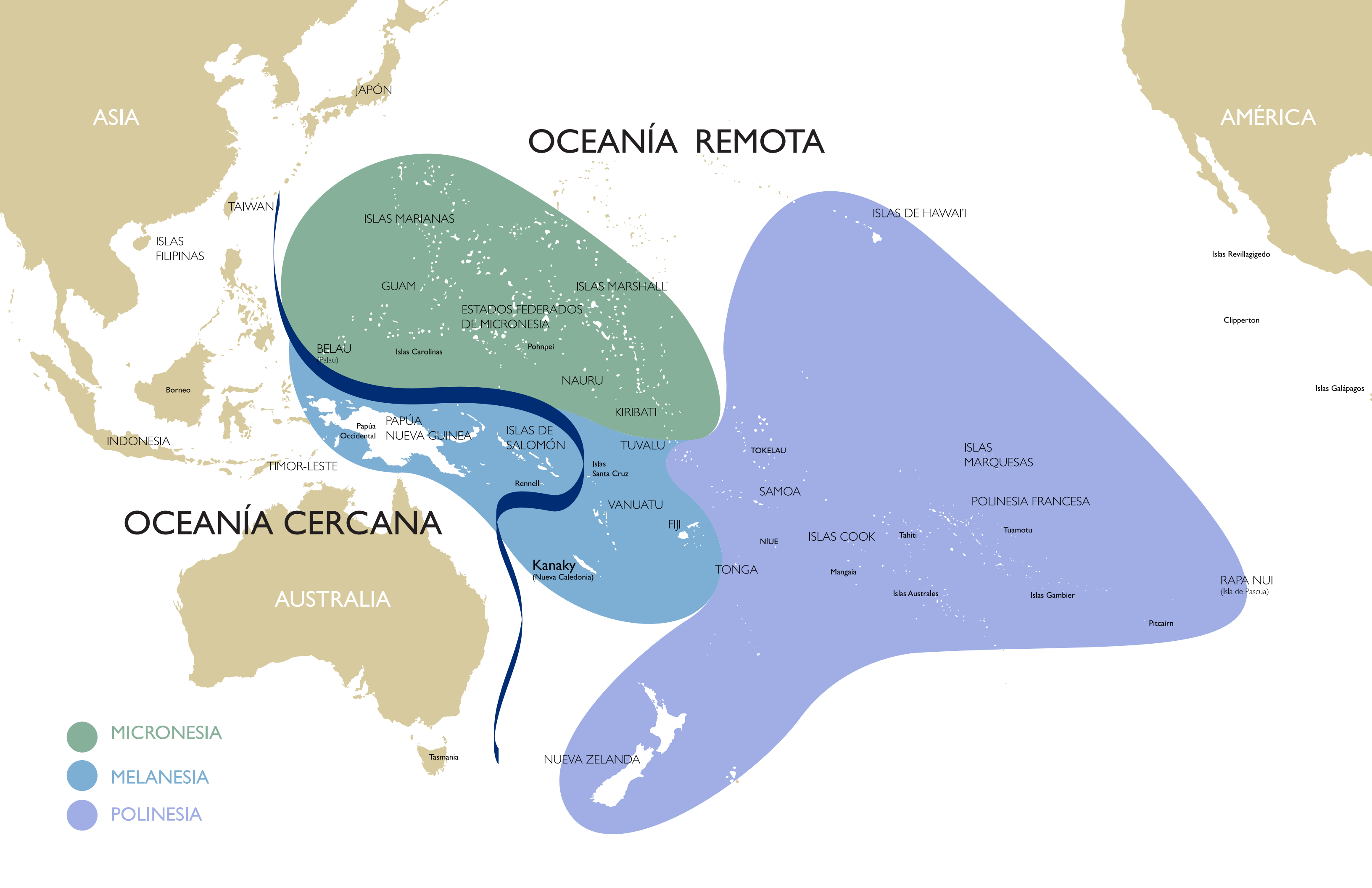
Archivos consultados

Departamento de Antropología, Field Museum of Natural History, Chicago.

- Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH, México.
- Archivo Histórico del Museo Nacional de las Culturas, México.
- Fototeca Constantino Reyes-Valerio. Dirección de Monumentos Históricos del INAH, México.
- Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de las Américas, Puebla.



ANEXO 1 MAPAS DE ORIGEN DE LA COLECCIÓN DE OCEANÍA



ASIA

AMÉRICA

OCEANÍA REMOTA

TAIWAN

JAPÓN

ISLAS FILIPINAS

ISLAS MARIANAS

GUAM

ISLAS MARSHALL

ESTADOS FEDERADOS DE MICRONESIA

BELAU (Palau)

Islas Carolinas

Pohnpei

NAURU

KIRIBATI

ISLAS DE HAWAII

Islas Revillagigedo

Clipperton

Islas Galápagos

INDONESIA

Borneo

TIMOR-LESTE

Papúa Occidental

PAPÚA NUEVA GUINEA

ISLAS DE SALOMÓN

TUVALU

Islas Santa Cruz

Rennell

VANUATU

Fiji

TOKELAU

SAMOA

ISLAS MARQUESAS

POLINESIA FRANCESA

NIUE

ISLAS COOK

Tahiti

Tuamotu

Kanaky (Nueva Caledonia)

TONGA

Mangaia

Islas Australes

Islas Gambier

RAPA NUI (Isla de Pascua)

Pitcairn

OCEANÍA CERCANA

AUSTRALIA

Tasmania

NUEVA ZELANDA

- MICRONESIA
- MELANESIA
- POLINESIA



Mar de Bismarck

Mar de Arafura

Mar de Salomón

Mar de Timor

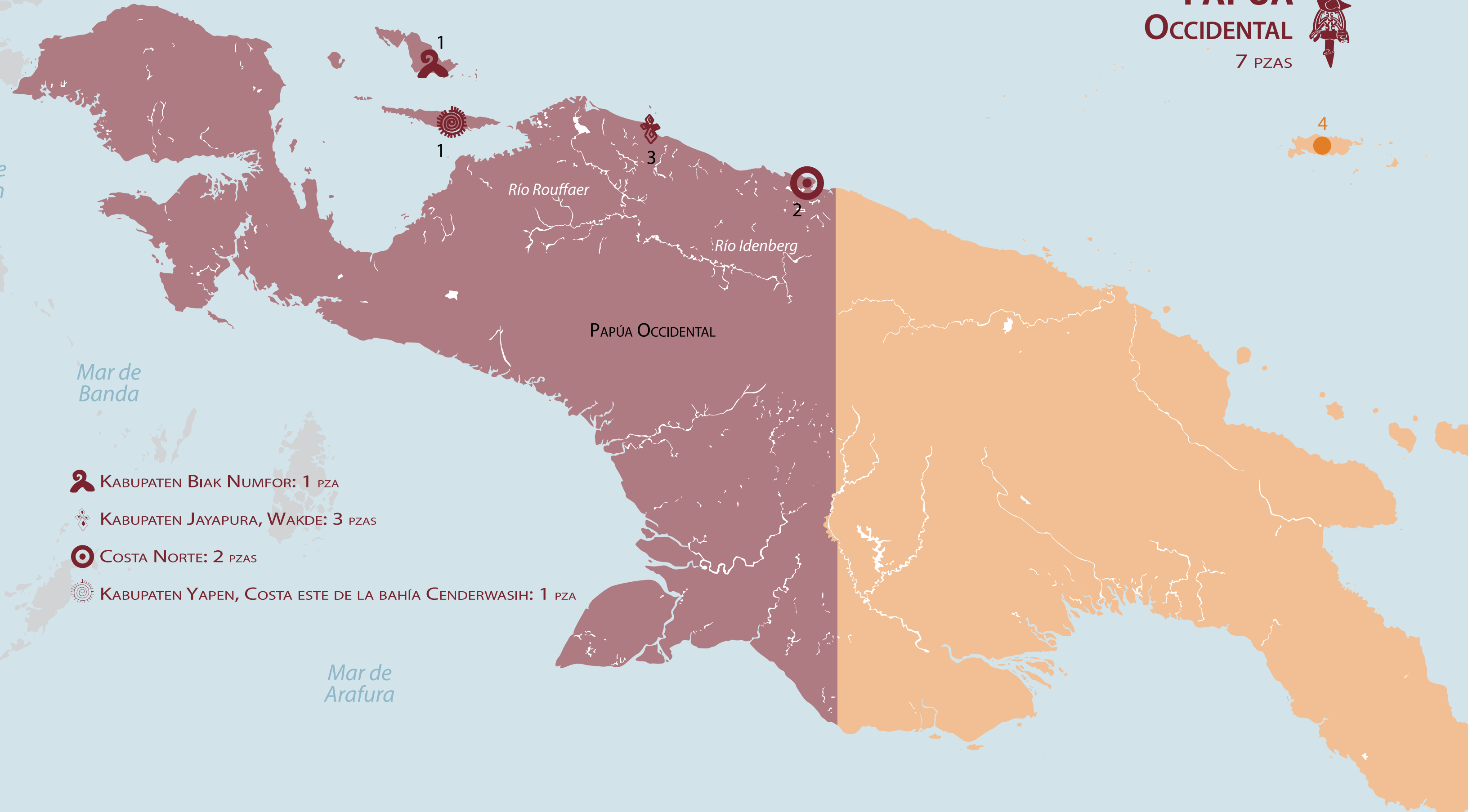
Mar de Coral

Mar de Tasman

- PAPÚA OCCIDENTAL
- PAPÚA NUEVA GUINEA
- ISLAS SALOMÓN
- VANUATU
- NUEVA CALEDONIA
- NUEVA ZELANDA

PAPÚA Occidental

7 PZAS



 KABUPATEN BIAK NUMFOR: 1 PZA

 KABUPATEN JAYAPURA, WAKDE: 3 PZAS

 COSTA NORTE: 2 PZAS

 KABUPATEN YAPEN, COSTA ESTE DE LA BAHÍA CENDERWASIH: 1 PZA

Mar de Arafura

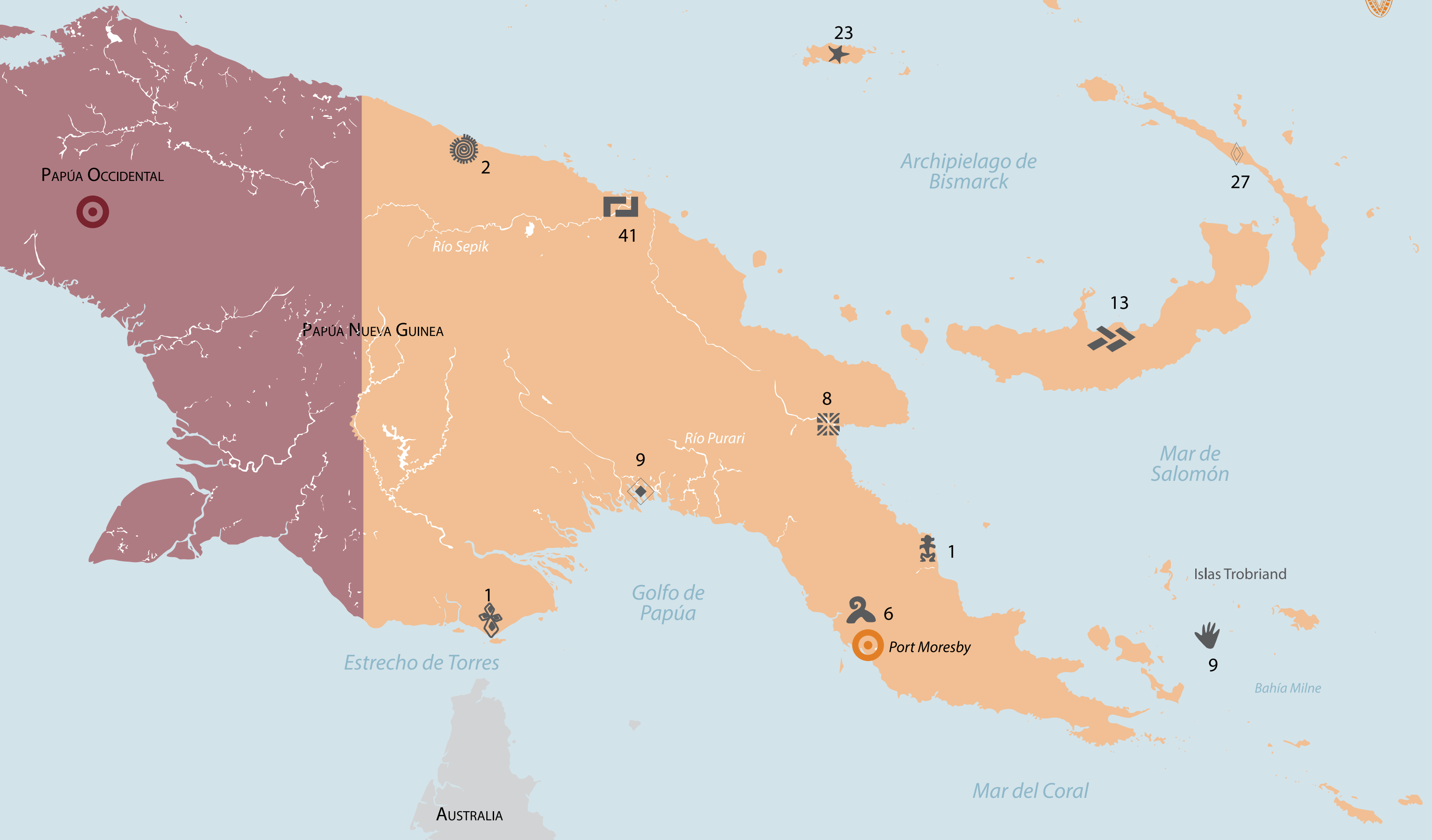
Mar de Banda

Río Rouffaer

Río Idenberg

PAPÚA OCCIDENTAL

PAPÚA NUEVA GUINEA



PAPÚA OCCIDENTAL

PAPÚA NUEVA GUINEA

Río Sepik

Río Purari

Archipiélago de Bismarck

Mar de Salomón

Islas Trobriand

Golfo de Papúa

Estrecho de Torres

Bahía Milne

Mar del Coral

AUSTRALIA

23

2

41

27

13

8

9

1

6

1

9

PAPÚA NUEVA GUINEA

142 PZAS



PAPÚA NUEVA GUINEA: 7 PZAS



BUJI: 1 PZA



NORTHERN COLLINGWOOD BAY: 1 PZAS



PUERTO DE BERLÍN: 2 PZAS



BAHÍA MILNE: 9 PZAS
1 ISLA NORMANBY
8 ISLAS TROBRIAND



GOLFO HUON: 9 PZAS
6 GENERAL
1 APO
1 BAKAUA
1 LABU, HERTZOGZEE



ISLAS DEL ALMIRANTAZGO: 23 PZAS
22 ISLA MANUS
1 HERMIT ISLANDS



GOLFO DE PAPÚA: 9 PZAS
1 DELTA DEL RÍO PURARI, ALDEA KAIVARI (KAIMARI)
1 DELTA DEL RÍO PURARI, ALDEA MAIPUA
1 GIRARA (REGRESO DE GAIMA)
2 KEREMA, ALDEA SEMENI
3 OROKOLO
1 RÍO VAILALA, KIRI



SEPIK DEL ESTE: 41 PZAS

9 GENERAL
2 RÍO SEPIK, BAJO TSCHESSEBANDI
1 BIN
1 IBUNDO
2 KARARARU
2 MAGIM
1 MANDANAM (KANDUONUM)
3 PAGEM
4 SINGRIN
3 WATAM
2 ISLA MUSCHU
1 ISLA WALIS
1 SCHOUTEN ISLANDS, ISLA KOIL (DEBLOIS ISLAND)
3 PUERTO DALLMANN
2 KAYAN-BORBOR
2 MABUK
2 MURIK



NUEVA BRETAÑA: 13 PZAS

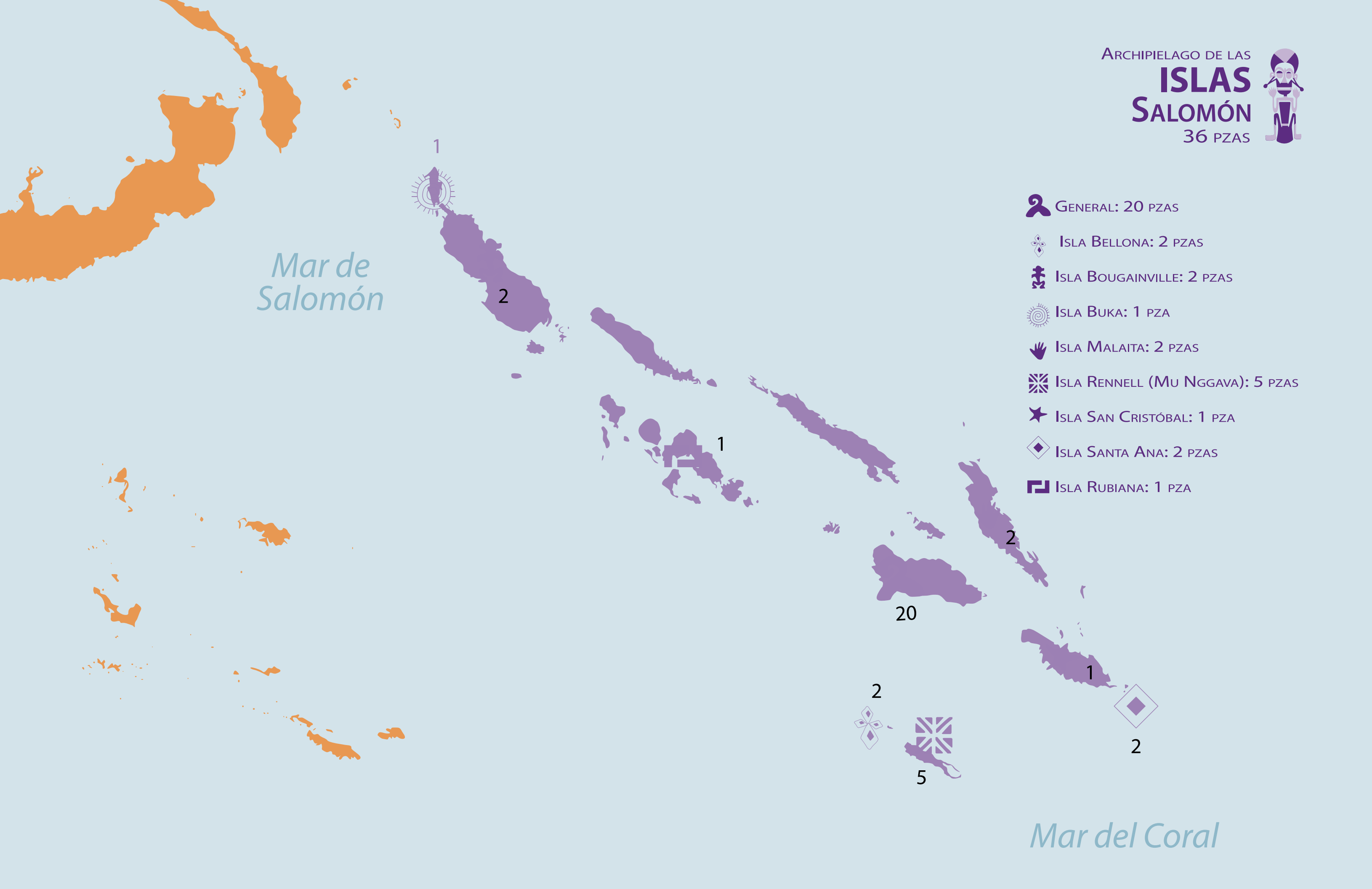
4 GENERAL
1 BAHÍA JACQUINOT
1 CABO MERKUS
1 ISLA DE LOTTIN
2 ISLA DE RUK
3 PENÍNSULA DE GAZELLE
1 ISLAS SIASSI



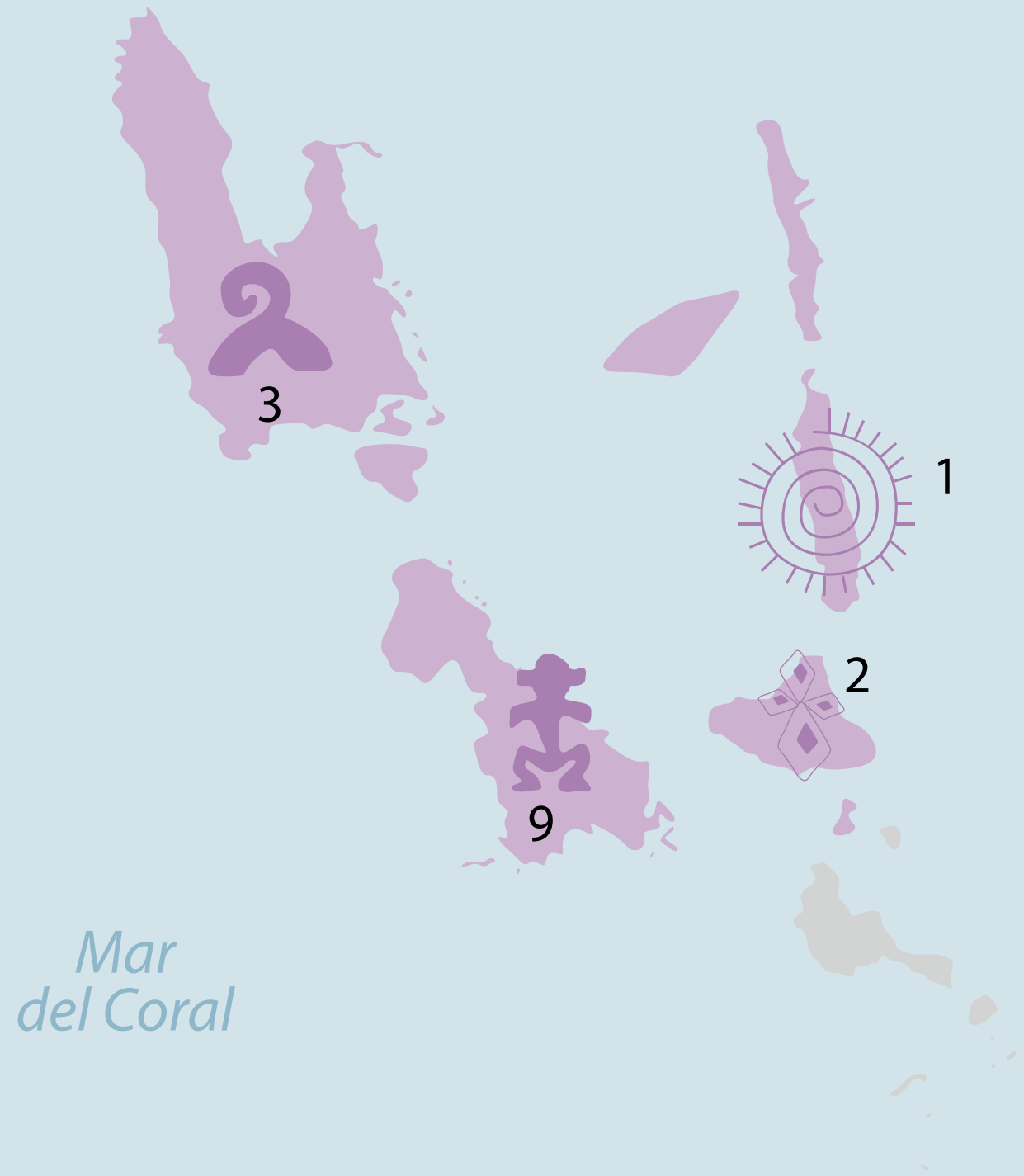
NUEVA IRLANDA: 27 PZAS

21 GENERAL
1 KAVIENG
5 SAN MATHÍAS





ARCHIPIELAGO DE LAS
ISLAS
SALOMÓN
36 PZAS



Oceano
Pacífico Sur



 **VANUATU**
15 PZAS

-  ISLA DEL ESPÍRITU SANTO: 3 PZAS
-  ISLA AMBRYM: 2 PZAS
-  ISLA MALAKULA: 9 PZAS
-  ISLA PENTECOSTÉS: 1 PZA



NUEVA CALEDONIA

6 PZAS

 NUEVA CALEDONIA

Mar de Tasmania



NUEVA ZELANDA

9 PZAS

 NUEVA ZELANDA

Isla Norte



Oceano Pacífico

Isla Sur



ANEXO 2
LISTADO DE PIEZAS DE OCEANÍA
RECIBIDAS EN MÉXICO

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA MEMO NO.1376 MUSEO FIELD

Date of Memo. _____ No. _____

Department 1376 A

Field Museum of Natural History
OF CHICAGO

HISTORICAL FILE

Catalogues of Collections
Letters and Memoranda concerning Specimens

TO or FROM Museo Nacional de Antropologia
Moneda 13
Mexico, D. F.

Exchange collection
20 wooden boxes containing 652
specimens (see list)

see also Cab. A, Pkg 35, Rm 56

This packet may be taken for temporary use by officials of the Museum, and by them only. They must sign a receipt for it, and return within one month. If any paper is needed for permanent retention, a copy will be furnished upon application. When removed the receipt must be put in its place.

DEPARTMENTAL COPY
MEMO. No. 1376

Department A

Chicago Natural History Museum

From _____
To Museo Nacional de Antropologia
Moneda 13
Address Mexico, D. F.

For EXAMINATION, DETERMINATION, STUDY, EXCHANGE

From Collection _____
Original Accession Number _____

Description of Objects

20 wooden boxes containing
652 specimens (see attached
list)
total weight: 2595 lbs.

Note: see cabinet 3 under
catalogue books for manila
envelope containing original
list by areas

Date received not to be returned

Signature PSM

Date forwarded 28 December 1951

Signature Lawrence Stewart

Accession No. _____ Transportation No. _____

Remarks sent by Railway Express
prepaid
Value: \$11000.00 - insured with
Marsh & McLennan

PACKING LIST

Collection of archaeological and ethnological specimens from North America and the Pacific Ocean (Melanesia and Polynesia) sent in EXCHANGE by Chicago Natural History Museum, Chicago 5, Illinois, to MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA, Moneda 13, Mexico, D. F.

Box #1 (17 specimens)

Valuation

Table with 4 columns: Valuation, Item ID, Description, and Notes. Includes items like Middle Mississippi Pottery, Arkansas; Clay pipe, Iroquois, New York; Middle Mississippi Pottery, Arkansas; Anasazi Pottery.

Box #2 (18 specimens)

Table with 4 columns: Valuation, Item ID, Description, and Notes. Includes items like Southwestern Pottery.

Box #3 (14 specimens)

Table with 4 columns: Valuation, Item ID, Description, and Notes. Includes items like Anasazi Pottery; Stone Ax, wooden handle, cat's hair, New Caledonia; Carved Headrest, Huon Gulf.

Box #4 (11 specimens)

Table with 4 columns: Valuation, Item ID, Description, and Notes. Includes items like Southwestern Pottery (incorrectly given as 73733 on master list); Hopewell shell dipper; Red Pottery Bowl, New Hebrides; Ancestral Skull; Gourd Lime Container, St. Mathias Is.; Gourd and Spatula, Hermit Is. (Admiralties); Mouth Ornament, New Ireland.

Box #5 (1 specimen)

Table with 4 columns: Valuation, Item ID, Description, and Notes. Includes item: Large Drum (gong), Sepik, New Guinea.

Box #6 (12 specimens)

Table with 4 columns: Valuation, Item ID, Description, and Notes. Includes items like Statue of Chilkat Chief, detachable arm; Wooden Club with Bird Head, New Caledonia; Carved staff, Massim Area, New Guinea; Wooden Implement for Fish Line, New Britain; "Korwar" seated figure, Gelvink Bay; Canoe Ornament, Gelvink Bay; Headrest, Gelvink Bay; Carved and Painted Ancestor Image, Huon Gulf; Large Staff with human figure, Huon Gulf; Club with carving, Massim; Scythe-shaped Dance Staff, Solomon Is.

Box #7 (14 specimens)

8538 BASKET EXCHANGE
(NOT ON THIS LIST) CLEARANCE

125	✓ 18105	Totem pole, Northwest Coast
20	✓ 37224	Penis-shaped club, New Caledonia
20	✓ 98379	Club, pineapple stone head, Sepik
50	✓ 98667	Dancing Mask Helmet, New Ireland
20	✓ 105938-1,2	Hafted stone ax , Huon Gulf <i>new Britain</i>
25	✓ 107118	Carved canoe paddle, Sepik
60	✓ 132672	Carved house top, New Caledonia
20	✓ 133389	Polished club, flat and wide, New Hebrides
15	✓ 134337	Obsidian spear, Admiralty Is.
25	✓ 136086	Carved dancing paddle, Nissan <i>Buka</i> , Island, Solomons
25	✓ 136099	Wooden figure on staff, Solomon Is.
25	✓ 142106	Mask of Tapa, black, red, white, Gulf of Papua
125	✓ 144010	Open work ancestral figure, New Ireland
25	✓ 211750	Carved dance wand, Lambert Is. (Rennell)

580.00

Box #8 (35 specimens)

50	✓ 37678	Mask of clay and fiber, blue and red, New Hebrides
20	✓ 38464	Carved bird head of wood, New Ireland
125	✓ 38772	House door panel, New Caledonia
25	✓ 107421	Dance wand, red, blue and white, New Britain
25	✓ 132830	Wooden mask, New Hebrides
25	✓ 133041	Carving with human heads, New Hebrides
25	✓ 133046	Small mask of clay and tusks, New Hebrides
20	✓ 134445	Small alligator of wood, Admiralty Is.
20	✓ 134497	Obsidian ax on wooden handle, Admiralty Is.
20	✓ 135371-731	Boat model of hardwood, Massim
25	✓ 135404	Dance staff with rattles, Admiralty Is.
10	✓ 140483	Mortar with bird masks, Sepik
10	✓ 140876	Mortar with double hocker, Sepik
30	✓ 140950	Ancestor mask, long nose, Sepik
30	✓ 140965	Ancestor mask, red, magenta, yellow, white, Sepik
30	✓ 141053	Ancestor mask, long nose, Sepik
30	✓ 141272	Wooden house hook, wooden figure, Sepik
30	✓ 141310	Ancestor mask, flat, white and black, Sepik
50	✓ 143422-4*	Canoe ornament, Gelvink Bay
20	✓ 144122	Carved headrest, Huon Gulf
30	✓ 145275	Carved ancestor mask, red paint, Sepik
30	✓ 146628-1	Ancestor mask, long nose, Sepik
30	✓ 147705	Ancestor mask, Sepik
30	✓ 147711	Ancestor mask, ruffle of basketry, Sepik
30	✓ 147712	Ancestor mask, spiral nose, Sepik
15	✓ 148060-1,2	Hafted stone ax, New Britain
30	✓ 148280	Ancestor mask, sharp nose, Sepik
30	✓ 149757	Small ancestor figure, Sepik
20	✓ 165572	Scythe-shaped dance staff, Solomon Is.
15	✓ 166183	Headrest of wood, Lambert Is. (Rennell)
20	✓ 211737	Club, fluted head, basketry handle, Rennell
50	✓ 211782	Small wooden drum, Massim

Box #8 - continued

100	✓ 211794	Statuette of hardwood, Massim
20	✓ 211972	Carved hardwood spatula, Massim
100	no number	Sulka conical mask hat of pith and fiber, New Britain

1170.00

Box #9 (89 specimens)

10	✓ 14690	Large cylindrical basket, Tlingit
5	✓ 14701-1,2	Embroidered covered basket, Yukon Territory
15	✓ 15438	Beaded blanket strip, Cheyenne
20	✓ 15627	Beaded tobacco bag, Sioux
20	✓ 15746	Beaded cradle cover, Dakota
100	✓ 15818	Woman's beaded buckskin dress, Sioux
100	✓ 16247	Large painted buffalo robe, Cheyenne
5	✓ 16721	Ceremonial basket tray, Hopi
5	✓ 16736	Ceremonial basket tray, Hopi
10	✓ 16964	White dancing sash, Hopi
10	✓ 16993	"Tablita" headdress, Hopi
5	✓ 17164	Storage basket, Pomo - <i>apakah - Pomo</i>
10	✓ 17273	Wool sash, Navaho
5	✓ 17409	Large basketry tray, possibly Havasupai
10	✓ 17717	Fine basket with human figures, traces of feathers, Pomo
5	✓ 18028-1	Bark tray, Salish
125	✓ 19587	Chilkat blanket
10	✓ 45422	Saddle blanket, Navaho
10	✓ 47881	Bow-basket with feathers and shells, Pomo
5	✓ 49564	Large burden basket, Pomo
5	✓ 49580	Fur and feather band, Hupa
5	✓ 56678	Check-work basket, Chitimacha
10	✓ 57580	Saddle blanket, Navaho
10	✓ 57674	Crown of deerskin and feathers, Hupa
5	✓ 57928	Imbricated rectangular basket, Salish
50	✓ 58030	Buckskin shirt, Arapaho
20	✓ 58136	Parfleche, Arapaho
10	✓ 61378-1,2	Beaded moccasins, Arapaho
5	✓ 63221	Basket tray, Pima
5	✓ 63447	Large basket tray, Yuma
20	✓ 65862	Woman's blanket, Hopi
25	✓ 67313	Fine large basket with feathers and beads, Pomo
25	✓ 67965-1,2	Buckskin leggings, Arapaho
5	✓ 68628	Pitch-covered basket-bottle, Apache
5	✓ 70363	Jar-shaped basket with human figures, Mono(?)
5	✓ 70803-1	Toy basket scoop, Mariposa
5	✓ 71087	Seed beater, Paiute
50	✓ 71754-1,2	Medicine shield and cover, Crow, Montana
50	✓ 71761-1,2	" " " " " "
50	✓ 71831-1,2	" " " " " "
20	✓ 79552	Red and blue wool shirt, Northwest Coast
20	✓ 79730	Painted leather cape, Chilkat

20 - ✓ 57738 - Hopi skirt

Box #9 - continued

5	✓ 79796	Head ornament of yarn and feathers, California
10	✓ 83987	Bottle-basket with feathers and shells, Pomo
5	✓ 84102	False-embroidered cylindrical basket, Tlingit
5	✓ 84163	Cup-shaped basket, false embroidery, Tlingit
5	✓ 84255-A,B	Basketry weaving case, embroidered, Aleut
5	✓ 85533-1,2	Imbricated bowl with cover, Lilloet
5	✓ 85838	Covered cylindrical basket, Nootka
25	✓ 96838-1,2	Beaded boots, Cheyenne
5	✓ 96896-1	Tipi model, Cheyenne
5	✓ 96959-1	" " "
20	✓ 97114	Parfleche, Cheyenne
7	✓ 102926	False-embroidered cylindrical basket with cover, Tlingit
5	✓ 102972	Imbricated cap, Karok
5	✓ 103074	Fine jar-shaped basket, Panamint
5	✓ 103096	Hupa purse-shaped object (basketry)
5	✓ 103134	Jar-shaped basket, Yokut
5	✓ 103348	Oval basket with human figures, Yokut
5	✓ 103356	Imbricated bowl-basket, Yurok
5	✓ 103381	Pima basket tray
5	✓ 103385	Basket-bowl, with birds, Pima
5	✓ 103421	Large basket tray, Apache
5	✓ 103424	Large basket tray, Mohave
5	✓ 103452	Tecomate basket, Cahuilla
10	✓ 103462	Basketry cradleboard, Yokut
5	✓ 103500	Jar-shaped basket, black, Yokut
5	✓ 103541	Ceremonial basket tray, Hopi
5	✓ 103548	Jar-shaped basket, Kern (Calif.)
5	✓ 103568	Jar-shaped basket, Mono
5	✓ 103576	Fine jar-shaped basket, Panamint
5	✓ 103578	Fine very small oval basket, Pomo
5	✓ 103579	Fine small basket, Pomo
5	✓ 103601	Fine imbricated basket with cover, Karok
5	✓ 106303	Woven fiber belt, Solomon Is.
5	✓ 106309	" " " " " "
25	✓ 106436	Fine woven belt, St. Mathias
20	✓ 107321	Club, pineapple head, New Hebrides
25	✓ 112088	Dance wand of finely cut out wood, New Ireland
225	✓ 133592	Large ceremonial bowl of wood, Admiralty Is.
10	✓ 137758	Strip of tapa cloth, Baining style, New Britain
10	✓ 137760	" " " " " " " " " "
10	✓ 137854	" " " " " " " " " "
25	✓ 176163	Rug of duck down, West Greenland
10	✓ 176216-1	Leather mosaic belt, Greenland Eskimo
10	✓ 176591-A,B	Child's snowshoes, Naskapi

125 ✓ 176714 - Painted coat of buckskin, Naskapi

5 ✓ 106434 - necklace of shell money with teeth, St. Mathias (extra specimen, not on master list)

1627.00

Box #10 (29 specimens)

5	✓ 12008	Stone chisel, wooden haft, Yukon Eskimo
5	✓ 12011	Hafted stone adz, Eskimo
5	✓ 12033	Bone and ivory ice pick, Eskimo
5	✓ 12083	Crooked knife with bone handle, Eskimo
5	✓ 12605	Incised ivory bow drill, Eskimo
5	✓ 13462	" " " " " "
5	✓ 13748	Horn ladle, Copper Eskimo
5	✓ 17923	Wooden spoon, Eskimo
5	✓ 20288	Wood and glass snow goggles, Eskimo
5	✓ 20292	Wooden snow goggles, Eskimo
5	✓ 21372	Incised ivory bow drill?, Eskimo
5	✓ 27860-3	" " " " " "
5	✓ 27957	Wooden reel with carved human face, Eskimo
5	✓ 53287	Stone scraper with bone haft, Eskimo
25	✓ 53467	Wooden mask, Eskimo
5	✓ 106072	Shell bracelet, New Ireland
5	✓ 106567	Tortoise nose ornament, Lord Howe Is.
25	✓ 107895	Wooden mask, Eskimo
5	✓ 132587	String of green stone beads, New Caledonia
5	✓ 134530	Coconut ladle (handle packed in box #12), Admiralty Is
20	✓ 137976	Pottery bowl, Sepik
20	✓ 138040	" " " "
5	✓ 138767	Small fishhook of tortoise, New Ireland
20	✓ 141750	Pottery bowl, Sepik
10	✓ 177367	Carved whale of bone, Eskimo
5	✓ 177447	Woman's knife of stone, bone handle, Eskimo
5	✓ 177559	Man's knife of stone with bone handle, Eskimo
10	✓ 177805	Wooden pipe with lead inlay, Eskimo
10	✓ 211724-1,2	Lime container with carved wooden stopper, Rennell and Bellona
245.00		

Box #11 (156 specimens)

5	✓ 23286	3/4-grooved axe, Middle Woodland
5	✓ 50014	Flint hoe blade, Middle Mississippi
5	✓ 51193	Stone pestle, Archaic Woodland
10	✓ 51377	Hour-glass gorget, slate, Middle Woodland
10	✓ 52152	Copper knife, tanged, Old Copper Culture
10	✓ 52197	Copper awl, Old Copper Culture
10	✓ 52200	Copper chisel, " " "
10	✓ 52228	Copper socketed axe, Old Copper Culture
10	✓ 52257	Copper socketed spear point, Old Copper Culture
5	✓ 52403	Full-grooved axe, Middle Woodland
10	✓ 52621	Copper spear point, stemmed, Old Copper Culture
20	✓ 53935	Bannerstone, Archaic Woodland
20	✓ 53939	Bannerstone of slate, Middle Woodland
5	✓ 53955	Point-shaped gorget, slate, Middle Woodland
5	✓ 53974	Knife-shaped gorget, slate, Middle Woodland
5	✓ 53982	Shell-shaped gorget, Middle Woodland

Box #11 - continued

5	✓54860	Oval gorget, Middle Woodland
2	✓55072	Large point with swallowtail tangs, Middle Mississippi
2	✓55073	" " " " " " " "
2	✓55486-23	Eastern Folsom point, Archaic Woodland
2	✓55497-29	Large point with swallowtail tangs, Middle Mississippi
5	✓55695	Flint hoe blade, Middle Mississippi
5	✓55707	Large flint hoe blade, Middle Mississippi
5	✓55719	Flint hoe blade, Middle Mississippi
2	✓56029-12	Fossil shark tooth, Hopewell
2	✓56045-8	Bear tooth with pearl, Hopewell
2	56102	Copper ear spool (half), Hopewell
2	✓56120	Small copper ornament, Hopewell
2	✓56172	Small copper disc, Hopewell
2	✓56203	Copper ear spool, Hopewell
2	✓56244	Copper celt, Hopewell
2	56272-2	Copper ear spool (half), Hopewell
10	✓56294	Copper celt, Hopewell
2	✓56361	Fragment of copper helmet, Hopewell
2	✓56367	Part of meteoric iron plaque, Hopewell
5	✓56396-1	Large copper breastplate, Hopewell
2	✓56409	Copper beads, Hopewell
2	✓56434	Two fragments of mica, Hopewell
2	✓56581-1	Mica mirror, Hopewell
2	✓56588	Copper panpipe band, Hopewell
2	✓56704	Cluster of cremated ear spools, Hopewell
10	✓56751-B	Fingertip of coal with pearl, Hopewell
5	✓56755-B	Copper claw, Hopewell
2	✓56800	Obsidian spearhead, broken and twisted, Hopewell
2	✓56848	Carved bone, black, Hopewell
2	✓56917	Bone handle, Archaic Woodland
2	✓56924	Bone atlatl hook, Archaic Woodland
1	✓56929-1	Bone projectile point, Archaic Woodland
2	✓56937-1	Long bone awl, Archaic Woodland
2	✓56942-1	Bone awl, " "
2	✓56947-1	Bone awl, " "
2	✓56948-2	Perforated bone disc, Archaic Woodland
2	✓56949-3	Bone tool, Archaic Woodland
2	✓56965-1	Flint scraper, Archaic Woodland
2	✓56966-2	Flint scraper, " "
2	✓56974-1	Flint projectile point with mount, Archaic Woodland
2	✓56977-4	Flint scraper, Archaic Woodland
2	✓56979-3	Stone plaque, " "
2	✓56980-4	Grinding stone, " "
10	✓68002	Copper lunar knife, Old Copper Culture
10	✓68031	Copper socketed spear point, Old Copper Culture
10	✓68063	Copper knife, tanged, Old Copper Culture
10	✓68129	Copper chisel, " " " "
1	✓82614	Flint drill, Middle Mississippi
1	✓82615	" " " " " " " "
2	✓82621	Stone plummet, Middle Woodland

Box #11 - continued

2	✓82623	Stone plummet, Middle Woodland
20	✓82626	Bannerstone, Archaic Woodland
5	✓82636	Large flint hoe blade, Middle Mississippi
15	✓82653	Red bird effigy pipe, stone, Illinois Hopewell
5	✓89962	Line stick with figurine, Solomon Is.
5	✓89982	Black stone adz, Malaita, Solomon Is.
5	✓98123	Shell earspool, New Britain
5	✓106321	Rope with teeth (money), Solomon Is.
5	✓106381-8	Shell and tortoise fishhook, Solomon Is.
10	✓106869	Dance comb of wood and string, St. Mathias Is.
10	✓106870	" " " " " " " " " "
10	✓106874-2	" " " " " " " " " "
1	✓110105	Cast of pipe, Hopewell
1	✓110107	" " " " " " " " " "
1	✓110114	" " " " " " " " " "
1	✓110122	" " " " " " " " " "
1	✓110126	Mica claw, Hopewell
25	✓111156	Chunkey stone, Middle Mississippi
5	✓111168	Plummet stone, pink, Middle "
2	✓111170	Bannerstone, Archaic Woodland
10	✓112416	Comb of bamboo, Solomon Is.
5	✓112806	Nose rod of shell, Solomon Is.
5	✓137847	Neckpiece of boar tusks and shell, New Britain
5	✓165472	Shell ornament, Solomon Is.
5	✓165482	Ear stick, mat weave, Solomon Is.
5	✓165486	" " " " " " " " " "
10	✓165494	Shell breast plate and tortoise bird, Solomon Is.
10	✓165495	Shell breast plate, Solomon Is.
5	✓165502	Comb, mat weave, Solomon Is.
15	✓165513	Bird-shaped dancing wand, Solomon Is.
5	✓165521	Shell fishhook, Solomon Is.
2	✓165523	Shell fishhook shank, Solomon Is.
5	✓165527	Shell fishhook, " "
5	✓165539	Shell disc, " "
5	✓165544	Comb of wood, " "
5	✓165545	Miniature stone adz, Malaita, Solomon Is.
5	✓165948	Shell spoon with beads, Rennell Is.
5	✓166135	Incised comb, Rennell and Bellona
5	✓168152	Fluted, full-grooved axe, Middle Woodland
1	✓205061-7	Arrow head, Georgia (late Middle Woodland)
2	✓205087-1,2	2 Arrow heads, Georgia (" " " ")
2	✓205099-2,5	2 Arrow heads, " " " " " "
1	✓205108	Arrow head, " " " " " "
5	✓205136-1	Grooved axe, Archaic Woodland
15	✓205676	Bannerstone, " " " " " "
1	✓205779-B	Flint projectile point with mount, Archaic Woodland
2	✓205787-F,I	2 " " " " " " " " " "
2	✓205789-I	" " " " " " " " " "
1	✓205795-D,F,G	" " " " " " " " " "
3	✓205805-4,8,9	3 Arrow heads, Georgia (Late Middle Woodland)
3	✓205986	Eastern Folsom point, Archaic Woodland
2	✓211857	Polished stone celt, Malaita, Solomon Is.
5	✓211857	Polished stone celt, Malaita, Solomon Is.
35	✓211864	Wooden bowl, shell inlay, Solomon Is.

Box #11 - continued

9		9 core scrapers from Hopewell cache (237, 279, 2486, 2822, 3446: 4 with no numbers)
2	no no.	Fragment of mica, Hopewell
1	" "	Mica figure (replica), Hopewell
1	" "	Mica hand ("), " "
1	" "	Fragment of galena, " "
2	" "	Fragment of carved bone, " "
1	" "	Small box of calcined pearls, Hopewell
2	" "	3 halves of copper ear spools, " "
2	" "	Copper ear spool, " "
1	" "	Broken obsidian arrow point, " "
2	" "	Obsidian spearhead (broken), " "
2	" "	14 small fragments of carved bone, " "
9	" "	9 stone artifacts, Cochise Culture, Chiricahua Stage (1 chopper, 5 scrapers, 1 projectile point, 2 knives)
5	" "	String of shell money and glass beads, New Ireland (106135 on specimen is wrong no.)
681.00		

Box #12 (185 specimens)

5	✓308	Steatite bowl, Channel Is.
1	✓318	Stone digging stick weight, Channel Is.
1	✓344	Steatite pendant, " " , California
1	✓350	Bone awl, prehistoric Chumash
1	✓359	" " " "
1	✓376-3	Abalone shell dish, Channel Is., Calif.
1	✓389-2	Small shell pendant, " " "
1	✓390-2	Very small delicate shell ornament, Channel Is., Calif.
1	✓398	Shell beads, Channel Is., Calif.
1	✓407-2	Flint projectile point, Channel Is., Calif.
1	✓404-3	Flint drill, " " "
1	✓409	Flint projectile point, " " "
1	✓412-2	Flint scraper, " " "
5	✓415-1	Flint animal effigy, " " "
1	✓416-2,3	Flint knives, " " "
1	✓417	Flint knife, " " "
15	✓434	Kachina, Hopi
20	✓8445	Ivory figurine, Nome, Alaska
5	✓12301	Small wooden box, Eskimo
5	✓12362	Iron tool with ivory handle, Northwest Coast
2	✓12464	Lance head of slate, Port Clarence, Alaska
10	✓12815	Ivory sledge model, Eskimo
5	✓13613	Wooden doll, Eskimo
5	✓13831	Harpoon with stone point, Eskimo, Alaska
5	✓13968	Beaded lizard, Dakota
15	✓14119	Bone effigy of man, Alaskan Eskimo
10	✓14340-1-4	Set of ivory fetishes, Northwest Coast
20	✓14378	Stone pipe, Tlingit, Northwest Coast
10	✓14500	Small horn spoon, Northwest Coast
10	✓14536	Large horn ladle, " "
5	✓14604	Bone bark beater, " "

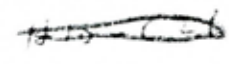
Box #12 - continued

20	✓14808	Bowl of carved horn, Northwest Coast
5	✓15884	Bone necklace, Sioux
5	✓15914	Quill hair pendant, Sioux
10	✓16075	Beaded knife sheath, Dakota
10	✓16387	Band decorated with quillwork and horsehair, Dakota
10	✓16407	Quilled knife sheath, Dakota
15	✓16941	Kachina, Hopi
15	✓16998	Rattle, Hopi
5	✓17693	Bone bank, Hupa
30	✓18196	Wooden mask, Tsimshian
5	✓18702	Bone bark shredder, Northwest Coast
1	✓22505-5	Whale bone disc, Channel Is., Calif.
2	✓22507-9,15	Bone awls, prehistoric Chumash
1	✓22507-43	Bone needle, " "
1	✓22512-3	Spear point of whale bone, prehistoric Chumash
2	✓22513-1	Harpoon point of whale bone, " "
2	✓22516-5,17	Bird bone whistles, Channel Isl., Calif.
2	✓22520-3,23	Bone arrow points, prehistoric Chumash
1	✓22523-52	Whale bone spatula, Channel Is., Calif.
1	✓22524-3	" " " " " "
1	✓22544-4	Steatite pendant, " " "
1	✓22594-2,7	Flint projectile points, " " "
1	✓22604-5,2	Shell fishhook blank, " " "
1	✓22605-56	Spoon or scraper of shell, Channel Is., Calif.
1	✓22607-5	Shell pendant, " " "
1	✓22615-18	Shell fishhook, " " "
2	✓27782	Bone tool with wooden handle (mesh stick), Nome, Alaska
2	✓27830	Fish of fossil ivory, Nome, Alaska
5	✓27834	Fishhook of glass, ivory and copper, Nome, Alaska
2	✓27841	Bone comb, Nome, Alaska
2	✓27861	Ivory handle, Eskimo
2	✓27922	Earring of ivory and glass, Nome, Alaska
5	✓37951	Stone celt, Massim? - Kauri, New Guinea
5	✓39742	Kidney-shaped celt of greenstone, Maori
10	✓39752	Greenstone club (Mere), Maori
5	✓39789	Wooden pipe, " "
15	✓44339	Leather mask, Hopi
15	✓48282	Shark head of stone, Northwest Coast
5	✓49584	Incised walrus skull, Eskimo
5	✓49586	Small horn spoon, Northwest Coast
30	✓53053	Mask, Tsimshian
5	✓53307	Ivory rod with whale, Pt. Hope, Alaska
30	✓55754	Wooden mask, Iroquois, ^{with corn husk strings} Grand River Reserve, Canada
20	✓55761	Turtle rattle, Iroquois
5	✓56697	Scalplock decoration, quillwork and horsehair, Dakota
10	✓58780-3	Large obsidian blade, Hupa(?), from grave, North Siskiyou County, Calif.
10	✓58786	Tubular stone pipe, Chumash
5	✓61898	Pestle, Northwest Coast
3	✓61900	Bone handle, Makah, Nea Bay, Wash.
5	✓63656	Crown of deerskin and feathers, Hupa
5	✓63660	Hair plume for dancing (dancing wand in master list), Hupa, Calif.

22604 shell fishhook blank Channel Is., Calif.

~~Wooden mask with corn husk strings, Grand River Reserve, Canada~~
 (Substitution for corn husk mask #92129 on master list)

Box #12 - continued

25	68566-1,2	Stone pipe with wooden stem, Otoe
25	✓68916	War bonnet case, Nez Perce
5	✓69824-1	Quilled anklets, Cheyenne
5	✓77977	Stone adz, Northwest Coast
5	✓78003	Bone lizard, Tlingit
2	✓78086	Bone barbed point, Chilkat
5	✓78213	Bone disc with eagle head, Tlingit
5	✓78259	Shaman's necklace, Chilkat
5	✓78280	Small horn spoon, Northwest Coast - 
15	✓83602	Kachina doll
15	✓83607	" " "
15	✓83605	" " "
10	✓83797	Altar decoration of wood, Mishongnovi (Hopi)
2	✓85003	Fragment of nephrite celt, Northwest Coast
25	✓85027-3	Miniature copper, Haida
5	✓85781	Stone blade, Northwest Coast
5	✓86191	Bone spoon, Hupa
5	✓86196	" " "
2	✓86436	Crown of leather with shell "claws", Hupa
2	✓86698-2	Grooved ax, Klamath River, Calif.
5	✓87266	Wooden doll, Greenland Eskimo
10	✓88532	Tiki-shaped celt of greenstone, Maori
5	✓89548	Carved pestle of hardwood, Massim
25	✓91351367	Very small ancestor figure, Sepik
25	✓92128	Mask, Iroquois
5	✓96910	Model of shield, Cheyenne
5	✓96921	" " " "
5	✓96927	" " " "
5	✓96935	" " " "
5	✓96951	" " " "
60	✓96990	War bonnet, Cheyenne
20	✓97148	Club with disc head of stone, Sepik
10	✓97236	Ancestor maskette, Sepik
5	✓99758	Shell and tortoise breast ornament, Admiralty Is.
5	✓105311	Tortoise shell bracelet, Sepik
5	✓106192	Stone celt, New Hanover
5	✓106246	Shell money belt, Admiralty Is.
10	✓111308-(1-4)	Ivory kayak model with figurine oar and harpoon, Labrador Eskimo
2	✓111691	Ivory labret set with glass bead, Alaska
10	✓131770	Clay kachina, Hopi
5	✓134506	War fetish of wood and feathers, Admiralty Is.
5	✓134530	Carved wooden handle for coconut dipper, Admiralty Is. (coconut shell for this handle packed in Box #103, q.v. for valuation)
5	✓134570	Lime spatula, Admiralty Is.
5	✓134601	" " " "
5	✓134604	" " " "
5	✓134724	Obsidian dagger, " "
5	✓135021	Shell and tortoise breast ornament, Admiralty Is.
5	✓135075	" " " " " " " "
5	✓135098	" " " " " " " "
5	✓135162	Nose rod of shell, " "
60	✓135934	Dance shield, Massim
5	✓96933	Model of shield, Cheyenne

Box #12 - continued

5	✓138196	Carved coconut, Food bowl, Huon Gulf
5	✓138319	Net bag, Huon Gulf (on master list, incorrectly attributed to Sepik)
5	✓138631	Arm band of cord with shells and dog's teeth, Huon Gulf (listed incorrectly on master list as ornament of tusks and shell, Sepik)
10	✓138850	Mouth ornament, bird and fish, New Ireland
5	✓139770	Net bag, Sepik (German New Guinea)
5	✓141036	Bone dagger, Sepik
25	✓141141	Small double-headed bird carving, Sepik
5	✓141200	Lime container of bamboo, Sepik
5	✓141386	Bone dagger, Sepik
25	✓141724	Carved wooden spatula, Massim
25	✓141730	" " " "
15	✓145316	Small wooden mortar, Sepik
15	✓145317	" " " "
25	✓145380	Small ancestor figure, Sepik
5	✓145840	Lime spatula of bone with fiber and shell decoration, Siassi Islands, German New Guinea (listed incorrectly as hairpin under New Britain in master list)
10	✓147618	Spear thrower, Sepik
5	✓148047	Shell adz, Sepik
5	✓160034-7	Shell fishhook lure, Maori
5	✓160158	Greenstone pendant, "
2	✓160249	Unfinished celt, "
2	✓160256	" " "
20	✓177275	Slate kayak model and equipment, Labrador Eskimo
5	✓177370	Ivory labret, Port Prince of Wales, Alaska
10	✓177561	Stone knife with bone handle, Pt. Hope, Alaska
5	✓177639	Incised bone implement, Eskimo
5	✓177731	Ivory cribbage board, Eskimo
2	✓177785	Ivory comb, Pt. Barrow, Alaska
1	✓204530-3	Whale bone spatula, Channel Is., Calif.
1	✓204549-1,8	Small shell rings, " " "
1	✓204554-3	Shell ornament, " " "
1	✓204556-5	" " " " "
1	204575-1	" " " " "
1	204654	Stone digging stick weight, Channel Is., Calif.
5	211616	Gray stone celt, Maori
5	✓211789	Carved wooden spatula, Massim
25	✓211809	Prepared ancestor skull, Sepik
5	no no.	Broken slate totem pole, Northwest Coast
20	" "	Ivory doll, Labrador
1	" "	Triangular pendant, Channel Is., Calif.
1	" "	Kidney-shaped " " " "
1	" "	Harp-shaped " " " "
1	" "	Tear-shaped " " " "
1	" "	Oval " " " "
1	204565-15	Flint scraper, " " "

1372.00

Box #13 (8 specimens)

5	✓ 22764	Large stone bowl or mortar, California
10	✓ 37246	Stone carved with human face, Malekula, N. Hebrides
5	✓ 53010	Eccentric stone pestle, Haida, Queen Charlotte Is.
10	✓ 105245	Limestone figurine (broken), New Ireland
15	✓ 18516	Frog-shaped stone bowl, Bella Coola, N.W. Coast
15	✓ 18605	Greenstone pestle, Bella Coola, N.W. Coast
10	✓ 133313	Stone carved with human face, Malekula, N. Hebrides
10	✓ 133314	" " " " " " " "
<hr/>		
70.00		

Box #14 (14 specimens)

10	✓ 14811	Whale vertebra mortar with face, N.W. Coast
20	✓ 17934	Large wooden sculpture of bear, Haida
50	✓ 55951	Salish sculpture, Thompson R. style, Coast Salish
25	✓ 79517	Painted human mask, Haida
10	✓ 134097	Canoe bailer, Admiralty Is.
35	✓ 140542	Carved drum, Sepik
30	✓ 141105	Thin, cutout ancestor figure, Sepik
75	✓ 142181	Memorial statue (head and shoulders), Gulf of Papua
75	✓ 142711	Memorial tablet shield, Gulf of Papua
50	✓ 142958	Drum, Huon Gulf
15	✓ 146218-1,2	Hafted stone adz, Huon Gulf (not Admiralty Is. as stated in master list)
25	✓ 146579	Ancestor mask, basketry ruffle, Sepik
40	✓ 146616	Ancestor figure (head and torso), Sepik
40	✓ 151277	Hand drum, Gelvink Bay
<hr/>		
600.00		

Box #15 (18 specimens)

15	✓ 18977-2	Small carving of wolf and fish, Kwakiutl
15	✓ 18988-2	Small carving, Tsonoqua spirit, Kwakiutl
15	✓ 18990-2	Small carving of eagle on fish, Kwakiutl
15	✓ 18994-2	Small carving of demon, "
25	✓ 79510	Chief's rattle, Haida
30	✓ 79522	Mouth mask of wood (Killer whale), Haida
75	✓ 98405	Dancing mask-helmet, New Ireland
40	✓ 98613	Small cut-out ancestor figure, New Ireland
30	✓ 98645	Fiber dancing helmet, New Ireland
10	✓ 105448	Wood and bamboo headrest, Sepik
30	✓ 132826	Painted mask, New Hebrides
10	✓ 132909	Comb of wood and string, New Hebrides
75	✓ 133105	Ancestral statue of clay, fiber and spiderwebs, New Hebrides
50	✓ 138813	Small cut-out ancestor figure, New Ireland
50	✓ 138819	" " " " " " "
50	✓ 141110	Thin ancestor figure, Sepik
20	✓ 142202	Carved bark belt, Gulf of Papua
125	✓ 145870	Baining tapa mask, New Britain
<hr/>		
680.00		

Box #16 (10 specimens)

25	✓ 17861	Carved bowl, Haida (?)
30	✓ 19147	Bird mask, Kwakiutl, Northwest Coast
30	✓ 78564	Small carved wooden box, Chilkat
30	✓ 79409	Carved oil bowl, Haida
40	✓ 89588	Fiber shield, Solomon Is.
40	✓ 99677	Small gong, Admiralty Is.
40	✓ 137784	Drum (Huon Gulf style), New Britain
110	✓ 140580	Canoe prow ornament (alligator), Sepik
40	✓ 149711	Thin ancestor figure, Sepik
80	no no.	Sulka drum, New Britain
<hr/>		
465.00		

Box #17 (5 specimens)

30	✓ 17971	Raven mask, Haida
25	✓ 138406	Food bowl, Huon Gulf
110	✓ 142166	Memorial tablet shield, Gulf of Papua
40	✓ 142422	Thin memorial figure, Gulf of Papua
60	✓ 165579	Large wooden bowl, shell inlay (broken parts wrapped separately, in Box #17), Solomon Is.
<hr/>		
265.00		

Box #18 (8 specimens)

100	✓ 133490	Large wooden figure (Ambrym style), New Hebrides
100	✓ 133793	Step ladder with carved head, Admiralty
100	✓ 140578	Large shield with mask and alligator, Wotam, Sepik
100	✓ 142174	Memorial tablet shield, Gulf of Papua
100	✓ 142404	" " " " " "
75	✓ 147753	Tall, thin ancestor figure of wood, Sepik
100	✓ 147929	Large, bulky ancestor figure, Sepik
125	✓ 148093	Large ancestor statue, New Ireland
<hr/>		
800.00		

Box #19 (6 specimens)

225	✓ 98607	Large cut-out ancestral figure, New Ireland
225	✓ 98616	" " " " " "
150	✓ 112213-4	Large panel with cut-out mask, " "
50	✓ 133090	Tall dancing mask of clay and spider webs, N. Hebrides
25	✓ 133739	Canoe model, Admiralty Is.
150	✓ 133789	Large statue of man, Admiralty Is.
<hr/>		
825.00		

Box #20 (2 specimens)

125	✓ 145880	Sulka mask of pith with sunshade, painted red (sunshade packed separately in same box), New Britain
125	✓ 142120	Great mask of tapa and fiber, Gulf of Papua
<hr/>		
250.00		

rand Total 11,000.00 Total specimens listed - 652; actual total is 651, as two parts of one specimen (#134530, Ad-
with 15-25) are packed in separate boxes (#10 & #12)



ANEXO 3
PIEZAS MEXICANAS ENVIADAS
AL MUSEO FIELD

ARCHIVO HISTÓRICO DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA
EXPEDIENTE 5272 VOL. 160



CULTURA ARCAICA
Acaice Superior

169
PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARIA PARTICULAR
No. de Registro 1079

Vasijas de barro (Nos. Ch-1 a Ch-7)
Colección de figurillas y cabezas de barro (Nos. Ch-8 a Ch-51)
Orejas de barro, punzones de hueso y puntas de flecha de obsidiana (Nos. Ch-52 a Ch-65).

IA DE LA REPUBLICA



MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO
CULTURA ARCAICA
Tlatilco

170
Hoja 2.
PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARIA PARTICULAR
No. de Registro 1079

Vasijas de barro (Nos. Ch-66 a Ch-109)
Fragmento de cerámica, sello y sonajas de barro (Nos. Ch-110 a Ch-116)
Colección de figurillas y cabezas de barro (Nos. Ch-117 a Ch-184)

IA DE LA REPUBLICA





PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA

MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO

Hoja 3.

PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARIA PARTICULAR
No. de Registro 1079



CULTURA TEOTIHUACANA
Período I

Fragmentos de cerámica (Nos. Ch-185 a Ch-196)
Colección de cabezas de barro (Nos. Ch-197 a Ch-202)



PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA

MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO

172
Hoja 4.

PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARIA PARTICULAR
No. de Registro 1079

Período II

Vasijas de barro (Nos. Ch-203 a Ch-224).
Colección de figurillas y cabezas de barro (Nos. Ch-225 a Ch-237)



Período II-III

Vasijas de barro (Nos. Ch-238 a Ch-242)





RESIDENCIA DE LA REPUBLICA

Periodo III

Vasijas de barro (Nos. Ch-243 a Ch-261)
Sello de barro, máscaras funerarias de piedra (Nos. Ch-262 a Ch-266)
Colección de figurillas y cabezas de barro (Nos. Ch-267 a Ch-303)
Figurilla de piedra (No. Ch-303a)
Copia de un fragmento de la pintura de Tepantitla, Tectihuacán (No. Ch-303b)



RESIDENCIA DE LA REPUBLICA



Periodo IV

Vasijas de barro (Nos. Ch-304 a Ch-308)
Colección de figurillas y cabezas de barro (Nos. Ch-309 a Ch-336)
Adornos de barro de braseros (Nos. Ch-337 a Ch-362)
Incensarios de barro (Nos. Ch-363 a Ch-373)
Pulidor de toba, puntas de flecha, cuchillos, figurillas y navajas de obsidiana (Nos. Ch-374 a Ch-413)
Pulsera, orejeras y tocados de piedra verde (Nos. Ch-414 a Ch-423)
Adornos de concha (Nos. Ch-424 a Ch-425)







MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO
CULTURA AZTECA

177
Hoja 9.

RESIDENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARIA PARTICULAR
No. de Registro 1079

Azteca I

Vasijas de barro (Nos. Ch-450 a Ch-451)



Azteca II

Vasijas de barro (Nos. Ch-452 a Ch-463)



MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO

178
Hoja 10.

Azteca II-III

Vasijas de barro (Nos. Ch-464 a Ch-468)

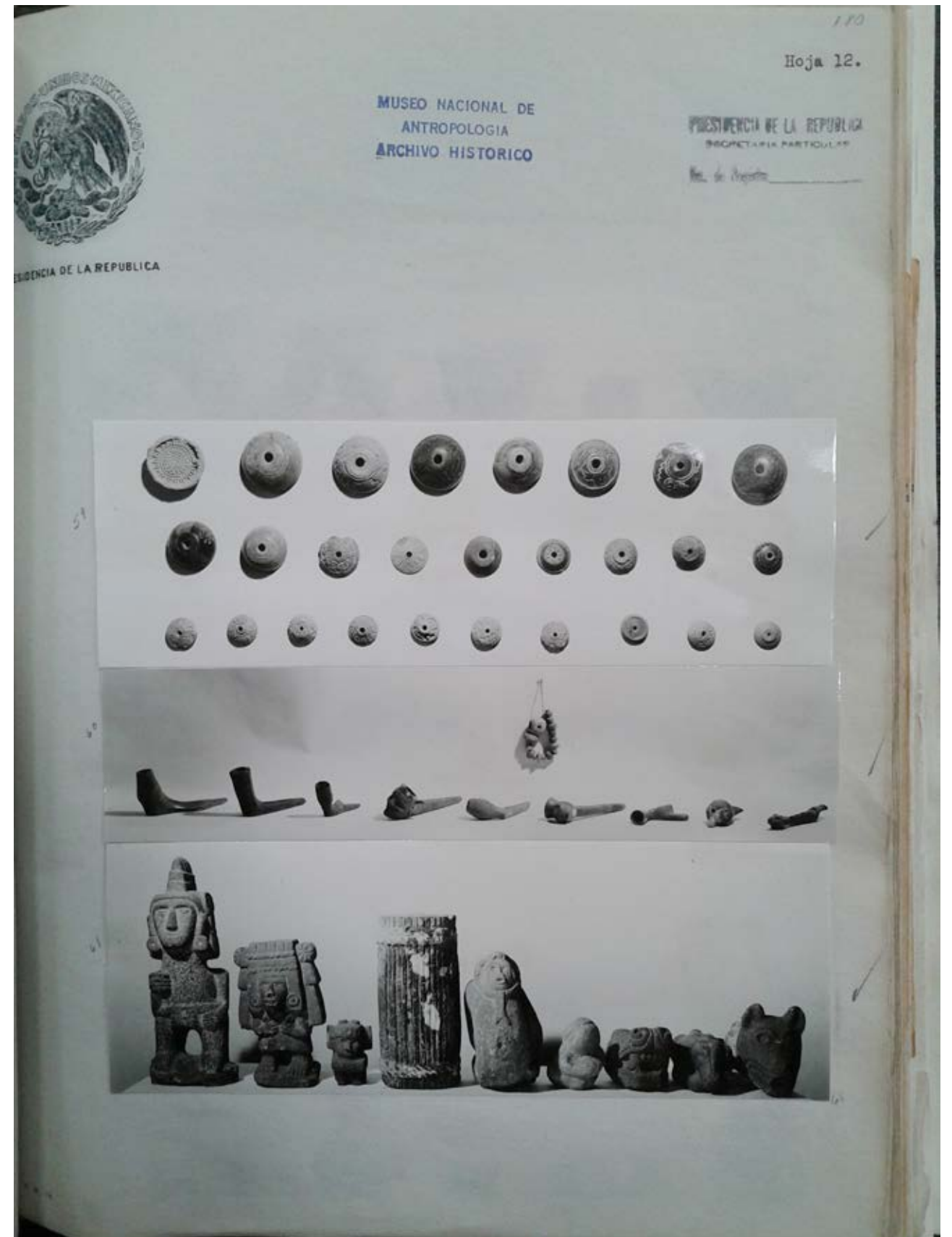
RESIDENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARIA PARTICULAR
No. de Registro 1079



Azteca III

Vasijas de barro (Nos. Ch-469 a Ch-485)







CULTURA ZAPOTECA Monte Albán I

Vasijas y urna de barro (Nos. Ch-578 a Ch-596)



Monte Albán II

Vasijas y urna de barro (Nos. Ch-597 a Ch-608)



Monte Albán III

Vasijas y urnas de barro (Nos. Ch-609 a Ch-625)



Monte Albán IV

Vasijas y urnas de barro (Nos. Ch-626 a Ch-647)





MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA ARCHIVO HISTORICO

113
Hoja 15.

PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA SECRETARIA PARTICULAR No. de Expediente 1079

PRESIDENCIA



Monte Albán V

Vasijas de barro y figurillas de serpentina (Nos. Ch-648 a Ch-722)



MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA ARCHIVO HISTORICO

114
Hoja 16.

PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA SECRETARIA PARTICULAR No. de Expediente 1079

PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA





PRESENCIA DE LA REPUBLICA

MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO

PRESENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARÍA DE CULTURA
No. de Expediente **1079**



CULTURAS DEL GOLFO
Huasteca

Vasijas, cabezas, figurillas, silbatos y malacates de barro (Nos. Ch-723 a Ch-843).
Cascabeles de barro, adornos de concha y cincel de piedra (Nos.- Ch-844 a Ch-860).



PRESENCIA DE LA REPUBLICA

MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO

PRESENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARÍA DE CULTURA
No. de Expediente **1079**





PRESENCIA DE LA REPUBLICA

MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO

PRESENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARIA PARTICULAR
No. de Registro **1079**



Tajin y Centro de Veracruz

Palmas, caras, hachas y machadador de piedra (Nos. Ch-861 a Ch-869)
Vasijas de barro, vasijas de ónix; caras, cabezas y figurillas de barro (Nos. Ch-870 a Ch-887)



PRESENCIA DE LA REPUBLICA

MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO

PRESENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARIA PARTICULAR
No. de Registro **1079**





Las Mesas y Sur de Veracruz.

Vasijas y sello de barro; pectoral y cuentas de caracol (Nos. Ch-688 a Ch-904).



CULTURAS DEL OCCIDENTE Guasave

Vasijas y pipa de barro; pulseras de concha (Nos. Ch-905 a Ch-919).



Vasijas y figurillas de barro (Nos. Ch-920 a Ch-932)



Tuxcacuesco, Jalisco.

Vasijas y pipas de barro (Nos. Ch-933 a Ch-947)





PRESENCIA DE LA REPUBLICA

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA ARCHIVO HISTORICO

191
Hoja 23.

PRESENCIA DE LA REPUBLICA SECRETARIA PARTICULAR No. de Agosto 1079.

Colima

Vasijas, figurillas y ocarinas de barro (Nos. Ch-948 a Ch-962)



Chupicuaro

Vasijas, figurillas y orejeras de barro (Nos. Ch-963 a Ch-1026)



PRESENCIA DE LA REPUBLICA

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA ARCHIVO HISTORICO

192
Hoja 24.

PRESENCIA DE LA REPUBLICA SECRETARIA PARTICULAR No. de Agosto 1079.





RESIDENCIA DE LA REPUBLICA

MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO

193
Hoja 25.
PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARIA PARTICULAR
No. de Registro 1079



Tzintzuntzan

Vasijas de barro e implementos de hueso (Nos. Ch-1027 a Ch-1044)



RESIDENCIA DE LA REPUBLICA

MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO
Guerrero

Hoja 26.
PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARIA PARTICULAR
No. de Registro 1079

Máscaras y figurillas de piedra verde; cabeza y orejera de barro (Nos. Ch-1045 a Ch-1056).



ADORNOS
Olmecas

Figurillas, hachas y pectoral de piedra verde (Nos. Ch-1057 a Ch-1060).



Zapotecas

Pectorales, orejeras y cuentas de piedra verde (Nos. Ch-1061 a Ch-1071).





PRESENCIA DE LA REPUBLICA

MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO
Mixtecas

191
Hoja 27.

PRESENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARIA PARTICULAR
No. de Registro 1079

Adornos de ágata, cuarzo y metal (Nos. Ch-1072 a Ch-1078).



Aztecas

Adornos de obsidiana, barro y piedra verde (Nos. Ch-1079 a Ch-1081).



Huastecas

Adornos de concha (Nos. Ch-1082 a Ch-1097).



PRESENCIA DE LA REPUBLICA

MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
ARCHIVO HISTORICO
Culturas del Occidente

192
Hoja 28.
PRESENCIA DE LA REPUBLICA
SECRETARIA PARTICULAR
No. de Registro 1079

Adornos de obsidiana y metal (Nos. Ch-1098 a Ch-1108).



Cultura maya

Figurillas-silbatos de barro y adornos de piedra verde y concha (Nos. Ch-1109 a Ch-1126).





LISTA DE FIGURAS

- Fig.1- Aspecto de la sala de arqueología antes de la renovación liderada por Daniel Rubín de la Borbolla. Museo de Antropología, Calle Moneda 13. Centro Histórico. Fototeca Constantino Reyes Valerio, Dirección Nacional de Monumentos Históricos, INAH. Álbum 3, Tomo I, pág. 33. Negativo No. CXCVIII-84.
- Fig. 2- Miguel Covarrubias, *Art forms of the Pacific Area*, en *Pageant of the Pacific* (Pacific House: San Francisco, 1940). Actualmente, el mural está perdido y se desconocen las medidas exactas.
- Fig.3- *Ki'i hulu manu*. Mimbres, plumas, madre perla y dientes de perro, Hawa'i, siglo XVIII, 46.5 cm x 16 cm. Ethnologische Sammlung der Universität Göttingen.
- Fig.4- Miguel Covarrubias, *Art forms of the Pacific Area*,(detalle) en *Pageant of the Pacific* (Pacific House: San Francisco, 1940). En este dibujo es posible ver como transformó el objeto por medio de la estilización de la figura y la inversión de la orientación de la boca dentada con relación a la figura original.
- Fig. 5- A la izquierda, una vasija de Tlatilco con diseño grabado de una garra de animal. Derecha: un diseño de garra extraído de una manta *Chilkat*. Dibujos de Miguel Covarrubias publicados en *DYN, Amerindian Number*, 4-5 (1943), 46.
- Fig.6- En la parte superior izquierda, una placa ritual incisa Olmeca, a la derecha una máscara Olmeca con diseños maoríes. Abajo a la izquierda, mascarilla de teatro chino y a la derecha, otra máscara con incisiones Olmecas. Miguel Covarrubias, *Arte indígena de México y Centroamérica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961), 88.
- Fig. 7- Distribución de las tendencias básicas en el arte oceánico. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias, (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 9.
- Fig. 8- Miguel Covarrubias, figura ancestral hecha de tela de corteza sobre una estructura de bambú de Malekula, Nuevas Hébridas. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias, (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 87.
- Fig. 9- Figura masculina temes. Malekula, Vanuatu, segunda mitad del siglo XIX, principios de siglo XX. 93x42x28 cm. Publicada en *Moana, culturas de las islas del pacífico*, Carlos Mondragón, coord. (México: INAH, 2010), 218. No. Inventario INAH: 10-29655.
- Fig. 10- Izquierda: Figura masculina temes, Malekula, Vanuatu. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias, (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 90.
- Fig. 11 Derecha: Máscara temes, Malekula, Vanuatu. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias, (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 90.
- Fig. 12- Miguel Covarrubias, figura abelam. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 107.
- Fig. 13- Miguel Covarrubias, máscara de danza sulka. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 153.
- Fig. 14- Máscara *gitvung*, sulka, Wide Bay, Nueva Bretaña, Melanesia. Inicios de siglo XX. Muy similar a la intercambiada con el Museo Field en 1952, no. de inventario INAH 10-29978.
- Fig. 15- *Kavat*. Máscara de tela de corteza, baining, Nueva Bretaña. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 155.
- Fig. 16- Miguel Covarrubias, figura uli. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 165.
- Fig. 17- *Uli* (escultura funeraria). Centro de Nueva Irlanda, Papúa Nueva Guinea, Siglo XIX(?). 24x 111 x 28 cm. Coleccionada por el capitán H. Voogdt en 1908 y en 1952 adquirida en intercambio por el MNA. Publicada en *Moana, culturas de las islas del pacífico*, Carlos Mondragón, coord. (México: INAH, 2010), 204. No. de Inventario INAH 10-30112.
- Fig. 18- Miguel Covarrubias, proa de canoa de las Islas Trobriand (detalle), *Art forms of the Pacific Area*, en *Pageant of the Pacific* (Pacific House: San Francisco, 1940).
- Fig. 19- Proa de canoa, Islas Trobriand, área del Masim, Papúa Nueva Guinea. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 147. Colección del Museo Field, Accession File no. 98243.
- Fig. 20- Escudo de danza pintado y esculpido *Kai-diba*, de las Islas Trobriand, Papúa Nueva Guinea. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 144.
- Fig. 21- *Kai diba* (escudo de danza). Islas Trobriand, Papúa Nueva Guinea. Finales del siglo XIX. 70x 27 cm. Pieza coleccionada por A.B. Lewis y en 1952 adquirida en intercambio por el MNA. Publicada en *Moana. Culturas de las islas del pacífico*, Carlos Mondragón, coord., (México: INAH, 2010), 204. No. de inventario INAH: 10-29693.
- Fig. 22- Fotografía izquierda: máscara cubierta con conchas. Máscara. Murik, bajo Sepik, Papúa Nueva Guinea. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 118.
- Fig. 23- Máscara-espíritu. Murik, bajo Sepik, Papúa Nueva Guinea. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton, et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 118.
- Fig. 24- Máscara-espíritu. Murik, bajo Sepik, Papúa Nueva Guinea, siglo XIX. 62x12 cm. Colectada por A.B. Lewis y en 1952 adquirida en intercambio por el MNA. Publicada en *Moana. Culturas de las islas del pacífico*, Carlos Mondragón, coord., (México: INAH, 2010), 197. No. de inventario INAH: 10-29589.
- Fig. 25- Mortero para betel. Área del Sepik, Papúa Nueva Guinea. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 123. No de inventario INAH: 10-29609
- Fig. 26- Apoya cabeza. Área del Sepik, Papúa Nueva Guinea. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 123. No de inventario INAH: 10-29611.
- Fig. 27- Mortero, Río Mabuk. Área del Sepik, Papúa Nueva Guinea. Publicada en *Arts of the South Seas*, Ralph Linton et.al., Ilustraciones a color por Miguel Covarrubias (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 123. No de inventario INAH: 10-29610.
- Fig. 28- Diseño basado en el croquis original de la Sala de los Mares del Sur presentado por M. Ruiz P. y R. Camargo E. Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, Vol. 164 Exp. 5431. Publicado en *Moana. Culturas de las islas del pacífico*, Carlos Mondragón, coord. (México: INAH, 2010), 105.
- Fig. 29- Sala Mares del Sur en el MNA, Calle Moneda 13. Centro Histórico, D.F. Fuente: Fototeca Constantino Reyes Valerio. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH. Álbum 3, Tomo I, pág. 61. Negativo no. 366.
- Fig. 30- Interior de la Sala Mares del Sur en el MNA, Calle Moneda 13. Centro Histórico, D.F. Fuente: Fototeca Constantino Reyes Valerio. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH. Álbum 3, Tomo I, pág. 61. Negativo no. 367.