

# CATÁLOGO RAZONADO

Exhibición *Chile antes de Chile*



## Colección Rapanui

Investigador responsable

Enerike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu

MUSEO CHILENO  
DE ARTE  
PRECOLOMBINO

**CATÁLOGO RAZONADO**  
**EXHIBICIÓN CHILE ANTES DE CHILE**  
**COLECCIÓN RAPANUI**

**Dirección general:**  
Museo Chileno de Arte Precolombino

**Investigador responsable:**  
Enerike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu

**Sabios y sabias rapanui:**  
Tomás Tuki Tepano, Isabel Pakarati  
Tepano, Johnny Tucki Huki y Pau  
Hereveri

**Investigación y contenido:**  
Enerike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu,  
Cristian Vargas Paillahueque, Daniela  
Cross, Magdalena García, Josefa Orrego  
y Varinia Varela

**Asistente de investigación:**  
Lizbeth Hereveri Pate

**Traducción:**  
Enerike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu  
y Vaitiare Tucki Rengifo

**Coordinación editorial:**  
Magdalena García

**Edición de textos y fichas razonadas:**  
Enrique Antileo y Magdalena García

**Asistente de edición:**  
Felipe Quijada, Victoria Fuentes y  
Joaquín Guerrero

**Corrección de estilo:**  
Isabel Spoerer

**Fotografías de piezas, territorios  
y personas:**  
Nicolás Aguayo

**Diseño gráfico:**  
Sofía Garrido y Camila Romero

**Coordinador general proyecto  
Catálogo Razonado:**  
Cristian Vargas Paillahueque

**Producción general:**  
Sofía Hurtado

**Impresión:**  
Ograma impresiones, Santiago.

**Cómo citar este catálogo:**  
Museo Chileno de Arte Precolombino  
(2025). *Catálogo Razonado exhibición  
Chile antes de Chile. Colección Rapanui.*  
Museo Chileno de Arte Precolombino,  
Santiago.

ISBN 978-956-243-103-3

# CATÁLOGO RAZONADO

Exhibición *Chile antes de Chile*

## Colección Rapanui

Investigador responsable  
Enerike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu

**MUSEO CHILENO  
DE ARTE  
PRECOLOMBINO**

# PRESENTACIÓN

## **Cecilia Puga**

Directora  
Museo Chileno de Arte  
Precolombino

## **René Muga**

Vicepresidente de  
Asuntos Corporativos  
BHP Latinoamérica  
Escondida | BHP

El Museo Chileno de Arte Precolombino y Escondida | BHP tienen el honor de presentar la serie *Catálogo razonado exhibición Chile antes de Chile*, resultado de un proyecto iniciado en 2022 con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento sobre las piezas que conforman esta emblemática colección. Esta obra nace de la convicción compartida de que el patrimonio cultural de los pueblos originarios es un legado vivo, que merece ser estudiado, preservado y difundido con respeto, rigor y apertura a la diversidad de miradas.

Durante dos años, cultores y artistas de los pueblos Mapuche, Rapanui y Atacameño/Lickanantay viajaron desde sus territorios y recorrieron los depósitos del Museo, interactuaron directamente con las piezas y compartieron sus saberes, relatos y memorias. El encuentro entre los conocimientos indígenas y la investigación académica constituye el corazón de este *Catálogo Razonado*, un proyecto que trasciende la dimensión documental para transformarse en un espacio de diálogo intercultural y de reconocimiento mutuo.

El resultado de este trabajo colectivo no es únicamente un registro exhaustivo de objetos patrimoniales, sino un archivo vivo que integra múltiples voces. El *Catálogo Razonado* se presenta, así, como una herramienta de consulta y de aprendizaje, en la cual se relevan las voces en primera persona de sabios y especialistas indígenas, reuniendo sus memorias, relatos, usos e historias familiares asociadas a estos objetos. Ahora, con el lanzamiento de esta serie impresa y digital de la iniciativa, queda a disposición de investigadores, estudiantes, comunidades y públicos diversos, invitando a pensar el patrimonio desde perspectivas críticas, inclusivas y descolonizadoras.

Este proceso de investigación y reflexión también se materializa en la exposición temporal *Vivos y Presentes: arte de los pueblos Atacameño, Mapuche y Rapanui*, la cual invita a descubrir nuevas narrativas en torno a las piezas de la colección. Ambas iniciativas reafirman el compromiso del Museo y de Escondida | BHP con la puesta en valor del legado cultural de los pueblos originarios, fortaleciendo los lazos entre el pasado y el presente, entre el patrimonio y las comunidades.

Los catálogos razonados surgieron en la Europa del siglo XVIII como instrumentos destinados a documentar y legitimar la obra de artistas reconocidos. Por siglos, fueron herramientas de referencia indispensables para historiadores e investigadores del arte, al tiempo que establecieron qué expresiones eran consideradas dignas

de estudio y cuáles quedaban al margen. Esta tradición, si bien fundamental para la historia del arte, dejó fuera de su alcance otras formas de creación y simbolización que no se ajustaban a la categoría occidental de “arte”.

Conscientes de esta herencia, la iniciativa asumió el desafío de preguntarse: ¿es posible construir un catálogo razonado desde una mirada renovada e intercultural? Esta publicación representa una respuesta afirmativa y concreta a dicha pregunta. A través de su desarrollo, se reconoce que las categorías de arte y cultura material no son neutras ni universales, y que solo desde el diálogo con los pueblos originarios es posible resignificarlas y abrirlas a nuevas lecturas.

El *Catálogo Razonado* es, en este sentido, una invitación a repensar la relación entre las instituciones culturales, las comunidades indígenas y la sociedad en general. Las piezas que aquí se registran no son objetos aislados en vitrinas, sino portadoras de historias, memorias y vínculos con comunidades vivas y sus territorios. Su estudio, por tanto, no se agota en la descripción técnica, sino que se enriquece en la interacción con los saberes que las rodean y que las mantienen presentes.

Este proyecto ha sido posible gracias a la colaboración entre el Museo Chileno de Arte Precolombino y Escondida | BHP, con el apoyo de la Ley de Donaciones Culturales, que han permitido convertir años de investigación y diálogo en una publicación de referencia. Agradecemos de manera especial a los especialistas de las comunidades Mapuche, Rapanui y Atacameña, así como al equipo de profesionales del Museo, cuyo trabajo riguroso y comprometido ha hecho posible esta obra colectiva.

Confiamos en que este *Catálogo Razonado* se convertirá en un aporte duradero para el conocimiento, la valoración y la difusión del arte de los pueblos originarios de Chile. Más aún, esperamos que inspire nuevas formas de aproximarse al patrimonio cultural, fomentando un diálogo permanente basado en el respeto, la diversidad y el reconocimiento mutuo.

Cecilia Puga  
**Museo Chileno de Arte Precolombino**

René Muga  
**Escondida | BHP**

# ÍNDICE

<b>Tao'a Ora: prácticas colaborativas y descolonización del conocimiento</b> por Enerike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu	<b>8 – 15</b>
<b>Las voces de este catálogo</b>	<b>16 – 17</b>
<b>¿Cómo llegaron las piezas al Museo?</b> Breve reseña de las colecciones Rapanui	<b>18 – 21</b>
<b>Fichas razonadas de los objetos</b>	<b>23 – 26</b>
<b>Materialidades y tipologías</b>	<b>27 – 193</b>
<b>A. Tao'a miro / Objetos de madera</b>	<b>29 – 153</b>
Manutara	32 – 43
Mōai Kava-Kava	44 – 61
Mōai Tangata	62 – 77
Mōai Pa'a-Pa'a	76 – 87
Ūa y Pāoa	88 – 103
Aringa-e-Rua	104 – 115
Vaka	116 – 127
Moko	128 – 141
Manu uru	142 – 153
<b>B. Tao'a mā'ea / Objetos de piedra</b>	<b>155 – 193</b>
Mōai Mā'ea	158 – 171
Mā'ea Taka-Taka	172 – 181
Kōmari	182 – 193
<b>Epílogo. Aprender mostrando los objetos a la gente</b>	<b>194 – 195</b>
<b>Referencias bibliográficas</b>	<b>196 – 199</b>
<b>Acerca del investigador responsable</b>	<b>200 – 201</b>

**TAO'A ORA:  
PRÁCTICAS  
COLABORATIVAS Y  
DESCOLONIZACIÓN  
DEL CONOCIMIENTO**

**Enerike Ngaara Te  
Manu Carrasco Hotu**

(ES) Hablar de colecciones de pueblos indígenas en museos, significa, irremediablemente, entrar en un territorio de tensión histórica. Objetos que fueron extraídos en contextos coloniales, sitios sagrados profanados y artefactos obtenidos mediante robo o engaño, han sido resignificados bajo cánones occidentales y presentados como piezas de exhibición. Este ejercicio redujo la agencia indígena sobre el control de su historia y museificó sus tradiciones. Sin embargo, las comunidades nunca dejaron de ver en estos artefactos una continuidad de su memoria, legado y vínculo con los ancestros.

En las últimas décadas, los museos han empezado a reconocer estas contradicciones. La descolonización de las instituciones culturales ha significado revisar el origen de las colecciones, crear espacios a las voces de los pueblos y replantear la forma en que se estudia y difunde el patrimonio cultural. Más allá de un gesto simbólico, descolonizar las prácticas museológicas significa reconocer un cambio de paradigma: el derecho de las comunidades indígenas a decidir sobre las formas de exhibición y cómo se representan sus saberes.

El proyecto *Catálogo Razonado*, en el cual se enmarca este catálogo, iniciado en diciembre del 2022 en el Museo Chileno de Arte Precolombino, busca ser parte de este

(RN) Enerike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu Mo vānaŋa o ruŋa o te tao'a tupuna i roto i te Hare Hāpa'o Tao'a, he uru tātou ki roto i te 'a'amu 'ati. Te rahi ra'a o te tao'a tupuna i to'o mai ai te papa'ā, mai te kona tapu, 'o, i toke ai ki te tātou tupuna. Ki ōti, i haha'o ai ki roto i te 'avahata mo haka take'a ki te ao hai mana'u era o rāua. Pē ira i haka rehe ai i te puai o te 'a'amu 'e te mana o te tātou hauha'a. Pē ira te nga me'e miro, te nga me'e mā'ea o kua koro i haka riro ai hai haka tere hanga o rāua. Ka ai atu pē ira, ina kai rehu a tātou o tātou te 'ono nei.

I te ŋā matahiti hope'a nei, ko aŋi-aŋi 'ā e te Hare Hāpa'o Tao'a i te me'e nei. He haka kore te haka tere iŋa ta'e tano o ruŋa o te tao'a tupuna, ko 'apau 'ā i te hora nei mo u'i mai hē i oho mai ai te ŋā me'e nei, mo haka take'a i te mana'u o tātou, 'e mo kimi i te rāve'a mo hāpī 'e mo haka rarama i te tātou hauha'a. Te aŋa nei ta'e he me'e nō e tahi, he aŋa mo haka tano i te rāua rere ki te haka tere iŋa hōhonu: he aŋi-aŋi pē nei ē, te nūna'a tupuna e ai rō 'ā te rāua huru mo haka take'a i te rāua 'ite 'e i te rāua mana ki te mau pukuraŋa.

Te aŋa nei ko Archivo Razonado, he aŋa i ha'amata i te 'āva'e era o Koro o te matahiti 2022 i roto i te Museo

- (ES) proceso de transformación decolonial. El objetivo principal es investigar las colecciones pertenecientes a diferentes pueblos indígenas desde una perspectiva intercultural a partir de un trabajo de colaboración directa con las comunidades indígenas. En esta primera versión, corresponde a las naciones Mapuche, Rapanui y Atacameño/Lickanantay. En este sentido, se propone, a través del proyecto, reconocer las voces de quienes portan hoy las memorias de estos objetos, a través de la sistematización de la colección y mediante un trabajo que rescata y valoriza tanto la rigurosidad disciplinar como la autoridad de los conocimientos ancestrales.

### **Un nuevo giro**

Históricamente, los museos han servido como espacios para la manifestación de las jerarquías coloniales. El arte indígena se ha acumulado como trofeos de expediciones, y clasificado bajo tipologías externas y valores que los desvinculan de sus usos rituales originales y sus territorios.

En Rapa Nui, desde la llegada del primer europeo, Jacob Roggeveen en 1722, hasta la primera visita estatal de Chile a Rapa Nui en 1870 bajo el mando del comandante José Anacleto Goñi, el arte rapanui fue afectado

- (RN) Chileno de Arte Precolombino, te me'e haŋa he hā'ū'ū ki te huri iŋa o te a'amu i rote Hare Hāpa'o Tao'a ki te parauti'a, hai rauhuru rauhuru te u'iŋa 'e hai hā'ū'ū o te mau pukuraŋa o te kona. I roto i te roa ra'e nei, ko uru 'ā te hau mapuche, rapanui 'e te lickanantay ki roto. E kimi ā i te rāve'a mo haka take'a i te mana'u o te nu'u ta'ato'a e hāpa'o 'ā i te ŋā me'e nei, hai haka tītika i te hāpe i rava'a ai i ruŋa i te puka, hai mo'a ki te 'ite tupuna.

### **He u'iinga 'āpī**

Mai mu'a ā, te nga Hare Hāpa'o Tao'a i haka take'a ai i te mau nei hai haka tere iŋa o te hau tire 'e o te papa'ā. Te tao'a tupuna i ha'aputu ai pa he tao'a hakatau, i nape ai hai iŋoa kē, 'e, 'ina he haka topa-topa haka 'ou ki te haka tere haŋa tumu o te tao'a.

I Rapa Nui, mai te tu'u iŋa mai o te papa'ā ra'e, ko Jacob Roggeveen, i te matahiti 1722, 'ata ki te tu'u iŋa mai o te hau tire ra'e i te matahiti 1870, ko José Anacleto Goñi, i ha'aputu ai i te me'e tāhito. Te tao'a tupuna rapanui ko haka nehe-nehe ā te piha o te Hare Hāpa'o Tao'a o te ao

por estas dinámicas. El arte rapanui ha decorado las salas de los museos más emblemáticos de Chile y el mundo: el Museo Nacional de Historia Natural en Santiago, el Museo Británico en Londres, el Museo Etnológico de Berlín, el Museo del Louvre en París. Actualmente, tras estas relaciones, surgen solicitudes de repatriación, restitución y reconocimiento de los derechos culturales por parte de la comunidad rapanui sobre sus tao'a o reliquias.

Esta tensión ha marcado la relación de Rapa Nui con el mundo de los museos y la arqueología, y el giro decolonial en las prácticas museográficas ha dejado en evidencia los abusos históricos y la ineficiencia de las tipologías clásicas para comprender en profundidad el significado de su arte.

### **El 'umu hatu**

El proyecto de *Catálogo Razonado* desarrollado en el Museo Chileno de Arte Precolombino busca avanzar en justicia y reconocimiento de los derechos culturales del pueblo Rapanui. Antes del comienzo de las entrevistas y la creación de las fichas museológicas razonadas, se realizó en el área de colecciones del Museo una ceremonia de 'umu hatu. Este rito consiste en la coc-

ta'ato'a, pē te Hare Hāpa'o Tao'a o te Māhuta i Santiago, Hare Hāpa'o Tao'a Paratane i Rānana, Hare Hāpa'o Tao'a o te Hau Ta'ato'a i Verini 'e te Hare Hāpa'o Tao'a Louvre i Pari. I 'aŋarinā e kimi 'ā te rāve'a mo haka hoki mai i te tao'a tupuna rapanui ki te rāua kaiŋa.

Pē na te me'e o te Hare Hāpa'o Tao'a ko ia ko te taŋata rara tao'a i hetu ai ki Rapa Nui. Te rara o ruŋa o te 'āti 'e te 'a'amu o te Hare Hāpa'o Tao'a, ko haka take'a 'ā i te me'e rake-rake o te hora ra'e era, 'e ko haka take'a mai ā pē nei ē ina kai tano te rāua huru mo papa 'e mo hāpa'o te tao'a.

### **He 'umu hatu**

I ra'e ki te ha'amata o te aŋa, i roto i te Hare Hāpa'o Tao'a, i ta'o ai i te 'umu hatu. Pē nei te aŋa: He tunu i te kai i raro i te 'ō'one hai mā'ea ura-ura, ko te moa, ko te taro 'e te aha atu, he pu'a hai raupā maika 'e he aro ki te vārua mo hāpa'o i a tātou, mo hā'ū'ū i te aŋa hōhonu, mo tarai i te mōai, 'o mo ta'e rava'a mai te 'ati ki te poki i te hora era o te tau'a.

ción de alimentos bajo tierra mediante piedras calientes, que tradicionalmente es acompañado de una rogativa para pedir buenaventura a los espíritus antes de emprender un trabajo importante, como sería el tallado de un mōai o las preparaciones para la guerra.

En esta ocasión, el 'umu hatu se preparó para saludar a las esculturas resguardadas en el Museo y bendecir el camino de investigación que se estaba por emprender. Según expresó el *maori tarai* (escultor) Johnny Tucki, las esculturas "añoraban sentir los aromas de su tierra". Este gesto marcó el inicio de un trabajo orientado a equilibrar los protocolos institucionales con los protocolos ancestrales, reconociendo en los objetos, desde la mirada rapanui, partes de un tejido espiritual vivo.

### **El trabajo con la comunidad**

La investigación se desarrolló en varias etapas. Se realizó una revisión bibliográfica sistemática sobre las tipologías rapanui seleccionadas de la colección, así como una documentación bibliográfica de alto estándar para cada una de las piezas. No obstante, el núcleo de la investigación estuvo en la colaboración con la comunidad.

Mo te aŋa nei, I ta'o ai i te umu hatu mo 'aroha ki te tao'a tarai era o kua koro, 'e, mo ha'amo'a i te aŋa nei o te rara. Ki te kī o te maori tarai ko Johnny Tucki, "te tao'a nei ko koromaki ā ki te 'eo o te kāiŋa". Pē ira i ha'amata ai te aŋa mo haka tano i te aŋa o te Hare Hāpa'o Tao'a ki te haka tere tupuna, mo aŋi-aŋi pē nei ē, te ŋā tao'a nei he hauha'a nuinui mo tātou e ora nō 'ā.

### **Te aŋa i muri i te mahiŋo**

I roto i te roa nei i aŋa ai i te rauhuru huru o te rara. Te me'e ra'e i aŋa he tai'o tahi te puka o ruŋa o te tao'a rapanui. I oti era, he aŋa ananake ko te mahiŋo. Te haŋa mau o te aŋa nei he piri te 'ite, te mana'u, te u'iiŋa o kua koro o kua nua ki te 'a'amu o te ŋā tao'a nei. Mai Te Ho'e Manu, mai Haŋa Roa e mai Kaituoe i tu'u mai ai ki te kona nei a Nua Isabel Pakarati, Johnny Tucki, Tomás Tuki 'e ko Pau Hereveri, he nu'u 'ite rahi i te hauha'a tupuna o te rapanui. He haka rarama i te rāua 'ite, i te rāua mana'u o ruŋa o te rauhuru me'e o te Hare Hāpa'o Tao'a. Te 'a'amu i aŋa ai hai re'o rapanui, hai re'o tupuna, hai re'o vānaŋa o te taŋata.

(ES) Directo desde Te Hoe Manu, Hanga Roa y Kaituoe llegaron al Museo Isabel Pakarati, Johnny Tucki, Tomás Tuki y Pau Hereveri, expertos en las tradiciones y arte rapanui, para compartir sus conocimientos y reflexiones sobre los significados de las diferentes piezas que habitan el Museo. Las entrevistas, realizadas únicamente en idioma rapanui, permitieron un registro respetuoso con la forma tradicional en la que el conocimiento es traspasado en Rapa Nui: a través de la oralidad y las experiencias cotidianas.

A partir de estos diálogos surgen las fichas museológicas razonadas que hoy son parte de este catálogo, las cuales integran los datos técnicos (dimensiones, materialidad, procedencia) con los conocimientos e interpretaciones traspasados por los *maori* (expertos), que resaltan el valor cultural, espiritual y social de estos objetos. De esta forma, las piezas dejan de ser un número más del inventario para transformarse en un objeto vivo que permite realizar acercamientos a linajes, prácticas y memorias colectivas de un pueblo que sigue vivo.

De un total de 88 piezas rapanui, se estudiaron 26, correspondientes a 13 tipos: *Kōmari, mōai Ma'ea, mōai Kava-Kava, mōai Tangata mōai Pa'a-pa'a, Moko, Pāoa, Ūa, Manu uru, Manutara, Aringa e Rua, Ma'ea Taka-Taka y Vaka*. Siendo su mayoría esculturas en madera (85%) y el resto de origen lítico (15%).

(RN) Mai rote vānaŋa nei i poreko ai te puka 'āpī nei. I roto i haka piri ai te vānaŋa o te taŋata i 'ite, te huru o te aŋa, te 'a'amu o te kona, te 'a'amu o te ma'ori, te 'a'amu o te hauha'a, o te vārua, o te taŋata. Te ŋā me'e nei, ta'e he 'a'amu haka ou e tahi, he aratika o te 'a'amu.

Mai roto i te va'u 'ahuru ma va'u me'e tarai o rapanui, i rara ai e piti 'ahuru ma ono, e ho'e 'ahuru ma toru huru o te me'e tarai: *Kōmari, Moai Ma'ea, Moai Kava-kava, Moai Taŋata, Moai Paa-Paa, Moko, Paoa, Ua, Manu Uru, Manutara, Aringa e Rua, Mā'ea Taka-taka, Vaka*. Te rahi ra'a o te me'e tarai i aŋa ai hai miro (85%), 'e te tētahi me'e i aŋa ai hai mā'ea (15%).



Ceremonia de 'Umu Hatu en los depósitos del Museo.  
De izquierda a derecha: Tomás Tuki, Isabel Pakarati, Pau Hereveri y Johnny Tucki.  
Archivo Patrimonio Inmaterial. Museo Chileno de Arte Precolombino.

(ES) **El modelo intercultural**

Más que otro catálogo de piezas, con esta investigación se pretende un cambio de paradigma. Una nueva forma de relación entre museo y comunidades indígenas, entre pasado y presente, entre archivos y memorias orales. Lo fundamental en este trabajo intercultural no es simplemente “sumar voces”, sino construir un modo distinto de producir conocimiento; un modo en el que los marcos de interpretación se corrigen, se complementan, se profundizan e incluso se tensionan; en el que los protocolos (*tikanga*), la lengua (*re’o*) y la espiritualidad (*mana*) recuperan su lugar en los *a’amu* (narrativas).

El *‘umu hatu* realizado simboliza este encuentro: un museo que reconoce la necesidad de acoger otras formas de estar en el mundo y una comunidad rapanui que reafirma la vigencia de sus propios modos de vincularse con las piezas.

El trabajo que se presenta a continuación es el resultado de un camino de aprendizaje: para el museo, al abrirse a otras formas de comprender el patrimonio; y para los miembros de la comunidad rapanui que participaron de este proceso, al volver a confiar en instituciones que en el pasado se apropiaron de sus objetos y distorsionaron sus historias.

El *Catálogo Razonado* es fruto de un proceso de trabajo que unió investigación académica, memoria oral y protocolos comunitarios. Se reconoció la vigencia de las lenguas y saberes indígenas y recuerda que lo que aquí se reúne no es solo patrimonio, sino vida. Y en este *vananga* (conversación) entre museo y comunidad, permanece la certeza de que el *re’o* rapanui (lengua rapanui) sigue hablando.

(RN) **He haka tere iŋa hō'ou**

Te me'e hōhonu o te aŋa nei, ta'e he papa'i i te puka 'āpī, he huri i te u'i iŋa. He u'i i te rāve'a 'āpī mo hono te Hare Hāpa'o Tao'a ki te taŋata henua, mo hono i te 'a'amu tuai ki te 'a'amu 'āpī, mo hono te puka pāpa'i ki te re'o vānaŋa. Te me'e hauha'a o te aŋa nei intercultural ta'e he 'a'amu i te re'o, he aŋa i te rāve'a 'āpī mo haka tikea, mo haka tano, mo haka hauha'a i a rāua. Hai tikaŋa, hai re'o e hai mana, ki te 'a'amu

Te umu hatu nei mo haka mana i te piri nei: he Hare Hāpa'o Tao'a e ha'amata ena mo mo'a i te tētahi huru o te ao, 'e he mahiŋo rapanui e haka take'a 'ā i te rāua haŋu ko ia ko te haŋa ki te 'a'amu tupuna.

Te aŋa nei i aŋa ai i roto i te ara o te 'ite: mo te Hare Hāpa'o Tao'a, he haka take'a i te rāve'a 'āpī mo aŋi-aŋi i te hauha'a tupuna; 'e mo te mau pukuraŋa rapanui, he haka hoki i te rāua mana'u ki te me'e ino i hetu ai i mu'a 'ā, i muri o te hau i toke ai i te rāua me'e, 'e i haka ku'i-ku'i ai i te rāua 'a'amu.

Te aŋa nei i poreko ai mai te rara e te haka piri o te 'ite hō'ou ki te 'a'amu tupuna 'e ki te haka tere iŋa tupuna. He aŋi-aŋi i te re'o tupuna e ora nō 'ā, 'e he aŋi-aŋi takoa i te 'a'amu tupuna e ora nō 'ā, ko rā me'e te me'e hōhonu. He mauku mau nō i va'ai atu ai, he 'o'one i hapa'o mo kua makupuna. Ka u'i ki kau, ki ruŋa ite motu, ki te mana ote mamari manutara to'o mai. E u'i o ite rō, haka take'a rō, ki te nu'u kē ena o huki rō hai reva.

## LAS VOCES DE ESTE CATÁLOGO

Tomás Tuki Tepano



Destacado exponente del arte rapanui, reconocido por su aporte a la preservación y proyección del tallado tradicional. Su trayectoria y visión como artesano han sido documentadas en el libro *Manos del Alma*, de Sofía Abarca, en el cual se presentan varias de sus obras más representativas.

### Isabel Pakarati Tepano



Artista, artesana y cultora rapanui. Reconocida en 2017 como *Tesoro Humano Vivo* por su labor en la preservación del arte del *kai kai*, ancestral técnica de entrelazado de hilos acompañada de canto y relato. Aprendió este arte desde niña junto a su madre, Amelia Tepano Ika, de quien heredó conocimientos y cantos tradicionales. A través del taller Mana'u Tupuna, ha transmitido estas enseñanzas a nuevas generaciones, participando además en festivales y exposiciones que promueven la cultura rapanui dentro y fuera de la isla.

### Johnny Tucki Huki



Reconocido escultor de Te Ho'e Manu. Su obra combina técnicas tradicionales y exploraciones contemporáneas. Su trabajo abarca desde el tallado de mōai en piedra y madera hasta creaciones abstractas inspiradas en la cosmovisión de Rapa Nui. Ha sido premiado en diversas ediciones de la Tāpati Rapa Nui y ha participado también como jurado. En su labor artística lo acompaña siempre toda su familia —Mamatia Vio, sus hijos Vaitiare, Kimi, Manini y Petero, junto a sus nietos, desde Kuhane hasta 'Ara Mana—, manteniendo vivo el legado escultórico y espiritual de la isla.

### Pau Hereveri



Escultor rapanui reconocido por su maestría en el tallado de piedra. Ha sido galardonado en competencias locales de escultura y ha participado como jurado en la fiesta cultural. Su obra combina tradición y contemporaneidad, explorando nuevas formas sin perder el vínculo con la herencia ancestral. Recientemente inauguró la escultura de un mōai en piedra en Hawái, consolidando su trayectoria como uno de los principales exponentes del arte rapanui actual.

# ¿CÓMO LLEGARON LAS PIEZAS AL MUSEO?

**Breve reseña de las  
colecciones rapanui**

Las piezas rapanui investigadas para la realización de este catálogo suman 26. Corresponden a piezas de la colección Santa Cruz-Yaconi, colección Ruperto Vargas, colección Reccius, dos piezas son préstamos extendidos (PE) que se encuentran temporalmente en el Museo, y por último, una pieza que no tiene información de procedencia. Con respecto a las piezas en préstamo, sus propietarios son Olga Guarda y Diego Piquer.

Siete piezas de este catálogo provienen de la **colección Ruperto Vargas**, la cual ingresó al Museo Chileno de Arte Precolombino en 2010, junto con otros 45 objetos, como parte del proyecto Chile Orígenes. La donación fue realizada por Ruperto Vargas Díaz, antropólogo autodidacta, destacado coleccionista y miembro del Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile. Hacia mediados del siglo XX, Vargas Díaz reunió una colección amplia y diversa que incluía mapas, cartas, archivos históricos y objetos pertenecientes a distintas culturas y pueblos, entre ellos Mapuche y Rapanui. En 1961, participó en el Primer Congreso del Área Araucana Argentina, realizado en San Martín de los Andes, donde presentó la conferencia titulada “Aspectos arqueológicos y etnográficos de la Isla de Pascua”. Su interés por el arte rapanui también se plasmó en el artículo “Estado actual del arte indígena en la Isla de Pascua (fragmento)”.

Una pieza del catálogo rapanui proviene de la **colección Reccius**. Walter Reccius (Valdivia, 1903-1988) fue abogado, académico y uno de los fundadores del primer Museo Histórico y Etnológico de Valdivia. La colección fue conformada durante la primera mitad del siglo XX y, posteriormente, comprada por Jacobo Furman (Bal-

lester 2023). En 1983, Jacobo Furman decidió donar la colección al Museo Chileno de Arte Precolombino, evitando así que la colección fuera vendida a un museo alemán y abandonara el país. Es significativo mencionar que las piezas ingresaron como colección mapuche y fue con el tiempo que algunas de ellas fueron recatálogadas por el área de registro y documentación del Museo como de asignación rapanui. Este fue el caso de la pieza en cuestión, identificada como *Ngaru'a hai kōmari*, la cual fue originalmente incorporada a la colección del MChAP como una piedra grabada del pueblo mapuche.

Por último, 15 piezas de este catálogo provienen de la **colección Santa Cruz-Yaconi**, la cual fue formada por Manuel Santa Cruz López y Hugo Yaconi Merino (Gallardo 2011; Ballester 2023). Esta colección atravesó distintos hitos, incluyendo la creación de la Sociedad de Arte Precolombino Nacional (1981), la creación de la Galería de Arte Precolombino Nacional (1981) que, posteriormente, sería renombrada como Museo Arqueológico de Santiago (1988), ubicado en la Plaza Mulato Gil de Santiago de Chile, a cargo de la Fundación Cultural Plaza Mulato Gil de Castro. Su composición es heterogénea, ya que se formó a partir de numerosos conjuntos materiales y pequeñas colecciones formadas por otras personas durante el siglo XX (en el caso de las piezas rapanui, se encuentran, por ejemplo, colección Guillermo Price, colección Labowitz, entre otros no identificados). La mayoría de ellas corresponden a objetos precolombinos del actual territorio chileno, los cuales fueron colectados y reunidos bajo un criterio arqueológico más que artístico (Ballester 2023). Esta colección fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino el año 2010.





Enerike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu y Tomás Tuki en los depósitos del Museo Chileno de Arte Precolombino.



# FICHAS RAZONADAS DE LOS OBJETOS

Código: MAS-3173



**Nombre:** Manutara  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi. Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 137 x 111 mm

Código: MChAP 3124



**Nombre:** Mōai Kava-Kava  
**Colección o antiguo propietario:** Desconocida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1930)  
**Dimensiones:** 1370 x 180 mm

Código: MAS-3163



**Nombre:** Mōai Kava-Kava  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi. Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 420 x 91 mm

Código: MChAP 5152



**Nombre:** Mōai Kava-Kava  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi (Col. W. Price 86). Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 175 x 34 mm

Código: MChAP 3648



**Nombre:** Mōai Kava-Kava  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Ruperto Vargas  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1910)  
**Dimensiones:** 710 x 135 mm

Código: MChAP 6321



**Nombre:** Mōai Kava-Kava  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi. Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 1045 x 185 mm

Código: MChAP 6757



**Nombre:** Mōai Kava-Kava  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi. Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1930)  
**Dimensiones:** 1050 x 152 mm

Código: MAS-3159



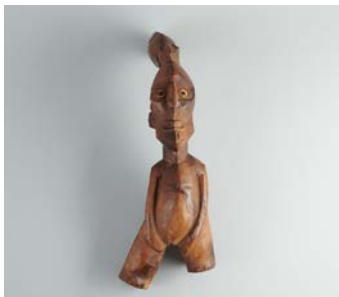
**Nombre:** Mōai Kava-Kava  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi. Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 137 x 111 mm

Código: M-105



**Nombre:** Mōai Kava-Kava  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Ruperto Vargas  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Sin asignación  
**Dimensiones:** 1500 x 130 mm

Código: MChAP 3646



**Nombre:** Mōai Tangata  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Ruperto Vargas  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 400 x 100 mm

Código: MChAP 3647



**Nombre:** Mōai Tangata  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Ruperto Vargas  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (1910-1950)  
**Dimensiones:** 740 x 160 mm

Código: MChAP 3657



**Nombre:** Mōai Tangata  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Ruperto Vargas  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Sin asignación  
**Dimensiones:** 452 x 117 mm

Código: MAS-s/n 117



**Nombre:** Mōai Tangata  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi. Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 380 x 73 mm

Código: MAS-s/n 16



**Nombre:** Mōai Pa'a-pa'a  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi (Col. Josef Mueller). Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1930)  
**Dimensiones:** 710 x 144 mm

Código: MAS-s/n 13



**Nombre:** Ūa  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi. Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 830 x 70 mm

Código: MAS-sn 116



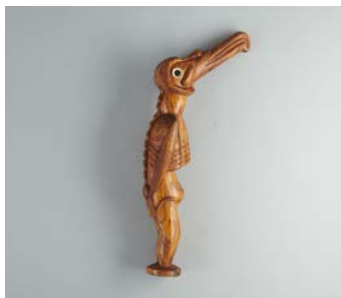
**Nombre:** Ūa  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi. Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 840 x 56 mm

Código: MAS-s/n 17



**Nombre:** Moko  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi. Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 660 x 95 mm

Código: MAS-3167



**Nombre:** Manu uru  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi. Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 470 x 95 mm

Código: PE-391



**Nombre:** Mōai Mā'ea  
**Colección o antiguo propietario:** Diego Piquer  
**Material:** Lítico  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 220 x 150 mm

Código: PE-346



**Nombre:** Mōai Mā'ea  
**Colección o antiguo propietario:** Olga Guarda Muñoz  
**Material:** Lítico  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 204 x 215 mm

Código: MChAP 3656



**Nombre:** Pāoa  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Ruperto Vargas  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 435 x 65 mm

Código: MChAP 5227



**Nombre:** Aringa-e-Rua  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi (Col. W. Price 86). Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Sin asignación  
**Dimensiones:** 41 x 11 mm

Código: M-106



**Nombre:** Vaka  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Ruperto Vargas  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1950)  
**Dimensiones:** 570 x 210 mm

Código: MChAP 5313



**Nombre:** Moko  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz-Yaconi. Minera Escondida  
**Material:** Madera  
**Asignación cronológica:** Republicano de Chile (ca. 1900)  
**Dimensiones:** 625 x 102 mm

Código: MChAP 5157



**Nombre:** Ma'ea Taka-Taka  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Santa Cruz- Yaconi (Col. W. Price 86). Minera Escondida  
**Material:** Lítico  
**Asignación cronológica:** Huri Moai (1650-1867)  
**Dimensiones:** 155 x 46 mm

Código: MChAP 1414



**Nombre:** Kōmari  
**Colección o antiguo propietario:** Col. Walter Reccius  
**Material:** Lítico  
**Asignación cronológica:** Huri Moai (1650-1867)  
**Dimensiones:** 165 x 114 mm

# Materialidades y tipologías

# A.



# Tao'a miro

## Objetos de madera

- (1) Manutara
- (2) Mōai Kava-Kava
- (3) Mōai Tangata
- (4) Mōai Pa'a-pa'a
- (5) Ūa y Pāoa
- (6) Aringa e Rua
- (7) Vaka
- (8) Moko
- (9) Manu uru



Miro tahiti (*Melia azedarach*), árbol histórico introducido desde Tahiti



Toromiro (*Sophora toromiro*), árbol endémico de Rapa Nui.

# Manutara

P. 34	Introducción
P. 36	<i>Voces</i>
P. 38	Imágenes de Ave Manutara
P. 41	Descripción y nominación
P. 42	Iconografía y otros elementos

MAS -3173







## INTRODUCCIÓN

Esta pieza es una escultura que representa al ave manutara (*Onychoprion lunatus*), considerada sagrada en la cultura rapanui y vinculada a la competencia ritual del Koro Manu, donde el vencedor recibía el título de Tangata Manu, “el hombre-pájaro”.

En el antiguo contexto de estos rituales (Koro Manu), el manutara, también conocido como gaviotín pascuense, era un símbolo de renovación, pues en cada primavera su llegada a Rapa Nui marcaba el inicio de esta competencia, eje central de la vida espiritual y sociopolítica de la isla.



MAS-3173

(RN) Manutara he manu he me'e importante mō te rapanui. Ai tuu haka 'atua ki a rapa nui e au e u'i nei mo te a'ati era o te Tangata Manu. Māmari pa'i e topa i ruṅa te motu pa'i ai te a'ati o te 'ava'e era o septiembre. Manu nehe-nehe te manutara mo haṅu-haṅu.

(ES) El manutara es un pájaro importante para el rapanui. Está vinculado con los dioses y a la competencia del Tangata Manu (hombre pájaro). El huevo estaba en el islote y la competencia era en el mes de septiembre. El manutara es un pájaro hermoso.

**Tomás Tuki,  
2024**

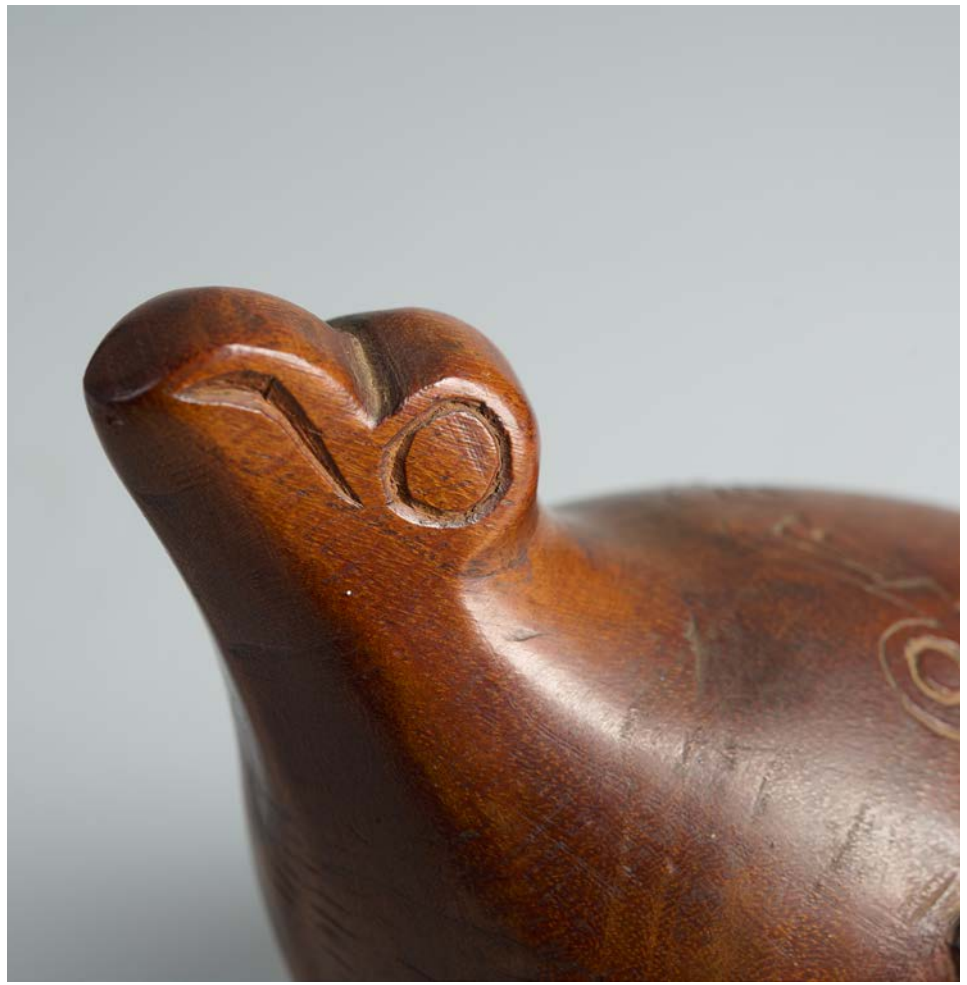
(RN) O te manutara te vā ai mai ite  
māmari o te taŋata manu he oho  
tō’o mai te māmari manutara mai  
ruŋa te mōtu.

(ES) El manutara le da el huevo al  
hombre pájaro, éste va a sacar el  
huevo del manutara en el islote.

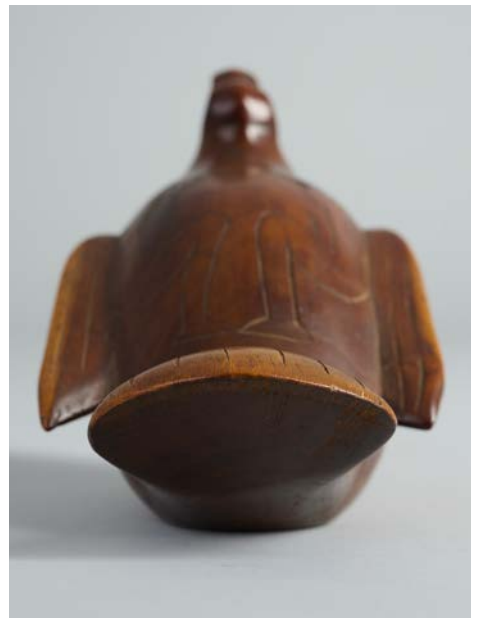
**Isabel Pakarati**  
**Tepano, 2024**



IMÁGENES DE  
AVE MANUTARA



MAS-3173





MAS-3173

## DESCRIPCIÓN Y NOMINACIÓN

La pieza recibe este nombre como representación de la relevancia histórico-cultural del manutara. El ave manutara o “gaviotín pascuense” era muy importante en Rapa Nui, ya que anunciaba el comienzo de la competencia del Koro Maru, un rito central para la vida espiritual y política.

Durante este ritual, los *hopumanu* o representantes de cada *mata* o clan, competían por recolectar el primer huevo del manutara que anidaba en el islote Motu Nui, ubicado en el extremo suroccidental de Rapa Nui. El líder del clan vencedor recibía el título de Tangata Manu (hombre pájaro) y era considerado desde ese momento una figura sagrada, un puente entre el mundo terrenal y el de los *’atua* (espíritus).

La última competencia del Koro Manu se realizó en el año 1867, cuando Rokunga fue investido como Tangata Manu. Sin embargo, debido al frágil momento que atravesaba la población rapanui, como producto de las redadas esclavistas peruanas de 1861 y 1862, la incipiente cristianización de la isla (1864) y las enfermedades (viruela y tuberculosis), este evento no tuvo el impacto social que dejó en épocas anteriores.

## ICONOGRAFÍA Y OTROS ELEMENTOS SOBRE EL AVE MANUTARA

La escultura presenta en su cara dorsal un inciso de dos *rona*, figuras que representan a los ya mencionados Tangata Manu. Según Métraux (1940), el dios Make-Make era un dios-ave y podía presentarse con una cabeza de ave y un cuerpo humano. En este sentido, el manutara simboliza recambio, poder y conexión con el más allá. Su repercusión en el arte, mitos y prácticas culturales actuales, como la competencia del *tau'a* rapanui, son fiel reflejo de esta condición de ave sagrada en la mente de los rapanui hasta la actualidad.

Además de tallas de madera, el manutara se encuentra inmortalizado en petroglifos y pinturas rupestres, como las lajas de las casas de Orongo o las paredes de la caverna Ana Kai Tangata.

Por otro lado, y vinculando con el factor económico, los manutara también jugaron un rol clave, pues proveían de carne, huevos y plumas a los rapanui. Además, tal como lo señala Routledge (1919), estas aves guardaban estrecha relación con la pesca de altamar, marcando el fin de las vedas para las especies marinas.

Pictografía de manutara o gaviotín pascuense, cueva An kai Tangata.





# Mōai Kava-Kava

P. 46	Introducción
P. 48	<i>Voces</i>
P. 56	Imágenes de <i>Mōai Kava-Kava</i>
P. 58	Descripción
P. 59	Nominación
P. 61	Iconografía y otros elementos

MChAP 6321





## INTRODUCCIÓN

El *mōai kava-kava* es una de las esculturas más representativas del arte rapanui. Esta figura antropomorfa destaca por su apariencia esquelética, sus costillas y huesos prominentes, su extrema delgadez y los diseños variables que decoran su cráneo, combinando elementos anatómicos con otros estilizados. Justamente, su nombre “*kava-kava*” se traduce como “costillas”. Estas figuras representan a los *aku-aku* (espíritus) y se atribuye su creación al mítico *ariki* Tu’u Kōihu.



MChAP 3124

(RN) E ‘a’amu ho’i o te kava-kava a me’e a Tu’u Kōihu, ko ia pa’i te tanjata ra’e i aŋa ai i te mōai ena, ee. Tō’ona ha’ere iŋa ho’i e ha’ere ‘ana ho’i a a ia mai tō’ona hare, e rua ho’i hare haka uru ai ‘ō’ona e tahi i Ahu Tepeu e tahi i te rua pā’ēŋa era Viri iŋa o Tuki. I oho atu era pa’i mai rā hare era o tu’a nei mo vari mo oho, vari atu’a te mā’uŋa Hiti Rau he takea pa’i i rote manavai e rua, e rua



varua pa’i e aŋa ‘a i te aŋa. Vari he oho ro atu ai e tu kape era he raŋi, he sapo ma ie te kape mai ruŋa i te mā’uŋa, varua haka ‘ou e tahi penei ē. Nā ko vari

(ES) La historia del mōai *kava-kava* parte con el *ariki* Tu'u Kōihu, él es la primera persona que hizo ese mōai. Él iba caminando desde su casa. Tenía dos casas, una en Ahu Tepeu y la otra en otro lado, en el sector de Viri Inja o Tuki. Cuando iba desde su casa de Ahu Tepeu, dio la vuelta por el cerro Hiti Rau y vio dentro, en una concavidad, dos espíritus descansando desnudos. Vino



otro espíritu y los llamó, les contó que el *ariki* los estuvo mirando desde arriba del cerro. Les dijo que recién pasó el *ariki* y los vio desnudos, sus esqueletos

(RN) ‘a te ‘ariki o takea ‘a te korua me’e mē-  
mea, te kōrua potu-potu mē-mea. He  
e’a tu ηā varua era he oho he ‘ui pa’i,  
mo ‘ui pa’i nō mo ‘ē-ē nō pa’i mo rova’a  
mo ti’āņi porque e ‘ē-ē mo ta’e ‘ē-ē e ko  
pua, e airo’a pa’i te me’e e tahi. He vari  
kamiare rō ‘ā hai me’e uru pahe taņata  
i a rāua, he ‘ui pa’i, he ‘ui eee. ǰKai  
takea koe e te ‘Ariki e e tahi me’e vari  
atu? ǰPiri atu ki a koe i te ara? He kī e te  
‘Ariki ‘ina e tahi he tokerau nō. Ko ‘ite  
‘a e te ‘Ariki ko rā ηā kape, he roa-roa  
haka ‘ou atu te ara he piri haka ‘ou e  
tahi ru’au e tahi poki, he ‘ui ko tu me’e  
‘ā ǰ‘Ina he me’e e te ‘Ariki i piri atu ki a  
koe? ‘Ina e tahi he tokerau nō te me’e o  
te ara. He turu he oho te ‘Ariki ki tō’ona  
hare he tu’u he uru, he to’o mai he tarai.  
He tarai eee... ka oti rō... i ho’i e piko  
atu era i haho tu ηā varua era e u’i era  
hē āha te me’era o tu kape era ka aņa  
era. To’o mai ho’i i ruņa i te hau he here  
he haka e’a mai rā ηā mōai e tau-tau rō  
‘ā i ruņa i te hau, mai rote hare, me’e  
era ho’i he takea e rā ηā kape he tētere  
rō ‘āi e rā ηā kape. He takea te rāua  
hoho’a, i takea era i te rāua hoho’a, i oho  
ai. Ki te ηaro. He ha’amata ia o te me’e.

(ES) rojizos. Salieron los espíritus a su siga y fueron a preguntarle al *ariki* si vio algo. Si decía que sí, lo iban a matar, solo si les decía que sí podían matarlo. Se fueron y cambiaron su forma a las de un humano y le preguntaron: “¿Tú, *ariki*, no has visto algo en tu camino?, ¿no se te cruzó nada?” El rey les dijo: “Nada, solo el viento”. El *ariki* sabía muy bien que eran los espíritus, siguió caminando y se encontró ahora con una abuela y un niño. Le preguntaron lo mismo: “¿No te has encontrado con nada en el camino, *ariki*?”. “No, solo el viento en el camino”. Siguió caminando hasta llegar a su casa. Entró y comenzó a tallar. Se puso a tallar hasta que terminó. Afuera estaban escondidos los dos espíritus preguntándose qué es lo que estaba haciendo el *ariki*. Este puso sus esculturas sobre un cordel, las amarró y sacó a los dos *mōai* para colgarlos fuera de su casa. Cuando vieron esto, los espíritus huyeron. Ellos vieron su imagen, vieron una foto de ellos, y se fueron para siempre. Así fue que comenzó esta tradición. Con el tiempo se popularizó y lo hicieron las personas

I respues ho'i i oho mai aia mu'a he aŋa mai e te kope era o te pā'eŋa era te kope era o rā, ta'ato'a nō pā'eŋa o te henua i aŋa ai te kava-kava (...) Airo'a te kava-kava o rā kope, kai aŋi-aŋi tāua i hē rā kava-kava. O te Ao e noho mai ena pero. Después i aŋa ai te kava-kava huru kē-huru kē te kona. E u'i era hai me'e nei i o te pū'oko.



de otros sectores, después todos los sectores de la isla hacían los *kava-kava* (...) No sabemos dónde está ese primer *kava-kava*, quedó en algún lugar de este mundo. Después se hicieron distintos tipos de *kava-kava*, de diferentes sectores. Se diferenciaban por lo que tenían en la cabeza.

**Pau Hereveri,  
2024**



(RN) Hora tua'i era he matakū he vēveri te nu'u ki te mōai kava-kava, te vēveri mo pa'o mo tarai. Te mōai kava-kava pa'i e airo'a te hakaara o te mōai kava-kava mōai kava-kava ho'i o Tu'u Kōihu, ko te hakaara o Tu'u Kōihu te kava-kava 'ā'ana he kava-kava e takea 'ā'ana te kava-kava i mana'u. Ki oho nā me'e pē mu'a i oho mai ai he ha'amata te hua'ai he aŋa i te mōai kava-kava e ha'amata he kore he oho te me'e te ri'a-ri'a me'e ri'a-ri'a te mōai kava-kava o te aro era (...) Mōai kava-kava 'aŋārīnā me'e ta'e aŋa rahi mo tarai, e u'i nō koe i tu'u roro, kume mai ki mu'a e tarai 'ā e koe, pēira te me'e o 'aŋārīnā i te hōrohorou.

(ES) En tiempos antiguos, las personas se asustaban con los mōai *kava-kava*, se asustaban si lo tallaban. La descendencia de este mōai proviene de Tu’u Kōihu, él vio los *kava-kava* (espíritus sin carne, solo huesos), él los pensó. Con el pasar de los años las familias comenzaron a tallar el mōai *kava-kava* y comenzaron a perder el miedo (...) Hoy en día el mōai *kava-kava* no es difícil de tallar, solo ves la imagen en tu cerebro, la colocas en el frente y comienzas a tallar, así de rápido son las cosas hoy.

**Johnny  
Tucki, 2024**

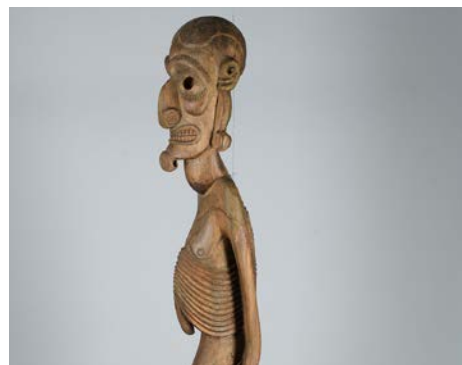
IMÁGENES DE MŌAI  
KAVA-KAVA



MAS-3159



MChAP 3648



MChAP 3124



MAS-3163



MChAP 5152



MChAP 6757



MChAP 6321



MAS-3163

## DESCRIPCIÓN

El rostro del mōai *kava-kava* suele ser alargado, con cejas talladas en dos secciones decoradas con líneas incisas paralelas. Los ojos sobresalen de sus órbitas y generalmente incluyen incrustaciones de obsidiana y vértebras de peces, que representan la pupila y la esclerótica, respectivamente. La nariz aguileña y prominente, puede presentar las fosas nasales con una hendidura o remolinos, mientras que la boca suele estar entreabierta exhibiendo la doble corrida de dientes cerrados. Los labios a su vez son carnosos y el mentón alargado tiene una pequeña barbilla. Las orejas, largas y finamente talladas, presentan los lóbulos dilatados artificialmente. Existen ejemplares con orejas más naturalizadas y anatómicamente más proporcionales, como lo son en los mōai *tangata*.

El cuerpo del mōai *kava-kava* es delgado y alargado, destacando por un tórax ancho y prominente, en el que se acentúan ciertos atributos óseos como las costillas, el esternón, las clavículas, las escápulas, la columna vertebral y la apófisis xifoides. En la parte inferior se suele tallar el aparato reproductor masculino y la pelvis. Las extremidades, delgadas, pero no esqueléticas, remarcan la sección distal del radio y la ulna para los brazos, y la sección distal de la tibia y la fibula para las piernas. Las manos descansan a un costado de los muslos dejando una abertura entre el cuerpo y los brazos, y las piernas están separadas. Para su confección se utilizaban principalmente maderas de toromiro (*Sophora toromiro*) y *miro Tahiti* (*Melia azedarach*), junto con incrustaciones de vértebras de peces y obsidiana en los ojos. El tallado se realizaba con *toki* (cinceles y azuelas de basalto u obsidiana) y con *matariki* (limas de obsidiana).



MAS-3163

## NOMINACIÓN

Su nombre “*kava-kava*”, se traduce como “costillas”, aludiendo a las costillas prominentes características de estas piezas. Estas figuras representan a los *aku-aku* (espíritus) y se atribuye su creación al mítico *ariki* Tu’u Kōihu.



MAS-3163



MChAP 5152

## ICONOGRAFÍA Y OTROS ELEMENTOS

La libertad artística característica de los escultores rapanui y la posterior influencia del comercio generó variaciones significativas en los detalles de diferentes esculturas antropomorfas como el mōai *kava-kava*. Por ejemplo, hay piezas con los lóbulos de las orejas pegadas al resto de la cabeza, también piezas en posición estirada y otras encorvadas, diseños ornamentales que varían desde figuras humanas hasta motivos abstractos.

Las figuras en la cabeza representan a los espíritus (*aku-aku*) que proveían de protección a su portador contra malas energías. Estos diseños pueden ser muy variados, desde animales como pulpos, peces o aves, hasta figuras antropomorfas y zooantropomorfas.

Estas figuras se presentan en solitario o acompañadas de otras similares. Usualmente de manera simétrica. Algunos han interpretado estos diseños como peinados (Blackburn 1999). También existen ejemplares de mōai *kava-kava* con rasgos más aproximados al mōai *tangata*, vale decir, rasgos menos cadavéricos, pero con las costillas marcadas. La presencia de las costillas, más que cualquier otro atributo, es lo que permite clasificar a una figura antropomorfa como mōai *kava-kava*.

Dice la tradición oral que fue el sabio *ariki* Tu'u Kōihu quien esculpió el primer mōai *kava-kava*. Según este relato, talló esta figura en madera después de haber observado a dos *aku-aku* (espíritus), Hitirau y Nuku te Mango, mientras dormían desnudos en el sector de Puna Pau. Los espíritus, alertados por otro *aku-aku* de que Tu'u Kōihu los había observado mientras dormían, decidieron seguirlo para averiguar si realmente había presenciado algo. Si el *ariki* confirmaba haber visto algo, planeaban matarlo. En varias ocasiones se acercaron a Tu'u Kōihu y adoptando formas humanas le preguntaron si había visto algo inusual aquel día, pero él negó haber visto algo extraño cada vez, comprendiendo que podía tratarse de espíritus y no personas. Solo cuando regresó a su casa en el sector de Ahu Tepeu y se sintió completamente seguro, el *ariki* decidió inmortalizar la apariencia cadavérica de los *aku-aku*.

# Mōai Tangata

P. 65	Introducción
P. 66	<i>Voces</i>
P. 70	Imágenes de <i>Mōai Tangata</i>
P. 72	Descripción
P. 74	Nominación
P. 74	Iconografía y otros elementos

MChAP 3646





MChAP3657

## INTRODUCCIÓN

El mōai *tangata* es una escultura antropomorfa del repertorio artístico rapanui que se destaca por poseer un cuerpo proporcionado y gran detalle en su representación anatómica. Estas esculturas pueden representar tanto figuras masculinas como femeninas (en cuyo caso se denominan convencionalmente mōai *vi'e*), así como individuos con rasgos hermafroditas.

Además, existen mōai *tangata* con deformaciones y con características sobrenaturales. Representan generalmente a adultos, aunque también existen esculturas de niños.

Estas figuras son de tamaño pequeño a mediano (entre 20 a 50 cm de altura), talladas en madera y presentan ojos incrustados hechos con hueso y obsidiana. A diferencia de los mōai monumentales de piedra, caracterizados por rasgos desproporcionados y estilizados, el mōai *tangata* presenta una figura más naturalizada y proporcionada a la de un ser humano.

(RN) Moāi taŋata tiene ke a i ko take'a i te huru o taŋata peira oirá e aŋa era, ta'ato'a me'e era o te tupuna e aŋa era ko take'a 'ā e rāua oirá e haka topa era ki te me'e 'ina pa'i he hoho'a o rā hora, ya he tarai rō atu ai pa'i pē hē me'e era o te ŋā haua'a era he temeio pa'i tiene ke tarai mo haka rē pēnei i airō te me'e nei i Rapa Nui.

(ES) Los mōai *tangata* (mōai hombre), tiene que ser que vieron a un hombre así y por eso los hicieron. Todas las cosas que hicieron los antepasados fue porque las vieron, tienes que pensar que en ese tiempo no había fotografías, ya se tallaban figuras de personas enfermas o con deformidades, las tallaban así para mostrar que en Rapa Nui había personas así.

**Tomás Tuki,  
2024**





(RN) Mōai era o tō'oku pāpā era siempre e aña era i te rima era, kī 'ō'oku, he aha te hāura'a ki mai kia au te tupuna i ra hora o te matamu'a, huru kē-huru kē te nu'u i aña era i te huru o rāua rima e te rāua haka tere iña. E a rāua e a era te nu'u tupuna e a era e ki mai tō'oku māmā e vānaña ā tō'ona bisabuela kia ia, hai me'e era o tō'ona generaci3n era tō'ona te tupuna haī raa me'e era. Ta'e e aña tahaña raa me'e. E airo'ā te mana'u, e airo'ā te haka tere, e airo'ā te a'amu 'ōira e aña raa me'e e hañu ē ta'e he aña tahaña no a

(ES) Mi abuelo, a sus mōai siempre les hacía esas manos. Yo le pregunte cuál era el significado y me dijo que en tiempos antiguos había personas que hacían de diferentes maneras las manos y el rostro, según su línea de los ancestros. Porque su abuela le habló que con eso su generación aprendió a hacer las cosas antiguas. No hacían las cosas por hacer, había una manera de pensar, una manera de manejarse, una historia, por eso hacían esas cosas, no por las puras.

**Isabel Pakarati**  
**Tepano, 2024**

MChAP 3646



MChAP 3647



MChAP 3646



MChAP 3657

MAS-s/n 117



MChAP 3657



MChAP 2646

## DESCRIPCIÓN

El mōai *tangata*, aunque presenta variaciones morfológicas, comparte una serie de características anatómicas bien definidas: cuerpo esbelto, brazos pegados al torso con las manos apoyadas en los muslos o sobre el abdomen, piernas ligeramente flexionadas, rostro de facciones marcadas con ojos hundidos, cejas y nariz prominentes, labios finos y boca cerrada. Su postura erguida transmite seriedad, formalidad y cierta autoridad, con una expresión que suele sugerir calma o reflexión.

En general, estas esculturas representan cuerpos desnudos, aunque algunas piezas incorporan detalles adicionales como ornamentos, tocados, cinturones o tatuajes, los cuales reflejan aspectos de identidad y estatus social. Para su confección se utilizaban principalmente maderas de toromiro (*Sophora toromiro*) y mako'i (*Thespesia populnea*), junto con incrustaciones de vértebras de peces y obsidiana en los ojos. El tallado se realizaba con *toki* (cinces y azuelas de basalto u obsidiana) y con *matariki* (limas de obsidiana).



MChAP 3657

Existen también mōai *tangata* de figuras deformes, lo que en muchos casos se explica por la escasez de madera en la isla entre los siglos XVIII y XIX. Algunas esculturas presentan además rasgos propios de espíritus, como la columna vertebral sobresaliente, lo que sugiere que estas figuras podían encarnar no solo a personas, sino también a seres sobrenaturales, en una representación más “humana” que la de los mōai *kava-kava*.

El primer registro europeo de estas esculturas corresponde al capitán inglés James Cook, quien en 1774 destacó la finura de los mōai *tangata*, en comparación con los grandes mōai de piedra. Estas piezas podían representar tanto a hombres como a mujeres y se utilizaban en ceremonias dedicadas a los antepasados o a las divinidades

## NOMINACIÓN

El nombre *mōai tangata* se puede traducir literalmente como “figura humana”. Su nombre deriva de “*mōai*”, que se utiliza convencionalmente para designar una estatua o figura con características antropomorfas, y “*tangata*”, que significa persona o ser humano. A diferencia de los grandes *mōai*, que buscan representar de forma excepcional a figuras de autoridad (*ariki*), o los *mōai kava-kava* que representan *aku-aku* (espíritus), el *tangata* está más centrado en la personificación de individuos en una escala más cotidiana, y así también su exposición está más ligada a un espacio íntimo y doméstico.

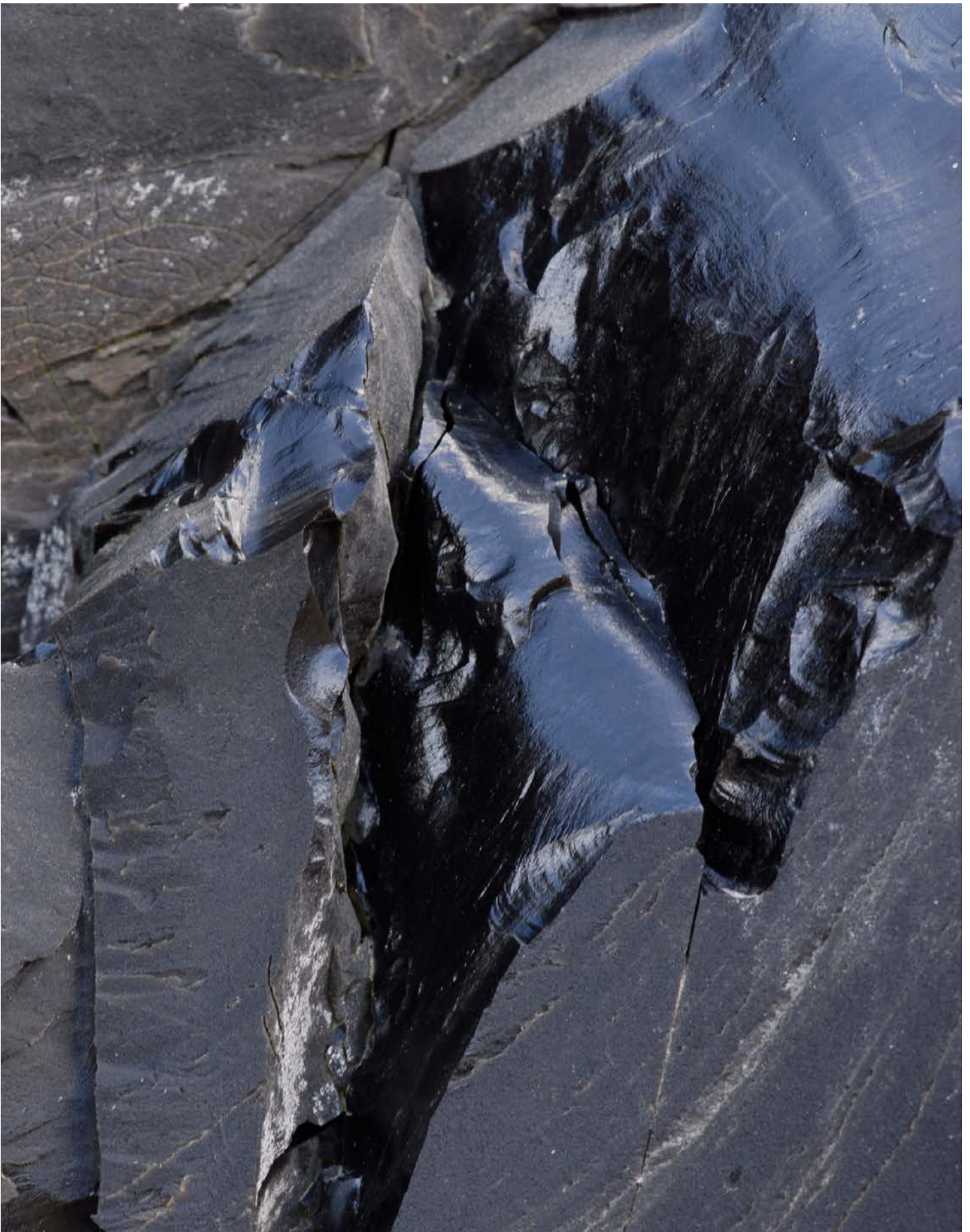
## ICONOGRAFÍA Y OTROS ELEMENTOS

El *mōai tangata* presenta ciertas características compartidas con otras esculturas de madera, como los *mōai kava-kava* o los *mōai pa'a-pa'a*. Una de estas características es la presencia de un agujero en la parte posterior del cuello, destinado al amarre de un cordel para que la pieza descansa en el aire. Existen ejemplares que aún presentan parte del cordel in situ (Heyerdahl 1975). Esto también se puede confirmar en el hecho de que algunas de estas figuras no se pueden poner de pie por sí solas.

Otra de estas características compartidas es la presencia de diseños en relieve en el cráneo, los que se han interpretado como tatuajes. Un diseño muy recurrente es el de un cuadrúpedo antropomorfo con barba, corona y todas sus extremidades estiradas. Otro diseño es el de tres espíritus con rostro humanizado y cuerpo de animal marino. Estas similitudes no deben llamar la atención, pues, tal como propone Armstrong (2019), el arte en madera rapanui no puede ser entendido desde diferentes categorías analíticas sino más bien como parte de un conjunto.

Existen algunos ejemplares excepcionales que portan sombreros, lo que ha generado debate sobre si se trata de intervenciones modernas fabricadas para el turismo o de piezas antiguas. Algunas piezas (Heyerdahl 1975) corresponden a especímenes tomados tempranamente, cuando el intercambio aún no era común en la isla.

Los estudios de esta figura han sido menos extensos que los de los *mōai* monumentales u otras obras de arte rapanui, como el *mōai kava-kava*, debido a una multiplicidad de factores. Se debe mencionar que se ha privilegiado el estudio de la monumentalidad o de piezas más “exóticas”; también el número limitado de piezas que existen, y la confusión que se genera entre individuos reproducidos para su uso ritual y los reproducidos más tardíamente para el intercambio con navegantes extranjeros.



Fuentes de obsidiana negra en Motu Iti

# Mōai Pa'a-Pa'a

P. 78	Introducción
P. 80	<i>Voces</i>
P. 82	Imágenes de <i>Mōai Pa'a-Pa'a</i>
P. 85	Descripción
P. 86	Nominación
P. 87	Iconografía y otros elementos

MAS-s/n 16





## INTRODUCCIÓN



MAS-s/n 16

El mōai *pa'a-pa'a* es una figura antropomorfa tallada en madera que representa un espíritu con rasgos predominantemente femeninos. Esta escultura presenta una serie de características anatómicas distintivas, como senos y vulva bien definidos, la clavícula marcada, brazos delgados y ligeramente flexionados, y las piernas más robustas y separadas. Las manos suelen ser alargadas y finamente talladas, con una mano descansando en el vientre y la otra bajo el seno opuesto al brazo.

Esta pieza es una larga figura antropomorfa tallada en un solo bloque de madera. Esta vista de cuerpo entero, de pie, con las piernas rectas y con pequeños pies casi juntos, dispuestos uno al lado del otro. El cuerpo es tableado y tiene señalizados los pechos, las clavículas, el ombligo con un círculo lineal y el bajo vientre en bajorrelieve.

(RN) Mōai pa'a-pa'a e rua huru e airo'a te mōai pa'a-pa'a tane, e airo'a te mōai pa'a-pa'a vahine (...) Te me'e ena o te tupuna ta'ato'a me'e e aña ena me'e he ko takea 'ā e rāua.

(ES) Existen dos tipos de mōai *pa'a-pa'a*, masculino y femenino (...) Todo lo que hicieron los ancestros son cosas que ellos vieron.

**Tomás Tuki,  
2024**



(RN) Te mōai nei, te aṅa o te mōai i nei, E haka ri'a-ri'a i te kape o te pā'eṅa era ai mo tere rō atu ai mai nā Ki hivā ki o Vake-vake ki te ṅaro. i te aṅa o te taṅata nei 'ā 'ana pa'i e aṅa e Tu'u Kōihu. To'o mai e Tu'u Kōihu he tarai, Te miro nei to'o mai e Tu'u Kōihu.

(ES) Estos mōai, su función es asustar a los espíritus del otro lado para que se vuelvan a Hivā o Vake-vake (la tierra del más allá) y se pierdan. Ese es su trabajo, para eso los talló Tu'u Kōihu. Tu'u Kōihu tomó la madera y los talló.

**Johnny Tucki,  
2024**

IMÁGENES DE  
MŌAI PA'A-PA'A







MAS-s/n 16

## DESCRIPCIÓN

El cuerpo del mōai *pa'a-pa'a* presenta una dualidad visual: visto desde frente o por detrás, parece plano y ancho, mientras que lateralmente se aprecia extremadamente delgado y plano. Su rostro es alargado, con ojos hundidos, pómulos sobresalientes, nariz delgada y alargada, cabellera finamente tallada, orejas pegadas al cuerpo con los lóbulos agrandados y la boca cerrada y finamente tallada, generalmente con una expresión seria.

Como muchas figuras de madera, los ojos están decorados con incrustaciones de hueso y pupilas de obsidiana. En algunos ejemplares, también los lóbulos pueden estar decorados con aros redondos de hueso. Las cejas pueden ir con o sin líneas incisas paralelas y el mentón en algunos casos lleva barba.

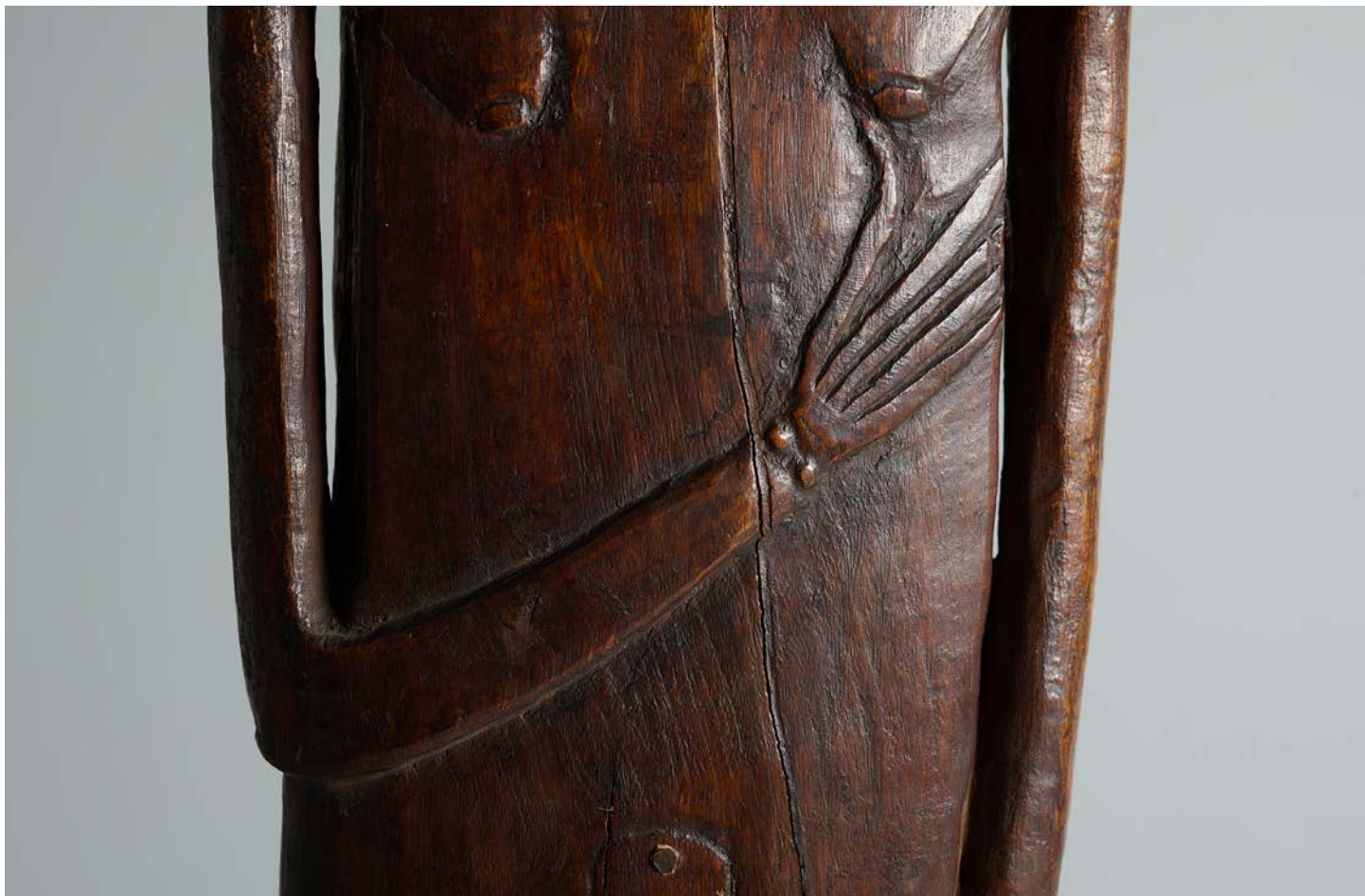
A diferencia del mōai *kava-kava*, esta figura no presenta rasgos cadavéricos. Su principal anomalía fisiológica es lo plano de su figura. Al igual que otras esculturas en madera, puede llevar diseños en el cráneo y algunos ejemplares tienen barba y rasgos más toscos. Esta última característica anatómica ha generado que se interpreten como figuras hermafroditas (Heyerdahl 1975). Sin embargo, a pesar de esta ambigüedad, la leyenda vinculada al origen del mōai *pa'a-pa'a* hace referencia explícita a su naturaleza femenina.

Esta leyenda habla sobre dos espíritus femeninos llamados Ko Pa'a-pa'a Hiro y Ko Pa'a-pa'a Ki Rangi, que habrían inspirado al mítico y sabio *ariki* Tu'u Kōihu a crear las figuras hoy conocidas como mōai *pa'a-pa'a*. En algunas versiones, como la recopilada por el padre Sebastian Englert (1948), se menciona un tercer espíritu llamado Ko Tootahe Tuu Mai te Rangi. Este acontecimiento está profundamente ligado a la creación del mōai *kava-kava*, también por parte de Tu'u Kōihu. Se ha mencionado que Ko Pa'a-pa'a Hiro y Ko Pa'a-pa'a Ki Rangi, al igual que Hiti Rau y Nuku Te Mango (los espíritus que inspiran la creación del mōai *kava-kava*), también tenían la capacidad de adoptar otras formas.

## NOMINACIÓN

Esta escultura suele vincularse con la idea de una mujer infértil, una cualidad que era considerada desfavorable en tiempos antiguos, debido a la incapacidad de procrear hijos propios. En rapanui, “*pa’a-pa’a*” puede traducirse como “seco” (*paka-paka*), reflejando esta condición de infertilidad en su cuerpo aplanado. Otra denominación que recibe este tallado es el de *mōai papa*. Autores como Heyerdahl (1975) lo han asociado con la deidad polinesia Papa, la madre tierra, que junto con el dios del Cielo, representan a los dioses primigenios del panteón polinesio. Sin embargo, esta asociación es probablemente un error derivado de la similitud lingüística entre Papa y *pa’a-pa’a*, ya que la figura no parece tener relación directa con esta deidad.

MAS-s/n 16



## ICONOGRAFÍA Y OTROS ELEMENTOS

Al igual que otras esculturas de Rapa Nui, el mōai *pa'a-pa'a* presenta ciertos atributos fijos, como su cuerpo aplanado, los órganos sexuales femeninos y la posición de las manos, pero también una gran variabilidad en las formas y tamaños de los mismos, así como la ausencia o presencia de otros detalles.

Al igual que los mōai *tangata*, éstos suelen ir desnudos; sin embargo, existen excepciones como un mōai *pa'a-pa'a* del Museo Etnográfico de Buenos Aires (Schavelzon e Igareta 2016, fig. 58), que presenta tres fajas talladas en relieve en su parte posterior.



MAS-s/n 16

# Ūa y Pāoa

P. 91	Introducción
P. 92	<i>Voces</i>
P. 98	Imágenes de <i>Ūa y Pāoa</i>
P. 100	Descripción
P. 101	Nominación
P. 103	Iconografía y otros elementos

Ūa, MAS-sn116 – Pāoa, MChAP 3656





Pāoa, MChAP 3656

## INTRODUCCIÓN

El *ūa* es un arma de guerra tradicional de Rapa Nui utilizada para combates cuerpo a cuerpo. Se trata de un garrote alargado de madera dura, elaborada en una hoja larga y estrecha. Se divide en dos secciones: un rostro humano bifacial, que presenta una frente decorada de líneas incisas, una nariz larga y delgada, ojos con incrustaciones de pupilas realizadas con obsidiana y hueso o vértebra animal, pómulos prominentes y bien definidos, una boca cerrada de labios delgados pero carnosos y un par de orejas de lóbulos extendidos que van pegadas a la cabeza y son compartidas por ambos rostros.

El *pāoa* es un arma tradicional de Rapa Nui que consiste en una maza o garrote de madera corta elaborada en madera dura. Similar al *ūa*, se divide en dos secciones: el mango, que suele tener en su extremo una cabeza con dos caras o rostros antropomorfos opuestos, y un cuerpo redondeado que se ensancha y aplana conforme se va llegando al extremo, terminado en una plataforma firme, ancha y espatulada de borde afilado.

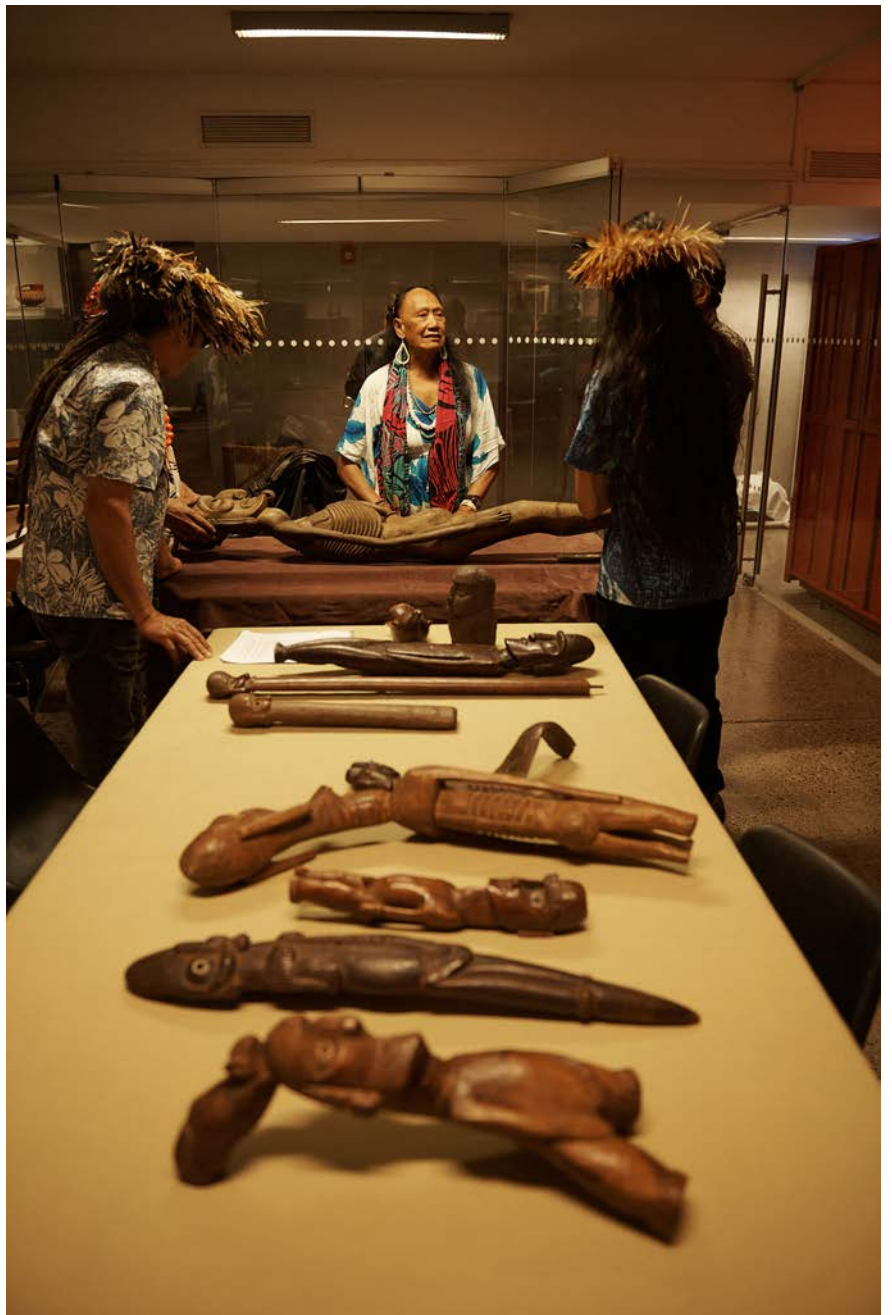
(RN) Te ua ‘a’ana te haka tere i te pāoa, pāoa o raro ‘iti, he me’e poto-poto pa’i te pāoa, ia te ua, o e airoa pāoa mo ti’āni i te ika, e airo’a te pāoa o te vā’e hau e airo’a te pāoa, mo pu’a i te ika.

Ko tu nu’u nei he mūto’i o te ‘Ariki, ko rāua te pou, e airo’ana ho’i te pou o te ‘Ariki, o rāua te me’e ena te ma’u.

(ES) El *ūa* es el que maneja al *pāoa*. El *pāoa* tiene menor rango que el *ūa*, es más pequeño el *pāoa* que el *ūa*. Hay *pāoa* para pegarles a los pescados, hay *pāoa* de los guerreros, hay *pāoa* diferentes para diferentes trabajos.

La gente que era guardia de los *ariki*, de ellos eran estas armas, había armas del *ariki*, ellos llevaban esto.

**Pau Hereveri,  
2024**





Ūā, MAS-sn 13

(RN) Te mana ho'i e aña ena mo takea ararua 'āriña, Imponente ho'i e kī ena mo aña etahi nō 'āriña e tikea etahi no pā'eña, E aña era e rua 'āriña, Ara rua pā'eña, he aña te ñā 'āriña era, E airo'ā te mana o te me'e nei E airo'ā tā'ona mana. O mana'u rō he miro cualquiera e airo'ā tō'ona mana Mana 'ō'ona mau'ā, hora era o te tama'i he ara te 'āriña nei ā, 'Oira ho'i e ai era. te mata he 'ara he purā, o te ñā 'āriña

(ES) Hay un *mana* (poder espiritual) que se le entrega a la pieza (*ūa*) al darle dos rostros. Es imponente. Si se hace solo un rostro se verá solo un lado; en cambio, si se hacen dos rostros, tiene más poder. No se debe pensar que es cualquier madera, tiene su propio poder. En los momentos de

(RN) nei te hapa'o tu'u tua 'ivi huri atu era perai 'ai ko tikea'ā te kope i tu'a huri 'ā perai 'ā ko takea'ā te kopē era o rā o ko take'ā te kopē era o rā. I ko ha'aki a tu'a te mana o te me'e nei 'ā kia koe. E nā ka purō mai nā o nā ka purō mai rā o hurī atu ena, na ka purō mai rā. E ataque mai era te pā'eŋa ta'atoa, Pēira pa'i te mana o te me'e ena, ta'atoa he me'e mana, Ta'atoa me'e.

(ES) guerra se hacen estos rostros, por eso tiene los ojos brillantes. Estos rostros cuidan tu espalda, al girar te cuida una y al girar al otro lado te cuida la otra. Así es el *mana* de este significado para ti. Tú sabes que alguien viene acercándose por aquí, o por allá, y te gira. Ataca por todos lados. Así es el mana de esto, todos tienen mana, todos.

**Johnny Tucki,  
2024**

IMÁGENES DE  
ŪA Y PĀOA



Ūa, MAS-s/n 13



Paoa, MChAP 3656

Ua, MAS-s/n 116



Pāoa, MChAP 3656

## DESCRIPCIÓN

El *ūa* y el *pāoa* son armas tradicionales de Rapa Nui, ambas elaboradas en madera dura y empleadas en combates cuerpo a cuerpo, pero con diferencias formales y funcionales.

El *ūa* es un garrote largo, de sección elíptica, compuesto por un rostro humano bifacial en el extremo superior y un cuerpo alargado que se aplana hacia la punta, terminando en una hoja delgada con borde recto o cóncavo. Se utilizaba a dos manos y estaba asociado a la élite guerrera. La escasez de madera en los siglos XVIII y XIX aumentó su valor, pues era difícil encontrar tablones largos y rectos, por lo que se reparaban con tarugos y se conservaban en fundas de totora.

El *pāoa*, en cambio, es una maza corta y pesada. Presenta un mango decorado con un rostro antropomorfo bicéfalo y un cuerpo redondeado que se ensancha y aplana hacia el extremo, terminando en una plataforma espatulada y de borde afilado. Su diseño sencillo le otorgaba eficacia y maniobrabilidad en combates cercanos. Además de la guerra, se usaba en ceremonias y en la pesca, para aturdir grandes peces de altamar como el *kahi* y el *mahimahi*.



Ūa, MAS-s/n 13

## NOMINACIÓN

El término *ūa* tiene un origen incierto. Englert (1948, p. 508) lo define como una “insignia con figura de cabeza humana en un extremo” y también como “motivo, razón por la que sucede algo”. Martínez (1913, p. 22) lo describe como “maza larga con cabeza figurada”. Chauvet (1935) lo diferencia de las mazas cortas (*pāoa*), señalando que en realidad eran insignias de jefes y se designaban con nombres individuales por su escasez.

El nombre *pāoa* designa tanto el arma como al guerrero que la portaba. Métraux (1940) lo asocia al soldado común, diferenciándolo de *matato'a* (hombre de fama militar), y menciona expresiones como *pāoa-kai-tangata* (“guerreros caníbales”) en leyendas. Englert (1978) lo describe como arma de guardianes tribales vinculados al vencedor del Tangata Manu. Roussel lo traduce como antropófago o bárbaro; Martínez (1913, p. 22) ofrece las acepciones “dedal de madera” y “reempuje”, y para *pāoa* especifica “maza corta”. Englert (1948, p. 220) también recoge el significado “entablillar un hueso fracturado”, y el término nombra además dos especies de pez. Hoy, existe una familia rapanui llamada Paoa, descendiente de un hombre del mismo nombre, aunque no se ha probado relación con el arma.





Ūa, MAS-s/n 13



El *ūa* combina funcionalidad y simbolismo. El rostro bifacial tallado en su extremo presenta frente con incisiones, nariz alargada, pómulos prominentes, boca cerrada, orejas de lóbulo extendido y ojos de hueso y obsidiana. La expresión remite al guerrero exaltado y preparado para la batalla. Estos rasgos también aparecen en otras piezas rapanui como los *mōai kava-kava* y los *pāoa*. Englert (1948) lo incluye junto al *ao* y al *rapa* en la categoría de insignias en forma de remos, y se le ha comparado con el *taiaha* maorí y con los bastones ceremoniales de los *ari'i* tahitianos.

El *pāoa*, por su parte, es símbolo de estatus y autoridad, además de arma eficaz. Su relación con otras mazas polinésicas ha sido estudiada por Skinner y Simmons (1974), quienes lo sitúan en la tradición de las clavas (*patu*), vinculándolo estrechamente al *taiaha* de Aotearoa. Sus registros más tempranos provienen de exploradores europeos: Foster (1772) describe armas con cabezas talladas y ojos de obsidiana; La Pérouse (1786) menciona mazas “poco temibles”; y la expedición del *HMS Topaze* (1868) documenta un ejemplar fotografiado. En 1915, un *pāoa* fue la primera pieza inscrita en el Museo de Historia Natural de Valparaíso.

Hoy, ambos objetos han trascendido el plano bélico para transformarse en emblemas culturales. Los *ūa* se portan en danzas de guerra (*hoko*) y en la *Tāpati*, mientras que los *pāoa* son frecuentes en competencias de tallado, en bailes y obras teatrales, y continúan siendo usados por pescadores en distintas caletas de la isla. Su valor radica tanto en la función guerrera como en su dimensión estética y simbólica, constituyendo piezas representativas de la memoria y la identidad rapanui.

# Aringa-e-Rua

P. 107	Introducción
P. 108	<i>Voces</i>
P. 110	Imágenes de <i>Aringa-e-Rua</i>
P. 112	Descripción
P. 113	Nominación
P. 114	Iconografía y otros elementos

MChAP 5227





MChAP 5227

## INTRODUCCIÓN



Esta pieza, clasificada como *aringa-e-rua*, representa un carácter muy típico de objetos y artefactos rapanui, que son las figuras con dos caras o rostros antropomorfos opuestos. Estas representaciones existen en diversos tipos de soportes, desde esculturas hasta petroglifos. Se cree que las figuras de caras opuestas pueden estar relacionadas con conceptos de vigilancia, poder o existencia simultánea en dos dominios.

Las dos caras, situadas en un extremo de la pieza son subovaladas, cada una mira en un sentido contrario y no comparten los mismos rasgos salvo las cejas prominentes, ojos almendrados con pupilas negras de obsidiana y contorno de vértebra de pez, y las orejas rectangulares y alargadas. Una cabeza tiene la nariz recta sin las fosas nasales marcadas, labios gruesos sobresalientes y mandíbula bastante redondeada. La otra cara tiene una nariz marcadamente aguileña con fosas nasales prominentes, boca grande ligeramente entreabierta y mandíbula angulosa y bastante puntiaguda. La pieza fue pulida. El extremo opuesto de la pieza termina con un corte diagonal, dejándolo en punta.

(RN) Te mana ho'i e aña ena mo takea ararua 'āriņa, Imponente ho'i e kī ena mo aña etahi nō 'āriņa e tikea etahi no pā'eņa, E aña era e rua 'āriņa, Ara rua pā'eņa, he aña te nā 'āriņa era, E airo'ā te mana o te me'e nei E airo'ā tā'ona mana. O mana'u rō he miro cualquiera e airo'ā tō'ona mana Mana 'ō'ona mau'ā, hora era o te tama'i he ara te 'āriņa nei ā, 'Oira ho'i e ai era te mata he 'ara he purā, o te nā 'āriņa nei te hapa'o tu'u tua 'ivi huri atu era perai 'ai ko tikea'ā te kope i tu'a huri 'ā perai 'ā ko takea'ā te kopē era o rā o ko take'ā te kopē era o rā. I ko ha'aki a tu'a te mana o te me'e nei 'ā kia koe. E nā ka purō mai nā o nā ka purō mai rā o hurī atu ena, na ka purō mai rā. E ataque mai era te pā'eņa ta'atoa, Pēira pa'i te mana o te me'e ena, ta'atoa he me'e mana, Ta'atoa me'e.

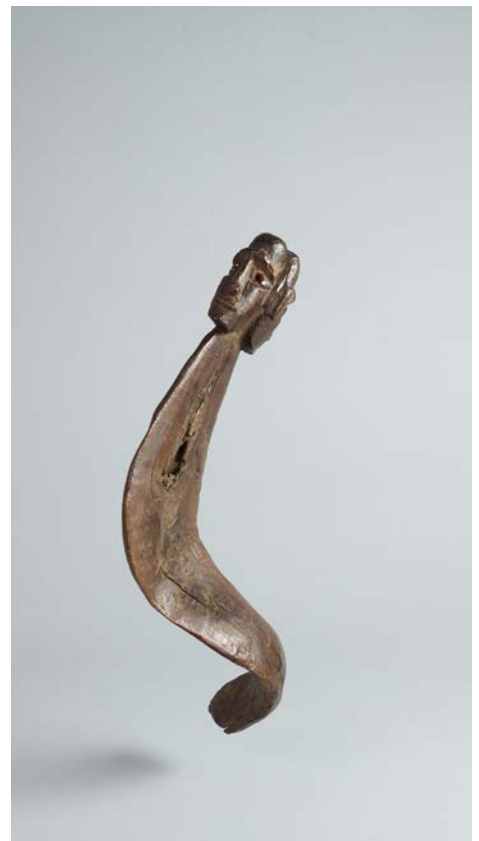


(ES) Hay un *mana* [poder espiritual] que se le entrega a la pieza al darle dos rostros, imponente. Si se hace solo un rostro se verá solo un lado; en cambio, si se hacen dos rostros, tiene más poder. No se debe pensar que es cualquier madera, tiene su propio poder. En los momentos de guerra se hacen estos rostros, por eso tiene los ojos brillantes. Estos rostros cuidan tu espalda, al girar te cuida una y al girar al otro lado te cuida la otra. Así es el *mana* de este. Tú sabes que alguien viene acercándose por aquí o por allá, y te giras. Ataca por todos lados.

**Johnny Tucki,  
2024**



IMÁGENES DE  
ARINGA-E-RUA



MChAP 5227





MChAP 5227

## DESCRIPCIÓN

*Aringa-e-rua* representa una característica muy propia del arte rapanui: las figuras de caras opuestas. Estas consisten en seres con dos rostros que aparecen en distintos soportes, desde esculturas hasta petroglifos.

Se cree que las figuras de doble rostro podían relacionarse con conceptos de vigilancia, poder o existencia en dos dominios simultáneos. Destacan por su complejidad técnica, pues requieren finura en la talla y un grado de simetría difícil de lograr. En varios ejemplares, los dos rostros se presentan como entidades claramente diferenciadas.

Entre las tallas rapanui más conocidas que incorporan rostros bifaciales en direcciones opuestas se encuentran los *pāoa*, los *ūa* y las *tahonga*. También existen ejemplares de *mōai tangata* con estas características, aunque no se registran en los *mōai* monumentales de Rano Raraku.



MChAP 5227

## NOMINACIÓN

El nombre *aringa-e-rua* (dos rostros) proviene de un personaje mítico de la tradición oral: Nga Rau Hiva Aringa e Rua, hijo de Kainga, líder del clan Hotuiti. Se decía que poseía dos cabezas, una mirando hacia adelante y otra hacia atrás. Durante la guerra entre las confederaciones de Kotu'u y Hotuiti, Nga Rau Hiva fue alcanzado por un guerrero enemigo llamado Pau A'Ure Vera, quien aprovechó la discusión entre sus dos cabezas para darle muerte.

Este episodio aparece en varias fuentes: Routledge (1919) lo relata en inglés, detallando cómo el joven fue herido en el cuello mientras sus dos rostros discutían. Englert (1948) recoge el mismo desenlace, describiendo la advertencia de la cara trasera y la desatención de la frontal. José Ignacio Vives del Solar (1919) entrega una versión similar, enfatizando la persecución, la advertencia de la segunda cara y el ataque fatal del enemigo.

Es necesario aclarar que la denominación tipológica *aringa-e-rua* se basa en este personaje, pero no existe evidencia de que todas las tallas bicéfalas de Rapa Nui estén inspiradas directamente en él.

## ICONOGRAFÍA Y OTROS ELEMENTOS

El motivo de caras opuestas está presente en diversas manifestaciones artísticas rapanui, como las armas (*ūa* y *pāoa*), las *tahonga* y ciertos *mōai tangata*. La complejidad radica en la simetría y en la representación de rostros diferenciados, lo que refuerza la idea de dualidad.

En cuanto a descripciones tempranas, George Foster (1772, citado en Foerster 2013), acompañante de James Cook, menciona un artefacto de madera –aparentemente un *pāoa*– con cabezas talladas en ambos lados y ojos de obsidiana. Este testimonio confirma la antigüedad del recurso bicéfalo en las tallas rapanui.

En los catálogos modernos se ha mantenido el término *aringa-e-rua*, aunque es solo una asignación tipológica. Otros registros han usado igualmente denominaciones inspiradas en el personaje mítico de Nga Rau Hiva, sin que esto implique necesariamente una relación directa entre mito y objeto.



MChAP 5227

# Vaka

P. 118	Introducción
P. 120	<i>Voces</i>
P. 122	Imágenes de <i>Vaka</i>
P. 124	Descripción
P. 125	Nominación
P. 127	Iconografía y otros elementos

M-106







## INTRODUCCIÓN



M-106

Escultura de madera, posiblemente toromiro (*Sophora toromiro*), compuesta por cuatro elementos independientes y que representa una embarcación, con vela y remos incorporados separadamente. La embarcación está tallada en un solo bloque y en el sector delantero posee un mascarón de proa con la figura de una cabeza humana, de mandíbula marcada y angular, nariz alargada, labios gruesos y sobresalientes, ojos y cejas delineadas, frente ancha y larga cabellera grabada con ranuras que se desliza sobre la proa. La cabeza tiene un cuello largo y curvo que se pierde en el sector inferior

de la embarcación, siguiendo la forma de esta última. De este cuello nace la estructura de la barca como si esta fuera el cuerpo del mascarón de proa.

Esta pieza fue elaborada por el artesano rapanui Juan Paoa en el año 1957. No es un tipo de arte tradicional rapanui, es una artesanía generada precisamente para el intercambio o comercio. Representa una embarcación de tipo europeo y posee cuatro estructuras separadas: el armazón del barco, la vela (que no aparece en las fotografías) y dos remos de tipo *matakao*.

(RN) He vaka e tahi te me'e nei, ai ho'i te 'āriņa ai tae'o te me'e tūai me'e 'āpī. Te hoe, te hoe nei hoe mata kao he ure ho'i nei oira e kī era hoe mata kao, hai ure, he ure nei. Pareta ena 'ā'ana te vai i te hore, 'ā'ana mau'a te haka tī-tika te vaka. 'Oira he hoe mata kao nei e oho mai kope mai nā kahu kahu.

Me'e nei he aņa a pāpā he arte e tahi o rāua mo ho'o, mo tāua moni. Me'e ena e tu'u atu ki rote museo he rekalo pa'i ki te 'āmiņo.

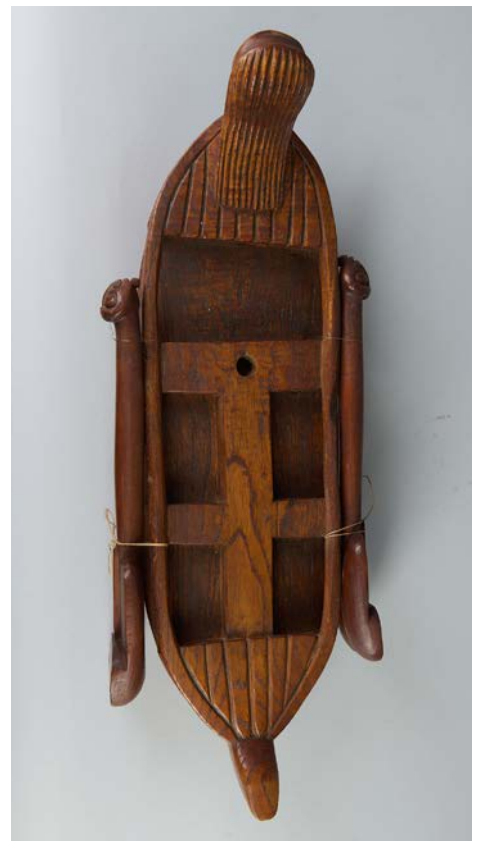
Johnny Tucki,  
2024

(ES) Es una embarcación. Mira el estilo de ese rostro: no es antiguo, es nuevo. Este remo se llama remo *matakao*, este es un pene, por eso se le dice *hoe matakao*. Esta parte es el pene. Con la paleta se navega en el mar y con la misma se dirige la embarcación. Así es el remo *matakao* y esta otra parte es la vela.

Este arte lo hicieron los tíos para vender, para tener algo de dinero. Después llegó al Museo como un regalo de un amigo o alguien lo donó.

**Johnny Tucki,  
2024**

IMÁGENES  
DE VAKA





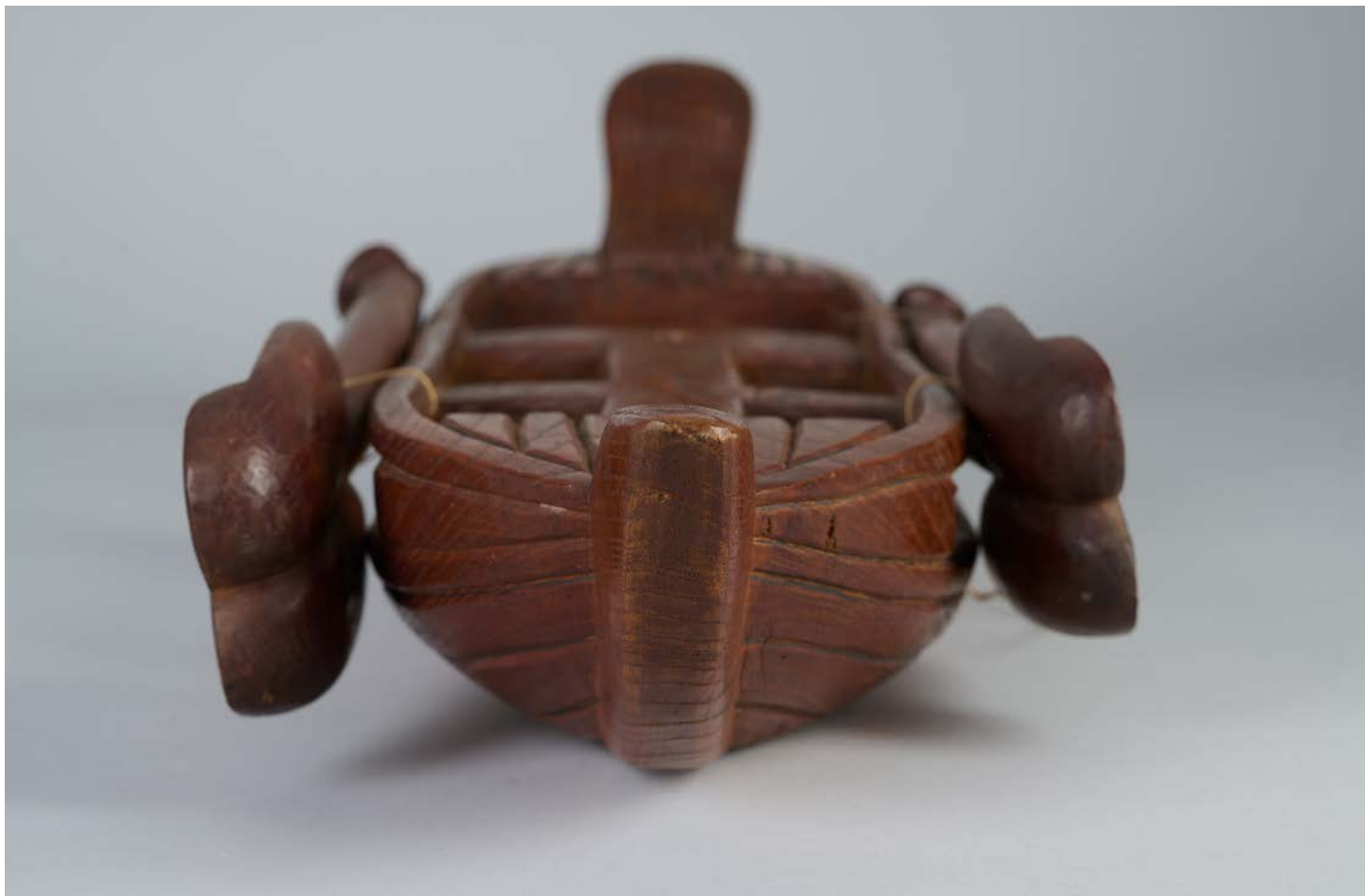
## DESCRIPCIÓN

De acuerdo con la ficha museológica y lo indicado por Ruperto Vargas, esta pieza fue elaborada por el artesano rapanui Juan Paoa en 1957. No corresponde a un tipo de arte tradicional rapanui, sino que constituye una obra de artesanía destinada al intercambio o comercio.

Representa una embarcación de tipo europeo compuesta por cuatro estructuras separadas: el armazón del barco, la vela y dos remos de tipo *matakao*. El tallado no guarda relación con los antiguos catamaranes utilizados en la Polinesia para cruzar el océano, ni con las embarcaciones con balancín que los rapanui emplearon para acercarse a comerciar con naves europeas durante los siglos XVIII y XIX, las cuales han sido ampliamente documentadas en ilustraciones.

La pieza incorpora elementos decorativos en la proa (un rostro antropomorfo) y en los remos, que corresponden al tipo clásico rapanui conocido como *matakao*, con rostros antropomorfos tallados en el mango.

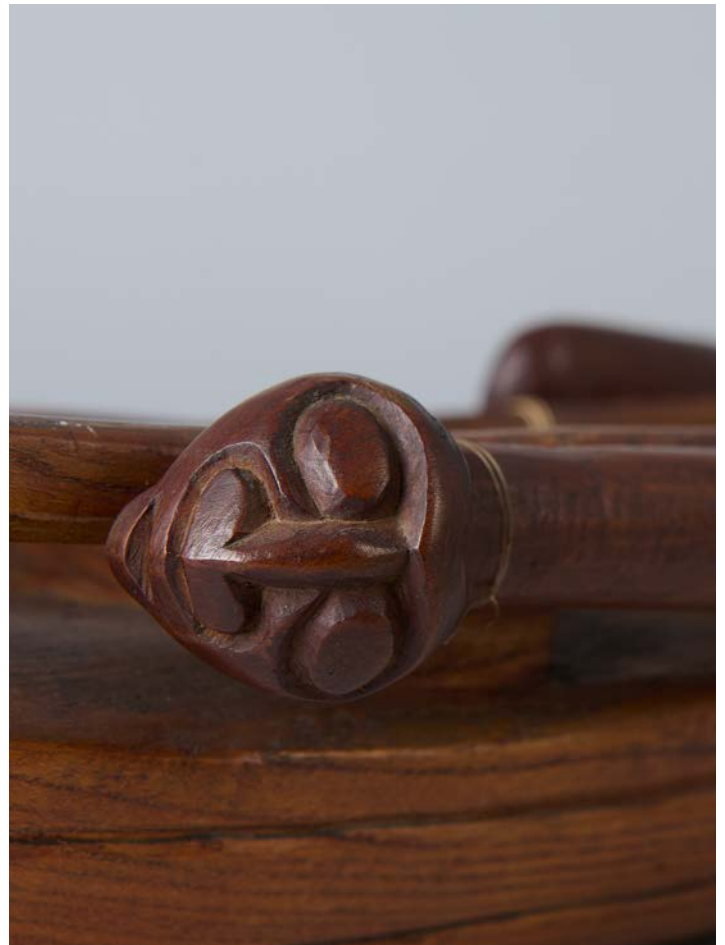
M-106



## NOMINACIÓN

En el arte rapanui, las embarcaciones reciben el nombre genérico de *vaka* (canoa, embarcación) y, en el caso de los barcos modernos, *pahii*. La embarcación representada en esta pieza se inscribe en esa tradición, aunque con inspiración europea.

En cuanto a los remos, estos son denominados *matakao* o *pararaha*. El término *mat akao* aparece tanto en registros etnográficos como en diccionarios históricos. Para Thomson (1891) se trata de un diseño antiguo y muy estimado por los isleños; Martínez (1913) lo define como remo y, además, como clítoris, lo que sugiere un vínculo simbólico con la fertilidad. Englert (1948) lo traduce únicamente como remo. *Pararaha* designa específicamente la hoja del remo y se asocia al adjetivo “plano”.



M-106



Competencia del Tapati. Hombres con sus embarcaciones de totora y remos o matakao.

## ICONOGRAFÍA Y OTROS ELEMENTOS

La representación de embarcaciones y de motivos marinos ocupa un lugar central en el arte rapanui. Se encuentran en objetos de madera, petroglifos, pinturas rupestres, la escritura rongorongo y en piedras keho. Los petroglifos de embarcaciones son particularmente abundantes en la costa norte, como en Papa Vaka (Hanga Papara). Destaca también un petroglifo de un barco europeo de tres mástiles tallado en un mōai de Rano Raraku (Lee 1992) y representaciones en Ana Kai Tangata.

El uso de embarcaciones está ligado al origen mismo del pueblo rapanui, cuando Hotu Matu'a y su gente partieron desde Hiva en dirección a Te Pito o Te Henua. De este modo, las embarcaciones no eran solo medios de subsistencia, sino símbolos de identidad y conexión ancestral.

En esta pieza destaca la presencia de los remos *matakao*, elementos fundamentales de la navegación rapanui. Estos remos, generalmente elaborados en madera de toromiro, se caracterizan por su hoja plana, ancha y ligeramente ovalada, con una sección dorsal en relieve y un canal longitudinal en la cara ventral. Su diseño compuesto, resultado de unir varias piezas de madera, se ha interpretado como respuesta a la escasez de recursos o como una práctica con significados simbólicos profundos (Horley et al. 2021).

El *matakao* no solo cumplía un rol práctico, sino también ritual. Su nombre, compartido con la designación del clítoris en rapanui, sugiere un vínculo con la fertilidad. Además, ciertos ejemplares incorporaban representaciones de genitales masculinos y femeninos, con la intención de propiciar abundancia marina y éxito en la pesca. Esta dimensión simbólica se vincula a otras manifestaciones rapanui, como los grabados de *kōmari* en la piedra Pu o Hiro.

El uso de remos y canoas disminuyó hacia fines del siglo XVIII debido a la escasez de madera, pero el *matakao* continuó recordando la memoria de un pasado de navegación. Pese a su importancia, menos de 20 ejemplares han sido documentados hasta hoy. Una de las primeras representaciones aparece en las ilustraciones realizadas durante la visita de La Pérouse en 1786.

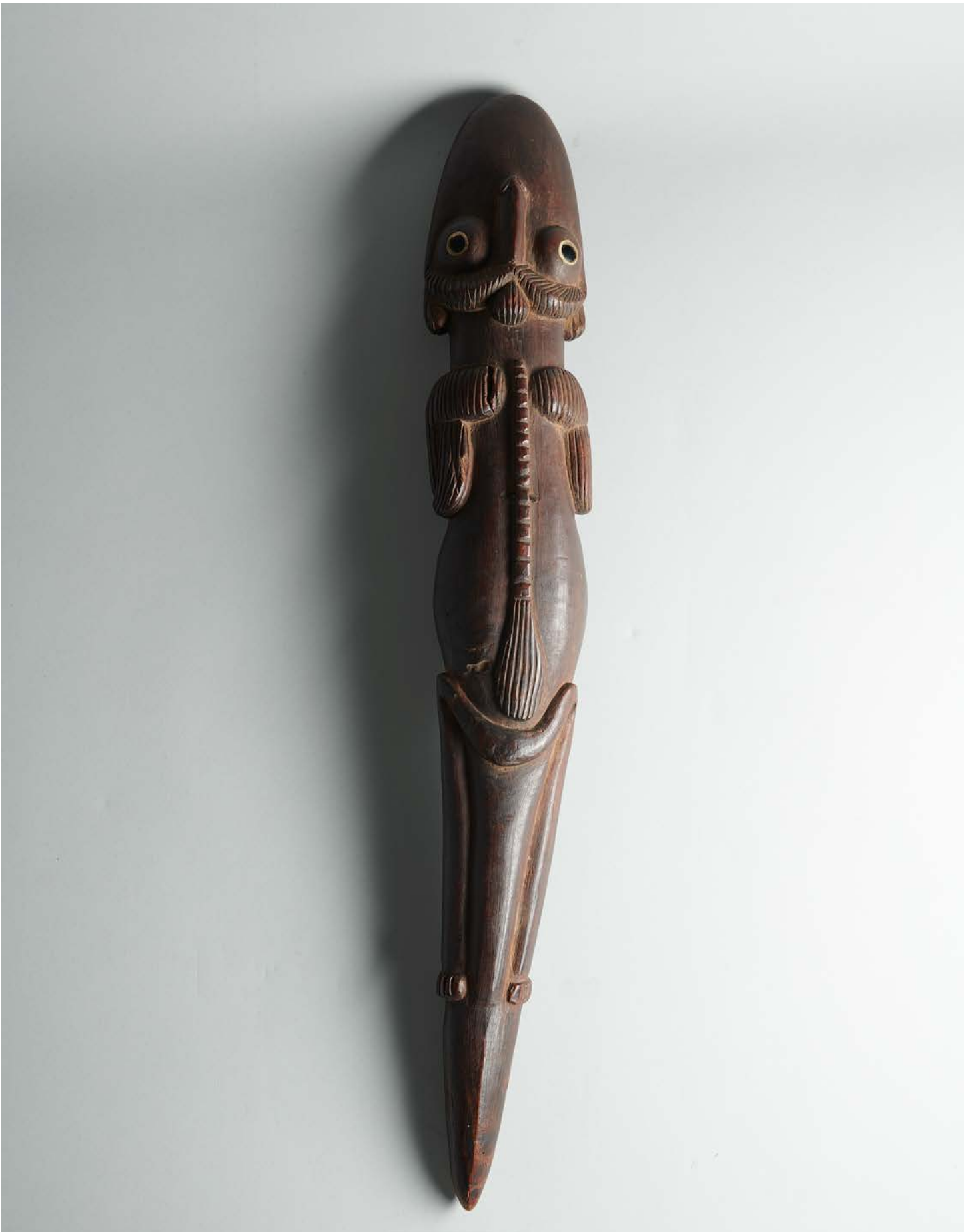
# Moko

P. 131	Introducción
P. 132	<i>Voces</i>
P. 136	Imágenes de <i>Moko</i>
P. 138	Descripción
P. 140	Nominación
P. 141	Iconografía y otros elementos

MAS-s/n 17







MAS-s/n 17

## INTRODUCCIÓN

El *moko* (a veces referido también como *mōai moko*) es una escultura zooantropomorfa tallada en madera caracterizada por la mezcla de rasgos de lagartos y humanos. Su denominación proviene de la palabra *moko*, que se puede traducir como lagarto. En Rapa Nui existen dos tipos de lagartos, el *moko uri-uri* (*Cryptoblepharus poecilopleurus paschalis*) y el *moko uru-uru kahu* (*Lepidodactylus lugubris*).

Esta pieza está tallada en un solo bloque, con extremo superior subovalado y el inferior que termina en punta. La figura representa un reptil de ojos globulosos y pupila de concha y obsidiana. Tiene cejas prominentes, nariz recta y un gran hocico que muestra dos hileras de dientes grabados y al centro la lengua. En ambos costados y al centro de la cabeza tiene unas aletillas grabadas. Sobre el cuerpo se ven las patas delanteras plegadas, la espina dorsal y las patas traseras estiradas contra el cuerpo, el cual termina en la cola. La cara posterior nos muestra las patas delanteras con finos dedos grabados sobre los cuales reposa la cabeza del reptil. Al lado de una de las patas hay un tallo con hojas talladas. Ambas caras fueron pulidas y contienen sectores grabados: cejas, aletillas, patas delanteras, espina dorsal o trenza, manos y pies.

(RN) Peira te moko, peira te haŋu o  
te moko, te moko e haŋu ē me'e  
hope'a o te hohonu o rapa nui. Te  
moko, mo te moko e haka taŋi,  
mo te moko koe e haŋu ē e hāpa'o,  
mo te moko koe e te me'e tā'atoa  
pero ta'e ite tātou ta'e tāa ote me'e.  
Pehe pai ana ite ŋāŋāro tahi ā ra  
ŋā nua.

Isabel Pakarati,  
2024



(ES) Así es el *moko*, así era la fuerza de los *moko*. Es un animal de mucha importancia para los rapanui. El *moko* cantará, el *moko* te cuidará, el *moko* es todo, pero nosotros sabemos cada vez menos. Cómo vamos a saber, si todos los ancianos ya no están.

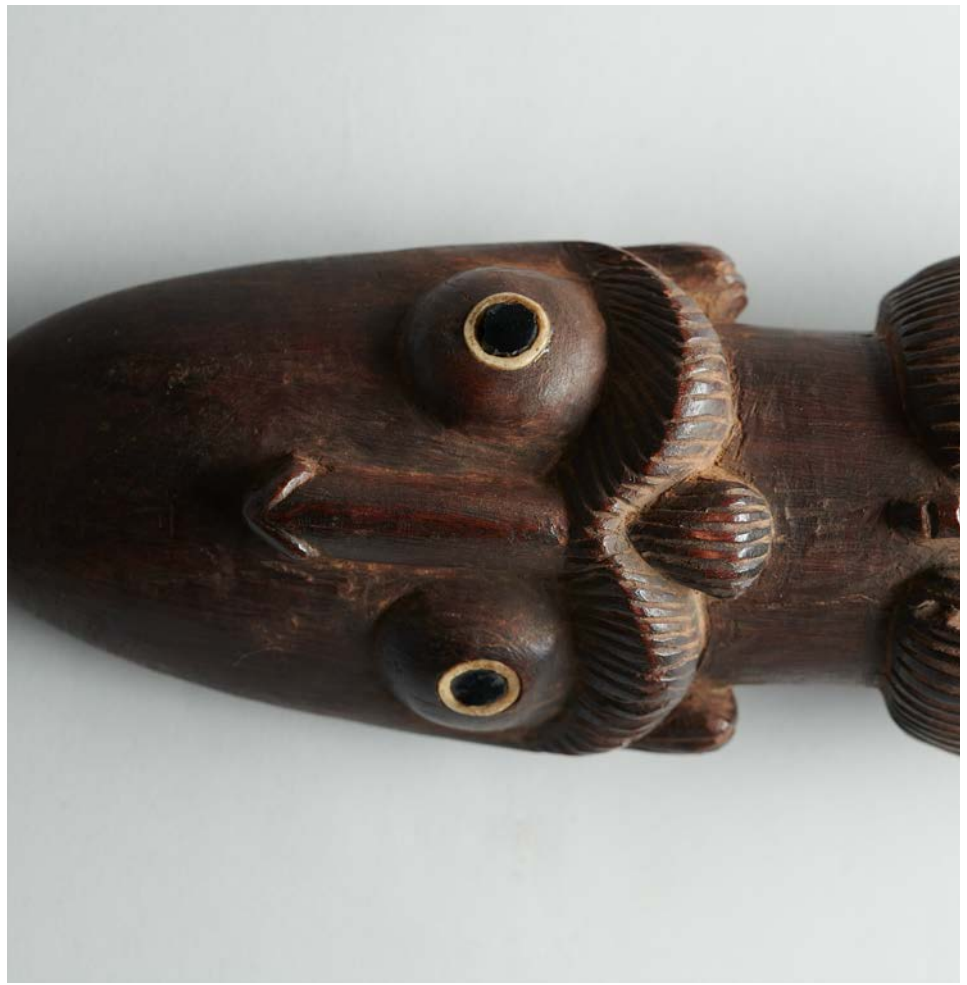
**Isabel Pakarati,  
2024**



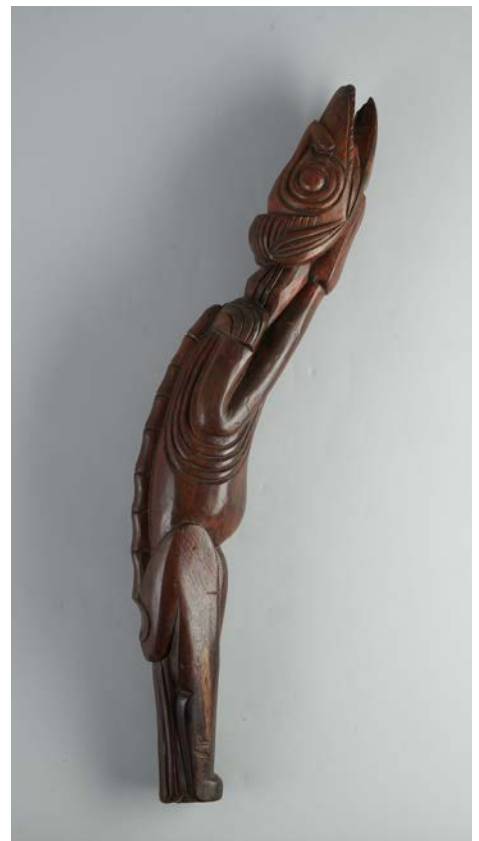
(RN) Te importancia o te me'e he moko, e 'airo'a etahi 'a'amu e kī era ko te 'a'amu era te 'īnoa o (...) Moko A Raŋi Roa, e'airo'ā e tahi 'a'amu o te moko, he ha'aura'a o te moko, he varua, Varua pa'i te me'e nei tae'ō pēnei ē cualquier moko varua etahi, e airo'ā tō'ona mana, e airo'ā te me'e ta'ato'a. I oho mai era ki te 'a'amu era o te Moko A Raŋi Roa, taŋi era te vi'e mo oho pa'i ki tō'ona koro mo mātai-tai, mo oho mo 'aroha, i oho mai era ŋā vi'e ararua ko rā poki. He to'o mai tū ŋā repa e rua i ruŋa i te pāpā he tiŋa'i I rā poki, e tiŋa'i i rā vi'e, he ma'u ki te aro era o Vaihu hore i te ŋao, varu-varu he kume-kume i te 'ākikuku, he tike'ā te nuahine e tahi, he to'o tahi mai pa'i tū 'āki-kuku e haka taka-taka he hapa'o i'ira i te mana o te me'e nei he moko, moko he varua e tahi, varua mana etahi, he protector 'oirā ho'i te riva o te moko. Moko he me'e riva-riva, he protector e tahi te moko hapa'o ia koe.

(ES) La importancia de esta pieza, el *moko* (lagartija), es porque hay una historia que cuenta sobre un hombre Moko A Raŋi Roa. En nuestras historias, los *moko* son espíritus, no es cualquier espíritu, el *moko* tiene su poder, tiene todo. Volviendo a la historia de Moko A Raŋi Roa, lloraba su mujer por visitar a su padre porque lo extrañaba, quería verlo y saludarlo. Entonces partió ella con su hija a visitar al padre y cuando venían ambas mujeres, dos jóvenes las tomaron, y las mataron a ambas en unas rocas, a la mujer y a la hija. Las llevaron a la altura de Vaihū y les cortaron el cuello, las limpiaron para el consumo y sacaron las uñas. Una anciana vio esto y tomó las uñas y las juntó. Finalmente, Moko A Raŋi Roa las vengó. Por eso hay en ese lugar el poder de un *moko*, el *moko* es un espíritu, un espíritu con poderes, un protector, eso es lo bueno de un *moko*, es un protector.

**Johnny Tucki,  
2024**



MChAP 5313



MChAP 5313



MAS-s/n 17

MAS-s/n 17



MChAP 5313



## DESCRIPCIÓN

El mōai *moko* es una escultura zooantropomorfa tallada en madera, caracterizada por la fusión de rasgos humanos y de lagarto. Suelen ser piezas de tamaño pequeño o mediano, con cuerpos alargados y estilizados, extremidades pegadas al torso y proporciones que evocan la forma de una lagartija.

La cabeza es desproporcionadamente grande en comparación con el cuerpo, larga y plana, con ojos prominentes decorados con incrustaciones de hueso y obsidiana. Cejas, nariz y pómulos conforman un solo relieve



MAS-s/n 17

continuo y sobresaliente. La boca puede estar cerrada o entreabierta, mostrando dientes o lengua. En ocasiones, la parte anterior o superior de la cabeza incluye tatuajes incisos que representan motivos naturales como hojas, pulpos o gallinas.

El torso es delgado, con la caja torácica y la columna vertebral muy marcadas, semejantes a las representaciones de los mōai *kava-kava* o los *manu-uru*. Las manos, largas y finas, suelen descansar sobre la cabeza. El órgano reproductor, masculino o femenino, está presente.

Los ejemplares se tallaban principalmente en maderas de toromiro (*Sophora toromiro*) o *mako'i* (*Thespesia populnea*), adaptando su diseño a la forma natural del tronco o rama.



MAS-s/n 17

## NOMINACIÓN

La denominación *moko* proviene del idioma rapanui y se traduce como “lagarto”. La asociación del término con estas esculturas responde a la evidente semejanza formal entre los cuerpos alargados y delgados de los reptiles y la morfología de las tallas. En ocasiones también se ha utilizado el nombre mōai *moko* para subrayar su carácter escultórico y su vínculo con otras figuras antropomorfas rapanui.



Moko o lagartija (*Cryptoblepharus poecilopleurus paschalis*), especie endémica de Rapa Nui.

## ICONOGRAFÍA Y OTROS ELEMENTOS

El *moko* está asociado a la protección y a la conexión con el mundo espiritual. Diversas leyendas narran la capacidad de ciertos espíritus de transformarse en lagartos o adoptar formas humanas. Un ejemplo es el espíritu femenino Vi'e Moko, capaz de cambiar de apariencia según su voluntad. Ramírez (2008) señala que los espíritus podían asumir formas de objetos, tener descendencia con humanos, morir y reencarnar bajo el poder de otro ser.

La importancia del lagarto trasciende Rapa Nui y se encuentra en toda la Polinesia, donde se considera un animal sagrado, intermediario entre el mundo espiritual y el terrenal. En este sentido, el *moko* conecta a la isla con la tradición cultural común polinésica.

Las esculturas suelen llevar un pequeño orificio en la cara dorsal, entre las vértebras, que permitía colgarlas en el interior de las casas cuando no se utilizaban en ceremonias. La narrativa de Moko a Rangī Roa ejemplifica su rol protector: cuenta la historia de un joven guerrero que, tras perder a su mujer e hija, emprendió una búsqueda portando un *moko* que lo resguardaba de los espíritus malignos en el camino.

# Manu uru

P. 145	Introducción
P. 146	<i>Voces</i>
P. 150	Imágenes de <i>Manu uru</i>
P. 152	Descripción
P. 152	Nominación
P. 153	Iconografía y otros elementos

MAS-3167





MAS-3167

## INTRODUCCIÓN

El *manu uru* es una figura tallada en madera con características humanas y de aves. Estos tallados suelen ser pequeños o medianos de entre 20 y 50 cm de altura, con un estilo que enfatiza su condición híbrida de humano y ave.

La cabeza del *manu uru* es su característica más llamativa. Posee una forma alargada con un gran pico estilizado, que conserva también rasgos humanos, nariz y boca. Los ojos hundidos y circulares se encuentran en los costados, recordando a los de las aves. En algunas ocasiones puede representar un rostro antropomorfizado sutilmente integrado a la cabeza más grande de ave.

La pieza comienza con un pequeño pedestal, no tiene pies, sus piernas están flectadas y son cortas con relación al resto de las proporciones de la figura. Posee un torso y vientre abultado y unas costillas marcadas por el tallado con un diseño de líneas horizontales y paralelas; un cuello grueso, y su cabeza es de pájaro, con decoraciones lineales, y los ojos con un iris de vértebra de pez y una pupila de obsidiana.

(RN) ‘Oira ho’i e kī atu ena te manu uru, he oho mai te mana ena ‘ō’ou he uru ki rote manu era e oho era ki te māmari o te manutara. ‘Oira pai e ki era manu uru, ko nāroa ’a e koe, he oho mai te mana he uru ki roto tuu hakari, haka riro a tāua pe he manu ko nāroa ’a e koe, ’oira e kī era he manu uru, he oho mai te mana, he oho mai tuu mana he uru mai ia tuu hakari, ‘ē-ē e tō’o atu tō’oku vārua e haka tōpa, he oho koe ki te ‘ana, he aŋa te hā’aura’a e kī te aŋa era Pa he māmari manutara to’o mai kī te tahi me’e, oirá e kī era manu uru, he uru mai te mana i roto ia koe, ki roto tuu hakari. Mōai no e haŋu ē e airo’ā te mana, ko nāroa’a e koe, haka riro ia koe pa he manu he rere ho’i pero te hakari ‘ō’ou he noho, e vārua era ‘ō’ou he tō’o, he oho ‘Oira e kī ena he manu uru, ‘ōira ho’i e aŋa ai te manu uru, e noho nei te manu uru o tāua i te kona nei.

Isabel Pakarati  
Tepano, 2024

(ES) (...) Es un *manu uru*. Viene el poder tuyo y entra dentro del pájaro y va por el huevo del manutara. Por eso le dicen *manu uru*. Viene el *mana*, entra a tu cuerpo y nos envuelve como un pájaro. Toma mi espíritu y lo baja a la cueva, trabaja y ve el significado del trabajo. Toma el huevo del manutara, no otra cosa, por eso le dicen *manu uru*. Esta figura tiene su sentido de ser, su *mana*. Te envuelve como un pájaro que vuela, pero tu cuerpo se queda. Tu espíritu se sale, se va, por eso se le llama *manu uru*. Por eso se hizo el *manu uru*. Se queda ahí el *manu-uru*, de nosotros, en este lugar.

**Isabel Pakarati**  
**Tepano, 2024**

(RN) He manu uru, he manu uru 'Ina he 'a'amu rahi o te manu-uru. Te me'e he aņi-aņi mai he ha'aura'a o te manu uru penei ē kī 'ā te taņata he taņata manu 'ina te taņata uru te taņata manu i raro I nei te 'āriņa o te taņata ki oti i e'a tō'ona ihu, manu-uru.

Johnny Tucki,  
2024



(ES) (...) Lo que conozco es que es la unión que se genera entre el hombre y el ave, como el *tangata manu* (hombre pájaro). Si ves, hay rasgos de humano que sobresalen y también del ave, *manu uru*.

**Johnny Tucki,  
2024**

IMÁGENES DE  
MANU URU



MAS-3167



## DESCRIPCIÓN

El cuerpo del *manu uru* es delgado y alargado, con proporciones desbalanceadas con respecto al tamaño de la cabeza. Los brazos se transforman en finas alas que se extienden hacia la parte trasera, uniéndose en la base de la columna vertebral, donde aparece una pequeña cola aplanada decorada con incisiones que simbolizan plumas. Como otras tallas rapanui, presenta un orificio para amarre, aunque ubicado en la espalda, lo que lo acerca más a figuras zooantropomorfas como el *moko*.

## NOMINACIÓN

El término *manu uru* proviene de la unión de *manu* (ave) y *uru* (entrar), pudiendo interpretarse como “entrar en el estado del ave” o “ser el ave”. La palabra *manu* es polisémica: además de “ave”, puede referirse a animales, insectos o lo salvaje en general, connotando siempre un estado natural.

Englert (1948) define al *manu uru* como “una figura de pájaro (dibujado, esculpido o hecho en madera) en una cueva o casa” (p. 468). También se ha utilizado el término *tangata manu* (“hombre pájaro”) para describir estas figuras, aunque probablemente por un traslape con los petroglifos del Tangata Manu.

MAS-3167





Petroglifo de Tangata Manu o Hombre Pájaro, aldea ceremonial Orongo.

## ICONOGRAFÍA Y OTROS ELEMENTOS

El *manu uru* representa un estado de transformación ritual asociado a la ascunción del rol de ave. Su vínculo con aves marinas como el manutara (*Onychoprion lunatus*) y el *makohe* (*Fregata minor*) es clave: durante el periodo del Tangata Manu (siglos XVII-XIX), estas aves simbolizaban la capacidad de alcanzar horizontes lejanos y conectar con otros mundos.

En ceremonias, cantos y festividades como los *koro ei*, se usaban máscaras de aves confeccionadas en *mahute* (*Broussonetia papyrifera*), tradición que aún pervive en la Tāpati. Métraux (1940) recoge un relato sobre hombres que utilizaban máscaras *manu uru* para hacerse pasar por espíritus, asustar y luego pedir alimentos, evidenciando el carácter ritual y performativo del término *uru* como posesión espiritual.

Las figuras zooantropomorfas son abundantes en el arte rapanui: petroglifos, pinturas, esculturas de madera y de piedra. Estas combinan rasgos humanos y de ave, son las más comunes, reflejando la importancia de la competencia del Tangata Manu. Heyerdahl (1975) describió figuras similares, que clasificó como *mōai tangata manu* por su apariencia híbrida, aunque esta denominación no debe confundirse con los petroglifos del Tangata Manu.

El *manu uru* simboliza la transformación, el trance y la conexión ritual con las aves, manteniendo similitudes con otras esculturas como los *mōai kava-kava*, pero diferenciándose por la presencia de alas y cola de ave.

# B.



# Tao'a mā'ea

## Objetos de piedra

- (1) Mōai Mā'ea
- (2) Ma'ea Taka-Taka
- (3) Kōmari





# Mōai Mā'ea

P. 161	Introducción
P. 162	<i>Voces</i>
P. 166	Imágenes de Mōai <i>Mā'ea</i>
P. 168	Descripción
P. 170	Nominación
P. 171	Iconografía y otros elementos

PE-391





PE-346



## INTRODUCCIÓN

Además de los reconocidos mōai monumentales de piedra que se erigen imponentes y orgullosos en los *ahu* (plataformas ceremoniales) o en las faldas de la cantera en Rano Raraku, son también comunes otros tipos de mōai de piedra de tamaño pequeño (entre 40 a 50 cm aprox.), conocidos como mōai *mā'ea* (Routledge 1914; Heyerdahl 1979). Estas pequeñas figuras antropomorfas de piedra se caracterizan por poseer cabezas desproporcionadamente grandes en comparación con el resto del cuerpo, rasgos sobresalientes y las extremidades inferiores ausentes.

(RN) Te mā'e'a nei he mā'e'a keremea, mā'e'a nei mā'a e a nei e a'ā ai te nu'u ena. Ka u'i no ho'i te hakari poto-poto, ai ho'i tō'ona rima, te rima ho'i nei i ru'ā 'ā i ru'ā 'ā tō'ona rima i ru'ā tō'ona rima'ā, tō'ona va'e, ai ho'i tō'ona pito ai, pito ho'i, tō'ona tari'ā hore era 'i ai to'o mai te hore era 'ai o te tari'ā rā hore e turu mai ki te ihu, hore era 'ai, hore era 'ai.

Te nehe-nehe ho'i e riva nō mo ai mōai e tahi 'ata tuai ki te mōai ta'ato'a i te kona nei.



(ES) Esta piedra se llama *keremea* (...) Mira su cuerpo corto, ahí está su mano y sobre su mano otra mano, sus pies. Ahí está su ombligo, sus orejas y ese corte baja a la nariz.

Lo lindo es que puede ser un tipo de *mōai* más antiguo que cualquiera que esté aquí. El trabajo de los grandes *mōai* comenzó desde los más pequeños y ahí fue creciendo.



Ha'amata ha'anga o te a'anga o te mōai e pue nō  
mo tu'u ki raro ena mo te a'angi-a'angi penei ē  
ha'amata era ki mai pa'i he iri koro iti ē he oho.

E oti mau'a te rave'a mā'ea ki te mā'ea, toki  
hai toki oti mau'ā te mā'ea e airo'ā te mā'ea  
toki e kai te mā'ea me ta'e kore ho'i te tītō  
te mā'ea, me'e kē. Pa'o haka kē, me'e rei  
e kākaro, e rei, e tu'u e hakare te ihu, mo  
hakare te 'āri'anga mo hakare te mata pura he  
rei. Ta'e he tarai erai 'ai No, he reī Noho-no'ā  
te mōai perai 'ai mā'ea cuadrado perai 'ai he  
rei he turu he oho te tupuna perai 'ai he iri  
he oho mai te 'āri'anga , he rere te 'āri'anga he rere  
te ihu he rere te kau'ae, he rere te mānava  
e rei te tarai o te tupuna 'Ina te me'e ena o  
te tupuna e pa'o hai kāuteki mōai pe rā, pē  
tātou, me'e kē o te me'e o te tupuna me'e rei  
he iri, he oho he kakaro he topa ki raro topa  
ki raro he rē rā mōai e noho-no'ā te mā'ea  
cuadrado pē rā.

Johnny Tucki,  
2024

La única forma de tallar es piedra con piedra, *toki* con *toki*, es la única piedra que se come la piedra. Si no hay formón, hay piedra. Es distinto. Hay que saber hacer los cortes. Se aprieta y entierra, se le deja la nariz, el rostro y los ojos brillantes. No se talla así nomás, se aplasta el mōai, la piedra que está en forma cuadrada. Se va sacando al ancestro hasta ver el rostro, la nariz, la mandíbula. El estómago resalta, su forma de tallar era distinta a la nuestra. Los ancestros tallaban subiendo, escarban y le dan esa forma cuadrada.

**Johnny Tucki,  
2024**

IMÁGENES DE  
MŌAI MĀ'EA



PE-346





PE-391



## DESCRIPCIÓN



PE-346

Los mōai *mātēa*, miden aproximadamente entre 40 y 50 cm de alto. Se distinguen por rasgos toscos, extremidades inferiores ausentes y proporciones poco simétricas. Podían tallarse en diversos tipos de roca –toba lapilli, escoria volcánica, basalto, traquita, andesita, entre otras–, utilizando herramientas tradicionales como *toki*

(cinceles), *kauteki* (formones) y *matariki* (escofinas). Actualmente se emplean herramientas metálicas (gubias, cinceles, formones). Muchos ejemplares comenzaron a producirse con fines de intercambio en tiempos históricos, lo que explica su acabado más simple y poco refinado en comparación con otras esculturas rapanui.



PE-391

## NOMINACIÓN

En la bibliografía especializada, estas esculturas han sido referidas como mōai *ma'ea* (Routledge 1914; Heyerdahl 1979). Thomson (1891) señaló que tenían la misma estimación que las tallas de madera, como los mōai *kava-kava* y mōai *tangata*, y las describió únicamente como figuras masculinas.

En colecciones museales actuales se distinguen dos categorías: los considerados *tupuna* (ancestrales), con un rol social y espiritual como protectores del hogar; y los de carácter artesanal, fabricados desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, asociados a prácticas de intercambio y comercio.



Koro Rafael Rapu tallando un moai de piedra, Hanga Roa 2008.

## ICONOGRAFÍA Y OTROS ELEMENTOS

Históricamente, los mōai *mā'ea* decoraban y protegían las entradas de viviendas, especialmente las *hare paenga*, actuando como guardianes espirituales contra energías malignas.

Varios viajeros del siglo XIX los describen: Pierre Loti (1872, citado en Foerster 2013) observó figuras de unos 40 cm en la entrada de una cabaña de un jefe; Philippi (1873, citado en Foerster 2013) describió en detalle un ejemplar con frente baja, ojos simples, nariz ancha, boca marcada, barba prominente, orejas prolongadas, torso corto con pezones definidos, brazos demasiado cortos y manos apenas indicadas sobre el vientre.

Ejemplares en museos ilustran esta diversidad. Estas variantes muestran cómo los mōai *mā'ea* pudieron tener funciones tanto prácticas (guardianes del hogar) como simbólicas (hitos territoriales o vinculados a los *ahu*), además de convertirse en piezas de intercambio y colección en tiempos más recientes.

# Mā'ea Taka-Taka

P. 175  
P. 176  
P. 178  
P. 180

Introducción  
*Voces*  
Imágenes de *Ma'ea Taka-Taka*  
Iconografía y otros elementos

MChAP 5157





MChAP 5157

## INTRODUCCIÓN



Objeto de piedra discoidal elaborada en basalto, con bordes redondeados y ligeramente pulidos. Si bien no está clara su funcionalidad, a partir de su forma y tamaño, esta pieza podría corresponder a la pupila de un ojo de mōai.

Sin embargo, Ramírez (2007) argumenta que las pupilas de los mōai eran elaboradas en obsidiana o escoria roja y, hasta la fecha, no se han encontrado evidencias directas que sugieran que también se producían en basalto.

(RN) Taha-taha tai o te ma'ea nei, inā he aura'a e ki 'aŋataiahi e kī a. Hora ho'i era e aŋi-aŋi roa te mata o te mōai, e airo'ā te mata o te mōai kai tike'a e 'oho mai ai. I te Ahu era o Nau-nau e tike'a ai te korale, me'e era pa he 'ōne i rote me'e konserva mai i te kare, i rā kona ma'ea tātāka me-mea. Te aura'a ra hora te me'e era, te ma'ea me-mea era he tō'o ro mai ai e haha'o i rote kare. Peira te aura'a mas o menos peira'a o nei o te etahi kona, inā pai te ma'ea mea-mea o Hotu-iti e puē no mō aŋa i te me'e nei hai material o tō'ona kona e aŋa mai ai. A Tāutira pai e aŋa era mātō'u he ravā'a era he mata pero hai matā, me'e nui-nui rara raa mata pero pā he taka-taka nei'a pai. He mata nei he tētū ha roto i te kare. Ai pai he mata, hā'aura'a pai e ko puē ana kī te mata mau no, te haura'a.

Tomás Tuki,  
2024

(ES) Esta piedra es de las costas (...) Puede ser ojo de mōai, hay tipos de ojos que ya no se ven. En la excavación de Ahu Nau Nau se encontró ojos de coral, que se preservaron en la arena. Ahí apareció una piedra redonda roja que sabemos que iba como pupila dentro del coral. Ese es el significado más o menos. Por ejemplo, si en Hotu Iti no hay piedras rojas, podían hacer esto con el material que había en sus lugares de donde vivían. Cuando excavamos en Ahu Tautira (Kopeka Ta'e Ati), encontramos una pupila de obsidiana, grande, rugosa y redondeada que podría ir colocada en los ojos de coral. Así que hace sentido que este sea un ojo, pero de otra piedra.

**Tomás Tuki,  
2024**

IMÁGENES DE  
MA'EA TAKA-TAKA





## ICONOGRAFÍA Y OTROS ELEMENTOS

La primera prueba sólida de ojos en los mōai provino de las excavaciones de Ahu Nau Nau (Anakena) dirigidas por Sergio Rapu en 1978; antes de ello, se trabajaba con suposiciones (Heyerdahl 1979). Tras ese hallazgo, varios museos reclasificaron discos líticos como pupilas de mōai. En la colección del Museo Kon-Tiki (Oslo), dos discos (Cats. 1021 y 1074) habían sido clasificados antes como “piedras cilíndricas abrasivas” y, en el caso del 1074, también como posible peso de red (Martinson-Wallin 1996), lo que indica que al menos dos de esos ejemplares reclasificados muestran uso secundario.

Una pieza similar, de basalto más fino y mejor pulido, figura en el Museo de Historia Natural de Valparaíso (inv. 93), donada en 1931 por Danilo Bassi; Ramírez (2017) sugiere que podría tratarse de un ojo de mōai. Pese a estas referencias, se mantiene la duda sobre la denominación y función originales de la pieza aquí descrita.

Dada la pertenencia de Rapa Nui a la Polinesia, se consideran comparaciones con artefactos de otras islas. En Hawái existen discos de forma y tamaño semejantes: a) *Kilo Pohaku (stone mirrors)*: piedras muy pulidas, de superficie lisa; se usaban en contextos rituales y, colocadas en un cuenco con agua, devolvían reflejos (Brigham 1902); b) *‘Ulumaika*: piedras redondeadas y aplanadas usadas en un juego tradicional que consistía en hacer rodar el disco entre dos postes, procurando no tocarlos. Estas referencias comparativas se utilizan en la investigación para contextualizar piezas discoidales similares y explorar posibles funciones.



# Kōmari

P. 184	Introducción
P. 186	<i>Voces</i>
P. 190	Imágenes de <i>Kōmari</i>
P. 192	Descripción
P. 192	Nominación
P. 193	Iconografía y otros elementos

MChAP 1414







## INTRODUCCIÓN

El *kōmari* es un motivo tradicional rapanui que representa un órgano sexual femenino, específicamente la vulva. Este diseño se encuentra representado en diversos soportes artísticos e iconográficos, incluyendo petroglifos, tallados en madera, rasgos arquitectónicos, dibujos y otros objetos culturales de Rapa Nui.

Este se representa tanto en bajo como alto relieve y en plataformas de diferentes materias primas como madera, basalto, laja, *ki'ea* (tierra de color utilizada como pintura).



MChAP 1414

(RN) Me'e ho'i te kōmari ko tuu vānaŋa era te moko ho'i he haka poreko tā'ana poki ko aŋi-aŋi 'ā. A tātou te ŋa vi'e, mātou te ŋā vie 'oirá ho'i te kōmari e ai era i rapa nui puro kōmari te ŋā vi'e. Mo kore nō a te ŋā vi'e pehe tūu descendiente mo kore ote me'e. 'Oirá e aŋa ā te māmari, 'oira e aŋa ai te me'e.

(ES) La vulva es lo mismo de lo que hablábamos, el *moko* hace nacer a sus hijos (con huevos), nosotras las mujeres también hacemos nacer, por eso hay diseño de *kōmari* en Rapa Nui. Muchos *kōmari*, muchas mujeres. Si la mujer no está, no hay descendientes. Lo mismo con los huevos, por eso se hacen las cosas.

**Isabel Pakarati**  
**Tepano, 2024**

(RN) E ana ia he mā'ea haka mahana, mā'ea hopu mo haka mahana haka vera ka hopu ki raro te ŋā vi'e pue nō mo ai haoro te vai ē, mo haka mahana te kauhaŋa e pue nō te mā'ea nei mo te ŋā vi'e tupu te poki o poreko poki he haha'ō ki roto te vai. He haka vera pe haka mahana. I te moa ki oti he viri i rote kakaka he haha'o, poreko 'ā te poki. Haha'o ki rote kauhaŋa o he haka eke ki ruŋa te mānava ki te kona nei 'ī.

(ES) Este tipo de piedra se puede usar para calentar el agua para bañarse, para calentar las partes íntimas de la mujer durante el embarazo o después de un parto. También se puede calentar el pollo envuelto en corteza de plátano. Después del parto se coloca en el vientre o sobre el estómago.

**Johnny Tucki,  
2024**

(RN) Me'e importante te kōmari mo te rapa nui. A'amu o Oroño o te uka neru pai o tuu a'amu era o te tañata manu uka pai mo te tañata manu. Mo te fertilidade kī ena mo te ŋa poki (...) E airo'ā te kōmari nui-nui, te kōmari riki-riki pai mo te nu'u apī. O te a'amu era o te Pū o kēkē i roto tākoa pai. Te kōmari e haka tāno roa o te a'amu o te Tañata Manu, o'ira i papa'i i ruña te ma'ea. En Rapa Nui, *el kōmari* (vulva femenina) es muy importante.

Tomás Tuki,  
2024

(ES) En la historia de Orongo y las *ukā neru* (doncellas vírgenes) que eran seleccionadas para el Tangata Manu (hombre pájaro). Para la fertilidad y para los niños (...)  
Hay petroglifos de vulva grande, pequeñas. Dentro de Pū o kēkē (una cueva en la parte nororiental de la isla) hay también. Los *kōmari* tienen que ver sobre todo con el Tangata Manu, por eso está tallado en las piedras.

**Tomás Tuki,  
2024**

IMÁGENES  
DE KŌMARI



MChAP 1414



## DESCRIPCIÓN

El *kōmari* puede aparecer como motivo único o acompañado por otros *kōmari* u otros diseños rapanui. Adopta formas variadas (en V, doble triángulo curvado, con líneas delgadas paralelas, etc.) y puede representarse de manera más naturalista –con labios y clítoris claramente definidos– o de forma más abstracta.

Sus tamaños y complejidad son diversos, desde 4 cm hasta 130 cm (Lee 1992), y se fabrican con distintas técnicas: incisos, piqueteados y sobrerrelieve.

Se asocian usualmente al período tardío de la historia antigua de Rapa Nui, vinculado a la aldea ceremonial de Orongo y la competencia del Tangata Manu dentro del período Huri Mōai (1650–1867). En la sección suroccidental se halla el 66% de todos los petroglifos de *kōmari*, y en Orongo se han registrado 334 de 564 petroglifos de *kōmari* (Lee 1992). Este diseño está específicamente conectado a la figura del *rona* que representa al Tangata Manu y al dios Make-Make.

## NOMINACIÓN

La primera publicación del motivo fue realizada por Thomson (1891), quien lo vinculó a Make-Make y al nacimiento de una persona. El símbolo del *kōmari* está presente en el sistema de escritura rongo-rongo (signo 050, según Barthel 1958). También fue utilizado como firma por uno de los jefes rapanui durante la visita española comandada por Felipe González de Haedo en 1770.

## ICONOGRAFÍA Y OTROS ELEMENTOS

La amplia presencia del *kōmari* en diversas expresiones (petroglifos, pinturas, esculturas y otros soportes) evidencia su papel central en prácticas ceremoniales y espirituales, así como en la cosmovisión rapanui, vinculada a la fertilidad y la fecundidad (Routledge 1919; Métraux 1940; Van Tilburg 1994). Routledge (1919) lo entiende como marcador de identidad originado en contextos rituales; Métraux (1940) lo asocia a ritos de pubertad y a la función de aumentar el poder de la piedra.

Viki Haoa señala que “el *kōmari* es como un tributo a la reproductividad que tiene que ver con la perpetuidad de la especie” (en Torres 2010, p. 152). Torres (2010) indica que en el mundo polinesio hay un estrecho vínculo entre la imagen del cuerpo y la tierra; la sacralidad de la roca, y los contextos ceremoniales serían base de procesos de reproducción social (Armstrong 2013).

En Orongo, el *kōmari* se asocia plenamente a la ceremonia del Tangata Manu. Lee (1992) registra superposiciones del *kōmari* sobre símbolos de *tangata-manu* tipo posterior al menos 48 veces y casos donde el pico del *tangata-manu* es reemplazado por *kōmari* (Horley y Lee 2012, lámina 7). Kaeppeler y Van Tilburg (2020) sostienen que su abundancia sugiere un rol significativo de las mujeres en ceremonias antiguas y en la vida social rapanui.

En contraste con otras islas polinesias, donde lo femenino podía considerarse *noa* (no sagrado) y portador de “magia negativa” (Handy 1927; Lee 1992), en Rapa Nui el *kōmari* parece operar también como protección: podría haberse utilizado para proteger mágicamente la aldea (Lee 1992). Arredondo (2006) lo describe como símbolo con poder para aniquilar fuerzas negativas en áreas *tapu*, manteniendo el *mana* protector orientado a una buena cosecha o pesca; para Torres (2010), el *kōmari* es “la vida que el cuerpo mismo posee, y es la vida que es capaz de dar” (p. 154).

**EPÍLOGO.  
APRENDER  
MOSTRANDO  
LOS OBJETOS A  
LA GENTE**

El presente *Catálogo Razonado* constituye un esfuerzo por reconocer la agencia rapanui y sus derechos culturales sobre sus *tao'a* o reliquias. Por ello, esta iniciativa tuvo como objetivo reunir, contextualizar y analizar un conjunto de piezas rapanui que salieron de la isla en distintas épocas y que actualmente forman parte de la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino, siendo algunas de ellas exhibidas en la exposición permanente *Chile antes de Chile*. Se trata de un corpus que integra esculturas en madera y piedra, armas ceremoniales y objetos rituales, con representaciones de aves, humanos y figuras mixtas humano-animales, las cuales permiten aproximarnos tanto a la riqueza estética del arte rapanui como a las tramas históricas y sociales en las que estas obras han cobrado sentido.

Las voces de artistas y sabios rapanui fueron relevadas en un proceso de diálogo que se realizó en su propia lengua, con lo cual se intentó respetar y consignar de la forma más fiel posible los sentidos y significados que, en otra lengua, como el castellano, podrían perderse. Asimismo, estos diálogos han enfatizado en los posibles futuros que se abren entre los museos y los pueblos indígenas, sobre todo en temas de conservación y visibilización. Al respecto, Isabel Pakarati plantea:

Tō'oku mana'u e mau ki ruŋa e hoho'a e haha'o ki roto ki te me'e. Hakare ai ka aŋa te mantención permanente o te me'e nei. Ina etahi vāroro e haŋu ē mo nā'a, e haka tike'a ki te mata o te taŋata mo ite tako'a te taŋata, ki oho mai te nu'u tako'a ki u'i te mōai tuai, ŋā poki, te taŋata era o rapa nui. Pero me'e nei ina ko hāti'a etahi nu'u mo tō'o, eē, i te mōai nei mo aŋa mo negocio e rāua. Mi pensamiento es que se fotografíe y que se conserve dentro de algo. Se tiene que hacer una mantención permanente como limpieza de suciedad superficial. Esto no hay que esconderlo, no tiene ningún valor si lo escondes, debes mostrárselo a la gente, a los niños para que vengan a ver las cosas de la gente antigua. Pero lo que no deben permitir es que lo saquen y hagan un negocio con ello (2024).

Ha sido en este proceso de escucha y colaboración que la tarea museográfica puede ser reivindicada, generando aperturas para reposicionar la creación y el arte indígena. En ese dilema se mueven las posiciones actuales, donde también surge la necesidad de difundir conocimientos y concientizar al respeto. En ese sentido, Johnny Tucki plantea lo siguiente:

'Ina e tahi hau'ha'a mo me'e mo hapa'o te hau'ha'a o te me'e ta'ato'a he kimi te rave'a. Mo ma'u ma'i mo haka take'a ki te taŋata e oti māu'a te hau'ha'a o te mana'u o rote 'āvahata. He noho he na'ā haka o'u mil años i roto i te 'āvahata i a nei e haka takea atu te me'e a tātou.

Ai a Rapa nui e reproduce mai era me'e 'āpī mo haka takea me'e hope'a te me'e importante o roto i te museo hau'ha'a hope'a o te 'ono i rote museo he haka takea te me'e me'e era mo 'oku ka aŋa e tahi ka tute te 'a'amu e tahi mo aŋi-aŋi mai hē, mai rima kē e oho mai te me'e ki nei oira te hau'ha'a e haka tikea ki te taŋata mo takea te taŋata na'a e tu'u mai te ŋā poki 'apō era o Rapa nui e vari ki te kona nei ka vari era e takea , e kī a airo'ā te me'e Rapa nui, vari mai he u'i atu he takea, ta'e rā me'e he hāpī hē āha te hau'ha'a he na'a-na'a. 'Ina e tahi hau'ha'a e riva nō mo na'a -na'a i rote 'āvahata.

No tiene ninguna importancia si se cuidan las cosas, la importancia es mostrar las cosas. Aquí estamos viendo cosas antiguas y en Rapa Nui están haciendo nuevas artes. Lo más importante del museo es que muestren las cosas, las reliquias; para mí, hay que buscar las historias, para saber de dónde vienen, quiénes las hicieron, es importante porque van a llegar niños de Rapa Nui a este lugar y verán cosas de Rapa Nui, la idea es que aprendan.

El propósito del *Catálogo Razonado* es, en consecuencia, una invitación a recorrer la producción artística y artesanal del pueblo Rapanui, dialogando entre las voces de sus sabios y el trabajo técnico y profesional del MChAP. Esperamos con ello promover la investigación desde un enfoque intercultural y potenciar la difusión del legado cultural del pueblo rapanui. La participación de cuatro artistas cultores ha sido un ancla en los procesos de clasificación y conocimiento de las piezas, entendiendo estas últimas como entramados de poderosas historias, memorias y tensiones desde las cuales reflexionar y actuar para proyectar un mejor futuro para el pueblo rapanui.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arredondo, A. M. (2006). *Rapa Nui: takona tatu*. Rapanui Press, Rapa Nui.
- Armstrong, F. (2013) Petroglifos en los Ahu: Hacia una Comprensión de la Función social del Arte Visual Grabado en las plataformas ceremoniales de Rapa Nui. Un estudio exploratorio. *Mata Amu'a Aringa Ora o te Tupuna. Apuntes del Museo 2*: 27-55.
- Armstrong, F. (2019). Cuerpos de madera. Diversidad y relacionalidad en objetos antropo/zoomorfos de Rapa Nui obtenidos entre los siglos XVIII y XX. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 24(2), 89-105.
- Ballester, B. (2023). *Biografías del coleccionismo. Más de cuatro décadas del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Barthel, T. (1958). Grundlagen zur Entzifferung der Osterinselschrift. *Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde Band 64. Reihe B. Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen Band 36*. Cram de Gruyter & Co, Hamburgo.
- Blackburn, M. (1999). *Tattoos from paradise: traditional Polynesian patterns*. Schiffer Publishing, Agtlen.
- Brigham, W. (1902). Stone Implements and Stone Work of the Ancient Hawaiians. *In Bernice Pauahi Bishop Museum. Memoirs*. Vol. I, no.4. Bishop Museum Press, Honolulu.
- Chauvet, S. (1935). *La Isla de Pascua y sus Misterios*. Rapanui Press, Rapa Nui.
- Englert, S. (1948). *La tierra de Hotu Matu'a*. Rapanui Press, Rapa Nui.
- Foerster, R. (2013). *Documentos sobre la Isla de Pascua (Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile)*. Cámara Chilena de la Construcción, Santiago de Chile.
- Gallardo, F. (2011). Arte precolombino chileno. Donación colección Santa Cruz-Yaconi. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Handy, E. S. C. (1927) *Polynesian religion*. Vol. 12. The Museum. Honolulu, Hawái.
- Heyerdahl, T. (1975). *The Art of Easter Island*. Doubleday & Company, Nueva York.
- Heyerdahl, T. (1979). The heterogeneity of small sculptures on Easter Island before 1886. *Asian Perspective*, 22 (1): 9-31.
- Horley, P., R. Solsvik y J. M. Ramírez-Aliaga (2021). Rapanui paddles and the bountiful sea. *Journal of the Polynesian Society*, 130(4), 279-310. <https://doi.org/10.15286/jps.130.6.279-310>
- Kaeppler, A. L. y Van Tilburg, J. A. (2020). Carved kōmari (vulva) stones from Rapa Nui: museum objects, legacy data and contemporary local history. *The Journal of the Polynesian Society*, 129(4), 383-406
- Lee, G. (1992). Rock Art of Easter Island: Symbols of Power, Prayers to the Gods. *Institute of Archaeology*, University of California, Los Ángeles.



- Lee, G., y P. Horley (2012). Documentation of the sacred precinct of Mata Ngarau ('Orongo, Easter Island) in the late 19th–early 20th century. *Journal of the Polynesian Society*, 121(4), 393-406.
- Martínez, E. (1913). Vocabulario de la Lengua Rapa-Nui Isla de Pascua. *Impresiones del Instituto Central Meteorológico y Geofísico de Chile*. Santiago, Chile.
- Martinsson-Wallin, H. (1996). The Eyes of the Mōai, Lost and Re-discovered. I *Rapa Nui Journal*, 10 (2), 41-43.
- Métraux, A. (1940). Ethnology of Easter Island. Bernice P. Bishop Museum Bulletin, Honolulu.
- Ramírez, J. (2008). *Rapa Nui, el ombligo del mundo*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- Ramírez, J. (2017). La colección Isla de Pascua del Museo de Historia Natural de Valparaíso. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Dibam. [www.mhnv.cl/636/w3-article-79202.html](http://www.mhnv.cl/636/w3-article-79202.html)
- Routledge, K. (1919). *The Mystery of Easter Island: the story of an expedition*. Praed Sifton, Londres.
- Schavelzon, S. y A. Igareta (2016). Acerca de la destrucción de la identidad y la independencia en Rapa Nui. En *Arqueología en Rapa Nui (Isla de Pascua): Homenaje a Daniel Schávelzon a los treinta años del Centro de Arqueología Urbana de la Universidad de Buenos Aires*, M. Silveira y D. Schávelzon (eds.). Archaeopress Publishing Ltd., 17-24, Oxford.
- Skinner, H. y D. Simmons (1974). *Patu in the Pacific*. En *Comparatively Speaking: Studies in Pacific Material Culture 1921-1972*, H. D. Skinner (ed). University of Otago, pp. 181-192, Dunedin.
- Thomson, W. J. (1891). Te Pito te Henua, or Easter Island. Annual Report of the Board of Regents of the the Smithsonian Institution for the Year ending june 30, 1889, *Report of the National Museum, Smithsonian Institute*, Washington.
- Torres, P. (2010). Te Kuhane o te Kainga: El paisaje y la persona en Rapa Nui. Tesis de título en Antropología Social. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile.
- Van Tilburg, J. A. (1994). Easter Island: Archaeology, Ecology and Culture. *Smithsonian Institution Press*.
- Vives Solar, J. (1919). Una antigua guerra en la Isla de Pascua. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 23, 237-320.

## **ACERCA DEL INVESTIGADOR RESPONSABLE**

Enerike Ngaara Te  
Manu Carrasco Hotu

Enerike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu (Hanga Roa, 2001) es arqueólogo, escultor e investigador rapanui. Nacido y criado en Te Pito o te Henua, desde temprana edad estuvo rodeado de escultores, músicos y sabios de los conocimientos tradicionales, principalmente entre los sectores de Ara Roa Rakei, Ara Piki, Te Ho'e Manu, Tahai, Ma'ara Nui y Papa Marate, lo que le permitió un acercamiento íntimo y familiar con sus raíces. Su trabajo como arqueólogo se centra en la revitalización cultural y el estudio del patrimonio material e inmaterial de Rapa Nui, integrando la investigación arqueológica con la tradición oral, el idioma rapanui y el trabajo comunitario. Ha participado en diversos proyectos vinculados a la documentación de colecciones en museos, recopilación de saberes ancestrales y la promoción de espacios de formación para jóvenes de la isla. Desde una mirada situada y en terreno, su práctica busca articular la memoria, el territorio y la identidad rapanui en diálogo con el mundo contemporáneo.



**MUSEO CHILENO DE  
ARTE PRECOLOMBINO**  
FUNDACIÓN LARRAIN  
ECHEÑIQUE

**Directora**

Cecilia Puga Larrain

**SUBDIRECCIÓN DE CONTENIDOS  
Y GESTIÓN DE COLECCIONES**

**Subdirectora**

Pilar Alliende Estévez

**Jefe de Curaduría**

Felipe Armstrong Bruzzone

**Curadores**

Carole Sinclair Aguirre

Bat-Ami Artzi Hershler

Claudio Alvarado Lincopi

**Asistente de Curaduría**

Fernanda Gurovich Herrera

**Curador Emérito**

José Berenguer Rodríguez

**Conservación y restauración**

Luis Solar Labra

Josefa Orrego Trincado

Magdalena Guajardo Matta

**Registro y Documentación  
de Colecciones**

Varinia Varela Guarda

Daniela Cross Gantes

Magdalena García Barriga

**Jefe Patrimonio Inmaterial**

Claudio Mercado Muñoz

**Archivero Patrimonio Inmaterial**

Pablo Villalobos Mercado

**Biblioteca y Centro de Documentación**

Marcela Enríquez Bello

**Asistente de Biblioteca**

Catalina Concha de la Carrera

**Editor Jefe Boletín del Museo  
Chileno de Arte Precolombino**

Benjamín Ballester Riesco

**SUBDIRECCIÓN DE VINCULACIÓN  
CON EL MEDIO Y SOSTENIBILIDAD**

**Subdirectora**

Elvira Correa Reymond

**Jefa de comunicaciones**

Paula López Wood

**Comunicaciones**

Paula Campos Concha

Juan Américo Pastenes de la Jara

Javiera Infante Dussaillant

Micaela Valdivia Medina

Pamela Romero Novoa

Mauricio Troncoso Castro

**Educación y Públicos**

Gabriela Acuña Miranda

Diego Artigas San Carlos

Patricio Wieler Bollo

Álvaro Ojalvo Pressac

Constanza Monardez Huanca

Viviana Salvo Solari

**Coordinadora de Programación**

Valentina Collao López

**Jefa Comercial**

Stanislava Makovskaia

**Asistente Comercial**

Felipe Valdovinos Meza

**Anfitriones**

Evelyn Bello Briones

Marcela Millas Brücher

José Roberto Arias Escobar

**SUBDIRECCIÓN DE GESTIÓN Y  
DESARROLLO INSTITUCIONAL**

**Subdirectora**

Paula Abarca Olivares

**Jefa de Administración**

Bárbara Flores Arabach

**Encargada de Recursos Humanos**

Marcela Orellana Aguirre

**Gestión Tecnologías de la  
Información**

Rodrigo Vidal Arteaga

Tomas Meza Orrego

**Analista Administración y Finanzas**

Marco Murúa Jaramillo

**Asistente de Administración y  
Oficina de Partes**

Carolina Florez Arriagada

**Coordinadora y productora de  
proyectos**

Sofía Hurtado Tapia

**Jefe de Operaciones**

Rodrigo Alfaro Alfaro

**Mantención**

Guillermo Esquivel Jara

Sergio Briceño Salgado

Museo en internet y RRSS

[museo.precolombino.cl](http://museo.precolombino.cl)

@museoprecolombino

**MUSEO CHILENO  
DE ARTE  
PRECOLOMBINO**

**ESCONDIDA | BHP**

