

TE TUNA-WHIRI: EL NUDO DE LAS ANGUILAS

Cassandra Barnett
Traducción: Bernarda Troccoli

La versión en inglés de este ensayo, "Te Tuna-Whiri: The Knot of Eels", fue publicada originalmente en el libro *Animism in Art and Performance*, editado por Christopher Braddock y publicado por Palgrave Macmillan en 2017. Agradecemos profundamente a la autora por permitirnos hacer esta traducción.

Cassandra Barnett es una māmā y escritora de ascendencia māori (Raukawa), irlandesa (Darragh/McGuire), escocesa (Buchanan) e inglesa (Cornish). Profesora en la Escuela de Arte Whiti o Rehua, Massey University, Nueva Zelanda. <http://www.cassandrabarnett.com> Correo electrónico: cassandra.barnett@gmail.com

- Ph.D. en Teoría y Crítica de Arte - Aotearoa, University of Auckland
- MA en Escritura Creativa, Victoria University, Wellington

La historia ha sido contada antes. Esta vez empieza con las anguilas. Anguilas que vinieron de las estrellas. Algunas se preparan mientras escribo esto en febrero y marzo. Acechan gordas y pesadas, tomando fuerza entre el cardumen y el *raupō* (totora) a lo largo de las orillas lodosas de Ōtākaro. Hay una justo debajo del borde por el que entró Pani —sus piernas solo a milímetros de su cola—. Respiró más rápido, luego más lento, cuando la *māku* (magia) de Rosalyn recuperó a Emily del remolino del tiempo. Hay otra que se alimenta de gusanos en el césped, cerca de donde Te Aitu y George saltaron al lago Hāpuakorari —recuperando un montón de ojos de concha *pāua*—. ¹ Hay más de cien en mi propio río ancestral, Waikato. Quietas o lentas, pero en camino, arrastradas hacia sus primas de enjambre y al océano. Pronto navegarán a través de las corrientes, las estrellas y las lunas, los magnetismos y las temperaturas, las feromonas y las salinidades hasta su hogar más profundo y amplio para desovar.

Algunas de ellas serán despedidas por gente que las considera su familia. Deslizándose por sus vías fluviales más allá de las sagradas y erguidas *wharetupuna* (casas de encuentro ancestrales), más allá de las abandonadas y sumergidas *wharetupuna*, más allá de los grabados enterrados con ojos brillantes, más allá de las autopistas y rieles y dunas y pastos *pīngao*, hasta los olores del mar. Y en la lluvia y la oscuridad de Hinepouri hacen una pausa en la luna nueva, luego corren y convergen y caen repentinamente en una bola apretada, anudada sobre la barra. Empujan a través de la arena y ahora vuelven a avanzar en cuerpos separados, en distintas olas, a través de oleajes en competencia, hacia un nuevo y más vasto mar. Llamadas, más allá de *pāua* en las aguas poco profundas, en la compañía silenciosa de pargos, rayas y tiburones, siguiendo el sonar acuático del canto de una ballena, entre graznidos de petreles, remos, hélices o motores; naden, anguilas, naden.²

¹ Nota de la traducción: *pāua* es el nombre maorí de los moluscos conocidos en español como abalones o abulones. Se caracterizan por la rareza y la belleza de sus conchas tornasol.

² Te Tuna-Whiri es una constelación dentro de la familia māori de constelaciones Te Awa o Te Tuna, El río de las anguilas en el cielo (Te Ao Turoa 2005, 22). Los biólogos desconocen la zona exacta de desove de las *Tuna kuwharuwharu* (anguilas de aleta larga) de Aotearoa —que se cree que está en torno a la fosa de Tonga—. Tampoco conocen exactamente cómo navegan por el océano. He basado mi imaginario sobre las anguilas en una serie de *kōrero* (historias, tradición oral), algunas actuales, otras no tanto, sin preocuparme excesivamente por los datos empíricos.

Fecha de envío: 08/02/2022

Fecha de aceptación: 08/03/2022

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v8i8.2850>

Cómo citar: Barnet, C. (2022). Te Tuna-Whiri: el nudo de las anguilas (Trad. Bernarda Troccoli). En *post(s)*, volumen 8 (pp. 46-61). Quito: USFQ Press.



Cambio de mar

Este capítulo tiene dos propósitos principales. Primero, esbozar el concepto y práctica māori *taonga*. Vagamente traducibles como objetos valiosos o atesorados, los *taonga* pueden ser considerados animados y vivos porque representan el *hau* ancestral (aliento vital), *mauri* (fuerza vital) y *mana* (poder espiritual) en el presente.³ *Hau*, *mauri* y *mana*, y por lo tanto *taonga*, tienen fuerza y eficacia perdurables —pueden enmendar el curso de las cosas aquí y ahora de maneras impredecibles—. El segundo propósito es preguntar cómo se puede encontrar a *taonga* atravesando el discurso y práctica del arte contemporáneo, ocupando un espacio allí. Examinaré en profundidad un conjunto de obras de Terri Te Tau (*Rangitāne* y *Ngāti Kahungunu*), y mencionaré brevemente dos trabajos de Bridget Reweti (*Ngāti Ranginui* y *Ngāi Te Rangi*), entre otros.⁴ Me referiré a los *taonga* en el trabajo artístico, mediante las siguientes preguntas: ¿Qué (o quién) es esto? ¿Con quién se está encontrando —y dónde entro yo—? ¿Qué historias se cuentan sobre esto? ¿Qué *whakapapa* (genealogías), trayectorias, contextos y corrientes están concentradas allí?

El término *taonga* es comúnmente aplicado a *taonga tuku iho* (objetos materiales heredados de nuestros ancestros), como herramientas talladas o de madera, armas y adornos; también a recursos y territorios tribales, incluyendo las áreas habituales de recolección de alimentos, pesca, flora y fauna, y a entidades culturales más abstractas como *waiata* (canciones), *pūrakau* (leyendas) y *whakapapa*. También se puede escuchar de muchas obras artísticas māori modernas y posmodernas denominadas como *taonga* —y algunas de ellas sin duda lo son—, a través de sus animaciones y activaciones de procesos *taonga*. No obstante, de acuerdo con mi argumento, aunque las cosas-*taonga* pueden atravesar las cosas-arte, ellas no tendrán exactamente las mismas formas, contornos, configuraciones y “objetivaciones” que esas cosas-arte. Porque surgen de (y sustentan) diferentes universos cosmológico-conceptuales.

Taonga puede incluir tanto cosas contemporáneas como tradicionales. Pues continúan funcionando más allá del horizonte acotado de la vida māori precolonial, y bajo la superficie de otras corrientes, sistemas y dinámicas más visibles o dominantes —incluyendo las globales, capitalistas, corporativas y estéticas—. (Es decir, “más visibles” para algunos. Para los maoríes, por supuesto, el sistema *taonga* con sus flujos y reflujos es parte del tejido de discurso y práctica de todos los días, aunque esto también incluye invisibilidades). Al igual que las *tuna* (anguilas) que se insinúan en mi mente al escribir, los *taonga* pueden sobrevivir como *taonga* a una gran distancia de sus *whānau* (familia/familiares), espectadores o pensadores. Esto es, en parte, una cuestión de *hau*, como se verá. E incluso a esa distancia pueden —como *todas* las cosas en el entendimiento māori— llamarnos la atención. Como escribe Carl Mika en *The Thing's Revelation*, “las cosas no son solo pasivas [...] sino que son animadas y creativas, y tienen un impacto mucho mayor en el yo de lo que da crédito el discurso racional dominante” (2015, 63), y las cosas son “capaces de provocación; pueden *activar* [...] algo en nosotros a través de su propio lenguaje o expresión” (2015, 64). De hecho, los *taonga* pueden *insistir* en nuestra atención, nuestra custodia, nuestro cuidado de ellos, como se ve en este ejemplo de Rangihiroa Panoho:

De una manera muy práctica, una *tino matua keke* ‘tía abuela’ de una comunidad a lo largo del río Whanganui me informó que un antepasado tallado le dijo que le comprara ojos de *pāua* (abalones) para que él, Pāmoana, pudiera ver a sus *uri whakatipu* (descendientes) dentro de su casa de reuniones ancestral. (2015, 250)

A menudo se argumenta que las prácticas *kaupapa* (fundacionales) de ‘arte’ māori no deben confundirse con arte contemporáneo. Si bien estoy de acuerdo, argumento que los dos pueden mantener sus diferencias y aun así coexistir, superponerse o cruzarse en ciertos lugares y tiempos. Cuando coinciden, los objetos *taonga* y los objetos del arte contemporáneo acercan sus diferentes mundos de significado, creando potencial para nuevas preguntas, nuevos entendimientos y nuevas dinámicas que formar —dependiendo de los *taonga* y de las personas con las que se encuentran—.

Tales proximidades e intercalaciones permiten investigar más de cerca dónde se encuentran los recientes animismos occidentales (como lo permiten los nuevos materialismos y las filosofías de lo posthumano y el antropoceno) y las cosmovisiones indígenas, y dónde se separan. Al igual que los *taonga* māori, el arte contemporáneo puede invocar un materialismo cósmico vibrante, una interconexión de todas las cosas y una preocupación por el papel/responsabilidad de lo humano dentro de esto. Pero en algún lugar alrededor de la asignación de personalidades y comportamientos “antropomórficos” (e incluso nombres) a las cosas, las filosofías occidentales todavía tienden a volverse problemáticas. El *taonga* māori nos lleva a un lugar donde el “animismo” tiene eficacias profundas, pero no existe como un término o concepto que habilite la crítica.

Por el olor y la luz de las estrellas

Unwarranted and Unregistered (2013) y *Unwarranted and Unregistered: Te Āhua o te Hau ki Te Papaioea* (2015) son dos versiones de una instalación multimedia de Terri Te Tau. Se trata de una furgoneta Suzuki Carry 410 de 1986 —restaurada y reinventada por la artista como una furgoneta de vigilancia de alto brillo, de color negro cereza y con vidrios polarizados, parqueada dentro de la galería— y una obra en video proyectada en el interior del parabrisas de la furgoneta. Para experimentar la obra, los espectadores deben trepar adentro (usualmente por la entrada trasera) y sentarse en uno de los asientos de la furgoneta mirando hacia “afuera” a través del parabrisas delantero, o más bien “al” video proyectado en esa pantalla. La obra es una respuesta artística a la “Operación 8”, las redadas al amanecer realizadas en 2007 por 300 policías de Nueva Zelanda en 60 hogares en todo el país, en su mayoría hogares de activistas indígenas. Las redadas ocurrieron después de un año de vigilancia encubierta y, posteriormente, la policía intentó presentar cargos contra 12 personas bajo la Ley de Supresión del Terrorismo 2002. Como señala la activista Valerie Morse, “las personas objetivo eran, en su mayoría, māori” (2010, 11).

Vi la primera versión de la obra *Unwarranted and Unregistered* en la exposición colectiva *Surveillance Awareness Bureau* en Wellington, en 2015. Allí, el video en el parabrisas nos llevó en un viaje por Greytown, un pequeño pueblo en la región de Wairarapa cerca del *marae* (hogar tribal) de la artista. A medida que conducimos por calles y edificios, la visión naturalista en la pantalla se superpone gradualmente con la acumulación de datos de vigilancia digital de visualización frontal (*head-up display*, HUD) pertenecientes a las personas y autos que pasamos. Así, el parabrisas transparente que muestra la escena “afuera” da paso a una pantalla de computadora más opaca, ya que la información perceptual es mediada, oscurecida y luego borrada por flujos

3 Términos en inglés como “animismo” y “espiritismo” a menudo invocan dualismos metafísicos que no se aplican en el *te ao māori* (el universo māori); e incluso cuando se definen de forma diferente en contextos no dualistas, tienen significados que no están presentes en la cosmología māori. Las traducciones que se ofrecen aquí para los términos māori son meras glosas para facilitar la lectura.

4 Terri Te Tau y Bridget Reweti son miembros del Colectivo Mata Aho, que representó a Aotearoa en Documenta 14, en Kassel, 2017.

de información de otras fuentes, desde sistemas de extracción de datos racionalizados y *software* de generación de gráficos. Esta visión engrosada genera una gama de efectos de paranoia sombría: la paranoia impotente de los vigilados al descubrir la penetración determinada (y con buenos recursos) de sus vigilantes en sus mundos; y la paranoia controladora de los vigilantes, lo suficientemente temerosos de los vigilados como para invertir recursos incalculables en escrutarlos incesantemente. Si la alusión es, principalmente, a nuestros regímenes de vigilancia a nivel estatal (que claudican ante una guerra internacional contra el terrorismo), esta pantalla de mapas de datos gráficos también evoca interfaces de juego. El *gaming* a menudo genera una subjetividad paranoica al ofrecer, en varias formas, operaciones panópticas de búsqueda y destrucción. ¿Cuáles son nuestros avatares aquí? ¿Somos policías que reúnen información y se preparan para atacar? ¿Objetos de vigilancia que se refugian? ¿Pandilleros descontentos que contrapatrullan su territorio? ¿Son estas nuestras calles, nuestro barrio, o son de alguien más?

Vi la segunda versión del trabajo de Te Tau, *Unwarranted and Unregistered: Te Āhua o te Hau ki Te Papaioea*, en el Centro de Arte Te Tohu o Uenuku Māngere, Tāmaki (Auckland), en junio de 2016, durante Matariki, el año nuevo māori —temporada en la que las Pléyades aparecen en el cielo anunciando el nuevo ciclo—. Sin saber que el trabajo había sido alterado desde la última vez que lo vi, volví a subir a la furgoneta, me senté silenciosamente y observé las calles pasar. La vista era suave y contemplativa, el ritmo lento, un tranquilo crucero diurno suburbano. De alguna manera el ambiente siniestro que recordaba se había disipado. Había una banda sonora ambiental con sonidos de *taonga pūoro* (instrumentos tradicionales de viento māori hechos de hueso y madera) y otros instrumentos,⁵ mientras que las imágenes de las calles y las casas que se observan desde el vehículo en movimiento estaban empañadas con remolinos de colores pasteles verdes y púrpuras, rosas y azules. Como la fina lámina de aceite en la superficie de un charco, estos remolinos prismáticos otorgaban una extraña belleza a la mundana escena callejera. Por supuesto, quedaba un trasfondo inquietante. La furgoneta-crucero seguía haciendo de mí una observadora. El texto de la pared de la galería, que informaba que estas calles de Te Papaioea fueron los sitios de cuatro de los ataques terroristas de 2007, mantuvo viva esa otra entidad vigilante, el Estado supremacista blanco, en la sala. Pero ¿quién era yo ahora, y qué y por qué estaba mirando? ¿Estaba buscando problemas, o —cuando me instalé en la atmósfera más benigna de esta furgoneta e hice un hogar allí— solo miraba amorosamente al vecindario y veía jugar y crecer a mis *mokopuna* (nietos)? Un avatar diferente, más cálido, animaba ahora la furgoneta. Nuestro viaje seguía siendo problemático, pero a través de los remolinos rosas y azules nuestro recorrido emergió silenciosamente como un tipo diferente de objeto, habitado de manera diferente, acudiendo a diferentes recursos (Fig. 1).

Trinchera Taonga

Para pasar de esta lectura inicial, basada en la percepción del trabajo de Te Tau, necesitamos un entendimiento más profundo de *taonga*.⁶ Para ello, me baso en parte en el relato clásico de Paul Tapsell, escrito en 1997, pero también en el relato más contemporáneo y políticamente habilitante de Amiria Henare, publicado en *Taonga Māori: Encompassing Rights and Property in New Zealand*.

⁵ *Taonga pūoro* interpretado por Rob Thorne, un músico que también utiliza los instrumentos con fines curativos (Te Tau 2017).

⁶ Cuando se lee el arte contemporáneo occidental, no es raro que se parta de la experiencia perceptiva y sensorial compuesta por el/ los artista/s, luego interpretar sus implicaciones dentro de un campo geo-socio-político extendido a través de una progresión de afectos, conceptos, semblanzas y otras asociaciones. Para "leer" *taonga māori* se necesitan diferentes puntos de partida y de llegada, basados no en la percepción y la sensación, sino en el *whakapapa*.



Figura 1. Terri Te Tau, vista exterior de la instalación *Unwarranted and Unregistered: Te Āhua o te Hau ki Te Papaioea*, 2015. Instalación multimedia. Cortesía de la artista.

En 1853, nos dice Henare (2007, 58), dos *taonga* fueron obsequiados al tercer gobernador saliente de Nueva Zelanda, sir George Grey, por los jefes māori Te Rangihaeata, de Ngāti Toa, y Taratoa, de mi propia *iwi* (tribu), Ngāti Raukawa. Había un garrote de hueso de ballena llamado Hine Te Ao y un colgante de oreja de jade llamado Kaitangata. Hine Te Ao, explica Henare, fue una "ancestra materna de la tribu Ngāti Raukawa" (2007, 59). Kaitangata fue, implícitamente, también un ancestro; por lo tanto, Grey pudo informar que "el anciano jefe procedió entonces a partir de la antigua tradición māori de *Hongi* a presionar la piedra verde contra su nariz, y pasársela por su cara en señal de despedida" (Henare 2007, 58).⁷ *Hongi* es la práctica māori de saludarse nariz con nariz, y compartir así el *hau* (aliento). Estas llamadas *taonga* son personas, y han hecho largos viajes, en los que han reunido *hau*. Como señala Henare (2007, 59), Kaitangata fue encontrado en Te Wai Pounamu (Isla Sur de Aotearoa) por Te Ngahue, luego fue llevado a su hogar en Hawaiki, antes de las migraciones māori a Aotearoa.

Cuando se transmiten dentro de *iwi* y *hapū* (subtribus), y ocasionalmente se regalan a otros grupos, los *taonga* se entregan como ancestros amados, vinculando así a los destinatarios con un deber de cuidado —y creando un delicado estado de desequilibrio o endeudamiento que demanda una permanente relacionalidad y reciprocidad entre los grupos—. Simultáneamente, el *hau* de los ancestros, y *mauri*, *mana* y *tapu* (santidad), se encuentra con el de los nuevos poseedores del *taonga*, uniéndolos a todos:

Al hacer *hongī* con el *taonga*, los jefes estaban mezclando su propio *hau* o aliento de vida con el del objeto-ancestro, uniendo así los linajes entrelazados de los jefes y el de Grey, reanimando las promesas del Tratado⁸ y enfocando su relación en la forma de su ancestro, el antiguo *taonga*. (2007, 60)

⁷ Amiria Henare cita la correspondencia de Sir George Grey con el Duque de Newcastle.

⁸ El Tratado de Waitangi: el profundamente problemático "documento fundacional" de Aotearoa, firmado conjuntamente por la Corona Británica y algunos jefes de algunas tribus māori en 1840. El debate de Henare se enfoca en el Wai 262, un reclamo presentado ante el Tribunal de Waitangi (la comisión encargada de investigar el incumplimiento de las promesas de la Corona en virtud del Tratado de Waitangi).

Henare hace énfasis en que los *taonga*, “más que simplemente ‘representar’, ‘significar’ o ‘encarnar’ la eficacia y el poder ancestrales, lo *son* en forma específica” (2007,56); “un *taonga* intercambiado por otro no lleva simplemente el *hau* del regalo, es su *hau*”, así “hay una identidad precisa [...] entre cosa y espíritu” (2007, 48). Los *taonga* como personas, siendo personas, son la presencia viva de líneas ancestrales de descendencia y relación. La ascendencia o personalidad que resalta Henare, a través de un enfoque en *hau*, es clave para la función relacional de *taonga* en la vida social *māori*. Esta eficacia del *hau* es iluminada por Te Tau, que escribe, “el *hau* dejado por una persona (por ejemplo, huellas) sigue también en ellos, conectado a ellos” (2015a, 52). Del mismo modo, Natalie Robertson afirma que el “*mauri* no se puede desenredar o separar de la imagen solo porque el fotógrafo lo aleja de su fuente” (2012, 103).⁹

La función relacional de viaje en el tiempo de *taonga* ha sido delineada a fondo en una serie de textos de Paul Tapsell, por ejemplo:

Generaciones del grupo de parentesco original pueden haber nacido, vivido y fallecido sin conocimiento de la existencia continua de su *taonga* en otra parte del universo. De repente vuelve a aparecer en sus vidas, a menudo como resultado de una crisis de vida relevante, reafirmando las conexiones del grupo de parentesco con los ancestros que estuvieron originalmente relacionados con el *taonga*. (2006, 20)

Pero Henare enfatiza que es a fuerza de su objetualidad (que provee un lugar focal para la articulación de *mauri* y *hau*) que *taonga* tiene la capacidad de producir y reproducir relaciones: “La misma partibilidad y movilidad de *taonga* [...] su objetualidad dentro de un estado general de flujo, es precisamente lo que los hace indispensables para la labor de relacionar” (2007, 62).

Esto desplaza la atención al tipo de objetualidad que *taonga* nos permite pensar —una que “no necesariamente invoca a un sujeto” (2007, 61)— porque de hecho para los *māori* no hay “una segregación ontológica entre personas y cosas” (2007, 63). Tampoco se aplican mucho otros dualismos metafísicos occidentales (mente-cuerpo, espíritu-materia). La descripción de Henare de un tipo de objeto vivo pero “sin sujeto” tiene eco en el relato de Mika sobre las cosas, que “podríamos llamar nuestras *whanaunga* (relaciones), incluso cuando la ciencia occidental las ha considerado inanimadas” (2015, 61). “Para los *māori*”, escribe, “la cosa en su sentido más básico es como el yo: está inmediatamente conectado con todo lo demás” (2015, 61), y “el yo puede ser pensado entre esas cosas mientras está constituido por ellas” (2015, 64). Siguiendo a Henare y Mika, quiero dejar de enfatizar la agencia de un “sujeto” humano y enfatizar, en cambio, la agencia de estos “objetos” que no necesariamente necesitan de sujetos que los piensen (sino que ellos mismos pueden invocar o *producir* el yo —y el pensamiento): “Uno es en primera instancia consciente de una cosa por la elección de esa cosa” (Mika 2015, 67). Esta “elección” está vinculada a la conciencia dentro de *te ao māori* (universo *māori*) de que todas las cosas viven o vibran: “Ya sean rocas o pájaros, personas o árboles, ‘se considera que los fenómenos físicos y las personas proceden de una fuente primaria común’” (Marcia Brown 2005, 22, citando a Anne Salmond). Aunque yo pueda estar contando a las anguilas aquí según los indicios e inclinaciones de *mi* mente, es la existencia previa y las exigencias de las anguilas, su

⁹ Hay una fina distinción entre *hau* y *mauri*, como explica el *māori* Marsden: “‘Hau-ora’ – ‘el aliento de vida’ es el agente o la fuente por y desde la cual *mauri* (principio de vida) es mediado a los objetos [...] *Mauri*, sin el adjetivo calificativo ‘Ora’ (vida), se aplica a los objetos inanimados; mientras que *hau* se aplica solo a la vida animada” (2003, 44). He seguido a Henare al centrarse en *hau*, para resaltar el “problema” o la personalidad de los objetos (*taonga*) en cuestión.

vitalidad impenetrable, su autorrevelación de *wairua* (espíritu), *mauri* y *mana* lo que me llama a sentir las y pensarlas. De Mika también tomo prestada la “posibilidad de que las cosas que son *imperceptibles* [...] aún puedan tener un efecto en el yo” (2015, 52, énfasis agregado). De hecho, añade, “cualquier cosa que percibamos como *māori* [...] se compone de lo que no está inmediatamente allí” (2015, 62).

Como objetos sin sujeto que demandan un compromiso consciente, los *taonga* performan y son performados. El *performance* incluye el manejo, *hongiri*, a veces el llanto, pero gira en torno a la narración de la *kōrero* (historia, tradición oral) —la narración de la *whakapapa* de un *taonga*, personas, lugares, eventos y viajes cercanos y lejanos—. Tapsell escribe:

A medida que los *taonga* viajan de una generación a la siguiente, también lo hacen sus historias complejas, genealógicamente ordenadas, o *kōrero*, que se adjuntan individualmente a cada artículo. (1997, 328)

Sin *kōrero*, el artículo deja de comunicar, pierde contexto, y no logra vincular la identidad de un grupo de parentesco a paisajes ancestrales específicos. (1997, 332)

PanoHo también cita a Hirini Mead respecto a esto —refiriéndose al arte ahora, pero activando claramente una visión *taonga* en el proceso—:

Eventualmente, lo que otorga significado a las obras de arte son las palabras e historias que contamos sobre cada una de ellas. Para los *māori*, las palabras constituyen la *kōrero* [...] Hay cientos de historias que contar, hay horas de escucha que hacer. (2015, 251)

Pero, como se puede suponer, incluso cuando no se sostienen, ven, performan o cuentan, el poder de los *taonga* no se ve disminuido por este estado “dormido”. Y si están dormidos por estar lejos de casa, probablemente están siendo atesorados por sus “cuidadores temporales”;¹⁰ en todo caso, cuando regresan, su prestigio ha crecido:

Si un *taonga* regresa después de haber sido lanzado por una generación anterior en una trayectoria similar a la de un cometa, llega a casa llevando una intensidad de *mana*, *tapu* y *kōrero*. (Tapsell 1997, 366)

Los *taonga* que no habitan con sus familiares o que están en manos desconocidas son *wāhi ngaro* (en un lugar invisible). PanoHo escribe sobre el *Tainui taonga Korotangi*: “Hubo un período de *wāhi ngaro* o una fase donde se encontraba en el ‘reino de lo desconocido’ [...] Se podría argumentar [que *Korotangi*] nunca se perdió: que continuó dentro de una tradición oral, aunque su forma física no fue revelada temporalmente” (2015, 256). La confluencia de esto con las “cosas imperceptibles” de Mika es clara.

Antes de volver al arte contemporáneo, quiero reiterar que casi cualquier cosa puede convertirse en *taonga*. Si Tapsell se enfoca en *taonga tuku iho* material, el ensayo de Henare articula un campo ampliado de *taonga*. Por ejemplo, el texto “habilitó una forma de personalidad

¹⁰ El hecho de que este tipo de regalos, una vez que empezaron a producirse en las distintas culturas, no se entendiera ha sido motivo de gran pesar; los *Pākehā* (colonos) no solían otorgar los niveles de cuidado esperados a los *taonga māori* que recibían. Los *taonga* fueron recibidos en diferentes registros de valor, y entraron en diferentes circuitos económicos, a menudo, por ejemplo, convirtiéndose en “artefactos” de museo en el proceso.

distribuida que implicaba el *mana*, *tapu* y *hau* de la persona —su eficacia y poder ancestrales, en otras palabras— así como sus ‘pensamientos’ (2007, 54). El Tratado de Waitangi es un *taonga*: “Al dibujar sus marcas moko en el Tratado, los jefes extendieron su propio *mana* al documento, convirtiéndolo en una materialización de su personalidad, como el ‘rostro vivo’ de su línea” (2007, 52). Todos los *taonga* en Wai 262 —incluyendo “la flora y fauna indígenas, la genética y los derivados genéticos, las arenas de sílice y los motivos culturales” (2007, 49)— se afirman como “partes distribuidas de personas y como personas por derecho propio”; y, por lo tanto, como “requerimiento[s] fundamental[es] de relacionalidad” (2007, 62). Henare también cita referencias al “lenguaje māori, conocimiento māori [...] y procesos” (2007, 49-50), “biodiversidad [y] recursos naturales” (2007, 51) como *taonga*. A esta última categoría pertenecen, por supuesto, *tuna* (anguilas) y *pāua* (abalones).

La definición expansiva de Henare resiste la insinuación de que *taonga* como concepto cultural ha sufrido un “trágico pero inevitable declive hacia la falta de autenticidad”, debido a su “incorporación por parte del capitalismo global y la modernidad” (2007, 63). Sostiene que en lugar de hibridar, asimilar o “trabajar desde una única perspectiva”, los māori se desplazan entre registros de valor en un movimiento habilitado por el englobamiento de uno, el de las mercancías, por el otro, el de *taonga*” (2007, 64). Ella cimenta un camino para que expresiones contemporáneas no esencialistas de *tinio rangatiratanga* (soberanía māori) y la investigación *kaupapa* māori (incluidas las artes māori e incluso la escritura de arte māori) continúen sus operaciones no solo dentro de los circuitos *pākehā* sino también en los principales circuitos internacionales. Este “camino” reconoce que podemos tener “conceptos (intraducibles)” y “tipos de objetos claramente māori con una creatividad propia” (2007, 63); y simultáneamente reconoce que puede haber posiciones (quizás también objetos creados) que son “totalmente māori y también europeos” (2007, 64):

Esta conmensurabilidad es coherente con las nociones māori de parentesco, en el sentido de que, según el funcionamiento de *whakapapa*, la *maoridad* abarca otras identidades sin borrarlas o diluirlas [...] una ascendencia mayoritariamente irlandesa no hace a uno menos māori. (Henare 64)

Las anguilas siguen nadando. Han sido espíritu y materia, sujetos y objetos, objetos y relaciones. Han sido materializaciones de tipo y especie; han sido *taniwha*, nombradas e inmortalizadas en diferentes *kōrero*, diferentes estrellas. Es *todo kōrero*. Ellas pasan pero siguen viviendo, nos siguen llamando.

Parir

En Te Tohu o Uenuku leo nuevamente el texto de la pared y siento un clic: en esta furgoneta soy *tupuna* (ancestro), y estos son mis ojos de concha *pāua*. *Pāua*, un marisco que abunda en los puertos de Aotearoa, es valorado por los māori en muchos niveles. Su carne es deliciosa a la crema o frita.¹¹ Su caparazón iridiscente, de color pavo real, adorna el *whakairo* (tallado) y *raranga* (tejidos) tradicionales māori. Esta concha similar al iris, que refleja la luz, era la preferida para los ojos de *pouwhakairo* (figuras talladas que representan *tupuna* y dioses), y se asociaba con las

¹¹ Especialmente en Aotearoa debido a su dieta local de algas marrones y rojas y algas de tipo kelp gigante.

estrellas, los ojos de nuestros *tupuna*. *Pāua* aparece en *whakatauki* (dichos), en *pūrakau* (leyendas) y literatura contemporánea. En la leyenda de Tinirau y Kae, el traidor Kae coloca conchas de *pāua* sobre sus propios ojos cerrados antes de dormir, para engañar a sus visitantes (pues sospechaba de sus malas intenciones) haciéndoles creer que está despierto durante la noche. Patricia Grace, en su novela *Potiki*, escribe sobre el pez kahawai, “su ojo es pequeño y llamativo, como los ojos de la concha de *pāua* que vigilan sin parpadear todas las múltiples aristas de la noche” (1986, 113). *Pāua*, como las anguilas, tienen una *whakapapa* que se remonta a Tangaroa (dios del mar) y, antes de él, a Ranginui (padre del cielo) y Papatūānuku (madre de la tierra), que también son nuestros antepasados, lo que significa que los humanos somos primos de las *pāua*. Nuestros encuentros frecuentes con las *pāua* son recordatorios constantes de su valor no solo para nosotros sino también para nuestros *tupuna*, que capturaron, pelaron, comieron, pulieron, cortaron, narraron y cantaron *karakia* (conjuros) sobre los ancestros de las *pāua* actuales. Como materializaciones sagradas del propio *hau* y *mana* de Tangaroa, tienen el potencial de volver a despertarnos a toda nuestra compleja relación con el mar si nos comprometemos adecuadamente con ellas.

Utilizando Aura Reading Software y Adobe After Effects (Te Tau 2015a, 84), Te Tau ha hecho visibles el *hau* de las personas y los lugares de Te Papaioea, en forma de halos o auras brillantes.¹² Simultáneamente, ha creado una apariencia de “mirada *tupuna*” (87), ya que toda la vista es claramente de color *pāua* (Fig. 2). Esta mirada *tupuna* es un *taonga* que atraviesa la obra de arte. Como *taonga* de ojos de concha *pāua*, vivimos y miramos. Es posible que se deba tener cierta familiaridad con los *tupuna* de ojos de concha *pāua*, como *taonga*, para realmente “tener” esta experiencia. Además, cada uno de nosotros pensará en un *whakairo* diferente, en un *tupuna* diferente mientras nos sentamos y miramos. Pienso en el *tekoteko* (figura tallada en el frontón) de mi propia *wharetupuna* (casa de reuniones ancestrales), que fue rescatado de una larga hibernación en un pantano antes de venir a nosotros, cuya *kōrero* aún espera que se cuente más y a quien ahora, de repente, anhelo ver de nuevo. Pienso en el *pouwhakairo* favorito de otros *wharetupuna* en los que he dormido y en esa sensación de estar acunada en sus pies. Pienso en *tupuna* cuyos nombres y *mana* me han resonado con fuerza, aunque nunca los he visto representados visualmente.

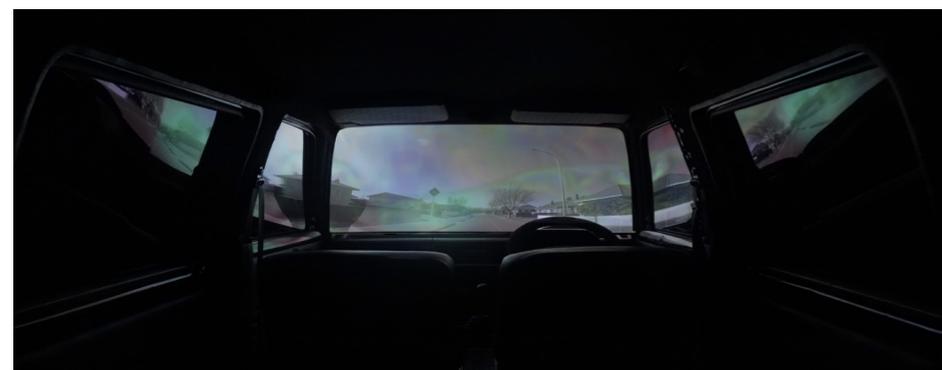


Figura 2. Terri Te Tau, vista interior de la instalación *Unwarranted and Unregistered: Te Āhua o te Hau ki Te Papaioea*, 2015. Instalación multimedia. Cortesía de la artista.

¹² Te Tau utiliza “aura” como traducción de *hau*, y el folleto que acompaña a esta instalación dice: “*Hau* es un campo áurico que abarca la vitalidad del hombre y la esencia de la tierra”.

El llamado a responder a los *tupuna* en su vida aquí y ahora, como un rostro vivo de mi propio *tupuna*, es lo que experimento en la furgoneta de Te Tau. Me siento llamada “atrás” al mismo tiempo que algunos de mis propios *tupuna* son llamados “adelante”,¹³ para cohabitar y unir *hau* y renovar el ciclo. Es desconcertante y delicioso, como ser abrazado por una *kuia* (abuela) que se fue hace mucho tiempo, pero al mismo tiempo convertirse en esa *kuia* que se fue hace mucho tiempo y sentir el amor que siente por el lugar que estamos viendo. Siento lo que esto hace a las calles de Te Papaioea —también necesitadas de un buen abrazo de abuela, y que ahora lo reciben.

Por supuesto (desviando aquí cualquier tendencia hegemónica o recuperativa), no se trata de una llegada a la individuación, y no se accede a los *tupuna* como subjetividades, pasamos junto a ellos con la misma distancia que tenemos con los transeúntes que pasan a nuestro lado. Esta mirada *tupuna* me despierta (compartiendo *hau* con el *hau* de los *pāua* ancestrales, de los artesanos de *pāua* y de los *tupuna* con ojos de concha *pāua*) al mismo tiempo que me mantiene a distancia, mantiene esto como *su* espacio, no el mío. Veo a través de sus ojos por un momento, siento el *hau* y el *mauri* de mis *tupuna* y me vuelvo a encontrar con ellos, y con un gran mar de conectividad, pero no penetro sus interiores, no los “conozco” de esa manera. (En mi opinión, un “objeto sin sujeto” está “impenetrablemente” vivo y conectado con todo lo demás. Otra persona o cosa viva sólo puede ser conocida en su opacidad. Penetrar en ella es, en cierto modo, matarla). Veo a través de sus ojos mientras soy este rostro vivo aquí y ahora. Esto me recuerda el *whakaaro* (pensamiento) al que Mika describe (2015, 66) de esta manera:

los espacios de oscuridad donde ‘whakaaro’ aparece permiten especular sobre las cosas, pero no necesariamente penetrarlas;

Los... datos aquí... son totalmente incognoscibles y crucialmente dueños de sí mismos; deleitarse en la mercurialidad de las cosas puede, a su vez, prometer una respuesta contra colonial. (2015, 67)

Incluso mientras veo “a través” de esta mirada *tupuna*, el *tupuna* mercurial conserva su propia opacidad.¹⁴ Pero llego a sentir el *aroha* (amor) de la conexión. Mientras tanto, no estoy siendo subjetivada como un agente encarnado, conocedor, que ve; en cambio, me siento envuelta por algo más grande que me incluye, *me mueve* y también *se preocupa por mí*. No estoy mirando el *taonga* de otra persona (*tampoco* una obra de arte contemporáneo) en la vitrina de un museo. Estoy inmersa en una “experiencia *taonga*”. Esto no puede objetivarse en la clásica orientación epistemológica occidental de distancia y penetración. Mika, una vez más, dice: “No todo está disponible para nosotros. El pensador, por tanto, no está fuera de la materia; él o ella está, en cambio, dentro de ella” (2015, 65). Esta mirada *tupuna*, esta experiencia *taonga*, no se trata de producir conocimiento, sino relacionalidad y vitalidad. De hecho, el *taonga* apenas se ve —se ve a través—. La invitación de Te Tau, claramente, es a quitarse el casco de vigilancia y poner en su lugar una mirada de *tupuna*. La furgoneta ha viajado, y nos lleva en un modo de inspección que mejora en lugar de reducir el *mana*. Un modo de inspección que impide el conocimiento preciso de los objetos por sus “interiores”

¹³ Podría ser más correcto, según la comprensión māori, decir que yo soy llamada adelante y ellos son llamados atrás, pero no tenemos el tiempo aquí para divagar en las temporalidades māori.

¹⁴ Al utilizar este término pienso en Edouard Glissant: “Un racista es alguien que rechaza lo que no comprende [...] La opacidad es un derecho que debemos tener [...] ¿Por qué no voy a aceptar la opacidad del otro? ¿Por qué debo entender absolutamente al otro para vivir junto a él y trabajar con él?” (2011, 14-15). Para mí, esto se conecta directamente con el comentario de Mika de que “debe haber una forma ética de comportarse con las cosas para que sean discutidas de una manera que no las limite” (2015, 62). Una forma ética de comportarse es aceptar la opacidad.

—pero nos brinda la calidez de *ser conocidos*— y *amados*. Una visión más vasta y antigua que la visión paranoica, siempre trabajando para traer las cosas de vuelta a su abrazo seguro.

La mirada *tupuna* es un *taonga* que atraviesa *Te Āhua o te Hau ki Te Papaioea*; un *taonga* del que quizás me había olvidado durante un tiempo. Pero la experiencia que ofrece podría ser solo una semblanza de una experiencia *taonga* (en la que cualquiera puede insertar sus propias narrativas) hasta que pasemos a las formas en que se performan los *taonga* de Te Tau aquí. Con la instalación de la furgoneta no se dan narraciones de *iwi ni whakapapa* específicas, aunque el texto de la pared nos remite a la Operación 8, y el nombre māori del lugar Te Papaioea (en lugar del nombre inglés Palmerston North) en el título de la obra es suficiente para indicar que existen narraciones ancestrales. Sin embargo, Te Tau también ha escrito una novela que proporciona una historia de fantasía sobre los ojos de concha *pāua*, *Beyond the Corners of our Whare [House]* (2015b), de la que se distribuyeron ejemplares en la primera exhibición de *Te Āhua o te Hau ki Te Papaioea*. La novela no se limita a utilizar el tema de los ojos de concha *pāua*, familiar para los lectores māori. No solo ofrece un contexto y explicación del significado del tema, para los lectores no māori. También contiene, restaura —y custodia— información genealógica perteneciente al pueblo de Te Tau. La novela se centra en la existencia y tradiciones del lago Hāpuakorari, a medio camino entre Greytown y Te Papaioea, y deriva de ellas una narración de *tupuna*, *tohunga* (sacerdotes, expertos) y *taonga*:

Aquellas personas que subieron a través del lago desde el mundo del más allá tenían ojos que brillaban con concha *pāua*. Brillaban como un arcoíris atrapado bajo el agua.

El tiempo transcurrió de manera diferente en Hāpuakorari y hablaron durante tanto tiempo que [el *tohunga*] no se dio cuenta de que se había sumergido en el lago. Empezó a ahogarse. La gente presionó conchas de *pāua* en su cara, que se enterraron profundamente en las cuencas de sus ojos de la misma manera que la *pāua* se adhiere a una roca. (2015b, 34)

Hāpuakorari es un *taonga* de la *iwi* Rangitāne de Te Tau. Si el libro en sí es una ficción, esta surge de narraciones tribales conectadas con lugares - *taonga* reales, y su *kōrero* activa la mirada-*tupuna-taonga* en la furgoneta de manera diferente (mientras que la furgoneta aparece grande en la novela). Esa *kōrero* sigue el viaje intergeneracional de los ojos de concha *pāua* de un *tohunga* (llevando el regalo de una vista *hau*) a través de muchas manos. Emergiendo de un lago de agua dulce, resbalándose y deslizándose en la historia entre *wāhi ngaro* y la visibilidad, estos ojos, su *hau* y la *whakapapa* que acumulan, ejemplifican las formas singulares, locales y ancestralmente conectivas en las que operan los *taonga*. La ficcionalización de Te Tau también es fiel a la forma, ya que el verdadero Hāpuakorari (que incluso pueden ser dos lagos) está “lleno de misterio” y “envuelto en misticismo” (Potangaroa 2015); nadie cuenta *toda* la *kōrero*. El conocimiento tribal de Tapu no se entrega a la ligera.

Mientras tanto, la tesis doctoral de Te Tau contiene imágenes de *whakapakoko* (guardianes ancestrales tallados con ojos de concha *pāua*) en el *marae* cercano a Te Tau, Papawai (otro *tupuna*). Son otra parte de la tela tejida por la *kōrero* de muchos hilos de Te Tau mientras recita y revive los *taonga* tribales (Hāpuakorari, Papawai, el *whakapakoko*, sus ojos), e incorpora también su propio trabajo en la narrativa (no hay que olvidar que el texto también puede convertirse en *taonga*). La *kōrero* es avivada y actualizada a su vez, liberando y mezclando el *hau* de este lugar y tiempo posterior a la Operación 8 con el *hau* de todas esas otras personas, lugares y tiempos. Estas historias nadan a lo largo y a través de *Te Āhua o te Hau ki Te Papaioea*, y ponen nuevamente las cosas en perspectiva.

Perspectiva: la gran sanadora. Pero no la distancia de la perspectiva del ojo de dios; más bien, un sentimiento de “en medio” dentro de un vasto mar de conexiones —que en su lugar podríamos optar por llamar “aspectiva”—. ¹⁵ Mika describe estar “entre” lo que él piensa o sobre lo que especula —una “interioridad” relacionada con *whakapapa*, “que asegura mi participación activa en medio del término” (2015,65)—. Una vez más, “no todo está disponible para nosotros. El pensador, por tanto, no está fuera de la materia; él o ella está, en cambio, dentro de ella” (2015, 65). Tal “interioridad” es seguramente más fuerte y más encarnada para aquellos que escucharon por primera vez su *whakapapa* cantado para ellos cuando eran bebés, por *tohunga*, antes de que hubieran incluso adquirido el lenguaje, y que han participado en sus recitaciones continuas desde entonces. Esta perspectiva conectada e inmersa, que se acerca a una “aspectiva” orientada a los objetos, está también en Tapsell, cuando él describe la afirmación de *taonga* sobre un paisaje *whakapapa* que anula cualquier experiencia humana individual:

El performance de *taonga* por parte de los ancianos colapsa el tiempo y reanima el paisaje ancestral del grupo de parentesco, permitiendo a los descendientes re-vivir los acontecimientos de generaciones pasadas [y]... fusionarse nuevamente en una identidad genealógica única y poderosa. (1997, 330)

Por estas razones, el semblante de la experiencia-*taonga* que el objeto-arte de Te Tau puede ofrecer a los “extranjeros” —por poderosa que sea afectivamente— no puede ser equiparada con los efectos de los *taonga* de ojos de concha *pāua* para aquellos que participan plenamente en las genealogías de ojos de concha *pāua*. No obstante, el *taonga* de Te Tau tiene la capacidad de integrar a los “extranjeros”, que lo encuentran ahora (en un objeto de arte) en su *kōrero*. Los *taonga* están *siempre* tejiendo sus conexiones.

Enjambre de angulas

Los *taonga* tribales se activan de manera similar a través de *kōrero* en otras obras de arte māori contemporáneas. *Ōtākaro* (2016), una colaboración entre Te Tau y Bridget Reweti, presenta un video, reflejado a manera de espejo y en tiempo real, del amanecer que ilumina gradualmente el río Ōtākaro (Avon) en Christchurch, y una voz en *off* que narra una historia que nuevamente se inclina hacia la fantasía y el futurismo, pero que está anclada en las conexiones de los māori al lugar y *taonga* (el río, las angulas, los peces). La impactante película, con sus brillantes geometrías en negro y verde, hace eco de la sensibilidad futurista de la narrativa (Fig. 3). Si estos artistas practican su *tikanga* (protocolos éticos māori) con cuidado, son igualmente firmes en su rechazo de los tropos visuales que podrían atraparlos en un esencialismo māori. Cuando los *taonga* colapsan el tiempo, respirando el *hau* ancestral en el presente, el pasado se reactiva pero no domina. Mientras tanto, *Tirohanga* (2016), una exhibición de Bridget Reweti de fotografías y video de sitio específico de cámara obscura que exploran las vistas tanto coloniales

¹⁵ En la representación “aspectiva”, “el artista intenta mostrar el objeto tal y como es en todo momento, independientemente de cualquier cambio en la posición del espectador. De este modo, el objeto está en el centro de su mundo, fijando su propio punto de vista y dictando sus características al artista” (Neich 1993, 134). Aunque Neich caracteriza la representación “aspectiva” (en el tallado māori) como un intento de objetividad (134), me interesa más el modo en que sitúa al espectador (y al artista) “entre” el mundo del objeto; de nuevo, se trataría de un objeto/objetividad sin sujeto (y menos de un sujeto divino trascendente), o quizá de un objeto que es su propio sujeto. Para un mayor debate sobre la representación “aspectiva” en el arte contemporáneo, véase mi análisis de la práctica artística de Alex Monteith (Barnett 2014, cap. 6).

como māori de los paisajes de Aotearoa,¹⁶ podría seguir siendo elusiva y opaca para un público *mainstream* ciego ante la ironía de la obra, hasta que leen el texto de la galería que divulga fragmentos de narraciones tribales del lugar, que también atraviesan la obra.¹⁷



Figura 3. Bridget Reweti y Terri Te Tau, foto fija de Ōtākaro, 2015. HD. Imagen en movimiento, 40 min. Cortesía de las artistas.

Todos estos artistas están operando conscientemente en al menos dos paradigmas (ninguno de los cuales es estático). Están creando obras de arte basadas en *kaupapa* y *tikanga* māori (fluidos, en evolución), pero también son capaces de operar de manera efectiva en los circuitos del arte contemporáneo. No es cínico hacerlo: es la realidad māori. La eficacia de las obras no es sencilla: se deslizan y resbalan entre paradigmas y, a veces, en nudos de anguila (como este ensayo), su tránsito se activa o desactiva según las decisiones artísticas, pero también según los conocimientos previos y suposiciones de los espectadores y su disposición para comprometerse con la *kōrero*. A medida que las obras cambian de agua dulce a salada, se gana o se pierde información; los *taonga* aparecen o desaparecen. Pero sospecho que se mantienen destellos de comprensión. Algo permanece abierto. La “personalidad”, *hau* y *mauri* de todos los que alguna vez crearon una mirada de concha *pāua* han llegado aquí, aunque sea virtualmente (¡pero somos expertos en virtualidades!) reintegrados en esta mirada de concha *pāua*. Están aquí. Hemos vuelto. El *hau* no se puede desprender. Y el *taonga*, que al principio se siente como una corriente invisible transversal o subterránea, llega a envolver y abarcar la obra de arte gracias a su viaje expansivo y abierto, a su inclusión de cualquiera que encuentre —o mire o respire— dentro de su esfera de significado.

El potencial para la activación de *hau* de Te Tau está aquí, basado en conocimientos antiguos, instados ahora en este objeto, para entretejer a las personas de tal forma que no se preocupen por los límites del objeto de arte tal como está constituido por la galería, ni por el conocimiento de arte de los sujetos que lo ven en ese paradigma. La magia del *hau* es que integra la diferencia, une lo que estaba separado. Si el *hau* del *taonga* que acompaña a esta obra de arte se

¹⁶ Para más información sobre este trabajo y la práctica de Bridget Reweti, véase mi perfil en línea de Aotearoa Digital Arts (ADA) sobre Reweti, “Strange Land Singing” (2015).

¹⁷ Muchos otros artistas contemporáneos māori han tratado sobre *taongas* más o menos distantes en su trabajo de diferentes maneras, desde *Mauri Mai, Tono Ano* (2001), de Fiona Pardington, a *He Tautoko* (2006), de Lisa Reihana, a *Te Ara Wairua* (2014, con Te Matahiapo Research Organisation), de Kura Puke y Stuart Foster, aunque no todas estas obras performan el *taonga* como *taonga* a través de *kōrero* reviviendo las conexiones *whakapapa*. Un caso bastante diferente de *taonga* que se cruza con “objetos de arte” *pākehā* es la Colección Partington de fotografías de Whanganui māori, descubierta en 2001 y puesta en subasta. La llegada de los *uri* (descendientes) de los protagonistas de las fotografías, que venían para traer su *tupuna* a casa, reposicionó rápidamente las imágenes en una trayectoria *taonga*. La subasta fue cancelada.

activa y es sentido (como una obligación abierta de reciprocidad) por nuevos grupos de personas, entonces tal vez incluso la propia furgoneta como objeto de arte podría estar en camino de convertirse en un *taonga* también, creando nuevas lealtades entre “gente de arte” y “gente de *taonga*”. Esto no significa que la gente del arte sepa ahora lo que sabe la gente del *taonga*; en todo caso, sabrá mejor qué es lo que no sabe. Todos podemos mantener nuestra opacidad, y también nuestros conocimientos de *tapu*, mientras disfrutamos (¡ojalá!) de la inclusión. Unidos en *kōrero*. Este arte de multiplicidad cultural necesita un ritmo para balancear a los espectadores entre la inclusión y los puntos ciegos necesarios o las puertas cerradas, y ayudarlos a abrazar sus puntos ciegos también. Todos necesitamos cerrar los ojos alguna vez para ver.

Terry Smith desafía a los “artistas transnacionales” a “resistir la tentación de caer en un nuevo tipo de exotismo distraído, uno que permitiría a los espectadores visitas guiadas suavemente a través de los signos del Otro en lugar de obligarles a someterse a encuentros genuinos con su diferencia intratable” (2011, 322). El reto que Smith plantea está orientado al arte contemporáneo, asumiendo que los espectadores son globales, no locales; que vienen de afuera. Me atrevería a decir que nuestros artistas lo están consiguiendo. Y también se mantienen firmes en su *tinu rangatiratanga* (soberanía). Son artistas *uri* (descendientes), *whanaunga* (familiares) y *hunga tiaki* (custodios). De forma bastante casual y cotidiana,¹⁸ performan su *taonga*, hablando la *kōrero*, respirando el *hau*, sintiendo el *mauri*, manejándolo con *aroha*, transmitiéndolo. El giro que se esconde dentro de sus objetos de arte contemporáneo es este potencial de desindividuación, esta orientación sin sujeto, sin conocimiento pero conectada que nos pide el *taonga-tupuna*. Te Tau hizo el arte, pero ella no hizo la *taonga*. Ellos, los *tupuna* con ojos de concha *pāua*, la crearon.

Para las anguilas, los ríos de Aotearoa —donde se les quiere como *taonga*— son su hogar. Pero también necesitan las profundidades del océano. Quizá todos necesitemos aventurarnos en aguas más oscuras para regenerarnos. Los *taonga* en el arte, como los de Te Tau y Reweti, podrían estar más alejados de nosotros mientras viajan por las galerías internacionales (y menos visibles, para los espectadores internacionales); pero ahí están, conservando y renovando sus poderes mientras la gente del arte los contempla. ¿Quién sirve a quién? ¿Quién parasita a quién? Me anima mucho (por *todos* mis *whanau*, tanto *māori* como no *māori*) la idea de un *ethos* *māori* de conexión, protección y cuidado que solo se ve reforzado por sus viajes, encuentros y colonizaciones, *aunque* ese fortalecimiento a veces espere décadas, o siglos, para revelarse. El nado entre paradigmas nos mantiene vivos, como bien saben los artistas *taonga*, *tupuna*, *hua* viajero y *whakapapa*.

Es casi Matariki de nuevo, y dentro de unos meses las anguilas pasarán por encima de las rocas incrustadas de *pāua* para reunirse en los estuarios. Llamadas por antiguos conocimientos, se preparan para ir río arriba —de regreso a nuestra atenta mirada—. No sabemos qué son, qué saben, qué piensan. Pero ahí están realmente, en su reducido número, todavía como personas *taonga*. Y ahí estamos nosotros, todavía gente *taonga*, poniéndonos ojos de concha de *pāua*, trabajando duro para cambiar el timbre de nuestra vigilancia del miedo al *aroha* (amor). ¡*Tihei, mauri ora!*¹⁹

Ko tēnei taku mihi ki a Terri Te Tau, ki a Bridget Reweti, ki ō mātou tupuna, ki ngā tohunga mahi toi katoa o te ao Māori. Kei te mihi, kei te mihi, kei te mihi. [post\(s\)](#)

¹⁸ No debe confundirse con los rituales más formales y los *karakia* (conjuros) de los *tohunga*.

¹⁹ ¡*Tihei, mauri ora!* Exclamación ritual que marca el comienzo o el final del *whaikōrero* (oratoria) y de los procesos ceremoniales; también se utiliza como saludo. Se traduce comúnmente como “¡Estoy estornudando; es la vida!”, una declaración de la fuerza vital o vitalidad del hablante, dada ancestralmente.

Referencias

- Barnett, Cassandra. 2014. *Song of Seeing Hands: A Molecular Encounter with Taonga and Tupuna Art and Ancestors in Aotearoa New Zealand*. PhD dissertation, University of Auckland, New Zealand.
- Barnett, Cassandra. 2015. *Strange Land Singing: The Video Art of Bridget Reweti*. <http://www.ada.net.nz/artbase/bridget-reweti/>.
- Browne, Marcia H. 2005. *Wairua and the Relationship It Has with Learning Te Reo Māori Within Te Ātaarangi*. Masters report, Massey University, New Zealand. <http://home.clear.net.nz/pages/mumlynch/thesis.htm>.
- Glissant, Edouard. 2011. Edouard Glissant in Conversation with Manthia Diawara. *Journal of Contemporary African Art* 28: 4–19.
- Grace, Patricia. 1986. *Potiki*. Auckland: Penguin.
- Henare, Amiria. 2007. “Taonga Māori: Encompassing Rights and Property in New Zealand”. En *Thinking Through Things: Theorizing Artefacts Ethnographically*, ed. Amiria Henare, Martin Holbraad, y Sari Wastell, 47–65. Londres: Routledge.
- Marsden, Māori. 2003. *The Woven Universe*, ed. Te Ahukaramū Charles Royal. Ōtaki: Estate of Rev. Māori Marsden.
- Mika, Carl Te Hira. 2015. “The Thing’s Revelation: Some Thoughts on Māori Philosophical Research”. *Waikato Journal of Education* 20 (2): 61–68.
- Morse, Valerie. 2010. *The Day the Raids Came*. Wellington: Rebel Press.
- Neich, Roger. 1993. *Painted Histories: Early Māori Figurative Painting*. Auckland: Auckland University Press.
- Panoho, Rangihiroa. 2015. *Māori Art*. Auckland: David Bateman.
- Potangaroa, Joseph. 2015. Hapuakorari: The Lost Lake of the Tararua. <http://rangitaneeducation.com/hapuakorari/>
- Reweti, Bridget. 2016. Tirohanga. Art Exhibition at the Centre of Contemporary Art, Christchurch: 21 Mayo–2 Agosto 2016.
- Reweti, Bridget, y Terri Te Tau. 2016. Ōtākaro. Art Exhibition at The Physics Room, Christchurch: 4 Junio–9 Julio 2016.
- Robertson, Natalie. 2012. ‘Can I Take a Photo of the Marae?’: Dynamics of Photography in Te Ao Māori. En *UNFIXED: Photography and Postcolonial Perspectives in Contemporary Art*, ed. Sara Blokland y Asmara Peluassy, 95–103. Heijningen, Netherlands: Jap Sam Books.
- Smith, Terry. 2011. *Contemporary Art: World Currents*. Londres: Laurence King.
- Tapsell, Paul. 1997. The Flight of Pareraututu: An Investigation of Taonga from a Tribal Perspective. *The Journal of the Polynesian Society* 106 (4): 323–374.
- Tapsell, Paul. 2006. *Treasures of the Māori*. Auckland: David Bateman.
- Te Ao Turoa Education Kit. 2005. Auckland Museum.
- Te Tau, Terri. 2013. Unwarranted and Unregistered. Artwork in Exhibition *Surveillance Awareness Bureau* at Modelab, 1 Grey St, Wellington: 27 Mayo–13 Junio 2015.
- Te Tau, Terri. 2015a. *Beyond the Corners of Our Whare: A Conceptual Response to State Surveillance in Aotearoa New Zealand*. PhD dissertation, Massey University, New Zealand.
- Te Tau, Terri. 2015b. *Beyond the Corners of Our Whare*. Manawatū: Pohangina Press.
- Te Tau, Terri. 2017. Comunicación personal con Cassandra Barnett.