

ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



LOS TERRITORIOS ARTÍSTICOS
DE
MIGUEL COVARRUBIAS

SUPLEMENTO AL NÚMERO 116 PRIMAVERA DE 2020 MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Consejo editorial

Oswaldo Chinchilla, Universidad de Yale-Departamento de Antropología; Danna Levín Rojo, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco; Catherine Rose Ettinger McNulty, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Christopher Johnson, Arizona State University; José de Santiago Silva, Facultad de Artes y Diseño, UNAM; Nuria Salazar Simarro, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-Instituto Nacional de Antropología e Historia; David M. J. Wood, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Consejo consultivo

Antonio Bonet Correa, Universidad Complutense de Madrid; Serge Guilbaut, University of California; Carol H. Krinsky, New York University; Helga von Kügelgen, Carl Justi Vereinigung; Alfredo López Austin, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Carlos Navarrete, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Antonio Rubial García, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; Mauricio Tenorio, University of Chicago; Gerhard Wolf, Kunsthistorisches Institut, Florencia.

Edición académica

Linda Báez Rubí
Emilie Carreón

Coordinación del suplemento

Rita Eder

Edición técnica

Karla Richterich, Jaime Soler

Corrección de estilo y lectura de pruebas

Lilia López Garduño
Gilda Castillo

Corrección de estilo en inglés

Christopher Follet

Correspondencia

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mario de la Cueva,
Ciudad Universitaria, 04510 México, Coyoacán, Ciudad de México
anliie@unam.mx/www.analesiie.unam.mx
(52-55) 56227250 ext. 85025

La obra de Miguel Covarrubias se publica por cortesía de María Elena Rico Covarrubias.

Portada: Miguel Covarrubias, *Auto-retrato*, ca. 1948, tinta sobre papel, 18.4 × 9.8 cm. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.; gift of Mini and Nickolas C. Murray (NPG91.216).

Revista indexada en arhivist.net; CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades); Dialnet; ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences); Google Scholar; Google; HAPI (Hispanic American Periodicals Index); Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); MIAR (Information Matrix for the Analysis of Journals); Redalyc (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal); ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources); Scielo (Scientific Electronic Library Online); Scielo Citation Index-WoS; Scopus; The Keepers Registry; Ulrich's.

D.R. © *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título, Instituto Nacional del Derecho de Autor, Secretaría de Educación Pública, número 04-2003-041612541500-102, expedido el 16 de abril de 2003. Certificados de licitud de título y de contenido, Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números 6636 y 6936, respectivamente, expedidos el 7 de mayo de 1993. Editora responsable: Linda Báez Rubí. Apoyo jurídico: Lourdes Padilla. Asistente editorial: Karla Richterich. Diseño: Armando Hatzacorján. Diagramación: Fabiola Wong. Tipografía: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. Impresión: Offset Reboán, S.A. de C.V. Av. Acueducto 115, Col. Huipulco, Tlalpan. Tiro: 500 ejemplares más separatas. Costo de la revista: 200 pesos. Suscripciones y ventas de números anteriores: área comercial, 56227250 ext. 85026, libroest@unam.mx.

Todas las opiniones vertidas en los trabajos aquí publicados son responsabilidad exclusiva de los autores; no necesariamente reflejan ni comprometen las opiniones del Consejo editorial de la revista o, por extensión, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Sumario

RITA EDER

*Los territorios artísticos de Miguel Covarrubias:
contactos culturales en las Américas y el Pacífico* 5

PAUL BEVAN

The Impact of the Work of Miguel Covarrubias on the Artists of Shanghai 17

ADRIAN VICKERS

Word and Image in Miguel Covarrubias's Island of Bali 51

JUDITH E. BOSNAK

*Shaping Barong Dance Drama in Paradise Bali: Oriental Discourse
by Miguel Covarrubias and his Networks* 77

NANCY C. LUTKEHAUS

*Drawing as Ethnographic Practice: Miguel Covarrubias's Balinese Drawings
& Sketches as Visual Anthropology* 107

ANAHÍ LUNA

*El ojo cautivo. Ornamentación y tatuajes marquesanos en la obra
de Miguel Covarrubias* 133

RENATO GONZÁLEZ MELLO

Los olmecas, Covarrubias y las ideas modernistas sobre el estilo 155

MÓNICA RAMÍREZ BERNAL

La cultura como dinámica: el arte cartográfico de Miguel Covarrubias 191

RITA EDER

El águila, el jaguar y la serpiente: Miguel Covarrubias y el debate del difusionismo 215

RITA EDER

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Los territorios artísticos de Miguel Covarrubias: contactos culturales en las Américas y el Pacífico

1. En 1987, Olivier Debrouse (1952-2008), historiador, novelista y crítico de arte, organizó en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo de la Ciudad de México una gran exposición dedicada a Miguel Covarrubias (1904-1957), acompañada de un catálogo-libro. Los textos profusamente ilustrados abordaban distintos trabajos y proyectos realizados por el dibujante y antropólogo, quien vivió en distintos lugares del mundo una buena parte de su vida.¹ La intención de Debrouse fue poner énfasis en la versatilidad artística y el pensamiento de Covarrubias, quien se sentía en casa fuera de sus fronteras, y presentar un modelo distinto de artista mexicano destacado por su cosmopolitismo y participación independiente frente al proyecto cultural nacionalista posrevolucionario.²

1. *Miguel Covarrubias. Homenaje*, Lucía García-Noriega y Nieto, ed. (México: Centro Cultural / Arte Contemporáneo, 1987).

2. Los trabajos fundamentales de Covarrubias sobre México: Miguel Covarrubias, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1946), con varias reediciones; *El Sur de México* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1980); *El Sur de México* (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2004); *El Sur de México* (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2012). Miguel Covarrubias, *Indian Art of Mexico and Central America* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1957); *Arte indígena de México y Centroamérica*, trad. Sol Arguedas (México: UNAM, 1961).

Libros ilustrados por Covarrubias: Frank Tannenbaum, *Peace by Revolution: An Interpretation of Mexico* (Nueva York: Columbia University Press, 1933). Bernal Díaz del Castillo, *The Discovery and Conquest of Mexico, 1517-1521*, ed. Genaro García (México: The Limited Editions Press, 1942). William Prescott, *The Conquest of Mexico* (Nueva York: Heritage Press, 1949). Alfonso

Debroise organizó el gran homenaje a Covarrubias en los años ochenta, un tiempo de análisis crítico frente a la modernidad y los grandes relatos constitutivos de las ideologías, entre ellas, el nacionalismo.³ Esta coyuntura incide en una creciente atención a su obra por parte de antropólogos e historiadores del arte en la medida en que Covarrubias no estaba inscrito en las historias del arte que se hicieron bajo el modelo nacionalista-historicista como lo fue *Estética del arte mexicano* de Justino Fernández.⁴

Este número de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* forma parte de un proyecto mayor sobre Covarrubias auspiciado por el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM y reúne una serie de textos que profundizan en las hipótesis de un mundo interconectado por medio de las artes que tanto interés al antropólogo y dibujante mexicano; en ese tenor, se analizan las fuentes intelectuales de su difusionismo heterodoxo y la forma interdisciplinaria de abordar el conocimiento.

La bibliografía sobre Covarrubias hoy es amplia y rebasa el espectro México-Estados Unidos, hay nuevas publicaciones y estudios desde diversas partes del mundo. Algunos de entre ellos podrán ser apreciados en este número de *Anales*. El conjunto de trabajos que aquí presentamos se caracterizan por la diversidad de enfoques, incluidas la antropología visual y la cartografía, la historia del arte y la etnografía.

Villa Rojas, *El Papaloapan: Obra del presidente Alemán 1947-1952* (México: Comisión del Papaloapan, 1952), con un mapa a color realizado por Covarrubias. Alfonso Caso, *El pueblo del Sol* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1953); *The Aztecs: People of the Sun*, trad. Lowell Dunham (Norman: University of Oklahoma Press, 1958).

3. Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Antonio Antolín Rato, trad. (Madrid: Cátedra, 1987).

4. Justino Fernández, *Estética del arte mexicano* (México: UNAM, 1972). En la primera parte de su libro, *Coatlicue*, publicada por primera vez en 1956, Fernández realiza un escrupuloso recorrido por la historia de las ideas sobre el arte prehispánico y no hace una sola mención a Covarrubias. Hacia finales del siglo xx, aparecieron trabajos relevantes sobre Covarrubias, como la biografía de Adriana Williams, *Covarrubias* (Austin: University of Texas Press, 1997) y el libro de entrevistas de Elena Poniatowska, *Miguel Covarrubias: vida y mundos* (México: Ediciones Era, 2004). Otros textos importantes son: Sylvia Navarrete, *Retorno a los orígenes*, ed. Alberto Tovalín Ahumada (Puebla: UDLA, 2004); *Miguel Covarrubias: Drawing a Cosmopolitan Line*, ed. Carolyn Kastner (Austin: The University of Texas Press, 2014), catálogo de la exposición que abrió ese mismo año en el Museo Georgia O'Keeffe, en Santa Fe, Nuevo México.

2. En 1923, momento fundacional del muralismo mexicano, Miguel Covarrubias (1904-1957), con sólo 19 años de edad, aceptó la sugerencia del poeta modernista José Juan Tablada de probar suerte en Nueva York como caricaturista y dibujante.⁵ El talento de Covarrubias fue reconocido a poco tiempo de su llegada y pronto fue contratado por *Vanity Fair* (1913-1936, primera época) y *The New Yorker* (1925-). Ambas revistas culturales tuvieron gran popularidad en parte por la calidad de sus ilustraciones y caricaturas. El poder de la imagen contribuyó a la intención fundamental de sus editores: proporcionar a los lectores diversión, pero sobre todo una mirada crítica sobre la literatura, la política y particularmente el culto a las celebridades.⁶ Su época neoyorkina se destacó por el ingenio de sus trazos para captar los rasgos esenciales de sus personajes y la perspectiva irónica sobre la élite y el mundo de las celebridades, todo ello, en cierta forma, se desplazó sobre él: Covarrubias se convirtió en celebridad por medio de su talento para conciliar lo popular y lo culto y su enorme capacidad para comunicar por medio del trazo y el texto. *Vanity Fair*, revista de alta circulación internacional y de innovaciones en el campo del humor y la forma, daría a conocer a Covarrubias en los lugares mas inesperados.⁷

Hacia 1930 Covarrubias emprende un viaje a Bali junto con Rosa, su esposa (bailarina y fotógrafa), donde se instalarán por largas temporadas. La experiencia transformará al dibujante e ilustrador en escritor, antropólogo y cartógrafo, habilidades que desplegará en la escritura del libro *La isla de Bali* (1937). Sus subsiguientes proyectos intentaron cambiar el cartabón de la mirada occidental ante la cultura de los pueblos del Pacífico y las Américas.

5. José Juan Tablada, "El arte de Latinoamérica" (Nueva York, marzo de 1924), en José Juan Tablada, *Obras Completas*, vol. VI: *Artes y artistas*, Adriana Sandoval, ed. (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios, 2000), 395-396; Adriana Williams, *Covarrubias*, 18.

6. Alexandra Davis Weiss, "The Artist as Celebrity: Picturing Artistic Fame in *Vanity Fair*, *Vogue*, and *Harpers Bazaar* Magazines 1921-1951", tesis de Doctorado, University of Pennsylvania, 2012, 39-60 (referencia al trabajo de Covarrubias en *Vanity Fair*); Wendy Wick Reaves, *Celebrity Caricature in America* (New Haven y Londres: National Portrait Gallery-Smithsonian Institution / Yale University Press, 1998); Frank Luther Mott, *A History of American Magazines, 1741-1930*, 5 vols. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1938-1968).

7. Paul Bevan, *A Modern Miscellany: Shanghai Cartoon Artists, Schao Xunmei's Circle and the Travels of Jack Chen, 1926-1938* (Leiden: Brill, 2016). En este libro sobre el arte de la caricatura, Bevan explora la influencia de Covarrubias en varios artistas de Shanghai que le conocieron primero gracias a la revista *Vanity Fair* (cap. 3, pp. 95-133).

Covarrubias fue un viajero cercano a la tradición de los etnólogos europeos del siglo XIX, como hemos de constatar en los artículos que aquí se presentan. Esto lo convirtió, además de sus facultades innatas, en un gran observador de la forma. Tuvo como hipótesis central el encuentro de afinidades estéticas y estilos de vida a partir de dibujar y reproducir objetos y escenas de China, India, Melanesia, Polinesia y de Alaska a Tierra de Fuego con el fin de captar la expresión de la diversidad y juntar lo antiguo con la supervivencia de los objetos y diseños de los pueblos originarios. Sus comparaciones no atendían al orden cronológico y los códigos culturales de la antigüedad como algo cerrado; Covarrubias utilizaba la imagen como documento y prueba de su teoría de la confluencia entre culturas.

Los trabajos que se presentan en este número monográfico de la revista *Anales* forman parte de lo que consideramos una nueva etapa en la investigación sobre el antropólogo mexicano apoyada por un proyecto PAPIIT-DGAPA. Las distintas exploraciones que conforman este volumen están dedicadas al análisis crítico de la segunda etapa de la vida y obra de Covarrubias, que inicia con los viajes a Bali y a China en los años treinta y termina con la publicación de *El águila, el jaguar y la serpiente: arte indígena americano* en 1954. En este número participan historiadores del arte, antropólogos, especialistas en literatura y de distintas disciplinas dedicadas al análisis de la imagen que se formaron en México y en otros países, como Australia, los Países Bajos y Estados Unidos, y que se han interesado en el trabajo de Covarrubias.

La vida artística de Covarrubias, como hemos visto, inicia en Nueva York. El texto que abre el volumen lleva por título: “The Impact of the Work of Miguel Covarrubias on the Artists of Shanghai” y es de la autoría de Paul Bevan de la Universidad de Londres, quien en cierto sentido tiende un puente entre sus trabajos realizados en Nueva York y su impacto en China. El artículo está dedicado a una de las etapas menos estudiadas de la vida de Covarrubias: esos momentos en que va rumbo a Bali (1930 y 1933) y en ruta permanece un tiempo en Shanghai. En China conocerá a pintores y caricaturistas que fueron visiblemente influidos por él. Sus caricaturas tuvieron efecto especialmente en Zhang Guangyu (1902-1965). Este último, en 1932, realizó su propia versión de las “Impossible Interviews”, una de las series satíricas más populares de la revista *Vanity Fair*, que ponía en relación personajes absolutamente disímbolos; tal traslación fue conocida en China como “Nande Pengtou” (Extraños encuentros). Por otro lado, el retrato de grupo no era muy común en el arte chino y su presencia en las revistas del *New Cultural Movement*, que promovía movi-

mientos literarios y artísticos de Occidente, puede ser considerada como el producto directo de la influencia de Covarrubias, quien solía dibujar escenas de celebridades en multitud y daría a cada quien su individualidad con el fin de poder ser reconocidas por el público lector. El arte chino a su vez, nos dice Bevan, también dejó una fuerte impresión en Covarrubias. En compañía de artistas como Zhang Guangyu, visitó los barrios de artesanos y mercados de Shanghai, Suzhou, Beijing y Guangzhou. Covarrubias se interesó en comprar figuras de jade para observar su forma y las habilidades técnicas de su realización que encontró compatibles con las piezas de jade encontradas en el sureste, tema que desarrollaría en su libro *Mexico South* (1946).

La larga estancia de Covarrubias en Bali, en medio de viajes a los Estados Unidos y China, y su libro *The Island of Bali* (La isla de Bali, 1937) se ha convertido en un objeto de estudio actual que intenta mirarle a la luz de los estudios poscoloniales.⁸ Los siguientes tres trabajos están dedicados a una mirada crítica sobre el viaje, el libro y el tipo de antropología que practicó como observador, fotógrafo, cineasta y escritor.

El texto de Adrian Vickers, de la Universidad de Sidney, “Word and Image in Miguel Covarrubias’s *Island of Bali*”, analiza las dos largas estancias que los Covarrubias pasaron en esta isla, tiempo en el cual escribió un libro importante que elogia el estilo de vida de los balineses a partir del cuerpo femenino estilizado y desnudo y la relación con la tierra, sin detenerse con mayor detalle en el contexto colonial que sustentaba a Bali y sin entender tampoco su contribución a la idea del paraíso como construcción. Si bien, esto se ha dicho sobre el libro de Covarrubias en diversas ocasiones, para Vickers es importante también leer el libro de Covarrubias no como si perteneciese al “orientalismo”, sino como un trabajo que por sus implicaciones permite entender el contexto del colonialismo holandés en la isla y ciertas formas emergentes de la modernidad que se revelan en sus dibujos y pinturas. Para

8. En el caso del exitoso libro de Covarrubias: *Island of Bali* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1937), la discusión actual sobre el mismo parte de perspectivas diversas que se generan en los estudios poscoloniales. Autores como Adrian Vickers y Judith E. Bosnak —quienes participan en este volumen— tratan el tema de Covarrubias y su *Island of Bali* —en distinto grado— desde una postura poscolonial que parte del libro de Edward Said, *Orientalism* (Nueva York: Pantheon Books, 1978). Said utiliza el término como un efecto de petrificación por parte de la mentalidad occidental frente a las culturas no europeas, una fascinación con el primitivismo producto de una relación desigual entre quien estudia esas culturas y las poblaciones que son objeto de la mirada occidental.

Vickers, Covarrubias es un importante antecedente en el ámbito de los estudios dedicados al colonialismo y el poscolonialismo. Este texto ve con minucia el conocimiento que Covarrubias tenía de la lengua balinesa y las notas que tomaba sobre la relación imagen-texto, elemento que también estaría presente en su posterior acercamiento a la cultura zapoteca y que influiría en su siguiente libro, *Mexico South* (1946).

Judith E. Bosnak (Goethe Universität, Fráncfort), en su trabajo “Shaping Barong Dance Drama in Paradise Bali: Oriental Discourse by Miguel Covarrubias and his Networks”, percibe la llegada de Miguel y Rosa Covarrubias a Bali como un acontecimiento que puede enmarcarse dentro de la balinización de Bali, proceso que implica preservar la originalidad de esta cultura y librarla de influencias nacionalistas e islámicas, promovido por las autoridades coloniales durante las décadas de 1920-1940. Su texto replantea las políticas culturales de los encuentros etnográficos de Covarrubias con el Barong y su práctica ritual, un campo que, la autora menciona, se separó de los anteriores estudios sobre India y Java como consecuencia del proceso de balinización que transformó la manera de entender la cultura de la isla. Bosnak se acerca al actuar del colonialismo holandés en la isla. La suya es una posición contraria a la de Vickers, quien no califica a Covarrubias como orientalista y piensa que en cierta medida se anticipó a los estudios poscoloniales. Bosnak deconstruye la originalidad de *La isla de Bali* al rastrear las aportaciones de artistas gráficos y etnógrafos holandeses que también estudiaron a fondo la vida y la cultura en Bali. La danza alrededor del Barong, un imaginario animal sagrado y protector, le sirve para focalizar cómo Walter Spies (1895-1942), pintor primitivista ruso-alemán y parte de un círculo de intelectuales europeos que vivían en Bali, y en cierta forma Covarrubias, colaboraron para extender por medio del Barong y otros recursos una imagen “auténtica” que atraía al turismo y que, de acuerdo con su estudio basado en fuentes holandesas, contribuyó a una perspectiva colonial de la isla.

“Drawing as Ethnographic Practice: Miguel Covarrubias’s Balinese Drawings & Sketches as Visual Anthropology”, de Nancy C. Lutkehaus, profesora de la University of Southern California, se aproxima a *La isla de Bali* a partir de la enorme cantidad de dibujos preparatorios y finales que Covarrubias realizó sobre la vida y las costumbres en esa isla. En líneas generales, su texto plantea un acercamiento a la obra del antropólogo y artista como figura fundacional de la antropología visual junto con los norteamericanos Margaret Mead (1901-1978) y Gregory Bateson (1904-1980). Es cierto que este libro

escrito en 1937 sigue vigente y según la autora esto se debe a las imágenes que revelan a un dibujante que, por la variedad de estilos y formas que le caracterizan, se libra de lo estereotípico. Su libro contiene dibujos de mapas y diagramas, cultura material y retratos, caricaturas y dibujos de danza más escenas de la vida cotidiana, etc. Se trata de un análisis que valora la línea como una forma de conocimiento y de observación precisa. Para la autora, el dibujo se convierte en un instrumento de investigación y se sitúa en una posición dialógica o empática con los sujetos representados, algo que ya le había ocurrido durante su época neoyorkina conocida por las caricaturas realizadas para *Vanity Fair* y *The New Yorker*. Al igual que los dos trabajos anteriores, éste también polemiza con el “orientalismo” que unos le adjudican y otros niegan. Parte de esta discusión desde la perspectiva de Lutkehaus también dialoga con el significado de la danza y particularmente con el Barong, tema que Lutkehaus y Bosnak abordan desde posiciones diferentes.

Anahí Luna, historiadora del arte por la UNAM, plantea que es posible encontrar las raíces intelectuales y formales de Miguel Covarrubias en la obra del antropólogo alemán Karl von den Steinen (1855-1929), maestro de Franz Boas (1858-1942). Von den Steinen desarrolló una propuesta sumamente original sobre el arte de las Marquesas y el origen del arte que posteriormente retomaría el antropólogo inglés Alfred Gell (1945-1997).

Su trabajo, “El ojo cautivo. Ornamentación y tatuajes polinesios en la obra de Miguel Covarrubias” se destaca por tener un objeto de estudio muy preciso: el uso del tatuaje en las islas Marquesas y su complejidad iconográfica. Cercana a la perspectiva de Lutkehaus sobre la antropología visual, la autora se concentra en Covarrubias y su conocimiento de sistemas rituales que involucran la producción de imágenes en las culturas del Pacífico. Particularmente, su análisis destaca las ilustraciones de la novela *Typee* de Herman Melville (1935), la cual desarrolla, según Anahí Luna, los motivos de los marquesanos de manera similar al desarrollo de las formas artísticas propuesto por la biología de la imágenes. La autora sugiere la posibilidad de leer el acercamiento a la forma por parte de Covarrubias a partir de sus bosquejos preparatorios y entenderlos desde la noción de las *Urformen* o formas originarias (Gottfried Semper). El concepto fue en primera instancia planteado por Johann Wolfgang von Goethe y posteriormente utilizado, a partir de un interés manifiesto por las culturas del Pacífico, en las exposiciones universales y en la antropología decimonónica de la escuela alemana. Esto permitió que Covarrubias y otros antropólogos —como es el caso de Hjalmar Stolpe— estudiaran el arte del Pacífico y propusieran un

prototipo basado en la figura humana que devino en la diversificación de los ornamentos presentes en objetos y en el tatuaje corporal.

El artículo “Los olmecas, Covarrubias y las ideas modernistas sobre el estilo”, escrito por Renato González Mello, historiador del arte por la UNAM, parte de la ilustración *Tiki en la selva* de la novela *Typee* de Melville desde una perspectiva diferente a la de Anahí Luna. Su interés por esta ilustración consiste en que puede ser utilizada como una herramienta para desmontar el método Covarrubias y su perspectiva sobre la genealogía de las culturas originarias. Para el autor de este texto, Covarrubias es un modernista y su acercamiento a la arqueología está ligado al concepto de estilo que González Mello interpreta en este contexto como sublimación o sustituto de algo que no puede encarnarse más directamente.

Tiki en la selva (1935), nos remite, según González Mello, a un primitivismo visible en el ídolo enclavado en la selva como posible metáfora del canibalismo y la homosexualidad que calificaría a los habitantes de las islas del Sur fuera del canon de la civilización occidental. Covarrubias, según este autor, desarrolló, a partir de su enorme conocimiento de piezas en colecciones de distintas partes del mundo, una teoría completa sobre los rasgos estilísticos en común. Con esta idea, y junto con Alfonso Caso, participó con una ponencia sobre el estilo olmeca en la Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología de 1942. La noción de estilo que se expuso en aquella ocasión respondía no tanto a una categoría clasificatoria, sino a su concepción más antigua, es decir, el estilo como calidad.

El diagrama de los olmecas realizado por Covarrubias se publicó en *Cuadernos Americanos* (1946) y la idea principal que lo rige es evidenciar la naturaleza divergente de la forma como un “un sistema de fuerzas y recorridos que mostraba las transformaciones de la máscara de jaguar, desde la escultura del horizonte preclásico hasta las figuras que estuvieron en boga entre los aztecas en vísperas de la conquista”. Este diagrama sería ideado por Covarrubias para poder comunicarse con los arqueólogos, pero fundamentalmente como una herramienta mnemónica para ser colocada en la sala de un museo y permitir la comparación entre distintas obras.

Aparece un hilo conductor y tema capital en la obra de Covarrubias, según González Mello, el cual puede entenderse como la mezcla entre cronologías y culturas distintas. La idea central de este texto pareciera entender la construcción de lo olmeca desde la noción de estilo, noción que sería inválida si se tratase de un concepto que finalmente está sustituyendo a determinadas emociones pro-

venientes de la relación que el hombre blanco establece con la raza o lo primitivo. Los olmecas, para el autor, constituyen una construcción o mitología moderna del siglo xx en la que participaron Miguel Covarrubias, Diego Rivera y Hugo Moedano.

En 1939, Miguel Covarrubias gozaba ya de una fama considerable como experto en el Pacífico y esto le llevó a ser contratado para realizar seis grandes mapas murales para la Feria Internacional de San Francisco en 1939. Mónica Ramírez Bernal, historiadora del arte por la UNAM, en “La cultura como dinámica: el arte cartográfico de Miguel Covarrubias”, analiza la práctica de la geografía cultural en la realización de estos mapas para la Feria Internacional de San Francisco de 1939, conocida como The Golden Gate International Exposition. La feria representó un nuevo enfoque curatorial que buscaba transmitir de manera más efectiva, a partir del empleo de dioramas, maquetas y mapas, una noción del Pacífico que el público en general y los estadounidenses en particular pudiesen captar. En el trabajo museográfico colaboraron académicos como Alfred L. Kroeber (1876-1960), Carl O. Sauer (1889-1975) y Walter Goldschmidt (1913-2010).

Para la autora, Covarrubias tenía “el ojo morfológico” de Carl O. Sauer, quien registraba formas y patrones a partir de la curiosidad y la reflexión de similitudes y diferencias. Más aún, Ramírez Bernal utiliza la relación entre el arte y la cartografía para otorgarle a Covarrubias un valor que, como ilustrador, le permitió plasmar en sus mapas aquellos elementos subjetivos que eran sugeridos por la geografía cultural pero cuyo carácter científico evitaba representar.

John Leighly (1895-1986), alumno de Sauer, aborda el problema desde el papel del artista como creador de mapas y sugiere el estudio de objetos artísticos, en la llamada topografía del arte, para explicar las razones por las que ciertas formas se habían asentado en distintas regiones.⁹ Esto resume la metodología de Covarrubias para diseñar sus mapas. La influencia de Franz Boas en el concepto cartográfico de Covarrubias es pensada desde un mapa para la Jesup North Pacific Expedition descubierto por la autora en la sección de antropología del American Museum of Natural History (AMNH). Al comparar el mapa de dicha expedición con los de Covarrubias, la autora se interroga sobre el lugar de la obra del artista mexicano y puntualiza su deseo estético de organizar la producción cultural de los pueblos del Pacífico y el enfoque

9. John Leighly, “Some Comments in Contemporary Geographic Method”, *Annals of the Association of American Geographers* (septiembre de 1937): 125-141.

desde el arte como el medio para generar teorías sobre la conexión entre culturas. La obra de Miguel Covarrubias *El águila, el jaguar y la serpiente: arte indígena americano* (1954) es una investigación fundamentada en fuentes y disciplinas diversas que sigue una línea comparativa entre culturas. Esta forma de entender y visualizar el mundo aparece en los mapas del Pacífico que estuvieron muchos años en el AMNH, tratados en el artículo de Mónica Ramírez Bernal.

El ensayo de Rita Eder, historiadora del arte por la UNAM, responde a la puesta en cuestión de *El águila, el jaguar y la serpiente: arte indígena americano* de Covarrubias, obra exitosa en su tiempo pero condenada dos décadas más tarde por su difusionismo. La intención es entender cuáles eran esas “desviaciones difusionistas” de las cuales Covarrubias se declara adepto en las primeras páginas de su libro y ubicar su postura dentro del debate amplio, diverso y heterogéneo que caracterizó a esta corriente de pensamiento en tiempos de la posguerra.

La inquietud de Covarrubias por la posible confluencia entre América, Asia y el Pacífico fue compartida por otros investigadores como Robert Heine Geldern (1885-1968), Carl Schuster (1904-1969) y Gordon Ekholm (1909-1987). Estos antropólogos e historiadores de arte participaron en la exposición *Across the Pacific*, curada por Ekholm precisamente en el Museo de Historia Natural de la ciudad de Nueva York, también sede del XXIX Congreso de Americanistas de 1949. La exhibición planteó una perspectiva comparativa, en la que las variantes de un mismo estilo en lugares alejados entre sí muestran una cadena de afinidades que pueden manifestar la existencia de contactos culturales.

La lectura del primer tomo de *El águila, el jaguar y la serpiente*, publicado cinco años después del coloquio de americanistas que tanto le había impactado, muestra su inclinación hacia una visible diversidad en la interpretación de los contactos transpacíficos y las migraciones; no parece haber un cartabón hermético ni rígido, por lo contrario, el difusionismo es presentado por el autor como un campo de estudio en proceso y sin conclusiones contundentes. Este libro muestra su periplo intelectual por medio del texto y la imagen, los frecuentes diagramas y cuadros sinópticos que hacen gala de su enorme cultura visual sin dejar de mencionar su comprensión a cabalidad de las ideas que utiliza y el talento para expresarse por medio de una escritura precisa, transparente y sensible.

Puede decirse que este volumen constituye un acercamiento crítico a la obra de Covarrubias patente en los textos que se han ocupado de *La isla de Bali* y al mismo tiempo muestra aspectos menos conocidos de su trabajo, como lo es

el efecto de su obra entre los caricaturistas de Shanghai y su aprendizaje de los recursos formales y materiales de las artes en China. Por otra parte, estamos ante nueva investigación en temas complejos, como la antropología visual y el origen de la forma, así como el debate del difusionismo insoslayable en la obra de Covarrubias. Lo más importante es que estos escritos nos han permitido entender —y sobre ello hay que trabajar mucho más— la vida y obra de Covarrubias no como un conjunto de parcelas o momentos interrumpidos por su relación con distintas culturas o su conocimiento de lo moderno y lo antiguo. Por el contrario, su vida emerge como una línea que inicia con su trabajo como ilustrador del *Método de dibujo* de Adolfo Best Maugard (comentado brevemente en esta introducción), hasta su última obra, *El águila, el jaguar y la serpiente: arte indígena americano*, en la que intentó acompañar y ser el autor de una renovación en el campo de la comprensión de las artes liberando las fronteras y formulando, por medio de la estética, una geopolítica alternativa. Quizá este sea uno de los factores que ha levantado nuevamente la necesidad de estudiar con mayor profundidad la obra de Covarrubias. ♣

The Impact of the Work of Miguel Covarrubias on the Artists of Shanghai

El impacto de la obra de Miguel Covarrubias en los artistas de Shanghai

Artículo recibido el 22 de abril de 2018; devuelto para revisión el 28 de agosto de 2018; aceptado el 23 de febrero de 2019; <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2019.mono1.2703>.

Paul Bevan School of Oriental and African Studies (SOAS), University of London; sinobevan@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-7469-4939>.

Líneas de investigación El impacto del arte y la literatura occidental en China durante el periodo republicano (1912-1949).

Lines of research Impact of Western art and literature on China during the Republican Period (1912-1949).

Publicación más relevante *A Modern Miscellany: Shanghai Cartoon Artists, Shao Xunmei's Circle and the Travels of Jack Chen, 1926-1938* (Leiden: Brill, 2015).

Resumen Miguel Covarrubias fue quizás el artista extranjero más importante que inspiró a un grupo de artistas en Shanghai, China, durante la década de los años treinta. La evidencia de los estilos artísticos de Covarrubias, vistos por primera vez por estos artistas en revistas como *Vanity Fair*, se puede encontrar en una variedad de revistas chinas, habiendo sido adaptadas por ellos para sus propios fines. Tales revistas las publicó su colega, el poeta Shao Xunmei, quien se hizo amigo de Covarrubias mientras estuvo en China y escribió dos artículos importantes sobre él para sus propias revistas. El trabajo de Covarrubias no sólo influyó en estos artistas, sino que también se interesó cada vez más en aspectos de la cultura china; demostrando así un intercambio intercultural entre tres culturas distintas: los Estados Unidos de *Vanity Fair*, el México de Covarrubias y la próspera metrópolis de Shanghai, lugar de la modernidad china en la década de los años treinta.

Palabras clave Covarrubias; China; Shanghai; Shao Xunmei; *Vanity Fair*; caricatura.

Abstract Miguel Covarrubias was perhaps the single most important foreign artist to have inspired a group of artists in Shanghai, China during the 1930s. Evidence of Covarrubias's artistic styles—first seen by these artists in magazines such as *Vanity Fair*—can be found in an array of

Chinese magazines, having been adapted by them for their own purposes. Such magazines were published by their colleague, the poet Shao Xunmei, who befriended Covarrubias while he was in China and wrote two important articles about him for his own magazines. Not only was Covarrubias's work influential for these artists, but he would become increasingly interested in aspects of Chinese culture himself; thereby demonstrating an intercultural exchange between three distinct cultures—the USA of *Vanity Fair*, Covarrubias's Mexico, and the thriving metropolis of Shanghai—locus of Chinese modernity in the 1930s.

Keywords Covarrubias; China; Shanghai; Shao Xunmei; *Vanity Fair*; caricature.

PAUL BEVAN

SCHOOL OF ORIENTAL AND AFRICAN STUDIES, UNIVERSITY OF LONDON

The Impact of the Work of Miguel Covarrubias on the Artists of Shanghai

In 1919, a revolution in literature and the arts, which had begun as a major part of the so-called “New Culture Movement,” gained in intensity following negotiations at the Paris Peace Conference that were unfavourable to China. The student demonstrations that occurred as a result of this were the beginning of what is commonly known as the “May Fourth Movement”—named after the date on which the major demonstrations took place.¹ Famously, the main protests happened in Beijing, but a focus for much of the subsequent revolution in culture was in the centre of the publishing industry, Shanghai, where periodicals and magazines contributed greatly to the widespread adoption of *baihua*—the modern vernacular language that was now becoming increasingly used in both fiction and non-fiction.² The burgeoning magazine publishing industry and the rise of new printing technology allowed for widespread dissemination of the latest ideas in art, literature, politics, and the sciences, through the medium of the periodical magazine.

Perhaps the most influential magazine of this early period, which had played a major role in establishing the New Culture Movement in China, was

1. For more on the May Fourth Movement see Rana Mitter, *A Bitter Revolution: China's Struggle with the Modern World* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 3-40, and Jack Gray, *Rebellions and Revolutions China from the 1800s to the 1980s* (Oxford: Oxford University Press, 1990), 198-201.

2. Kirk A. Denton, ed., *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature, 1893-1945* (Stanford: Stanford University Press, 1996), 123-145.

Xinqingnian (New Youth), whose founder and editor, Chen Duxiu (1879-1942), was a major promoter of the *baihua* movement. This magazine was founded in 1915 and in it were published many articles, short stories, and poems that would be so influential for those seeking to promote the ideals of the New Culture Movement, a movement that would be instrumental in shaping the future of literature and the arts in China. With a major focus on Western literary models and the development of a new Chinese literature, the writers of the time sought a wholesale rejection of so-called “Confucian Society,” and the education system, which it had spawned and maintained, throughout much of imperial Chinese history.

It is as part of the legacy of this phenomenon that the focus on later Western artistic models explored in this paper should be seen; a phenomenon that would continue to be prevalent as the pictorial magazine publishing industry gained in popularity during the 1930s.

As one historian of the cartoon wrote shortly after this time:

much work by foreign artists was introduced to China. Chinese artists frequently were influenced by such-and-such an artist or such-and-such a school and took the same, or a similar path [as those artists]. This situation can [...] be seen in [the magazine] *Shidai manhua* particularly with regard to Covarrubias, Grosz and Sapajou.³

Miguel Covarrubias visited China twice, once for just a few days in 1930, when he was on his honeymoon, and later in 1933, when he stayed for a number of weeks, both times as stop-offs on his way to his final destination, Bali. At the start of his second visit (which is far better documented than the first) a caricature of Covarrubias, drawn by the cartoonist Georgii Avksent’ievich Sapojnikoff (d. 1949), appeared in *The North-China Daily News*, Shanghai’s main English-language newspaper—a publication for which the White Russian had worked since 1925 under the name “Sapajou” (fig. 1).⁴

3. Huang Mao 黃茅, *Manhua yishu jianghua* 漫畫藝術講話 (Talks on the Art of Cartoons) ([1943, Chongqing], Shanghai: Shangwu Yinshuguan, 1947), 30. Cited in Paul Bevan, *A Modern Miscellany: Shanghai Cartoon Artists, Shao Xunmei’s Circle and the Travels of Jack Chen, 1926-1938* (Leiden: Brill, 2015), 95.

4. Sapajou [caricature of Miguel Covarrubias], in *The North-China Daily News*, October 2, 1933, 18. See also Sapajou with R.T. Peyton Griffith, in Richard Rigby, ed., *Shanghai’s Schemozzle* (Hong Kong: China Economic Review Publishing, 2007), 8.

It was on this second trip that Covarrubias met with a number of Chinese artists, and, although he may never have realised just how influential his work would be for them, this was a major event for the history of art in Shanghai.

In 1936, a group portrait by the artist Wang Zimei (1913-2002) included some of the figures who had earlier been involved in what was nothing less than a Covarrubias mania. Having said this, it should be noted that Covarrubias was not the only foreign artist to appeal to Chinese artists at the time, and he should not be studied in isolation. Amongst the figures in the group seen here are those who became known as “The Chinese George Grosz” (Cai Ruohong) and “The Chinese David Low” (Te Wei), two foreign artists who were highly influential for many cartoonists, both in China and in other parts of the world (fig. 2).⁵

American Magazines and Chinese Magazines

It was in magazines that the Chinese artists first saw the work of Covarrubias. The artist Ye Qianyu mentions in his memoirs how, in the early 1930s, he and Zhang Guangyu bought all available issues of the magazines *Vanity Fair*, *The New Yorker* and *Punch* from the foreign-language bookshop Kelly and Walsh on Shanghai’s main shopping thoroughfare, Nanking Road.⁶ Ye and Zhang were two of the most active artists in Shanghai at the time and the material they discovered inside these magazines would be used in their own work as

5. “Manhuajie Chongyang denggao tu 漫畫界重陽登高圖 (The Cartooning Circle Climbing the Mountains on the Double Yang Festival),” also known by the title, “Jinghu manhuajie 京滬漫畫界 (The Cartooning Circle of Nanjing and Shanghai),” *Shanghai Manhua*, no. 6 (October 10, 1936). David Low was a prolific cartoonist who, despite working for the London *Evening Standard*, a newspaper with a distinctly right-wing bent, was active in left-wing politics. See David Low, *Low’s Biography* (London: Michael Joseph, 1956). For David Low’s influence in India see Ritu Gairola Khandori, *Caricaturing Culture in India: Cartoons and History in the Modern World* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 137-138.

6. Ye Qianyu 叶浅予, “Xixu cangsang ji liunian 细叙沧桑记流年 (Trifling Talks on Times of Great Change and a Record of Fleeting Time),” Chapter 20, accessed August 17, 2017, <http://www.my285.com/zj/zgxd/xxcs/index.htm>. See also Huang Ke 黄可, Gan Zhenhu 甘振虎 and Chen Lei 陈蕾, eds., *Lao Shanghai manhua tuzhi 老上海漫画图志 (An Illustrated Record of Old Shanghai Cartoons)* (Shanghai: Shanghai Kexuejishu Wenxian Chubanshe, 2010), 183. This is cited in Bevan, *A Modern Miscellany*, 20.



2. Wang Zimei 汪子美, "Jinghu manhuajie 京滬漫畫界 (The Cartoon Circle of Nanjing and Shanghai)," in *Shanghai manhua* 上海漫畫 ("Shanghai Sketch"), no. 6 (10 October 1936).

cartoonists, as well as in their capacities as fashion designer and furniture designer, respectively (see fig. 2).

The importance of *Vanity Fair* magazine, for them, and for many of their colleagues, cannot be overemphasized. *Vanity Fair* and other foreign magazines were obtainable in Shanghai, new and secondhand, from a variety of outlets, or by personal subscription through the mail. As a result of the popularity of *Vanity Fair*, a number of magazines began to be produced in Shanghai that showed marked similarities to it and other American magazines and it was in these that the work of the Covarrubias imitators appeared.⁷

At the time of Covarrubias's second visit the Shanghai English-language press reported: "[Covarrubias's] smart drawings from 'Vanity Fair' have been reproduced endlessly in the vernacular papers and magazines while aspirants from Canton to Peking strive to imitate the peculiar style that has won him an international reputation."⁸

7. Bevan, *A Modern Miscellany*, 25-29.

8. "Mexican Artist Visitor—Mr. M. Covarrubias on Trip to East—Bound Eventually for

In fact, although Covarrubias did briefly visit both Peking and Canton (Guangzhou), the adoption of aspects of his work by Chinese artists, and the phenomenon that saw the modern Chinese cartoon emerge as a major part of the modern art scene, took place primarily in Shanghai.

Another report in *The North-China Daily News* announced:

An interesting visitor to Shanghai is Covarrubias, famous as a cartoonist in the United States. He and Mrs. Covarrubias are staying for a few weeks in Shanghai before proceeding to Bali, and while here are being entertained by a number of friends, among whom are Mr. and Mrs. Chester Fritz who are giving a series of cocktail parties in their honour. Of particular interest to residents of the Far East are Covarrubias's drawings which illustrate Chadbourne's [*sic*] book "China."⁹

In yet another newspaper report of the time it can be seen that some of the artists in question were invited to one of the cocktail parties thrown by the American socialite Bernadine Fritz (1896-1982). Fritz, who would later go on to run the expatriate "International Art Theatre" in Shanghai, regularly welcomed foreign visitors to China at her "salon", amongst the more famous of her guests being Anna May Wong and Charlie Chaplin.¹⁰ Fritz was an old friend of Rose Covarrubias from America, and on both visits to Shanghai she acted as hostess to the couple. Amongst the regular guests at her parties was a figure central to this story, Shao Xunmei (1906-1968).

Shao had not yet made Fritz's acquaintance in 1930, at the time of the Covarrubias's first trip, but was introduced to her shortly before the second. It was through Fritz that Shao Xunmei was able to introduce Covarrubias to the Shanghai artists who were his friends and colleagues. Shao Xunmei, poet, publisher, and regular reader of *Vanity Fair*, happened to be the main figure behind the publication of a number of magazines, and it was he who wrote

Magic Bali," *The North-China Daily News*, October 2, 1933, 18. Cited in Bevan, *A Modern Miscellany*, 117.

9. *The North-China Daily News* (September 30, 1933): 19. Covarrubias's visit was reported in just two of Shanghai's English-language newspapers—the British-backed *The North-China Daily News* and the American *The China Press*.

10. Correspondence: Letter from Mucia Chen to Sylvia Chen [c. 1936, summer]. Jay and Si-Lan Chen Leyda Papers and Photographs; TAM 083; box 28; folder 09; Tamiment Library/Robert F. Wagner Labor Archives, New York University. In 1936 Chaplin was passing through Shanghai on his way to Bali for the second time.

the two most important and substantial articles about Covarrubias that were published in China. These appeared in two of his own magazines *Shiritan* ("The Decameron") and *Shidai huabao* ("Modern Miscellany").¹¹ In addition, an English-language version of the former, which gives an abbreviated account of what Shao says in the article, appeared in the American-backed newspaper *The China Press*.¹²

Marc Chadourne's Chine

It was on his first trip, in 1930, that Covarrubias gathered the material for his drawings for Marc Chadourne's book *Chine*, which was published in Paris the following year.¹³ News of the publication soon reached China, at first through the expatriate community and the foreign-language newspapers, but before long, illustrations from the book began to be reproduced in Chinese publications, initially in a magazine with which Shao Xunmei was closely involved, *Lunyu* ("The Analects"), at this time edited by his friend and colleague Lin Yutang (1895-1976).

A caricature of a Chinese revolutionary heroine, which appeared on the front cover of Chadourne's book and was reproduced in *The Analects*, had clearly caused some sort of backlash amongst its Chinese readers, who no doubt thought Chadourne was belittling her in some way, and the passage quoted below was perhaps written by Lin Yutang in order to appease their wrath.¹⁴

11. Shao Xunmei, "Kefoluopisi 珂佛羅皮斯 (Covarrubias)," *Shiritan* 十日談 ("The Decameron"), no. 8 (October 20, 1933): 6-7, and "Kefoluopisi ji qi furen 珂佛羅皮斯及其夫人 (Covarrubias and His Wife)," *Shidai huabao* 時代畫報 ("Modern Miscellany") 5, no. 4 (December 16, 1933): 117-119.

12. "Chinese Poet Gives Praise to Noted Mexican Artist: Sinmay Zau Publishes Resume of Covarrubias' Work in Local Chinese Magazine, Together With Original Sketches by Caricaturist," *The China Press*, October 25, 1933, front page of Second Section, 9.

13. Chadourne visited China twice in 1930 and it is indeed possible that one of these trips coincided with that of Covarrubias. Chadourne certainly met with Shao Xunmei and a number of other young Chinese intellectuals, and they are mentioned (although not by name) in *Chine*. Chadourne went to Bali the following year and certainly met with Covarrubias there. See Paul Bevan, *A Modern Miscellany*, 102-104. Marc Chadourne, *Chine avec 25 dessins dans le texte de Covarrubias* (China with 25 illustrations by Covarrubias) (Paris: Librairie Plon, 1931) and Marc Chadourne, *China*, trans. Harry Block (New York: Covici Fiedel, 1932).

14. Chadourne, *Chine*, 121.

Apart from anything else, this shows just how little known both Covarrubias and Chadourne were in China at this early date.

[The depiction of Xie Bingying] which appeared in issue sixteen is not mocking of her. It is the work of the Hungarian [*sic*] artist Miguel Covarrubias, originally seen on the cover and in a critique about Xie Bingying in the French book by Marc Chadbourne [*sic*]. This gentleman's [Covarrubias's] pen work is most excellent.

In fact, any criticism of Chadourne's book that the publishers of *The Analects* might have received from its readers was most certainly not without foundation. Although Chadourne clearly didn't set out to entirely belittle the Chinese, the way in which he presents them in his book may well have caused offence. As the reporter Emily Hahn (girlfriend of Shao Xunmei) put it when writing about *Chine*: "[Chadourne's] style is breezy, cocky, and has that faint tinge of amused superiority with which a Frenchmen usually regards any country but his own."¹⁵

What is more, according to one of Shao Xunmei's articles, Covarrubias himself was apparently aware that the book might cause offence. Speaking of his meetings with Covarrubias in October 1933, Shao wrote: "We gradually got to know each other. In an atmosphere of friendship, national boundaries were entirely broken down, although he did frequently express his discomfort about the illustrations he had drawn for that book on China by Chadourne."¹⁶

Sketches 1930/1933

Several of the illustrations to *Chine* were based on sketches Covarrubias had drawn in 1930 during his first visit.¹⁷ For example, a picture of two young women dancing together in a Shanghai dancehall found in *Chine* is based on several surviving sketches¹⁸ and a full-colour version on the same theme—bearing

15. Emily Hahn, "The China Boom," *T'ien Hsia Monthly* [c.1937], China Heritage Quarterly, accessed August 13, 2017. http://www.chinaheritagequarterly.org/tien-hsia.php?searchterm=o22_boom.inc&issue=o22.

16. Shao, "Kefoluopisi," 6.

17. Others were copied from photographs. See Bevan, *Modern Miscellany*, 102.

18. Chadourne, *Chine*, 69. See "Taxi Dance Hall Girl" I and III in Adriana Williams and Bruce W. Carpenter, *Miguel Covarrubias Sketches: Bali — Shanghai*. ([Indonesia]: Red and White Publishing with Island Arts, 2012), 96-97.

much resemblance to these sketches as well as to the illustration in Chadourne's book—can be found in the March 1931 issue of *Vanity Fair*.¹⁹

On his second trip Covarrubias again drew portraits of dancehall hostesses and fashionable young women. The strong impression these women, and the latest fashions they wore, made on Covarrubias, can be seen in many of his surviving sketches. The *China Press* reported Covarrubias as having said:

I didn't know the costume of a people could change so quickly. The dresses of the Chinese women — ah, they are so graceful and yet so dignified. It is a costume that the women of no other country in the world could wear [...] It is a compromise between style and comfort [...] there is a harmony of line and of color that gives an impression of great refinement. And the modern touch is not forgotten, for they have that split up the sides. Yes, the costume is elegant.²⁰

In his essay Shao reports that Covarrubias had taken a particular liking to a certain "Miss Wang", and a portrait of her appeared in both of Shao Xunmei's articles: in *Shiritan*, as *Mou nüshi* (A Certain Lady), and in *Shidai huabao* as *Wang xiaojie xiang* (A Portrait of Miss Wang). The portraits are the same but printed at slightly different angles.²¹ The following short account, found in the latter magazine, recounts how Covarrubias came to draw the portrait: "The portrait of a woman was executed after being in the Ambassador Dancehall for just twenty minutes, and was completed after he got home. In fact, it should be seen as being a portrait of Miss Wang."²² Shao goes on to relate what Covarrubias had to say to him about Miss Wang: "I like her, she is really beautiful, but I never like to show a complete stranger that I want to draw them, it would probably make them feel I was being rude—just looking at a subject a few times is enough." He added, "the way I go about drawing caricatures has become something of habit. I almost never approach a subject

19. Illustration entitled "The Yaller Sea Blues," *Vanity Fair* 36, no. 1 (March, 1931): 53.

20. "Caricaturist Covarrubias' First Impression of Change in China is the Split Skirt," *The China Press*, October 3, 1933, Front page of Second Section, 9-11.

21. Shao, "Kefoluopisi," 7, and Shao, "Kefoluopisi ji qi furen," 119.

22. The Ambassador (*Dahua wuchang* 大華舞場), situated on Shanghai's Avenue Edward VII, was described in a local gazetteer published that very same years as: "the newest and most luxurious cabaret." See Zhou Shixun 周世勳, ed., *Shanghai shi daguan* 上海市大觀 ("The Greater Shanghai in Pictures") (Shanghai: Wen Hwa Fine Arts Press, 1933), n.p.

and look at them face on. Someone sitting upright and still, waiting for me to draw them would make me feel very uncomfortable indeed.”²³

Many of the sketches Covarrubias did during his time in China survive to this day. A number can be seen in the Archivo Miguel Covarrubias at the Universidad de las Américas, Puebla, and in the “Adriana and Tom Williams Collection of Miguel Covarrubias” in the Art Collection at the Harry Ransom Center, University of Texas at Austin. Examples from the latter also appear in the biography of Covarrubias written by Adriana Williams, and, in addition, a small number can be found in *Miguel Covarrubias: cuatro miradas/Four Visions*, a volume that was published to accompany four exhibitions of his work in 2005.²⁴ Forty-four sketches on Chinese subjects, together with a selection of those Covarrubias did in Bali, have also been published together in *Sketches: Balin-Shanghai*, edited by Adriana Williams and Bruce W. Carpenter. The Chinese sketches in this book are mostly untitled, or carry generic titles such as “Sing Song Girl,” or “Facial Study,” although a small number do carry more specific titles. An example of this is a sketch of a Peking Opera artist with the title *Shan Shao Yun in Tung An Chan Shi Theatre*. This is of Shang Xiaoyun 尚小雲 (1899-1976), a well-known actor, who, together with Mei Lanfang 梅蘭芳 (1894-1961)—undoubtedly the most famous Chinese opera star of the time—became known as two of the four great male exponents of the female lead role “*dan*” in Peking Opera during the twentieth century.²⁵ By the time he arrived in Shanghai Covarrubias will have already known the name of Mei Lanfang, not least because a photograph of him by the American photographer Edward Steichen (1879-1973) had appeared in the April issue of *Vanity Fair* shortly before he and Rose left the USA on their honeymoon at the beginning of May 1930.²⁶ It is also certainly possible that Covarrubias had already seen Mei Lanfang perform, as he had visited New York for five weeks on a highly successful American tour earlier that year, and had become

23. Shao, “Kefoluopisi ji qi furen,” 119.

24. UDLAP—CIRIA: Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de las Américas, Puebla. Adriana and Tom Williams Collection of Miguel Covarrubias in the Art Collection at the Harry Ransom Center. Adriana Williams, *Covarrubias* (Austin: University of Texas Press, 1994), 79; *Miguel Covarrubias: Cuatro miradas/Four Visions* (Mexico City: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005), 199-[200]. Many of the images identified in this book as “Chinese” are in fact Japanese (pages 198-199 nos. 77, 79, 80).

25. Williams and Carpenter, *Miguel Covarrubias Sketches*, 115.

26. *Vanity Fair* 34, no. 2 (April, 1930): 40.

something of a celebrity in the USA.²⁷ Even if, for some reason, Covarrubias had not managed to see the Chinese actor in New York, he was later to meet him in person at a welcoming party thrown by Bernadine Fritz shortly after he arrived in Shanghai in 1933. By this time Mei Lanfang had clearly already made an impression on him, as one of his illustrations in *Chine* shows a caricature of the Peking Opera star on a poster of an office wall that clearly identifies him by name.²⁸

Figures of Peking Opera performers drawn by Covarrubias also appear in the March 1931 issue of *Vanity Fair*. One of these shows a lone male “dancer” with the somewhat unfortunate and decidedly old-fashioned title: “Oriental Dancer as the Spirit of Chop Suey.” The other shows an example of a male actor playing a female role, in the company of another male actor, entitled: “Chinese Actress (Male) Luring on Chinese Actor (Human).”²⁹ The drawing of the female impersonator here bears more than a passing resemblance to the aforementioned pencil sketch of Shang Xiaoyun.³⁰ This, and many other sketches in the book, can be firmly dated to Covarrubias’s first trip through direct comparison with related examples such as those published in *Vanity Fair* and *Chine*.

Another scenario, almost certainly showing an audience in a Peking Opera theatre, can be found in two drawings of a group of young Chinese women sitting in a row. One of these appears in Williams’s book and the other can be found in the Covarrubias archives in the Universidad de las Américas, Puebla (fig. 3).³¹ In both examples three levels of seats can be seen in an auditorium,

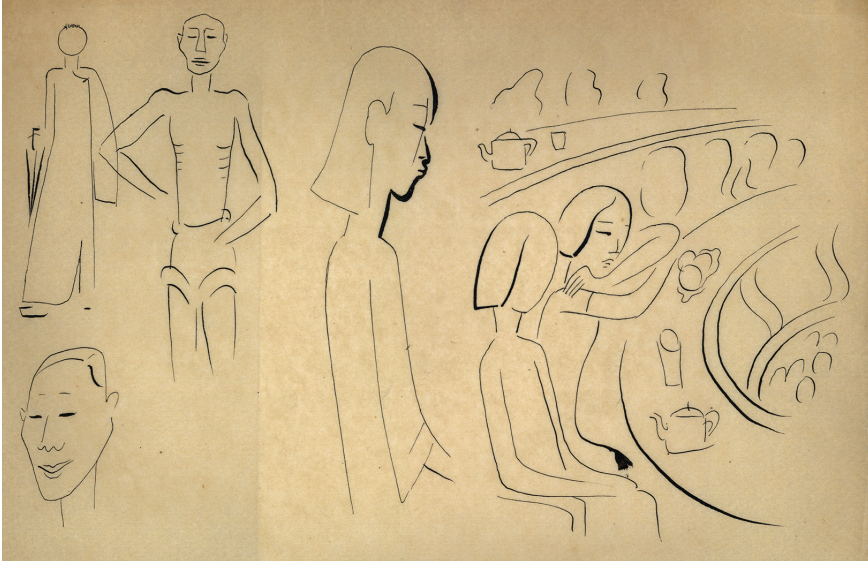
27. Mark Codson, “‘Introducing Occidentals to an Exotic Art’: Mei Lanfang in New York,” *Asian Theatre Journal* 12, no. 1 (Spring, 1995): 175-189.

28. Chadourne, *Chine*, 102. This is the office of the Du Yuesheng 杜月笙 (1888-1951)—gangster and leader of the Green Gang of Shanghai.

29. This implies that the *dan* 旦 role, played by a male actor, looks like a female, while the male role played by another male actor, looks hardly human at all in the flamboyant costume of the *jing* 净 painted-face role.

30. “The Star-spangalization of the Orient as seen by a traveller; and by the artist Covarrubias.” Found as illustrations on the same pages as Charles T. Trego, “The Red White and Blue Peril,” *Vanity Fair* 36, no. 1 (March, 1931): 52-53 and 84; “Chinese Actress (Male) Luring on Chinese Actor (Human),” 53; “Oriental Dancer as the Spirit of Chop Suey,” 52. Williams and Carpenter, *Miguel Covarrubias Sketches*, 115. The sketch that appears next to the female impersonator in Williams’s book is also likely to be of Shang Xiaoyun.

31. Exposición UDLAP, carpeta 1, no. 31081: *China Scene. Dibujo — a la izquierda tres personajes masculinos en diferentes planos, a la derecha una escena, al parecer en un restaurante o café [sic], con tres personajes femeninos*, in *Caricatures and Photographs on Chinese subjects in the Archivo Miguel Covarrubias*, Universidad de las Américas, Puebla. See also Williams and Carpenter, *Miguel Covarrubias Sketches*, 92.



3. Miguel Covarrubias, *Theatre Scene with women seated in a row*, 1930. Exposición UDLAP, carpeta 1, no. 31081. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.

with the outline of additional audience members in front and behind. The Puebla example shows slightly more detail than the published drawing, and may have been the first stage in a transformation from sketch to finished artwork. The details of teapots and a bowl of fruit are the same in both pictures, but the execution is notably different—the first uses a soft pencil and is more hastily and sketchily drawn; the second, a pen and ink sketch, demonstrates a more deliberate attention to line. The latter also includes facial detail in one of the women, as well as the addition of another larger, detailed figure of a woman to the left.³²

There is no doubt that Covarrubias was much taken with Peking Opera—with both the movements of the actors and their costumes—as such themes can be seen in several other surviving sketches.³³ For example, a hastily drawn

32. There are also three unrelated studies of male figures that appear on this same piece of paper: a man in a *changpao*, what appears to be a rickshaw puller, and a head study.

33. Williams and Carpenter, *Miguel Covarrubias Sketches*, 110–119.

sketch entitled “Piggy” (i.e. Zhubajie from the classic Chinese novel *Journey to the West*) drawn on a piece of notepaper from the Cathay Hotel, Shanghai, shows attention to detail, with the colours of the performer’s stage costume specifically indicated.³⁴ In one of Shao Xunmei’s articles, a small-scale drawing of a male Peking Opera performer appears. With direct reference to this, Shao quotes Covarrubias as having said: “I haven’t been to the Chinese Opera many times, but the movements of the performers are so uncomplicated, so transparent (*touming*), that, even if you were to watch it only once, you would never forget it.”³⁵

More Sketches

At least two sketches of Shao Xunmei by Covarrubias exist, both done in 1933. These both show Shao’s distinctive elongated facial features and his high-colored *changpao* gown seen in left profile. One is drawn with fine delicate lines, while the other is bolder in its execution and slightly more detailed.³⁶ As with the above sketches of a row of women in a theatre, it is likely that these represent different stages of production following the portrait sitting mentioned by Shao in his article. In the article he records the process by which Covarrubias arrived at his finished artworks: first making many rough sketches, and later, at his leisure, arriving at a more detailed finished drawing or painting. This was the case with the sketches he drew of Shao. Having made many sketches on the spot, the day after the sitting, Covarrubias presented two finished portraits to Shao, one in black and white and the other in colour. The black-and-white example appears as an illustration to both his articles.³⁷

34. Williams and Carpenter, *Miguel Covarrubias Sketches*, 116. Zhubajie 豬八戒 is best known in the West as “Piggy” from the translation by Arthur Waley of *Xiyouji* 西游記 (The Journey to the West) as *Monkey*, as well as in the popular 1970s television series of the same name.

35. Shao, “kefoluopisi ji qi furen,” 118.

36. Williams and Carpenter, *Miguel Covarrubias Sketches*, 100, and “Our Host Soochow Picnic Sinmay Lau” [head profile of man with beard] in the Adriana and Tom Williams Collection of Miguel Covarrubias in the art collection of the Harry Ransom Center, University of Texas at Austin, box 4.16, Accession Number 2007.12.41. See Williams, *Covarrubias*, 79.

37. The black-and-white example shows Shao standing with his hands behind his back and the colour version has him holding a cigarette. The two-stage creation process is also noted in the passage concerning Miss Wang above (see page 23).

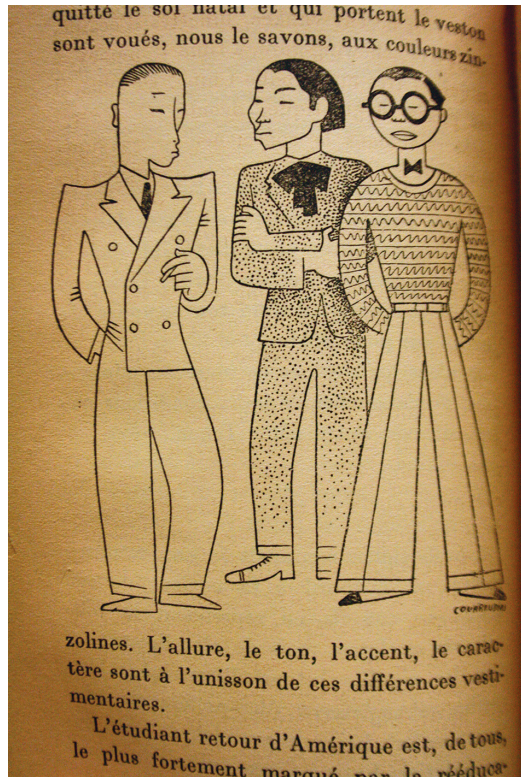


4. Anonymous copy of a drawing by Covarrubias, (*Three Chinese students*), *The Analects*, January 1, 1931.

Another surviving sketch, a caricature of a “Laughing man” is almost certainly a depiction of Shao Xunmei’s friend and colleague, Lin Yutang, who Covarrubias first met in 1933 when they were both among the party that went on a sight-seeing trip to Suzhou organised by Shao. Also present on the trip were Lin Yutang’s wife Lin Cuifeng, Bernadine Fritz, Zhang Guangyu and his brother Zhang Zhenyu (1904-1976), and Ye Qianyu.³⁸ Lin Yutang was well-known for his preoccupation with humour which he explored in such publications as *The Analects*, and several photographs of the time can be found showing him laughing in a similar fashion to that seen in the published Covarrubias sketch.

38. Rosa Covarrubias and Adriana Williams, eds., *The China I Knew* [type-written MS], n.p. Also published as Rose Covarrubias, *The China I Knew* (San Francisco: Protean Press, 2005). Type-written manuscript kindly supplied by Adriana Williams. Zhang Zhenyu 張振宇 later changed his name to Zhang Zhengyu 張正宇.

5. Miguel Covarrubias, *Three Chinese Students*, *Chine*, 1933.



More on Chadourne's Chine

Several of the sketches from the earlier trip served as studies for Covarrubias's illustrations to Chadourne's *Chine* and some of these illustrations were later reproduced in Chinese publications such as *The Analects*. In a number of issues of *The Analects* during 1933 the drawings of the cartoonist Chen Jingsheng dominate, and he was clearly highly thought of by his peers.³⁹ Examples of Chen's work in this magazine, as well as in Shao's "Decameron," clearly

39. Chen Jingsheng's cartoons can be found in *The Analects* together with a number of other minor artists, including Hu Tongguang 胡同光 (dates unknown) and Huang Jiayin 黄嘉音 (1913-1961), as well as with those of more famous figures such as Zhang Guangyu, Ye Qianyu and Feng Zikai 丰子恺 (1898-1975).

use Covarrubias's drawings from *Chine* as a model and many show evidence of straightforward copying, with certain elements being transferred directly from Covarrubias's work into his own.

The appearance of Covarrubias's illustrations for *Chine* in *The Analects* has been previously discussed by other scholars, notably by Charles A. Laughlin,⁴⁰ but one crucial fact that had not been addressed, before it was introduced in this writer book *Modern Miscellany*, is that the reproductions of the Covarrubias illustrations in *The Analects* are not mechanical "reproductions", but are all re-drawings of the originals—almost certainly hand-copied using pencil and tracing paper, with the detail later filled in by hand—copied by an artist working for the magazine, possibly even Chen Jingsheng himself.⁴¹ For example, direct comparison between Covarrubias's original drawing of three students as it appeared in *Chine*, and the copy as it found in *The Analects*, reveals many clear differences in detail, as can be seen from the images shown here (figs. 4 and 5).⁴² Such unsophisticated methods of reproduction were almost certainly the direct result of the restrictions in printing technology available to the magazine at the time of publication. Any problems with print quality would be gradually redressed in Shanghai publishing circles after Shao Xunmei's purchase of a state of the art German printing press in 1931, with which he was able to print his own magazines, and those of others. Although these particular reproductions in *The Analects* are still rather crude, the print quality of both art work and photographic images in Chinese magazines such as *Shidai huabao* and *Liangyou* (which even at the time was significantly more advanced than that found in *The Analects*) would soon compare favourably with those in magazines such as the French publication *Vu*, and indeed, in *Vanity Fair* itself.⁴³

Chen Jingsheng's copying of Covarrubias's drawings, as appropriated for use in his own work, is blatant and unashamed, but a series of more subtle, and indeed, more artistically accomplished borrowings from Covarrubias, can be seen in the work of Zhang Guangyu, whose popular series "Folk Love Songs"

40. Charles A. Laughlin, "The Analects Group and the Genre of Xiaopin," in *Literary Societies of Republican China*, eds. Denton and Hockx (Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, UK: Lexington Books, 2008), 207-240.

41. Bevan, *A Modern Miscellany*, 118-122.

42. *Lunyu* ("The Analects") no. 8 (January 1, 1933): 265.

43. For more on the printing press see Wang Jingfang 王京芳, "Shao Xunmei he tade chuban shiye 邵洵美和他的出版事业 (Shao Xunmei and his Publishing Career)" (Ph. D. diss., Huadong Normal University, 2007). *Vu* magazine was published in France from 1928-1940.

appeared over the years in a variety of Chinese magazines with which he was involved.⁴⁴ In the drawings to this series Zhang arrived at his own style, ultimately derived from Covarrubias's work in both *Chine* and in Frank Tannenbaum's *Peace by Revolution: An Interpretation of Mexico*.⁴⁵

Artistic Imitation in a Traditional Context

Such imitations should best be seen in the light of the traditions of painting and calligraphy in East Asia. Training in both these skills was through close copying of the work of historical masters. In the case of calligraphy, this meant imitation of the work of such figures as Wang Xizhi (AD303-361), whose work has been copied by anyone who has ever picked up a calligraphy brush in China or Japan since the time of the Tang dynasty (AD618-907) more than a thousand years ago. The imitation of the work of modern Western artists such as Covarrubias was both a sign of sincere respect, and an attempt by the copyist to find their own feet through close study of the master.

Impossible Interviews

Covarrubias's "Impossible Interviews" series in *Vanity Fair* had been a major inspiration for Zhang Guangyu from at least 1932—that is, right in the middle of Covarrubias's two China visits. Before he had even met Covarrubias, Zhang had produced his own version based on this theme, entitled "if" or, in Chinese, *Nande pengtou* (Rare Meetings). Through channels unknown, this came to the attention of the publishers of *Vanity Fair* in the USA, who expressed some amusement at what they found within the pages of their magazine. This

44. Zhang Guangyu's *Minjian qingge* 民間情歌 (Folk Love Songs) appeared in, amongst other places, the following magazines: *Shidai manhua* ("Modern Sketch") (1934-1937), edited by Lu Shaofei; *Duli manhua* ("Oriental Puck") (1935-1936), edited by Zhang Guangyu; and *Shanghai manhua* ("Shanghai Sketch") (1935-1936), published by Zhang's "Independent Press."

45. Frank Tannenbaum, *Peace by Revolution: An Interpretation of Mexico* (New York: Columbia University Press, 1933). A reproduction of Covarrubias's "Soldaderas in the Revolution" appeared as "Moxige canjia gemingjun de nüren 墨西哥參加革命軍的女人 (Mexican Women of the Revolutionary Army)," *Shidai manhua* no. 2 (February 20, 1934): n.p. This will certainly have served as a model for artists who contributed to the magazine, including Zhang Guangyu.

was without knowledge of the popularity of Covarrubias's work in China even at this early time, or of the importance of Zhang Guangyu as a respected artist in his field. "The Shanghai Miscellany's [i.e. *Shidai huabao*] erudite editors, stole, pirated, shanghai'd, or borrowed ... [the] idea of the Impossible Interviews ... [and] ... hired an artist to imitate Miguel Covarrubias."⁴⁶

A small reproduction of Zhang Guangyu's depiction of Chiang Kai-shek and Mussolini was illustrated in this report, which appeared in the "Editor's Uneasy Chair" section of *Vanity Fair*. Although a meeting between these two figures was indeed unlikely, the individuals themselves were not so different in the eyes of the artist, and what is written in the caption, in the form of a dialogue between the two leaders, indicates just how similar Zhang considered them to be.⁴⁷ According to this short editorial report, it was the appropriation of this feature by this Chinese magazine that finally encouraged the editors to launch a second series of "Impossible Interviews" after a break of more than one year.⁴⁸

Wang Zimei, who drew the group portrait "The Cartooning Circle of Nanjing and Shanghai" already seen (see fig. 2), was amongst many other artists who took inspiration from "Impossible Interviews." In one of many examples of his work on this theme can be seen the unlikely meetings of Anna May Wong with Greta Garbo, Charlie Chaplin with Maxim Gorky, Bernard Shaw with Lin Yutang, and Joseph Stalin with Franklin D. Roosevelt. By the time this magazine was published Wong, Chaplin and Shaw had all visited Shanghai, and, contrary to the intended message of the original series in *Vanity Fair*, Lin Yutang—in the company of Shao Xunmei—had actually greeted George Bernard Shaw off the boat on his brief visit to Shanghai in 1933.⁴⁹

Group Portraits

Group portraits became one of Covarrubias's trademarks and appeared in a number of American magazines throughout the 1930s.⁵⁰

46. "Piracy" in "The Editor's Uneasy Chair," *Vanity Fair* 43, no. 6 (February, 1935): 9, *Shidai huabao* 3, no. 1 (September 1, 1932): n.p.

47. *Shidai huabao* 3, no. 1 (September 1, 1932): n.p.

48. "Piracy" in "The Editor's Uneasy Chair," *Vanity Fair* 43, no. 6 (February, 1935).

49. See "Students 'Welcome' Shaw," *The North-China Herald* (February 22, 1933): 294.

50. "Radio Talent," *Fortune*, 1938; "New York's Favourite Opening Nights," *Vogue* (June

Historically, in China, group portraits had not been common, one notable exception to this might be the pictorial gatherings of Peking Opera performers, famous courtesans of Shanghai and other groups, found in popular *Nianhua* (New Year Prints) of the nineteenth and early twentieth centuries.⁵¹ The inclusion of group portraits in magazines published in Shanghai at this time, however, was certainly done in direct imitation of Covarrubias's examples in American magazines.

Covarrubias's "Hollywood Stars at the Beach," became a direct model for a number of similar examples by Chinese artists, including an early work by the youthful Ding Cong, an artist who would later cite Mexican art as a major influence on his work.⁵² Perhaps the most notable example of this imitation, though, is "Chinese Hollywood" by Yan Zhexi (1909-1993), cartoonist, and latterly prolific writer of popular songs that are still remembered in China today.⁵³ This is a true Chinese version of Covarrubias's original, with all the film stars involved in Shanghai's flourishing film industry depicted.

It was not just in the close imitation of his drawing style and the adoption of specific themes that Chinese artists took inspiration from Covarrubias. The sketching of Ye Qianyu owed much to what he had learned from Covarrubias, specifically in his adoption of the practice of carrying a sketchbook with him at all times.⁵⁴ As Ye stated with regard to how his own work and that of his

1940); and an illustration for an article entitled, "Our changing tastes ... in 1938," *American Vogue* (May 15, 1938).

51. See for example "Shanghai mingji shi mei tu 上海名妓十美图 (Ten famous courtesan beauties of Shanghai)" (1900) by Zhou Muqiao 周慕桥 (1868-1922), accession no. 41, and "Jingyanggang Wu Song da hu xiju 景陽崗武松打虎戲劇 (The Chinese Drama Wu Song Wrestles with a Tiger on Jingyang Ridge)," accession no. 34. soas Digital Collections. https://digital.soas.ac.uk/d_chn, accessed October 2, 2017.

52. Marcia R. Ristaino, *China's Intrepid Muse - The Cartoons and Art of Ding Cong* (Warren CT: Floating World Editions, 2009), 22-23.

53. Ding Cong 丁聰, *Yinhe xingyu tu 銀河星浴圖* (Stars of the Silver Screen Bathing) (1935). For an image of this caricature see Huang, Gan and Chen, eds., *Lao Shanghai manhua tuzhi*, 172; Yan Zhexi 嚴折西, "Zhongguo haolaiwu 中國好萊塢 (Chinese Hollywood)," *Manhuajie 漫畫界*, no. 7 (November 5, 1936): n.p. This issue of *Manhuajie*, published to commemorate the First National Cartoon Exhibition, "Chinese Hollywood" by Yan Zhexi, was printed on the same page as Wang Zimei's "The Cartooning Circle of Nanjing and Shanghai," both in black-and-white.

54. Hao Zhihui 郝之輝 and Sun Yun 孫筠, eds., *Ye Qianyu renwuhua jiangyi 叶浅予人物画讲义* (Studies on the Figural Painting of Ye Qianyu) (Tianjin: Tianjin Shuji Chubanshe, 2010), 36, cited in Bevan, *A Modern Miscellany*, 105-106.

colleague Zhang Guangyu changed following Covarrubias's visit to Shanghai: "Guangyu was attracted by his method of exaggeration and I studied his sketching skills."⁵⁵ If by "studying his sketching skills" he meant anything other than the adoption of his habit of carrying a sketchbook with him, then it can only be after meeting Covarrubias in person, and seeing him at work with sketchbook in hand that he could have learnt anything about his methods of sketching. Ye could not have physically studied Covarrubias's sketches directly from concrete examples at any other time than when he was in Covarrubias's presence, as, by all accounts, Covarrubias kept his unfinished sketches very close to his chest. It was only Covarrubias's ultra-refined and well-honed designs, based on his preliminary sketches, that actually made their way into *Vanity Fair* and other magazines. The sketches themselves, although widely known today, were never seen in publications of the time. Covarrubias's sketches were a means to an end, whereas those of Ye Qianyu became the finished article. It is certainly the fact that Covarrubias carried a sketchbook with him that most caught the imagination of Ye Qianyu, encouraging him to do the same, and indeed, this is mentioned by him several times in his memoirs.⁵⁶ Even though Ye Qianyu's adoption of technical aspects of Covarrubias's art work might have been limited, the art of sketching became central to Ye's output. The sketching techniques that he developed would prove central to the development of modern art in China into the second half of the twentieth century. Likewise, Zhang Guangyu's drawings for his "Folk Love Song" series, which had been so closely inspired by Covarrubias's illustrations, were the precursor to the line-drawing caricatures and cartoons that became so widespread following the founding of the People's Republic of China in 1949.

In recent years, Shao Xiaohong, in an account of how the cartoonist Huang Miaozi (1913-2012) remembered her father Shao Xunmei, has pointed to the impact of Covarrubias's work on Zhang Guangyu and its central importance to the future of the cartoon in China:

The influence of Covarrubias on Zhang Guangyu's style of drawing was immense. In his cartoons, Guangyu walked the same road as Covarrubias. This new style has

55. Ye, *Trifling Talks on Times of Great Change and a Record of Fleeting Time*, chap. 20. <http://www.my285.com/zj/zgxd/xxcs/index.htm>, accessed August 17, 2017.

56. See for example Hao and Sun, eds., *Studies on the Figural Painting of Ye Qianyu*, 36, and Bao Limin 包立民, *Yishu dashi zhi lu congshu: Ye Qianyu* 艺术大师之路丛书 • 叶浅予 The Path of the Great Artists Series—Ye Qianyu (Wuhan: Hubei Meishu Chubanshe, 2002), 15-17.

continued ever since, and the new school of cartooning in China was indeed passed down to us from Guangyu.⁵⁷

Chinese Art and Covarrubias

Aspects of Chinese art left a deep impression on Covarrubias too. In her memoirs, Rose Covarrubias recalled that when the couple visited Guangzhou in 1933, after their Shanghai sojourn, they had time to go “to see how jade was carved.”⁵⁸ In an account of the Chinese cartoonists of the 1930s, as remembered by Yu Feng (1916–2007), she tells of the visits Covarrubias made, in the company of Zhang Guangyu, to the stalls at the Chenghuangmiao (Temple of the City God)—Shanghai’s antiques quarter. It was in such markets in Shanghai, Suzhou, Beijing, and Guangzhou that Covarrubias may have acquired jade pieces for his own collection.⁵⁹ Covarrubias’s passion for jade is attested to in Shao Xunmei’s first article.⁶⁰ Here, Shao tells both of Covarrubias’s liking for Chinese jade, and of the collection of Mexican jades he had back home, noting that he had even brought some of these along with him on his journey.⁶¹ Shao reports that Covarrubias told him he wasn’t concerned whether or not a jade piece was real or fake, what was important to him was its form and the skill of the carver.⁶² How much truth there is in this is uncertain, but indeed, much of what was for sale in Chinese antique markets at the time of Covarrubias’s visit, will certainly have been of dubious provenance, despite no doubt having been copied very convincingly by modern carvers. Even so, such fakes could still be very attractive pieces and display tremendous carving skill, and it is certainly possible that Covarrubias would have found them interesting.

57. [Shao] Xiaohong [邵] 绍红, “Huang Miaozi tan Shao Xunmei 黄苗子谈邵洵美 (Huang Miaozi on Shao Xunmei),” 2006. <http://book.people.com.cn/GB/69362/4805974.html>, accessed September 24, 2017.

58. Rosa Covarrubias and Adriana Williams, ed., *The China I Knew* [type-written ms], n.p.

59. Yu Feng 郁风, “Shanghai de manhua shidai 上海的漫画时代 (Shanghai’s Cartoon Era),” in *Yu Feng sanwen jingxuan* 郁风散文精选, Selected Essays of Yu Feng (Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe, 2010), 180.

60. Shao, “Kefoluopisi,” 6.

61. Shao, “Kefoluopisi,” 6.

62. Shao, “Kefoluopisi,” 6.

Shao continues his account by telling his readers that Covarrubias believed it was with jade that the common denominator linking Chinese and Mexican art could be found.⁶³ With this in mind, Covarrubias is reported as having said that in the past there were those who thought that the green jade known in China as *feicui* had originally been brought to Mexico from China. These are the people that in his book *Mexico South* are described as “those who believe the importation into America of a ready-made culture from Asia.” In this study, published in 1946, Covarrubias points to the similarities that can be found between jades of China and the Americas:

There are, in fact, so many points of similarity between the use, manner of carving and polishing, art style, and magic lore of jade in China and in ancient Mexico that it would not be hard to share the belief in stronger and more direct ties with the East, were it not for basic differences of structure, of style, and of symbolism and for the fact that jade [...] is found all over the world.⁶⁴

What is perhaps most interesting in Shao’s article is his opinion that “much of the clarity and vigour of line” in Covarrubias’s artwork, came directly from his passion for line-carving on jade and this ties in well with his observation that Covarrubias’s artwork in general laid “most emphasis on line.”⁶⁵ When speaking of Covarrubias’s black-and-white caricatures in *Vanity Fair* Shao eulogised: “This line is extremely simple, but from just a curve in the face, or a twist in the body, one can appreciate the variations in the psychology of the subject.”⁶⁶

Unsurprisingly, Covarrubias also learnt something from the Chinese artists he met while he was in China. When Yu Feng wrote of Zhang Guangyu and Covarrubias visiting the antiques market together, she also mentions how Zhang taught him about Chinese art, and indeed, it does seem to be the case that Covarrubias picked up some understanding of traditional Chinese painting theory while he was in China. In fact, this could have been learned from any number of sources: from Zhang Guangyu, or any of the other artists he

63. Shao, “Kefoluopisi,” 6.

64. Miguel Covarrubias, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec* (London, New York, Sidney, and Henley: KPI, 1986 [1946]), 107. With regard to differences in structure, Covarrubias points to scientific work carried out by Norman and Johnson (1941), the bibliographic details of which do not appear in his bibliography.

65. Shao, “Kefoluopisi ji qi furen,” 119.

66. Shao, “Kefoluopisi ji qi furen,” 118.

met (through an interpreter), from Shao Xunmei, or indeed from Lin Yutang, who, years later would write books dedicated to the subject, in English, for an American audience.⁶⁷ Without actually mentioning the name of Su Dongpo (1037-1101),⁶⁸ it is clear that Covarrubias had come across some of the ideas on art that had been propounded by this highly influential poet, painter, philosopher, and statesmen centuries before, namely, that the aim of the “scholar painter” should not be merely to represent the outer form of a subject through realistic representation. As a proud “amateur” painter—distancing himself from the professionals who painted for money—Su Dongpo had striven for what he saw as a more truthful representation of a subject by exploring its inner meaning through the utilization of a form of ink painting that used spontaneous calligraphic strokes of the brush. It would seem from what Shao Xunmei wrote that Covarrubias had picked up on at least some of this and expressed it in the following words:

The “pure art” approach of Chinese painting, is what I admire most about it, not even a single line is complicated by thoughts of gain or advantage (*mingli*). Chinese painting wastes no effort on form: as soon as the brush touches the paper, the artist gives over his spirit entirely to his own hand—a mysterious way of guiding the subconscious. In this regard, Chinese artists have achieved the greatest success.⁶⁹

Shao goes on to report Covarrubias as having said that he saw the spontaneity of Chinese painting as having much in common with the composition of poetry, again calling to mind Su Dongpo’s theory that “within painting there is poetry, and within poetry there is painting.”⁷⁰ This is not to say that Covarrubias had any profound understanding of Chinese painting, but it is interesting to note that the ideas of spontaneity—and the expression of emotions and the psychological state of a subject through the use of just a few well-chosen lines, which are often apparent in his own work—had much in common with traditional approaches to painting in East Asia.

67. Many years later Lin Yutang would write in English about Su Dongpo’s theories on art. See Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art* (London: Heinemann, 1967), 90-95. See also Lin Yutang, *The Gay Genius: The Life and Times of Su Tungpo* [Su Dongpo] (London: Heinemann, 1948), 240-249.

68. Su Dongpo 蘇東坡 (1037-1101), also known as Su Shi 蘇軾.

69. Shao, “Kefoluopisi,” 6.

70. Lin, *The Chinese Theory of Art*, 95.

Amongst Covarrubias's surviving sketches can be seen several examples that further demonstrate an interest in Chinese culture. As well as his apparent fascination with Peking Opera, jade and Chinese painting, Covarrubias appears to have had an interest in the Chinese writing system.⁷¹ There are at least three examples of sketches that show his attempts at writing his own name. One of these can be seen on a page of sketches that record fashionable young Chinese women in various poses, together with—rather incongruously—a selection of studies of water buffalo. This attempt at writing his name, here in the ancient form of Chinese writing known as seal script, must have been directly copied from someone else's example, as this writing system was not in everyday use and not widely understood by anyone other than specialists.⁷² Another similar example, again showing a variety of unrelated subjects that had caught his interest—modern tubular furniture, two camels, and a gateway through an ancient city wall—can be seen together with repeated attempts at writing his name, this time using a standard form of script. This is immediately followed by his rather poor attempts at copying a selection of other Chinese characters.⁷³ It is interesting to note that in the chapter on Beijing in *Chine* a typical local scene of camels by a city wall can be seen.⁷⁴ Although it is possible that the sketch in question was done after his first visit and served as a study for the *Chine* illustration, it is perhaps more likely that it was done during or after his brief trip to Beijing in 1933. In the third example of Covarrubias's attempts at Chinese writing, found in the archives in Puebla, Covarrubias's name in Chinese appears written vertically down the right-hand side—*Kefoluopisi* 珂佛羅皮斯 “Ke-fo-luo-pi-si” (fig. 6).⁷⁵ It is most likely that all three examples were drawn and written during his second trip, and probable that the latter two inscriptions were directly copied from the title of Shao's first essay—which uses Covarru-

71. Mention of an interest in Chinese architecture is also reported in one newspaper: “Mr. Covarrubias is particularly interested in seeing classical examples of Chinese architecture first-hand in Peiping [Beijing]” in “Caricaturist Covarrubias' First Impression of Change in China is the Split Skirt,” *The China Press*, October 3, 1933, front page of Second Section, 9-11.

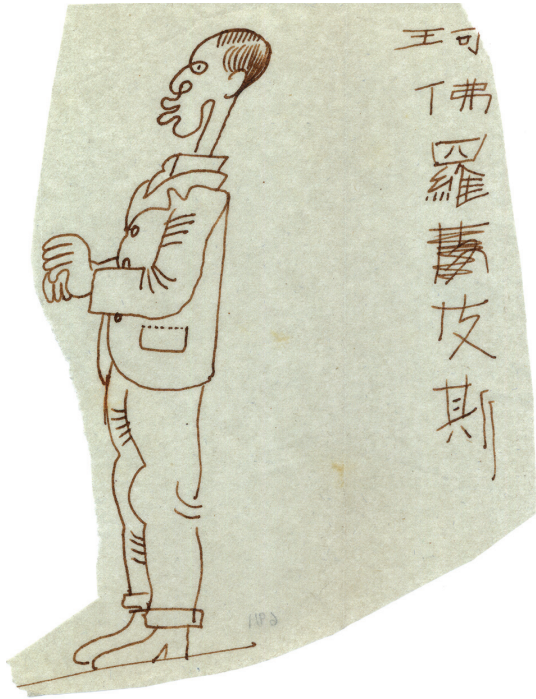
72. Williams and Carpenter, *Miguel Covarrubias Sketches*, 108.

73. Williams and Carpenter, *Miguel Covarrubias Sketches*, 109.

74. Chadourne, *Chine*, 266.

75. Caricaturas 1, no. 6911: Caricature of a man (*Caricatura - hombre de perfil con traje, en la parte posterior incluye una leyenda en chino en forma vertical: Kefoluopisi - [Ke-fo-luo-pi-si].*).

6. Caricaturas I, no. 6911.
Archivo Miguel Covarrubias.
Sala de Archivos y Colecciones
Especiales, Dirección de
Bibliotecas, Universidad de las
Américas, Puebla.



bias's Chinese name for its title—or from another source that Covarrubias might have been in a position to mimic at the time.⁷⁶

A Lull in the Popularity of Covarrubias in China

While a veritable explosion of “magazine culture” was taking place in Shanghai in the 1930s, China's neighbour, Japan, had its sights set on the forced expansion of its empire. A year after the so-called Manchurian Incident of 1931, when the Japanese staged a scene that enabled the military to make signifi-

76. What is perhaps Covarrubias's earliest attempt at mimicking Chinese characters dates from 1929 and appears in a scenario in a Chinese restaurant in New York China Town. Here can be seen an attempt at writing Chinese characters by someone who clearly has no knowledge of the writing system. See *Vanity Fair* 32, no. 5 (July, 1929): 53. Covarrubias's attempts in the 1930s are marginally more successful.

cant encroachments into Chinese territory in the north, the Japanese attempted a similar manoeuvre in Shanghai. On this occasion it failed, but tensions persisted throughout the 1930s until full-scale war between the two countries finally broke out in 1937.

It was with the prospect of full-scale war with Japan that the widespread popularity of the art of Miguel Covarrubias began to wane. Notwithstanding the fact that Covarrubias had already been responsible for steering several artists in directions that would never be forgotten in China, by the middle of the decade, Chinese artists were stepping up their production of political art and anti-Japanese propaganda. The vehemently anti-war art of George Grosz (1893–1959) became widely imitated, ironically, at a time when the German artist's own political feelings had long since mellowed, and he was no longer active in political circles following his move to the USA in 1933. Nevertheless, the Chinese artists viewed Grosz as a political artist and Covarrubias had now become simply a “decorative artist” at this time of national crisis.⁷⁷

In the years 1934–1936 Grosz became just as influential as Covarrubias had been before him, and some of the very same artists who had imitated the Mexican's work now began to draw in styles that took inspiration from the German artist. Since his arrival in the USA Grosz had contributed regularly to *Vanity Fair* and artists in Shanghai will certainly have known of his work there through reading the magazine.⁷⁸ Amongst Grosz's work that appeared in *Vanity Fair* was a reproduction of a montage/collage entitled “American Landscape.” It can be no coincidence that a Chinese version of this, “Shanghai Landscape”—a clear imitation of this otherwise little-known example by Grosz—appeared in *Shidai manhua* (“Modern Sketch”) in 1934, so soon after it had been published in *Vanity Fair*.⁷⁹

77. Huang Miaozi 黄苗子, “Lun manhua 論漫畫 (On Manhua),” *Liangyou huabao* 良友畫報 (“The Young Companion”) no. 121 (October, 1936): 52–53, and Jack Chen, “Xie zai ‘touqiang’ zhi qian” 寫在『投槍』之前-所亞漫畫集序 (Written Before ‘The Spear’: Preface to the Collected Cartoons of Suoya),” *Dagongbao* 大公報 (“Ta Kung Pao” also known as “L'Impartial”) (December 29, 1938): 8. *Touqiang* 投槍 (The Spear) was a collection of the cartoons of Yu Suoya 余所亞 (1912–1991) published in Hong Kong in August 1939.

78. See the examples of his work that appeared in *Vanity Fair* 39, no. 2 (October, 1932): 18; *Vanity Fair* 40, no. 6 (August, 1933): 10–11; and *Vanity Fair* 41, no. 3 (November, 1933): 34–35.

79. George Grosz, “American Landscape,” *Vanity Fair* 41, no. 3 (November, 1933): 35; and Anon., “Shanghai Landscape,” *Shidai manhua*, no. 1 (April 15, 1934): 23. See Bevan, *A Modern Miscellany*, 158–161 and Paul Bevan, *Intoxicating Shanghai. An Urban Montage: Art and Literature in Pictorial Magazines during Shanghai's Jazz Age* (Leiden: Brill, 2020), 237–241.

The introduction to China of Grosz's earlier, brutal, vitriolic work was largely the responsibility of just one man, the hugely influential writer and polymath Lu Xun (1881-1936), who had collected Grosz's work in print and book form since the late 1920s. Lu Xun had been a major figure in the New Culture Movement and would later be responsible for the publication of reproductions of Grosz's prints in literary and art magazines, as well as their display in a number of small-scale exhibitions in Shanghai.⁸⁰ It was this early work by Grosz, from the First World War period and immediately after, that appealed most to the Chinese artists, and beginning in 1934, a Grosz craze—based largely on his early work—took off in Shanghai.

In complete contrast, Covarrubias's colleague, the American cartoonist Russell Patterson, who specialised in drawing sexy women of the flapper era in his work for magazines such as *Ballyhoo* and *Life*, had his imitators in China too, notably Zhang Yingchao, an artist who worked on the periphery of the group in question. Zhang's caricatures, heavily inspired by Patterson's work, can be seen in such magazines as *Shidai manhua* ("Modern Sketch") and *Furen huabao* ("The Women's Pictorial") and often make direct reference to features that had recently appeared in *Ballyhoo*.⁸¹

If Miguel Covarrubias and Russell Patterson were products of the Jazz Age in the USA—both having begun contributing to American magazines while the 'Roaring Twenties' were in full swing—then the Chinese artists and writers who were so heavily inspired by their work, and contributed to the many pictorial magazines published in Shanghai following Covarrubias's 1933 visit, should be seen as products of a full-blown Chinese Jazz Age.

This jazz age, with which many of the Chinese figures thus far mentioned were fully engaged, encompassed innovations in music—in the form of jazz and popular music; dancehall culture—with the vast number of clubs and ball-

80. See for example *Deguo Chuangzuo banhua zhanlanhui* 德國創作版畫展覽會 (Exhibition of German Creative Prints), which took place from June 4-25, 1932 at the Zeitgeist Book Company on Bubbling Well Road, Shanghai. See Ma Tiji 馬蹄疾 and Li Yunjing 李允经, eds., *Lu Xun yu xinxing muke yundong* 鲁迅与新兴木刻运动 (Lu Xun and the New Woodcut Movement) (Beijing: Renmin Meishu Chubanshe, 1985), 284.

81. See for example Zhang Yingchao 張英超, "Yijiusansi nian de qiji: 'Huifu ziran' de bairehua 一九三四年的奇蹟:『回復自然』的白熱化 (Turning the "Return to Nature" White Hot: The Marvel of 1934)," *Shidai manhua* (March 20, 1934): [11-12], and how it relates to *Ballyhoo* 5, no. 3 "Nudist Number" (October, 1933), and to the "Mae West Number" (February, 1934). See Bevan, *Intoxicating Shanghai*, 215-219.

rooms that sprung up during the first decades of the twentieth century; a fascination with foreign film—with a full engagement with Hollywood, as well as with Chinese domestic cinema; architecture—in the form of the many “art deco” buildings found in Chinese cities such as Shanghai and Hangzhou; and fashions in clothing—from the latest Parisian styles, to the development of a distinctly modern Chinese style of dress, in the form of the *qipao* as well as the hugely fashionable fur-trimmed overcoat, notably as designed by Ye Qianyu and his colleagues, and appearing in the pages of pictorial magazines.

Highly influential figures associated with magazine culture include *Vanity Fair* favourites such as Covarrubias and Paul Morand (1888–1976) and for a time they were as popular amongst a group of artists and writers in Shanghai as they were in the West. Here could be seen the results of foreign and domestic pictorial magazines as major vehicles for the dissemination of “jazz-age culture” in 1930s China.

Diego Rivera

Covarrubias was not the only Mexican artist to spark the imagination of Chinese artists. Diego Rivera (1886–1957), was also known to them; partly due to his left-wing political stance, but specifically because of the reports that found their way into Chinese magazines concerning the removal of Rivera’s *Man at the Crossroads* mural from the Rockefeller Centre, in 1934.⁸² That year, in the magazine *Wanxiang*—perhaps the Chinese magazine closest in many ways to *Vanity Fair*—can be seen a photograph of Rivera together with several examples of the earlier frescoes he had made for the Secretaría de Educación Pública, SEP, in Mexico City (1923–1928). One of the frescoes found in that building, *La noche de los pobres* (Night of the Poor) had been introduced to China by Lu Xun, three years earlier than the *Wanxiang* examples, within the pages of the magazine *Beidou*.⁸³ In his short introductory article Lu Xun points to the fact that Rivera believed the mural/fresco to be the perfect art form for the masses, as it could “most effectively fulfill the responsibilities of society,” being avail-

82. “Lifeila bihua de gushi 李費拉壁畫的故事 (The Story of Rivera’s Murals),” *Wenyi huabao* 1, no. 1 (October 10, 1934): 45, and “Diyage Lifeila zhi bihua 第亞戈·李費拉之壁畫 (The Murals of Diego Rivera),” *Wanxiang* 1, no. 1 (May 20, 1934): n.p.

83. “Pinren zhi ye 貧人之夜 (The Night of the Poor) [*La noche de los pobres*],” *Beidou* 1, no. 2 (October 20, 1931). My thanks to Zheng Shengtian for bringing this article to my attention.

able for all to see. Of course both Rivera and Lu Xun were right in this and its function as a form of art for the people was well established by this time. That said (to play devil's advocate just for a moment) the particular mural Lu Xun was writing about, although theoretically available to be viewed by the public, is situated in a place only accessible to those with permission to enter the building complex, cross the wide courtyard and ascend to the third floor cloister. Furthermore, it is somewhat ironic to note, the fact that this mural was painted directly onto a wall in Mexico was the very reason Lu Xun and most of his readers would never have had the opportunity to see it in person. Suffice to say, murals were the perfect form of art for the masses to enjoy and gain instruction from—if the masses were given access to them. Before long Rivera's murals would become highly influential in China, when the mural as an art form joined the pictorial magazine to become the two ideal forms of public art in the decades following the founding of the People's Republic of China.⁸⁴

In the 1930s, the many Chinese artists who had not been abroad to study relied almost exclusively on books and magazines to see examples of major foreign art works. There were, of course, many art exhibitions mounted in Shanghai and the display of the work of modern Chinese traditional masters, Chinese art associations, and local expatriate artists, was common.⁸⁵ Conversely, exhibitions of modern foreign artists, or even of domestic art produced in modern Western styles, were few and far between.⁸⁶ Rare exceptions of the

84. For more on the mural in China see the work of Zheng Shengtian, "Mexico/China Exchange in the 1950s." <https://www.haudenschildgarage.com/supported-programs/mexico-china-exchange-in-the-1950s>, accessed August 17, 2017.

85. Such exhibitions included: those by both new and established artists: "Zhang Daqian shuhua zhan 張大千書畫展 (The Opening of an Exhibition of the Painting and Calligraphy of Zhang Daqian)," *Shenbao* 申報 ("The Shun Pao"), (February 15, 1933): 12; exhibitions of chosen students returned from their studies abroad, for example, "Zhang Chongren yishu zhanlanhui 張充仁藝術展覽會 (Zhang Chongren Art Exhibition)," *Shenbao* 申報 ("The Shun Pao") (February 21, 1936): 12; and exhibitions in venues such as department stores: "Nühuajia Zhou Lihua gezhan 女畫家周麗華個展 (Solo show by the woman artist Zhou Lihua)," *Shenbao* (November 12, 1936): 13, and "Another Art Show at Sun Company," *Shanghai Evening Post and Mercury* (November 14, 1936): 2.

86. For example, the well-known annual exhibitions of modern art by the *Juelanshe* (Storm Society) took place only from 1932-1935. Exhibitions such as those mounted from 1934-1939 by the *Bataviasche Kunstkring* (Batavia Art Circle) in Java, included paintings from the collection of the paint factory magnate Alexandre Regnault. In the 1939 exhibition, paintings of Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, and Pablo Picasso were shown. Exhibitions of paintings by such major figures never made their way to China. See Simon Soon,

former were the exhibitions of the eminently portable woodcut, as promoted by Lu Xun, in which the work of European artists such as Käthe Kollwitz (1867-1945), Carl Meffert (1903-1988) and Frans Masereel (1889-1972), were indeed shown in China. Exhibits from Lu Xun's own collection seen in these exhibitions had been sent to him by mail from his contacts in Germany and Russia, or ordered through local firms such as the Commercial Press.⁸⁷

In contrast, magazines like *Vanity Fair*, which contained examples of artworks specifically designed for the medium of the magazine by artists such as Covarrubias and Grosz, provided the rare opportunity in China to readily view Western artworks in the context for which they were originally designed—artworks produced specifically for publication in magazines and not designed for exhibition. The foreign pictorial magazine became a prime resource for the Chinese artists who have been explored in this paper, and furnished them with material by foreign artists that would be instrumental in shaping their own future work.

Conclusion

Since the late Qing dynasty (1644-1911), and particularly from the time of the New Culture Movement at the beginning of the twentieth century, newspapers and magazines served as important source material for artists and writers in China, and the material they found in those mediums was used as models for some of the most influential Chinese literary and artistic creations of the period. During this time, some artists and writers had been abroad to study, and the first-hand knowledge and inspiration they gained in the West (as well as in Japan) was something acquired through personal experience. Others, such as the group of artists discussed in this paper, relied on what they could learn from those who had returned from abroad, but also, and perhaps most crucially, from books and magazines published both domestically and abroad. Covarrubias's work, particularly in *Vanity Fair*, was a huge inspiration to these artists and to Shao Xunmei—the person who is most likely to have been responsible for introducing the magazine to them in the first place.

"When was East Asia and Southeast Asia's Modernism in Art? Comparisons and intersections," in Stephen Ross and Allana C. Lindgren, eds., *The Modernist World* (London: Routledge, 2015), 82. My thanks to Adrian Vickers of the University of Sydney for bringing this to my attention.

87. Lu Xun 鲁迅, *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 (The Complete Works of Lu Xun) (Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe: 1981), vols. 14 and 15.

The huge popularity that Covarrubias's work enjoyed in the first half of the 1930s waned as war approached, but despite this, as indicated by Shao Xunmei's own daughter, the legacy of Covarrubias in China lived on through influential artists such as Zhang Guangyu and Ye Qianyu, both of whom adopted aspects of his art when they met him in Shanghai in 1933.

Although after 1933 Covarrubias never visited China again, his interest in the country persisted; manifesting itself in both his political engagement with Mao Zedong's "New China", and in a number of artworks he produced in the years before his death in 1957,⁸⁸ notably in the illustrations he drew for Pearl Buck's part-translation of the great Ming dynasty novel *Shuihu zhuan* (published in 1948 as "All Men are Brothers" with an introduction by Lin Yutang).⁸⁹ Here can be seen Covarrubias's concrete response to what he had learned about Chinese art from those he met in Shanghai—notably from Zhang Guangyu and Shao Xunmei—revealing itself in his drawing of colour illustrations heavily inspired by traditional Chinese book illustration.⁹⁰ This might well be seen as the culmination in Covarrubias's own work, of the short-lived, hands-on, cultural exchange that had taken place during his brief visit to Shanghai in 1933. On the other hand, artists such as Zhang Guangyu and Ye Qianyu, their colleagues and successors, were responsible for the dissemination of a "new style" of cartooning, developed by them out of the work of Covarrubias and other Western artists before the founding of the People's Republic of China in 1949. This laid the foundations for trends that became highly influential in the Chinese modern art world; trends that would endure well into the second half of the twentieth century. ❀

88. See for example the portrait in oils of Mao Zedong as illustrated in *Miguel Covarrubias: Cuatro Miradas/Four Visions*, 83. For information on his political engagement with the People's Republic of China see Williams, *Covarrubias*, 202.

89. Shi Nan'an, *All Men Are Brothers*, trans. Pearl Buck (New York: The Limited Edition Club, 1948).

90. Covarrubias first introduction to Chinese woodblock illustration might have been the responsibility of Shao Xunmei. In his essay, Shao mentions having shown Covarrubias a Song dynasty (960-1279) edition of the book *Lienüzhuan* 列女傳 (Biographies of Exemplary Women) with illustrations by the artist Gu Kaizhi 顧愷之 (344-406 AD). Shao, "Kefoluopisi," 7. It is interesting to note that the female figure representing China in Covarrubias's map mural "Art Forms of the Pacific Area" for the "Pageant of the Pacific" of 1940, bears much resemblance to the style in which female figures are represented in Gu Kaizhi's paintings. See for example, *Nüshi zhentu* 女史箴圖 (The Admonitions Scroll) in the collection of the British Museum (BM1903,0408,0.1). For a reproduction of the map see *Miguel Covarrubias: Cuatro Miradas—Four Visions*, 128-129.

Word and Image in Miguel Covarrubias's Island of Bali

Palabra e imagen en La isla de Bali de Miguel Covarrubias

Artículo recibido el 22 de abril de 2018; devuelto para revisión el 8 de enero de 2019; aceptado el 23 de febrero de 2019; <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2019.mon01.2704>.

Adrian Vickers The University of Sydney, ISEAS-Yusof Ishak Institute; adrian.vickers@sydney.edu.au; <http://orcid.org/0000-0002-1215-6462>.

Líneas de investigación Historia cultural del sureste asiático.

Lines of research Cultural history of Southeast Asia.

Publicación más relevante *Bali: A Paradise Created* (Clarendon: Tuttle Publishing, 2012).

Resumen *La isla de Bali* de Miguel Covarrubias se ha mantenido como uno de los tratamientos más consolidados acerca del tema, desde su publicación original en 1937. La facilidad que tiene el libro con las palabras se iguala con la elegancia del dibujo. El libro se hizo en un contexto colonial, escrito por un mexicano que a su vez era parte de un grupo euroamericano de intelectuales y artistas cosmopolitas. A Miguel Covarrubias se le ha criticado por “orientalista” y se le ha elogiado como un visionario transpacífico. El encuentro de Covarrubias con Bali fue especialmente un encuentro con el arte balinés, en específico con una nueva forma de modernismo que emergió en los años treinta. El interés de Covarrubias por la magia coincidió con las preocupaciones balinesas por las fuerzas espirituales, algo que Covarrubias buscó con su estudio de los textos balineses. Para Covarrubias, el arte era un vehículo para lograr una liberación. A pesar de haber tenido una fuerte intervención editorial externa, *La isla de Bali* adelantó una visión global de las conexiones entre sociedades a través del arte.

Palabras clave Bali; orientalismo; pintura; modernismo; isla de Bali.

Abstract The *Island of Bali*, by Miguel Covarrubias, has remained one of the definitive treatments of the subject since its original publication in 1937. The book's facility with words is matched by elegance of drawing. The book was also composed in a colonial context, written by a Mexican who was part of a Euro-American group of cosmopolitan intellectuals and artists. Miguel Covarrubias has been attacked as

an orientalist, and praised as a trans-Pacific visionary. His encounter with Bali was especially an encounter with Balinese art, especially the new form of modernism emerging in the 1930s. Covarrubias's interests in magic coincided with Balinese preoccupations with spiritual forces, something he pursued with his study of Balinese texts. For Covarrubias, art was a vehicle for achieving liberation. Despite heavy outside editorial intervention, *Island of Bali* advances a global view of connections between societies through art.

Keywords Bali; Orientalism; painting; modernism; *Island of Bali*.

ADRIAN VICKERS
THE UNIVERSITY OF SYDNEY

Word and Image in Miguel Covarrubias's Island of Bali

The *Island of Bali*, by Miguel Covarrubias, has remained one of the definitive treatments of the subject since its original publication in 1937. The book is a work of romance and instant nostalgia, in which facility with words is matched by elegance of drawing. The book was also composed in a colonial context, written by a Mexican who was part of a Euro-American group of cosmopolitan intellectuals and artists. In other contexts, Miguel Covarrubias has been accused of being part of an attempt to water down Mexican nationalist art for audiences in the United States,¹ and praised for his cosmopolitan vision of the trans-Pacific as a form of geography alternative to others focused on an Anglo-Saxon-dominated Euro-America.² He has been attacked as an Orientalist, and praised as a trans-Pacific visionary.

The book explores topics close to the author's heart but does so in a way that advances a global view of connections between societies, connections that ultimately have spiritual roots. Miguel Covarrubias may not have practiced his friend Diego Rivera's assertive politics of art, but his Mexican origins did make a difference to how he wrote about and visualized Balinese culture. For Covarrubias, art was a vehicle for achieving liberation. I will return to the dif-

1. Charity Mewburn, "Oil, Art, and Politics: The Feminization of Mexico," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XX, no. 72 (1998): 73-133.

2. Nancy C. Lutkehaus, "Miguel Covarrubias and the Pageant of the Pacific: The Golden Gate International Exposition and the Idea of the Transpacific, 1939-1940," in Janet Hoskins and Viet Thanh Nguyen, eds., *Transpacific Studies: Framing an Emerging Field* (Honolulu, Hawaii: University of Hawaii Press 2014), 109-133.

ficult question of what “liberation” might have meant at the time, but it is important to remember the general circulation of leftist thought in the 1930s, and Covarrubias’s origins in a country that had direct experience of revolution.

Island of Bali readily slipped into the colonial commonplaces of the author’s time. As I have observed elsewhere, the book reads like “a summary of all the elements of the Bali experience as it had evolved by the 1930s.”³ Covarrubias presented Balinese society as harmonious, and essentially egalitarian, with an overlay of caste on top of the purity of the society of the “original Balinese” or *Bali Aga*. “Like a continual under-sea ballet, the pulse of life in Bali moves with a measured rhythm.” “[N]o other race gives the impression of living in such close touch with nature, creates such a complete feeling of harmony between the people and their surroundings.”⁴ He thus focused on agrarian symbols as the basis of Balinese life, notably as the rice goddess figure or *cili*, which featured in one of his later Pacific maps as an emblem of the island. Much of Covarrubias’s imagery is shared with the standard contemporary tourist literature and posters. Such timeless imagery distracted attention from the impacts of Dutch colonial rule on the island.

Covarrubias, unlike his contemporaries, did dwell on a range of aspects of Balinese experience of social change. He painted the introduction and experience of Dutch colonialism in a negative light. This included what he described as the poverty that had developed by his second trip to Bali in 1933, and the growth of exploitative sex industries on the island.⁵ The elite international group that lived on Bali in the 1930s included many artists who were living the ideal of the South Seas, although some of the circle in which Covarrubias moved treated Balinese as objects of art rather than as interlocutors. Others in this group came from a background in anthropology and were genuinely interested in some kind of engagement. American Jane Belo, whom Covarrubias knew from the New York circle of the Harlem Renaissance, was one of the most involved in Balinese life. Covarrubias and his associates made it clear that they were no fans of Dutch attitudes and policies.

In her attack on one of those associates, the famous anthropologist Margaret Mead, Dutch journalist Tessell Pollmann discussed *Island of Bali* as an Orien-

3. Adrian Vickers, *Bali: A Paradise Created*, revised edition (Rutland, Vermont: Tuttle, 2012), 163, citing Miguel Covarrubias, *Island of Bali*. See also my introduction to the republication: *Island of Bali* (Singapore: Tuttle, 2014).

4. Covarrubias, *Island of Bali*, 165, also discussed in *Paradise Created*.

5. Covarrubias, *Island of Bali*, 164–165.

talist work. Pollmann focused particularly on Covarrubias's depiction of "harmonious" Bali, and how it fitted both with Mead's representation of Bali, and with the tourist image of the island. She singled out his illustration of a woman displaying her pudenda while bathing as emblematic of a colonial mentality: "This drawing of Covarrubias, a plain dishonesty to his text and the Balinese, is the type of illustration that in the prudish 1930s does sell well and attracts sex-starved Westerners to exotic isles."⁶ She further accused him of misunderstanding Bali. While noting that Covarrubias talked about colonial Dutch as "pompous asses," she also noted that he praised Dutch colonialism for preserving Bali's culture and way of life.⁷ Covarrubias's Bali paintings also repeated images of naked women, dancing and idealized agrarianism (figs. 1 & 2).

Such a view accords with Charity Mewburn's charge that in the 1940 Twenty Centuries of Mexican Art exhibition at New York's Museum of Modern Art co-curated by Covarrubias, the threatening politics of artists like Diego Rivera was neutralized through the selection of exploitative images of women. This contributed, says Mewburn, to the image of Mexico being softened or feminized into something non-threatening to U.S. audiences, in a very similar form to the way Orientalism worked to present "the East" as feminine and amenable to masculine Western conquest.⁸ Should we join Pollmann's sarcastic dismissal of Covarrubias as a patsy of colonialism, or is there more to him?

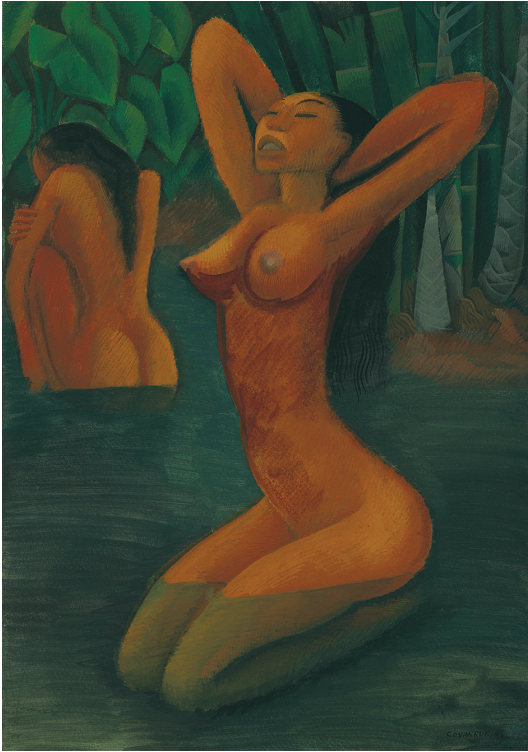
Viewing Balinese Art

While Covarrubias's work comes out of a framework of Orientalism, his views of Bali have implications for understanding the context of Dutch colonialism on the island, the position of expatriates in the colonial hierarchy, and Balinese emergent forms of modernity. These are all more complicated than the standard Orientalist narratives of a glorious past being let down by a degenerate present. Consider his discussion of modern art:

6. Tessel Pollmann, "Margaret Mead's Balinese: The Fitting Symbols of the American Dream," *Indonesia* 49 (Apr. 1990): 1-35, 19.

7. Pollmann, "Margaret Mead's Balinese."

8. Mewburn, "Oil, Art, and Politics," although the discussion of Rivera's *Kneeling Dancer*, 113, emphasizes its very masculine exploitation, not exactly a "feminizing" trait.



1. Miguel Covarrubias, *Two Girls Bathing*, oil on canvas, 67 × 52 cm, Museum Pasifika, Bali.

Together with sculpture, painting underwent a liberating revolution after boys from around Ubud started to paint pictures in a “new” style. These were curious scenes from daily life on backgrounds of Balinese landscapes and village scenes, a mixture of realism and of the formal stylistic [sic], with naïve figures of ordinary Balinese...

This developed rapidly into a more mature, naturalistic style, producing a new crop of fine artists, each with a definite individual mark, such as I [Anak Agung] Sobrat, Madé Griya, and Gusti Nyoman [Lempad] from Ubud, Ida Bagus Anom from Mas, and the group of young painters from Batuan who draw fantastic forests and strange figures in half-tone against solid black backgrounds. These artists were encouraged by [Walter] Spies and the Dutch painter [Rudolf] Bonnet, who bought their pictures and provided them with materials; being careful, however, to keep



2. Miguel Covarrubias, *Legong Performance under a Banyan Tree*, gouache on paper, 48.2 × 38.1 cm, Museum Pasifika, Bali.

undesirable influences from them, and helping them to sell their work in the museum of Den Pasar, a clearing-house where only pictures of high quality are exhibited.⁹

He further added: “the birth of individualism rescued Balinese painting from its latent state and placed it on the same level as the emancipated sculpture.”¹⁰ Thus Covarrubias describes the emergent forms of a modern art in Bali, later illustrated in his book by showing one of the early paintings by Sobrat (1912 or 1917-1992), whose full correct name was Anak Agung or I Dewa Gede Sobrat¹¹ (fig. 3). The sense of a “liberating revolution” means both modernity’s promise of freedom from traditional constraints, and the broader idea of art as expanding human consciousness and capabilities.

9. Covarrubias, *Island of Bali*, 194.

10. Covarrubias, *Island of Bali*, 195.

11. Who might not have been impressed that Covarrubias left the lower-ranking aristocratic title from his name, although this may have just been a publication error.

Covarrubias's description of what he observed going on around him was quite nuanced, more so than many of the retrospective accounts which turn Covarrubias' friend, German painter Walter Spies, into the inventor of modern Balinese art. Covarrubias is very specific in his observation that Balinese modernism was not a derivative form of art. In 1938, Covarrubias wrote the introduction for an exhibition of works by Balinese artists at the McDonald Gallery in New York, which also included photographs by Rose Covarrubias and two of the illustrations from *Island of Bali*, "Cockfight" and Ida Bagus Made Togog's "The Balinese Cosmos."¹² Covarrubias observed that the sudden development of modernism in Balinese art was a "revitalising revolution," and one that was "inexplicable." He saw the impetus for new art as coming from the fact that "the new artists were quick to grasp the possibilities of the new materials," in combination with "their inherent fantasy, love for the decorative and eagerness for technical perfection."¹³ In *Island of Bali*, he dismissed the idea that modern Balinese art developed in imitation of the West by noting, for example, that Balinese depictions of "jungles [...] have wrongly been compared with those of the douanier Rousseau" (195). The group of expatriates on Bali that congregated around the charismatic Spies produced a consensus on the island that fitted well with the new tourist image being cultivated by colonial authorities. While being part of that group, Covarrubias nevertheless had his own independent position, something which may have come from his experience as a Mexican participant in autonomous developments in his country's art. From his Mexican stand-point, he could see that contrasts between stereotypical Eastern unchanging tradition and Western dynamism were not useful ways to examine what was actually happening on Bali.

Covarrubias included this example of Sobrat's work in his book, along with a work from the village of Batuan which may have been made by Ida Bagus Made Togog. Early in the book he included what is described as a cosmic

12. Edward Alden Jewell, "Exhibition Offers New Art of Bali," *New York Times*, 5th February 1938. Thanks to Siobhan Campbell for tracking down the newspaper references; *Catalogue of an Exhibit through February 1938 of water-color drawings by Artists of Bali, with an introduction by Miguel Covarrubias*, McDonald's Gallery, New York. My thanks to the Frick Library in New York, where I was able to find a copy of this little catalogue. Only one work, a Batuan painting, is reproduced there, and it is not clear whether Covarrubias owned any of the works on show besides the two illustrated in his book.

13. *Catalogue*; also partially cited in Williams and Chong (Singapore: Editions Didier Millet, 2005), *Covarrubias in Bali*, 42.



3. I Dewa Gede Sobrat (b. 1912 or 1917 - d. 1992), *Calon Arang*, c. 1937, ink and paint on wood, 65.1 × 95.9 cm, Fowler Museum at UCLA; X74.L375, Anonymous donor. ©Photo courtesy of the Fowler Museum at UCLA.

image by the same artist, and later there is a depiction of a shadow play performance by Ida Bagus Made Nadera.¹⁴ Some of Covarrubias's other illustrations were copies of drawings from Balinese paintings or palm-leaf manuscripts, including the offending naked woman mentioned by Pollmann.¹⁵

The work by Sobrat belonged to the writer and is now in the Fowler Museum at the University of California, Los Angeles. It was done early in Sobrat's career, painted on board, and currently is in need of conservation, with flaking of some parts (fig. 3). It is a strong work, not as finely detailed as later paintings on paper by him, but it is an atmospheric depiction of a dance known as *janger*, in which groups sit in a square and sing as part of a performance of a mythological narrative. In this case, the story is of the *Calon Arang/Rangda* or widow-witch of *Dirah*, shown here as the standing demonic figure towering over the female dancers. The structure at the left is *Rangda's* dwelling, and tradition-

14. Covarrubias, *Island of Bali*, respectively, between 202—203, 6, 237.

15. Covarrubias, *Island of Bali*, 117, but used as the cover of the original edition (under the dust-jacket).

ally the witch makes her appearance at midnight, hence the use of lighting in this work.¹⁶ Covarrubias also depicted dancing, but more frequently the *legong*, a performance by young girls. There is one sketch by him of a Calon Arang dance similar to that shown by Sobrat, and other separate depictions of Rangda.

The relationship between Spies and Sobrat that Covarrubias refers to is a complex one. Spies was a modernist, with links both to artists such as Marc Chagall and Egon Schiele, and also to the German expressionists, including the film-maker Frederick Murnau, and the sources of his art lie in Europe. Nevertheless, there is one work, apparently by Spies, that bears some compositional similarities to the Sobrat work. The elongated figures that are a feature of Spies' Bali work, plus the square composition and the content matter of the former painting, have much in common with Sobrat's art. Since I only know the Spies painting through a very small photograph, it is difficult to say more, except that it offers a tantalizing glimpse of a possible collaboration between the two that goes beyond the stereotype of Western tutelage of Balinese artists.¹⁷ The interaction between Westerners and Balinese may have been a two-way street, not simply a binary relationship.

Similarly, Sobrat recalled for Adriana Williams that he and Covarrubias talked about art together, and he regarded the Mexican as a friend, presumably because he was a fellow artist.¹⁸ One might, therefore, jump to the conclusion that Covarrubias influenced Balinese artists. Williams and Chong considered the evidence for this to be slim, and specifically rejected the claim that he influenced Balinese sculpture towards elongated forms, considering this element was already present in the art.¹⁹ The only noticeable influence was retrospective: in the 1950s the entrepreneur John Coast suggested to I Ketut Rudin of Renon village that he should look to Covarrubias as a model for what he might depict in his art.²⁰

16. For more background on Sobrat, and Balinese painting in general, see Adrian Vickers, *Balinese Art: Paintings and Drawings of Bali, 1800—2010* (Singapore: Tuttle, 2012).

17. John Stowell, *Walter Spies: A Life in Art* (Jakarta: Afterhours Books, 2011), 313. The *Life* Magazine report on the forthcoming *Island of Bali*, "Mexican Covarrubias in Dutch Bali," 27th September 1937, reproduces the Sobrat under the heading "I Sobrat, a modern Balinese, après Walter Spies."

18. Adriana Williams and Yu-Chee Chong, *Covarrubias in Bali* (Singapore: Editions Didier Millet, 2005), 31.

19. Williams and Chong, *Covarrubias in Bali*, 58.

20. Williams and Chong, *Covarrubias in Bali*, 58; Adrian Vickers and I Nyoman Darma Putra, interview with I Ketut Rudin, 11st December 1996.

The linearity of Balinese art would clearly have been attractive to Covarrubias, given his own background in graphic art and caricature. Therefore, it may be better to reverse the question, and ask whether Balinese art influenced Covarrubias? There seems little direct evidence for this latter case, given that the fluidity of line and dynamism in depiction of bodies was already there in his style, his enthusiastic copying and adaptation of Balinese drawings notwithstanding. Yu-Chee Chong, in her section of the joint study carried out with Adriana Williams, specifically argued that Covarrubias's style, particularly the monumentalism of his art, was very Mexican.²¹ In her PhD thesis that is one of the few complex studies of Covarrubias's style and subject matter, Susan Masuoka, however, argues that his Bali period pushed him more towards modernism. She writes that the time in Bali was spent making detailed observations, but after leaving Bali, these observations were pushed into stylized and elongated figures, featuring compositions with soft edges.²² This argument could be taken further. Prior to his period in Bali, Covarrubias was chiefly a caricaturist. After Bali, he worked more as a serious artist, even though still maintaining his career as an illustrator. This suggests not only a strong connection with artists like Spies, but also that Covarrubias's experience of seeing how young Balinese were creating a new alternative kind of modern art made him reconsider his own position as an artist.

In 1932, Covarrubias held a major exhibition of his first Bali work at the Valentine Gallery in New York. In the foreword to the exhibition, Diego Rivera casts the work in a regional and historical progression:

In the world of art, Miguel Covarrubias is one of the foremost American contemporaries. The rapid development of the seed in his nature came early and took place in Mexico. With the ingenious courage of children he transplanted the sprouting tree to this country. The tall proud city regarded in wonder and tenderness the valor of this child and the novelty of the budding flowers he offered.

Bali, of all lands perhaps the least mechanized and the most civilized, held him for months in its marvelous web. Now he has returned, bringing with him admirable

21. Williams and Chong, *Covarrubias in Bali*, 60.

22. Susan Naomi Masuoka, "Crossing Borders: Miguel Covarrubias and the Re-presentation of the Other", Ph. D dissertation (Los Angeles, University of California, ProQuest Dissertations Publishing, 1996), 274.

objects, the works of artists of earlier civilizations. They form a background for his own work, yet he sees them with the vision of America, transforming them into a beauty of their own.²³

Further, Rivera claimed Covarrubias and Balinese art as part of a mutual past, “Our past is dispersed over many lands and places. Covarrubias has rediscovered it and grafted it onto a tree rooted in our own land and time, so that it may grow and give new flowers and new fruits.”²⁴ Rivera is clearly talking about a common history for humanity that Covarrubias was awakened to in Bali, and one in which the West was not necessarily prime. I will return to these points later in this paper, but first, it is worth considering how the art relates to the total message of the book.

Word and Image

Covarrubias was looking for something in Balinese art that also spoke of the culture as a whole, which was why he was as interested in words and stories as he was in images. In his own work, he shifted seamlessly between the two, reworking Balinese motifs and copying the wayang or shadow-puppet style of depicting figures. He was cautiously sympathetic to the basis of this mode of representation: “The Balinese obtain their artistic standards of beauty from ancient Java, and for centuries there has been only one way to treat a beautiful face; which they have, curiously enough, come to identify with themselves” (p. 165). His attention to the relationship between words and images resonated with his Balinese sources.

Covarrubias’s notebooks from Bali say more about this interest. Many years ago a Balinese host, Anak Agung Kompiang Gede, had described to me how, when he was a young man, he had met some of the Westerners living in Bali in the 1930s. Agung Kompiang used to go down to the beach at Sanur, to view the fishes in the aquarium owned by two Germans, the Neuhaus brothers, and to learn to play tennis nearby with Katharine and Jack Mershon, from California. Agung Kompiang also told me that he went to Klungkung, the oldest and most important of the Balinese kingdoms, in order to find lontar or palm

23. Williams and Chong, *Covarrubias in Bali*, 27.

24. Williams and Chong, *Covarrubias in Bali*, 27.

leaf manuscripts for Covarrubias. Amongst those he found one that included a mantra or sacred incantation to the powerful goddess Durga, and he had copied that text for himself, since it provided protection against harm.

When I read Adriana Williams's study of Covarrubias's notebooks, I found validation of this story, since in her book with Yu-Chee Chong she reproduced a set of texts and drawings from the Library of Congress's Covarrubias files.²⁵ These were books of spells that also contain magical drawings, *rerajaan*. They were on paper, and most likely copied from palm leaf onto paper for Covarrubias. In the Library of Congress I examined these sets of texts and drawings, along with other notebooks collected by him at the time, including one lengthy mythological history of Bali, and a set of words that were part of Covarrubias's language lessons. All indications from these lessons and from talking to Balinese, were that he had mastered Balinese for everyday communication, and something of the archaic Javanese-influenced language of the texts. This is despite the fact that learning Balinese also requires correct use of the levels of speech, where one has to speak high language to people of higher status (who then speak low language to you). His lesson book had the same phrases in low and high language, plus other related notes, although the spelling was inconsistent, and sometimes the Balinese was mixed up with Malay.

Covarrubias initially came to Bali in 1930, and on his return for an eighteen-month stay in 1933, he lived for much of his time in the area of Denpasar city called Belaluan. His host, Gusti Alit Oka, from the same clan as my friend Agung Kompiang, was an important cultural guide. An emerging cultural broker from Belaluan, I Made Tantra, was the one who helped Covarrubias obtain texts, and who provided the language lessons recorded in the notebooks.²⁶

The notes included a list of all the puppet figures that would belong in a set of wayang or shadow puppets, and other lists such as names of sung poetic measures, *tembang gending*. There were sketches showing costumes of the legong dances that Covarrubias so often depicted, along with documentation of other dance forms and costumes, lists of major literary works, summaries of folk-stories, and cards that provided a kind of mini-encyclopedia of Bali. Covarrubias studied many of the narrative texts and no doubt listened to stories from his Balinese language teacher and others with whom he and Rosa

25. Williams and Chong, *Covarrubias in Bali*; Library of Congress MSS56515, Miguel Covarrubias Papers.

26. Williams and Chong, *Covarrubias in Bali*, 31.

resided. His book seamlessly interwove many different narratives, historical and mythical, although he disguised his deep knowledge of Balinese stories with a light and witty touch.

The magic books were of particular interest, as he had a number of copies and transcriptions made, and adapted sections for his final book, including his own version of some of the drawings. One of the things about the magic books is that word and image coexist; one is not supplementary to the other. The sets of incantations can be powerful on their own, as likewise can be the images. Words in Balinese are sets of letters that have symbolic power in themselves, as each letter (actually representing a syllable) can be sounded or inscribed to certain effects. These letters and the *rerajahan* must be given “life”, *urip*, to be efficacious, and I presume that Covarrubias would have been given “dead” texts and images, since it would be extremely dangerous to have live ones if one had not undergone levels of initiation.

One of the texts with drawings that Covarrubias had translated describes itself as directly about the power of images:

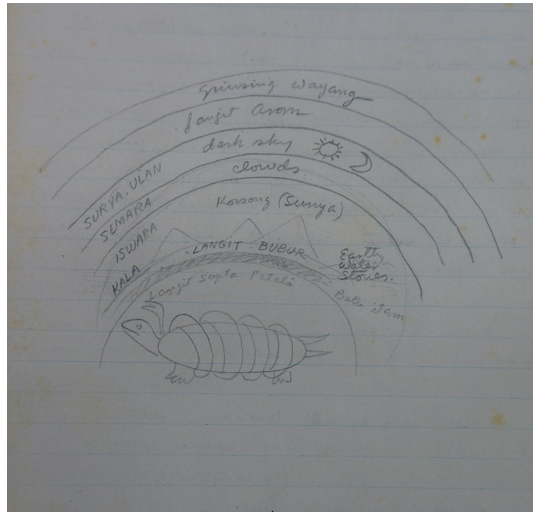
This is the *Pengiwa* [Left-hand or Tantric path] of thirty sorts and of all kinds. This *Pengiwa* will bring luck and success as it has no rival in effectiveness and power. If it cannot be used thoroughly (because of unpreparedness), it is possible to use it to protect the house. (With it) there is no *Leyak* [shape-changing sorcerer or witch] that will dare to enter the house. (The pictures [*gambarane*] are the weapons of the *Nawa Sanga* [the Nine Protective Deities of the Directions]).²⁷

The next part of the text included an incantation involving magic letters: letters of the alphabet with ‘Ong’ inscribed above them. This gives instructions on how to make someone ill using the figure of *I Jaran Guyang* [Shaky Horse] and by making certain offerings and performing chants.

Amongst the notes was also a cosmological drawing. In the book itself, he reproduced a drawing by the Batuan artist *Ida Bagus Made Togog* showing the world turtle surmounted by serpents, *naga*, and with the ineffable deity *Atintya* above them. This was presented as a cosmological drawing, although it was specifically a drawing for the death shroud of a member of the *Brahmana* or priestly caste.²⁸ A very different picture was sketched in Covarrubias’s

27. Library of Congress, Miguel Covarrubias Papers, MSS56515, Box 1.

28. Hildred Geertz and *Ida Bagus Made Togog*, *Tales from a Charmed Life: A Balinese Painter Reminisces* (Honolulu: University of Hawai’i Press, 2005), 213.



4. *Cosmic Diagram*. Photograph.
Retrieved from the Library of
Congress, Washington, D.C.

note books, showing the earth and sky as a set of layers. At the base was the world turtle as the underlying level. Above it the sky (*langit*) of the Seven Hells/ Underworlds or *Sapta Patala*, then the Black Stone (*Batu Item*), and the earth as the “Porridge Sky” (*Langit Bubur*), then emptiness, then clouds, dark sky, the Young Sky (*Langit Anom*) and the highest layer was called *Gringsing Wayang*, which is usually the name given to a special type of cloth, a double ikat depicting figures from the shadow theatre. It seems likely that this sketch was provided by Made Tantra (fig. 4).

The interest in magic and religion was key in Covarrubias’s research, even if that was balanced out by other elements in the final form of the book. For Covarrubias, magic provided access to a higher reality. Magic was a topic of strong interest amongst the expatriates on Bali, and more generally was part of a preoccupation with dark spirituality in the West in the 1930s. We can see this also in Spies’s links to the German Expressionists, and the popularity of Surrealism amongst some of the Bali set’s associates in Paris points to the idea of magic as a way into human subconsciousness. But it was also a preoccupation of Balinese, as the young modernists of the 1930s focused on depictions of the actions of sorcerers and the workings of forces beyond the senses, particularly in the black-and-white works of the school that developed in the village of Batuan. Covarrubias’s depictions of magic, such as his image

of Rangda, owed much to the sense of her immanence that he got from Balinese. He conveyed this too in his vivid description of a trance séance involving a medium donning the mask of Rangda,

a monstrous mask with enormous fangs [...]. The stillness of the night the incense, and the dim light of the petrol lamp, all aided the feeling that the spirit of the dreaded witch was really there [...] The mask was placed on his head and the priest listened with intense interest to the incoherent groans, muffled by the mask, which he translated in a monotonous voice as the words of Rangda, now in the body of the medium (fig. 5).²⁹

Going through his notes, there was an almost continuous move from this approach in Covarrubias's Bali materials to the work he later did in Mexico. The Bali note-books were interleaved with the Zapotec ones, and what is striking is that in both, Covarrubias seeks out words related to magic as constituting the world-view of the people under study. Reading these notes and looking at *Island of Bali* next to the later *Mexico South*, it is easy to see how the former provided the model and template for the latter, with even similar scenes of crafts such as weaving, and very similar structure.³⁰ Intriguingly, that structure was not solely the work of Covarrubias, some of the more descriptive parts of it were the result of editorial intervention.

Status of the book

Island of Bali was subject to critical review, and this review represents an intervention that shifted the final shape of the book away from its original form, possibly diluting some of Covarrubias's own interests, and leading to changes in wording. In the notes in the Library of Congress is an appraisal of the book for Alfred A. Knopf. The reviewer expresses strong support for the book being published: "I think that if the kind of book this ought to be is actually created, it will be of permanent value and immediate public

29. Covarrubias, *Island of Bali*, 326.

30. Miguel Covarrubias, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec* (London: Cassell and Co. Ltd., 1947).



5. Miguel Covarrubias, *Rangda*, 1937, graphite, charcoal and ink on paper, 38 × 25 cm, Museum Pasifika, Bali.

interest and should have a quite large and continuous sale.” This prediction was very accurate.

The reviewer seems to have been an anthropologist, although the signature, “B. Smith”, is most likely a pseudonym (probably of Ruth Benedict, but possibly also of Margaret Mead).³¹ The criticisms are definitely along anthropological lines: “My first impression is one of astonishment—even though I had been promised much in advance—that an amateur like Covarrubias could produce so much valid anthropological data.” This opening comes with a caveat two paragraphs later:

31. The reviewer’s interests in sex, psychology and social order is very reminiscent of Benedict, but also of Mead. I have discussed this with Nancy Lutkehaus (personal communication), who considered that there was evidence for either to have been the author. Benedict wrote a review of Covarrubias’s book in the *New Republic*, 8th December 1937.

The first condition of such a book, however, would be a realization on the part of the author that he is *not* an anthropologist, but an amateur with anthropological interests.... By this I mean that he should make of this book an expository narrative. That would necessitate altering the textual nature of some of his minutely analytical passages [emphasis in the original].

There was more criticism. The reviewer then went on to denigrate the writing style—"It is clearly a foreigner's style"—in a way that would indicate the fluent work we have is the result of heavy editorial intervention. Further, she (or he) adds, the structure needed better logic and "flow." The reviewer suggested a chapter reorganization, that material be moved out of footnotes into the main text, and that the appendices be rearranged, noting that "the author uses too many Balinese words and terms." Another criticism was of the inclusion of too many "picturesque" photographs that did not provide "data." The reviewer, however, did see the writing on art as an achievement:

I want to point out that by far the most authoritative, the clearest, and the most interesting yet most informative section of the book is that on art and culture. Here Covarrubias speaks like a man who knows what he is talking about. He has such a wealth of background and understanding that he knows how to eliminate trivia and present with beautiful simplicity a visualization of an art form.... He must attempt to do the same thing for the anthropological data.

"B. Smith" concluded by saying that "Less terminology for its own sake, and more psychological investigation, as well as economic and social reflection, would make this book what it ought to be." Despite the obvious gate-keeping by someone who wanted to enforce the idea of anthropology as a science, the criticisms actually helped to make the book more accessible for a general audience.

The report is dated 27th December 1935, so clearly Covarrubias did much to take on board the detailed comments provided before the 1937 publication of the book. The current organization of the book is almost identical to that suggested by the reviewer, except that the reviewer's interest in "The Sexual Life of the Balinese" as a chapter has been toned down to one on "The Family." The editorial intervention made the book more "scientific," in line with a Western view of how others should be known. In the acknowledgements to the book, Covarrubias thanked Harlem Renaissance theatre writer Edith J. R. Isaacs,

“who so patiently and sympathetically criticized and edited the manuscript.”³² Her task seems to have been underestimated by writers on Covarrubias. The publisher did leave Rose Covarrubias’s album of photographs in the final version, indicating that Covarrubias obviously pushed back against some of the reviewer’s criticisms. The book became an instant classic, no doubt helped by Covarrubias’s contacts in the New York publishing world and has retained an authoritative status over eighty years.³³

Colonial contexts

The reviewer’s positive response to *Island of Bali*’s account of art was acknowledgment of Covarrubias’s devotion to the topic. In his note cards he observed that Balinese art was “not a great art in the sense of Greek, Chinese and Egyptian,” but further that it was not a “peasant art” because it is too refined, and not “primitive art motivated by ritual forces, they paint [...] scenes that tell a story.” He further described the limits of representation in painting as meaning that there was no attempt to present “the optical illusion of the real”, even in what he called the last era of five, the era of modern Balinese art, explaining why perspective was not a feature of the art. Likewise in his preface to the 1938 exhibition of Balinese works, he described, “An art exuberant and delicate, with a refinement not generally associated with the simplicity of the tropical primitive.”³⁴ In these comments, he showed how he was interested in the dynamics of artistic development and how to put those dynamics in a global context. Furthermore, he demonstrated that existing typologies of art, particularly the category “primitive,” were not adequate to locate the sophistication and modernity of Balinese art.

In the passage quoted at the beginning of this paper, and in later discussion of sculpture, Covarrubias continued to talk about art in terms of “liberation,” “emancipation,” and even “revolution.” The terminology, however, could not

32. Covarrubias, *Island of Bali*, v. See also Edith J. R. Isaacs, *The Negro in the American Theater* (New York: Theater Arts, 1947).

33. As well as the Benedict review mentioned above (n. 29), the book was reviewed by Ralph Linton, an anthropologist for whose later book on Pacific art Covarrubias provided illustrations, in *The Nation*, 11th December 1937; and in *The Saturday Review*, 31st December 1937, www.unz.com/print/CovarrubiasMiguel-1937/.

34. Cited in Williams and Chong, *Covarrubias in Bali*, 42.

have been casual, given that he was a child and teenager during the Mexican Revolution, and his Mexican associates were advocates for international revolution. Covarrubias was amongst those in Rivera and Kahlo's circle who later received Trotsky in exile. Given the lack of explicit challenge to the colonial order, these terms were constrained by a liberal discourse, rather than being conceived of in their more politically radical versions. This was the mental liberation of the avant garde, with whom Miguel, Rosa and their expatriate associates in Bali aligned themselves. Such "liberation" first involved freedom from the "shackles" of tradition (to quote to the title of a famous Indonesian novel by Armin Pane, *Belenggu*, written in the late 1930s). However, the freedom from mental shackles also implied freedom from oppressive forms of government, William Blake's "mind-forged manacles." Liberation of the self had a logical consequence in political liberation.

Coincidentally or not, Made Tantra, who was Miguel's guide for obtaining many texts and for other cultural activities, later went on to have a revolutionary career of sorts. Tantra is mentioned in the famous but unreliable *A House in Bali*, by Colin McPhee, another of the expatriate set that congregated around Walter Spies. Tantra met McPhee via his uncle, Nyoman Kaler, who was head of the ward or banjar of Kedaton in Denpasar, where McPhee lived (and presumably so did his then wife, Jane Belo, who is invisible in the book). McPhee and Belo introduced Tantra to Covarrubias when the latter was beginning his second period on Bali.³⁵

Kedaton and Belaluan are close together, and it is no surprise that McPhee and Covarrubias shared Balinese guides and informants. Through Made Tantra and Nyoman Kaler they met many of the major musicians and dancers of the time, such as Ni Nyoman Pollok, the premier Legong dancer of her day, who had formerly been in love with the handsome Tantra before, as a teenager, she married the Belgian artist Adrien Le Mayeur, fifty-one years old at the time.³⁶ Tantra also spent time in the foothills of Bali at Sayan, where McPhee and Belo built a house, and where he worked for the Australian widow-adventurer, Teresa Pattinson.

35. Williams and Chong, *Covarrubias in Bali*, 31; Colin McPhee, *A House in Bali* (London: Gollancz, 1947; Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1979), 27 and 72.

36. Ni Pollok, *Ni Pollok: Model dari Desa Kelandis*, as told to Yati Maryati Wiharja (Jakarta: Gramedia, 1976), 36.

Tessel Pollmann interviewed Tantra late in his life, in 1986, when he owned an art shop in Denpasar which, after his death, passed onto his daughter, the mother of one of my friends, who also talked about her father's interaction with Pattinson, or *Nyonya Mokoh*, "Mrs Fat One," as she was known in Bali (where being fat is a sign of prosperity and well-being). He recalled warning her about putting anti-Dutch sentiments in her diary and leaving it open, even a mild comment such as "the Dutch can't sit forever on their golden eggs."³⁷ Such was the scrutiny of the Dutch police and their spies, that it was impossible to engage in even the mildest form of politics.

Tantra, like some of the others who mixed in the circles to which Covarrubias belonged, did later directly engage in politics. He joined the Indonesian Revolution, and later, as a leading figure in local politics and culture, organized the 1948 Bali Art Congress.³⁸ According to his daughter, he led the famous Gong Belauan or Gamelan on cultural missions to China and the USSR. Tantra's comments make it clear that he avoided expressing any political views with the 1930s expatriates, because he was aware of the dangers of that. However, it was in his interaction with them that his politics was formed, since they showed him that there were alternatives to the Dutch colonial system, and made him aware of the different kinds of democratic politics practiced in the countries from which they came. While Covarrubias was not engaged in radicalizing his Balinese friends in any direct manner, the idea of freedom that he and his friends embodied still had some impact. It is worth remembering that Covarrubias was at least radical enough to be banned from entry to the United States during the McCarthy era.

From Bali to Mexico

In the foreword to *Mexico South*, politics is present, and Covarrubias describes the Zapotec as "yearning for social justice and reform" as part of their participation in the Mexican Revolution.³⁹ It is clear from the agenda of the book

37. Pollmann, "Margaret Mead's Balinese," 21. Thanks to Siobhan Campbell for research on Mrs. Pattinson, which revealed that she weighed a formidable eighteen stone.

38. Edward Herbst, *Bali 1928: Volume III, Lotring dan Sumber-Sumber Tradisi Gamelan*. <http://bali1928.net/wp-content/uploads/Bali-1928-Vol-III-Lotring-dan-Sumber-Sumber-Tradisi-Gamelan.pdf> accessed 15/08/2017; interview AV with Ni Made Mertih, Sutji Art Shop, 24th September 1996.

39. Covarrubias, *Mexico South*, xxvi.

that there were three related aims in both it and *Island of Bali*: a consideration of the respective peoples, Zapotec and Balinese; recognition of the importance of their cultures as the basis of historical development, and recognition of the importance of their cultures in terms of world cultures. The parallel structures of the two books indicate a comparative and connective project. Covarrubias's maps of the Pacific further demonstrate his identification of commonalities across the region.

On the second and third points, despite the same kind of patronizing tone that shaped the Orientalist elements of *Island of Bali*, Covarrubias wrote:

It was discovered that the Indian groups, in spite of poverty and ignorance, still preserved simple cultures containing valuable artistic and ethical elements susceptible of encouragement and development. Gradual change in the art tastes of the Western world, freeing itself from the stifling academism of the nineteenth century, revealed new aesthetic values in traditional and contemporary Indian art and was a powerful stimulus to a renaissance in Mexican artistic expression.⁴⁰

As with the artistic developments he witnessed in Bali, here he saw the same kind of modernist interaction that Rivera was commenting on in his preface to Covarrubias's 1932 exhibition. Covarrubias made the point about how "New universal and eternal art values are now recognized in our Indian cultures, and they have been placed on a relative level of importance with the Egyptian, Greek, Chinese, and East Indian cultures as a part of our world art heritage."⁴¹ Intriguingly, the status of Southeast Asian ("East Indian") art has moved up from his earlier appraisal of Balinese painting's role in global art hierarchies.

It would be easy to dismiss this as a kind of primitivism, appropriating other cultures for a superior, hegemonic Euro-U.S. culture. There is, however, a clear nationalist message in the view of Mexican art, one that Rivera felt. So too did Indonesian artists. S. Sudjojono, Indonesia's most important nationalist artist of the late 1930s onwards, saw the same thing when he wrote to his younger contemporaries:

Young Indonesian artists!... Look for a way to manifest ourselves so that the signs of our Indonesian-ness are apparent. Let us seek together. Use your own individual

40. Covarrubias, *Mexico South*, xxvi.

41. Covarrubias, *Mexico South*, xxviii.

approaches to obtain nationalism in our art... If you seek, there is no fault in studying the art of the West from the Renaissance's Leonardo da Vinci to the Realism of De La Croix to the modern art of Picasso. Not just in their technical expression, but also in their art's philosophical expression, the causes of their streams of art, this too must we study. From this we can ourselves study the art, which the Europeans call the origins of art: primitive [art] (of Africa, America, India, China, Japan and Indonesia). And when you study primitive Western art, then you will be amazed and fall in love with the spirit and the patterns of our ancient art: Bali, Batak, Minangkabau, Dayak, Papua, Java, and the other.⁴²

This was part of Sudjojono's general theory of a "Visible Soul" or *Jiwa Ketok* that manifested in art. Sudjojono himself explored that in his art through depictions of "folk" practices, but most of all through portraits and landscapes. Sudjojono conceived of modernism in art in anti-colonial terms. His attention to specific individuals was different to the de-individualized nature of most of Covarrubias's work, although it has more in common with Rivera's painting. Sudjojono was, for a while, a member of the Communist Party of Indonesia, and his agenda was a radical one. As a side-point, Rivera's work was known in Indonesia, indeed one of his paintings (from 1955) is in the Presidential collection, alongside Covarrubias's work. The Mexican muralists inspired revolutionary artists of the 1950s and 1960s, particularly those linked to the Institute of People's Culture (LEKRA-Lembaga Kebudayaan Rakyat), which was associated with the Communist Party of Indonesia.

Also significant was the position of Bali amongst regional nationalist artists. After independence, leading left-wing nationalist modernists from Indonesia such as Sudjojono, Hendra Gunawan, Affandi and Henk Ngantung spent

42. "Peloekis-peloekis Indonesia moeda!... Tjarilah tjara mewoedjoedkan kita itoe agar bisa tjorak Indonesia itoe terlihat. Marilah kita bersama-sama mentjari. Pakailah tjara saudara sendiri-sendiri oentoek mendapat nasionalisme seni loekis kita itoe. 'Kalau saudara mentjari, ta' ada salahnja saudara mempeladjar seni loekis Barat dari Renaissance Leonardo da Vinci sampai realisme De La Croix keseni loekis baroe Picasso. Tidak diarti tehnik mereka sadja, tetapi diarti filafat seni tadi, jang mendjadi sebab-sebab aliran-aliran seni loekis itoe, djoega haroes kita peladjar. Dari sini kita dengan sendirinja akan mempeladjar seni loekis, jang orang Eropah katakan moelamoela seni loekis, primitif (Afika, Amerika, India, Tiongkok, Djepang dan Indonesia). Dan pada waktoe saudara mempeladjar seni loekis Barat jang primitief tadi maka saudara akan terharoe djatoeh tjinta pada djiwa, dan tjorak kesenian kita koeno: Bali, Batak, Menangkabau, Dajak, Papoea, Djawa dan lain-lainja," S. Sudjojono, *Seni Lukis, Kesenian Dan Seniman* (Yogyakarta: Indonesian Sekarang, 1946), 13.

long periods of time in Bali, and painted scenes of peasants—especially women, temples and rice-fields that bear much in common with the works of colonial artists such as Walter Spies or his Dutch colleagues.

Further, in the history of regional art, Bali was also a prime locale for other groups, notably the Singapore artists generally referred to as the Nanyang School. This was a group of artists of Chinese descent, whose 1952 expedition to Bali is considered by local historians as the taking-off point for a style distinctive to Singapore, although this last point is the subject of debate.⁴³

Although Sudjojono and Covarrubias never met (as far as I know), they shared an interest in relationship between aesthetics and ethics. Sudjojono was very critical of Orientalist art, which he referred to as “Beautiful Indies” painting, meant to conceal the realities of life under colonial rule. Sudjojono’s use of the category “primitive” locates it as a resource that provides access to something deeper within the Indonesian people, which was itself a category in formation, rather than an essential entity already in existence. “The primitive” provided access to something that could embody a people’s culture.

In the famous Surrealist Map of the World, the category of “primitive” art was used to overturn the hierarchies of form centered on Europe and Anglo-Saxon America; scale was determined by richness of imagination, rather than physical or economic size.⁴⁴ The Surrealist Map of the World found direct echoes in Covarrubias’s important Pacific maps. Bali was represented in these by the *cili* or rice goddess figure, the elongated form of which was so congruent with Covarrubias’s own search for form. Java’s emblem was the wayang or shadow puppet of the Indian hero Arjuna, and the other Indonesian arts shown are an ancestor figure from Nias, an ornamental face from the Batak highlands of Sumatra, and a Dayak shield from central Borneo. In the cultural version of these maps, esthetic geography meets cultural politics.⁴⁵ The congruence with the Surrealist maps shows that in its

43. Kwok Kian Chow, “The Bali Field Trip, Liu Kang, Chen Chong Swee, Chen Wen His and Cheong Soo Pieng,” *The Literature, Culture, and Society of Singapore*, May, 2000, <<http://www.postcolonialweb.org/singapore/arts/painters/channel/12.html>>, accessed 18th August 2017.

44. Apparently dating to 1929, where it appeared in a magazine called *Variétés*, although the authorship is unclear, but most likely it comes from Paul Éluard: Dee Morris and Stephen Voyce, *Counter Map Collection*, <<http://jacket2.org/commentary/avant-garde-ii-surrealist-map-world>>, accessed 30th October, 2017.

45. Lutkehaus, “Miguel Covarrubias and the Pageant of the Pacific.”

contemporary usages, “the primitive” also embodied an avant-garde, liberatory potential.

As Covarrubias’s note-card quoted above shows, he located “the primitive” as a category specifically relating to ritual instrumentality. He did not consider it an adequate category to explain Balinese art, and nor could he see that art as “peasant” or folk art. Nevertheless, the same interest in forms of representation that were a primal part of humanity that motivated primitivism in modern art also forms part of Covarrubias’s search for a useable past in art. This past for Rivera or antiquity for Sudjojono was something onto which international forms could be grafted. These forms belonged to a quest to come to terms with modern life. They provided a basis for nationalism that challenged colonialism, but such a nationalism was defined by the mutual interests of colonized and formerly colonized peoples. It was also internationalist.

How then should we respond to the criticisms of Mewborn and Pollmann, that Covarrubias reproduced hegemonic imagery both in the cases of Bali and Mexico? Both Mewborn and Pollmann based their criticisms on isolated examples: Mewborn focused principally on one work by Rivera; and the drawing Pollmann criticized was actually a copy by Covarrubias of a detail of an old Balinese painting. This is not to say that their interpretations are not valid, but rather, like their evidence, they are limited.

In *Island of Bali* and his other work, Covarrubias was engaged in imagining and re-imagining the world. He was working within existing frameworks of thought about global art and its potential but challenged them. He sought to reorganize, and perhaps even flatten, hierarchies of art that put the West above “the rest.” He showed how to consider forms of art in their own terms, rather than judging them against normative standards that claimed universality. His presentation of art history shows that processes were not linear, and development from “traditional” to “modern” not straightforward. He also connected the verbal and the visual in a way that advanced a multi-lingual understanding of Bali—despite his manuscript reviewer’s complaints about having too much Balinese language in the text. Ahead of his time, the upending of art history he advanced is something that has only been taken seriously in recent years. Personally, and in his art and writing, Covarrubias challenged the kinds of binaries that are still posed as constituting global politics: East/West, North/South, First/Third World. While

he may have been more of a reformer than a revolutionary, Covarrubias still provided alternatives to colonialism, and prepared the ground for post-colonial ideas to follow. ♣

N.B. This paper was written largely during my fellowship at the ISEAS-Yusof Ishak Institute, Singapore, but drawing on material assembled since the late 1970s. I would particularly like to thank Yasuyuki Nagafuchi for providing me with a manuscript of a paper on Covarrubias and Bali which has informed my general approach, and also Philippe Augier for providing the illustrations, Adriana Williams and Bruce Carpenter for their work on Covarrubias, and Siobhan Campbell for advice and assistance. The original publication of *Island of Bali* was New York: Alfred A. Knopf, 1937, my quotations below refer to the Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1972 republication, which follows the original pagination. I refer to the book as Miguel's, despite the fact that his wife, Rose/Rosa provided the photographs and obviously played a key role in the research and formulation of the text. Her contribution deserves a separate study. I would also like to thank the 2017 Symposium organisers and participants for their input into this paper, and the two anonymous referees who provided very helpful comments.

Shaping Barong Dance Drama in Paradise Bali: Oriental Discourse by Miguel Covarrubias and his Networks

Moldear la danza-drama barong en el Bali paradisiaco: discursos orientalistas de Miguel Covarrubias y sus redes

Artículo recibido el 22 de abril de 2018; devuelto para revisión el 28 de agosto de 2018; aceptado el 23 de febrero de 2019; <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2019.monoI.2705>.

Judith E. Bosnak Goethe Universität, Frankfurt am Main, Department of Southeast Asian Studies, Germany, bosnak@em.uni-frankfurt.de; <http://orcid.org/0000-0002-9737-8557>.

Lines of Research Cultural history of the Netherlands Indies; Southeast Asian travel literature; cultural politics of disaster in Indonesia.

Líneas de investigación Historia cultural de las Indias Orientales Neerlandesas; literatura de viaje del sureste de Asia; políticas culturales del desastre en Indonesia.

Relevant publication “Soap Opera and Muddy Affairs in Indonesia: The Cultural Politics of the Lapindo Mudflow Case (2006-2014),” *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 171, no. 4 (2015): 455-488; co-autor with Frans X. Koot, *Op reis met een Javaanse edelman. Een levendig portret van koloniaal Java in de negentiende eeuw (1860-1875)* [Travelling with a Javanese Nobleman. A Lively Portrait of Colonial Java During the Nineteenth Century (1860-1875)] (Zutphen: Walburg Pers, 2013).

Abstract In the 1930s Mexican artist Miguel Covarrubias carried out fieldwork in Bali, an island of the Dutch East Indies. A few years before his arrival, the colonial government had implemented cultural and educational policies, known as “balinization,” meant to preserve Balinese “unique” culture and to ward off external influences like Islam and nationalism. Efforts to Balinize the Balinese by Dutch Orientalist scholar-administrators went hand in hand with creative endeavours of a group of bohemian expatriates to promote Bali and to promote themselves to the world as quintessentially different. Cosmopolitan Covarrubias was at the basis of the romantic image making of “paradise” Bali by dedicating himself to ethnographic recording of a world that might soon be lost. Eager to register “pure” Balinese culture, he actively participated in shaping performing arts. Covarrubias and his networks turned barong dance into a cultural icon.

Keywords Performing arts; paradise Bali; orientalism; Miguel Covarrubias; balinization; Barong.

Resumen En los años treinta del siglo pasado, el artista mexicano Miguel Covarrubias realizó trabajo de campo en Bali, una isla de las Indias Orientales Neerlandesas. Algunos años antes de su llegada, el gobierno colonial había implementado una política cultural y educativa, conocida como “balinización”, dirigida a la preservación de la cultura balinesa “única” para protegerla de influencias externas como el islam y el nacionalismo. Los esfuerzos de los investigadores-administradores orientalistas holandeses por balinizar a los balineses coincidieron con las actividades creadoras de un grupo de bohemios expatriados de promocionar a Bali y de promocionarse a sí mismos al mundo como esencialmente diferentes. El cosmopolita Covarrubias colaboró de manera importante en la construcción de la imagen romántica del “paraíso” de Bali mediante la elaboración de un registro etnográfico de un mundo que pronto podría desaparecer. Ansioso de registrar la cultura balinesa “pura” participó activamente en el desarrollo de las artes escénicas. Covarrubias y sus redes transformaron el baile de barong en un icono cultural.

Palabras clave Artes escénicas; paraíso de Bali; orientalismo; Miguel Covarrubias; balinización; Barong.

JUDITH E. BOSNAK
GOETHE UNIVERSITÄT

Shaping Barong Dance Drama in Paradise Bali:

Oriental Discourse by Miguel Covarrubias and his Networks

Meeting the Barong

In Chapter IX of *Rites and Festivals of Island of Bali* (1937), we witness what might have been one of the first encounters of Miguel Covarrubias and “the Barong (fig. 1).”¹ He tells us about “the great holiday of *galunggan* [galungan], when the ancestral spirits come down to earth to dwell again in the homes of their descendants.”²

Everybody wore new clothes and the whole of Bali went out for a great national picnic. Everywhere there were women with offerings on their heads and many old men dressed for the occasion in old-fashioned style, gold kris³ and all, although with an incongruous imported undershirt. The younger generation preferred to tear all over the island in open motor-cars, packed like sardines, dressed in fancy costumes, many young men in absurd versions of European clothes, the girls wearing their brightest silks and their best gold flowers in their hair. After visiting the village temple the gay groups went to the many feasts held on this and the following days all over the

1. *Barong* is a generic word for ritual dances as well as sacred masks that represent supernatural creatures. The Barong figure as referred to in this context is a mythological animal impersonated by two men, most often a leonine creature with a dragon tail called Barong Kèt or Barong Kètèt.

2. Miguel Covarrubias, *Island of Bali, with an Album of Photographs by Rose Covarrubias* (Kuala Lumpur: Oxford University Press/Indira, 1974 [1937]), 284.

3. A ceremonial dagger with a wavy-edged blade, most often a precious heirloom.

island. At this time the peculiar monsters called *barong*—a great fleece of long hair with a mask and gilt ornaments, animated by two men—were “loose” and free to go wherever they pleased. Everywhere on the road one met the cavorting holy *barongs*, who had become foolish for the day, dancing down the roads and paths, followed breathlessly by their orchestras and attendants.⁴

These “peculiar monsters” are, as we learn from “additional notes” in Covarrubias’ following chapter on *Witchcraft*, “permitted to wander over the streets and roads making *upa* [upah] that is, performing for pennies” during the *galungan* festival.⁵ Village collectives consisting of the holy Barong and his orchestra roam the island to collect money from door to door. But this is just one of the many manifestations of the Barong figure. Better known is the Barong in his role as defender of good spirits when he confronts, helped by his followers the kris dancers, the evil witch Rangda in the barong dance-drama. As Covarrubias puts it in a list of “the most important Balinese dances and plays”: “BARONG [...] A dance-pantomime of the adventures of a fantastic, holy animal, ending usually in a wild kris dance (*rebong*, *ngurek*) by men in trance. Also an exorcism.”⁶

The aim of this article is to investigate the cultural politics of Covarrubias’ ethnographic encounters with Barong and barong ritual practice. Barong dance drama, more than any other dance or cultural manifestation, served as a testing model for changing theories within early twentieth century ethnographic research on Balinese culture.⁷ As a result it became an emblematic symbol representing the entire Balinese culture.⁸ Covarrubias was one of the

4. Covarrubias, *Island of Bali*, 284, 286.

5. Covarrubias, *Island of Bali*, 356.

6. Covarrubias, *Island of Bali*, 217-218.

7. Volker Gottowik, *Die Erfindung des Barong. Mythos, Ritual und Alterität auf Bali* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 2005), 26-27. Throughout the first three chapters of his study *Die Erfindung des Barong* (“The Invention of the Barong”) German ethnologist Volker Gottowik convincingly shows how totemism, evolutionist ideas as well as culture and personality research were applied to the barong phenomenon in the period 1920-1940 as a way to explain Balinese culture. At first the zoomorphic Barong figure itself was at the centre of ethnographic attention and later on focus shifted towards the Barong in combination with the witch Rangda (the so-called Barong-Rangda complex).

8. This is not to say that there were no other cultural manifestations that developed into icons of Balinese culture. For example, the widow-witch Rangda and the virgin *legong* dancer also became important symbols representing Bali, but Barong Kêt was and remains the most persistent



1. I Wayan Wija, *Contemporary Barong Figure of Balinese Shadow Theatre*, 2017, cowhide, 60 × 30 cm, Ubud, Bali. ©Photo: Hedi Hinzler.

ethnographers fascinated by the Barong figure and that is why it has been chosen as main focus of this article in order to explain cultural political developments in Bali at the end of the colonial times.

Covarrubias' fieldwork in the 1930s coincided with intellectual efforts of scholar-administrators of the Netherlands Indies Government to "Balinize" the inhabitants of the island's different kingdoms. The Dutch Orientalists endeavoured to "regain paradise" by promoting awareness of a homogeneous, unique and pure Balinese culture. Meanwhile the famous "Bali set" of "bohemian expatriates" living and working on the island, including the Mexican newly-wed

one. Nowadays after landing on Bali's international airport one is immediately surrounded by Barong paraphernalia like t-shirts, keychains and fridge magnets. Furthermore, near the taxi stand, huge billboards display a cute Barong, all smiles, accompanied by the slogan in English: "You are working hard everyday [sic] enjoy your vacation."

couple Miguel and Rose Covarrubias, enjoyed the “Garden of Eden” by bringing the “unique” culture of Bali to the attention of the outer world. Together with government officials and members of the Balinese elite they made the barong dance into a cultural landmark.

From Palm-leaf Manuscripts to Living Traditions

While colonial power had been consolidated in the island of Java, the Dutch were not able to establish their full authority in the neighbouring island of Bali until the turn of the twentieth century. North Bali became part of the Netherlands Indies in the 1850s and South Bali followed in the first decade of the 20th century. The violent intervention in South Bali which led to massive suicide (*puputan*) by members of various kingdoms, coincided with implementation of the so-called *Ethische Politiek*, Ethical Policy. After a colonial political strategy of *laissez-faire*, the new priorities of the colonial government were education, irrigation and migration. This reform policy led in practice to consolidation of colonial dominance in the outer islands of the Netherlands Indies. Military intervention in Bali was justified by the argument that the colonial state “should guarantee the legal security of persons and property, ensure peace and order, have monopolistic control of revenue collection, and use such revenues for the ‘public good’”—something “Bali’s opium-smoking despots” were thought to be incapable of.⁹

From the 1840s onwards scholars of the Royal Batavian Society for the Arts and Sciences (Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen), based in the capital Batavia of the Netherlands Indies on the island of Java, carried out scientific expeditions to Bali. Inspired by British Orientalist Sir Stamford Raffles (1781-1826) who regarded Bali as a “living museum” of ancient Java, they set themselves the task to re-construct—by means of studying old palm-leaf manuscripts called *lontar*—the grand Hindu culture of Java before the arrival of Islam. They searched for information with members of the kingdoms and with priests who were considered representatives of the former classical Hindu Javanese culture.¹⁰ Only a few nineteenth century ethnograph-

9. Geoffrey Robinson, *The Dark Side of Paradise, Political Violence in Bali* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1995), 25-26.

10. Adrian Vickers, *Bali a Paradise Created* (Berkeley-Singapore: Periplus Editions, 1989), 78-82.

ic records mention the existence of Barong, the mythological animal with its clacking jaws, its figure borne by two persons as investigated by Covarrubias. Scholars did not seem to be interested in “local lore”: they focused mainly on *lontar* and on what they considered Indian traditions like cremation ceremonies and widow sacrifice.¹¹

Towards the end of the nineteenth century research opened up for the interpretation of Bali as a separate entity and no longer as a part of Indian or Javanese civilization. Civil servants dedicated to traditional law—notably Frederik Albert Liefcrinck (1853-1927)—developed the idea, again inspired by Raffles, that the village represents the “real” Bali. Despotism was considered imported elements from Java, whereas the autonomous village republic with its irrigation system was seen as indigenous and pure. Traditional Balinese culture consisted of egalitarian and harmonious villages.¹² Whereas former scholars were inclined to focus on written traditions as presented to them by members of the highest casts, a new generation of researchers started to appreciate oral traditions on the village level. This paradigm change makes way for interest in phenomena like cockfights and barong.¹³ Slowly the idea is born that Bali is a homogeneous and static culture of extraordinary beauty: a “paradise.”¹⁴

Aesthetics and Linguistics in Colonial Perspective

In New York the Mexican artist Miguel Covarrubias and his future wife Rose had seen “a splendid album of Bali photographs” of the German medical doctor Gregor Krause who worked for the colonial government between 1912 and 1914, a book that contained many elements of paradise: “and gradually we had developed an irresistible desire to see the island, until one spring day of 1930 we found ourselves, rather unexpectedly, on board the *Cingalese Prince*, a freighter bound for the Dutch East Indies”.¹⁵ Bali was the final destination of the newlywed couple. They would stay nine months and Covarrubias initiated his field research for *Island of Bali*. Back in New York Covarrubias

11. Gottowik, *Die Erfindung des Barong*, 31-61.

12. Vickers, *Bali a Paradise Created*, 89-91.

13. Gottowik, *Die Erfindung des Barong*, 65.

14. Vickers, *Bali a Paradise Created*.

15. Covarrubias, *Island of Bali*, xvii.

applied for a scholarship of the John Simon Guggenheim Memorial Foundation. In a letter to the Foundation he explained the importance of his ongoing research about Bali and the Balinese:

Their manner of living created what I consider the finest and most successful developed race of artists, that is, a people that until today have preserved a pure culture. All the existing works on Bali are either scientific scholarly studies dealing mainly with religion, or simple travel books. Of these only one is in English, the others being in Dutch or German, most of these are articles in periodicals published in Java during the past century, which are now unobtainable and out of date. In doing my research, I realized there is not a single work that represents a general aspect of the island with correct and complete information. On the subject of Art, nothing has been written in a systematic and up to date manner and from the viewpoint of an artist.¹⁶

As a matter of fact, an important source on Balinese art “from the viewpoint of an artist” already existed, be it not very “up-to-date” and written in Dutch, called *Bali en Lombok* (1906-1910) by Dutch graphic artist Wijnand Otto Jan Nieuwenkamp (1874-1950). Nieuwenkamp, also known by his initials W.O.J.N., can be considered one of the first European artists who explored the island and “discovered its beauty,” drawing Bali in *art nouveau* style. He wanted to “open the eyes” of those people who never were lucky enough to see the Malay Archipelago but nevertheless claim: “*Indië* is not beautiful; it cannot be beautiful with its eternal green and everlasting burning sun; nothing is to be gained from there for an artist.”¹⁷ Dutch scholar Orientalist Gerrit Pieter Rouffaer (1860-1928) encouraged Nieuwenkamp to undertake travels to Bali because, as he notes in the preface to *Bali en Lombok*, “practically nothing” had been published about the “living flower of Balinese Civilisation,” Balinese Art.¹⁸

Covarrubias used Nieuwenkamp as a reference in his book although he might not always have been aware of that. He made a drawing of a temple relief in his *Island of Bali* and explains: “The North Balinese take their temples lightly and often use the wall spaces as a sort of comic strip, covering them

16. Adriana Williams and Yu-Chee Chong, *Covarrubias in Bali* (Singapore: Editions Didier Millet, 2005), 29.

17. Wijnand Otto Jan Nieuwenkamp, *Bali en Lombok*, vol. 1 (Edam: Zwerver Uitgave, 1906-1910), 1.

18. Nieuwenkamp, *Bali en Lombok*, vol. 1, VI.

with openly humorous subjects: [...] a man on a bicycle with two great flowers for wheels.”¹⁹ This man was Nieuwenkamp. He became famous for riding his bike through Bali and was immortalized in a temple relief at Pura Meduwe Karang in Kubutambahan close to Singaraja in the north of Bali. Between 1904 and 1937 he travelled five times to Bali. He witnessed and depicted the military invasion of South Bali whilst travelling with the Dutch troops in 1906.²⁰

Nieuwenkamp prepared himself very well for his first trip to Bali in 1903-1904. He studied the Herman Neubronner van der Tuuk Collection of 483 Balinese drawings situated in the Leiden University Library and became a gifted imitator of the Balinese style. Linguist Van der Tuuk (1824-1894) worked on Bible translations and dictionaries during his stay as a civil servant in the North of Bali between 1870 until his death in 1894. Van der Tuuk most likely set up his drawing collection in order to provide his four volume Kawi-Balinese-Dutch-Dictionary (*Kawi-Balinesesch-Nederlandsch Woordenboek*, 1897-1912) with illustrations, but he never finished the task.²¹

Several Barong figures are part of the collection.²² One stands out as showing a full-fledged barong ritual by Balinese artist I Ketut Gedé from Singaraja (fig. 2). It is likely that Van der Tuuk commissioned the artist to make this specific drawing and that he provided the paper.²³ It consists of two parts: a Barong performance at the bottom and the accompanying orchestra at the top of the paper. A text written in Balinese script on the upper right part of the bottom drawing explains the following: “This is a barong performance, all wear masks” (*puniki lampahan barong, sami nyaluk tapel*). In the centre we can observe the Barong, a hairy fleece with an animal mask carried by two men. The two figures with bulging eyes and protruding tongues dancing around

19. Covarrubias, *Island of Bali*, 185-186.

20. For a comprehensive study on Nieuwenkamp's travels see: Bruce W. Carpenter, *W.O.J. Nieuwenkamp: First European Artist in Bali* (Abcoude and Singapore: Uniepers and Editions Didier Millet, 1997).

21. Hedi I. R. Hinzler, *Catalogue of Balinese Manuscripts in the Library of the University of Leiden and Other Collections in the Netherlands*, Part II, *Descriptions of the Balinese drawings from the Van der Tuuk Collection* (Leiden: E.J. Brill/Leiden University Press-Bibliotheca Universitatis Leidensis, Codices Manuscripti XXIII, 1986), 13-14.

22. See Hedi I. R. Hinzler, *Catalogue of Balinese Manuscripts in the Library of the University of Leiden and Other Collections in the Netherlands*, Part I, *Reproduction of the Balinese Drawings from the Van der Tuuk Collection* (Leiden: E. J. Brill/Leiden University Press-Bibliotheca Universitatis Leidensis, Codices Manuscripti XXII, 1987).

23. Hinzler, *Catalogue of Balinese Manuscripts*, Part II, 5.



2. I Ketut Gedé, *A Barong Performance*, ca. 1880, polychrome, watercolours and ink, bottom part of folded sheet 43 × 34.5 cm, Singaraja, Bali. Special Collections Leiden University ms Or. 3390:125. Courtesy of Leiden University Library.

the Barong represent the female monster *léak* and the one with the blue mask a male demon. In the foreground a spectator is depicted in the act of *ngurek*: stabbing himself with a kris during trance.²⁴ Van der Tuuk gives the following description in his *Kawi-Balinese-Dutch-Dictionary*, volume IV: “*barong*: a certain masked performance, white hair, face of wild animal. The *sekaa barong* [‘barong collective’] is also engaged in *ngurek*.”

In *Bali en Lombok* we find Nieuwenkamp’s interpretation of Barong and the Barong dance (fig. 3).²⁵ The lower part shows the mythical leonine monster Barong Kèt, which Nieuwenkamp describes as: “a lion with a beautifully carved head with perforated leather ornaments.” The Barong is chasing after a *léak* or Rangda figure, according to Nieuwenkamp “Doerga (‘Durga’), Goddess of Death.” The upper part shows a tiger Barong and a boar Barong. Street performances take place during New Year’s festivities in which “puppets and beasts” are displayed.²⁶ “Beasts” refer to zoomorphic Barong figures and “puppets” refer

24. Hinzler, *Catalogue of Balinese Manuscripts*, Part II, 189–190.

25. Nieuwenkamp, *Bali en Lombok*, vol. 3, 206.

26. Nieuwenkamp, *Bali en Lombok*, vol. 3, 232.



3. Wijnand Otto Jan Nieuwenkamp, *Three Barong Figures and a Rangda Figure*, ca. 1906, pen and ink, 8.5 × 15 cm, from Nieuwenkamp, *Bali en Lombok*, vol.3 (Edam: Zwerver Uitgave, 1906-1910), 206. Courtesy of Nieuwenkamp Museum Foundation.

to an anthropomorphic barong type in which large scale puppets are animated.²⁷ The geographical names “Oeboet” (Ubud) and “Tabanan” refer to the places where Nieuwenkamp encountered these figures.²⁸

Nieuwenkamp’s depiction of the Barong figure might have inspired Orientalists of the Leiden tradition to do more research on this topic. The article entitled “Barong op Bali” (“Barong on Bali”) (1924) of the Dutch educator Jacob Kats (1875-1945), published in the academic journal *Djâwa* issued by the Java Institute (*Java-Instituut*), is probably the first ethnographic article

27. For an extensive study on anthropomorphic Barong figures (*Barong Landung*) see Gottowik, *Die Erfindung des Barong*.

28. Although the illustration seems to indicate that Nieuwenkamp came across the figures depicted on the upper part in the region of Ubud and those below in Tabanan, it seems more likely that it was the other way round. At the time, 1906, in Tabanan, there were no Barong rituals in which Rangda figured. It would be until a few decades later when, influenced by tourism, Barong collectives started to integrate Rangda in their (ritual) performance (personal communication with Hedi Hinzler, 8 August 2017).

entirely dedicated to the Barong phenomenon. Kats was part of the editorial board of *Djāwā*, a cooperation between Javanese aristocrats and Dutch Orientalists. The Java Institute, established in 1918, organized all kinds of events like seminars, stage plays and exhibitions to promote the indigenous cultures of Java, Bali, Madura and Sunda.²⁹

Kats' article about the Barong is short and concise and without references.³⁰ According to Kats the Barong consists of a wooden animal head with a movable lower jaw and a decorated protective cover which represents the skin of the animal. When the Barong presents itself two men position themselves under the cover. They dance forwards while imitating animal movements and the one in front has "the most difficult task"; he needs to manipulate the head and to make the jaws click in a rhythmical way.³¹ Every village (*desa*) or association (*saka*) [*sakaa*] has its own Barong which is considered sacred and protects against evil spirits. It can represent different animals: tiger, boar, lion, elephant and the King of the Forest Banaspati (*kètèt*). The Barong receives offerings before performing. It is carried around the village during epidemics or during parts of the year when evil forces are dwelling around. On another occasion the Barong fights, helped by kris dancers, its "evil" counterpart the Rangda. Kats points at the possible totemistic character of the Barong: comparable to a sacred totem-animal the Barong performs as a protective spirit against all kinds of disasters.³² In this way Kats places barong within the theory of totemism.³³

Kats' publication in 1924 coincided with the launching of the first weekly ferry connection by KPM, Royal [Dutch] Packet Navigation Company (Koninklijke Paketvaart Maatschappij), between the coastal town Beluleng in the North of Bali and the capital of the Netherland Indies Batavia as well as Surabaya and Macassar. Slowly the amount of tourists started to increase.

29. Matthew Isaac Cohen, *Inventing the Performing Arts: Modernity and Tradition in Colonial Indonesia* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016), 108.

30. This article appeared in a special *Djāwā* issue offered to the Javanese Prince Mangkunegara VII, cofounder of the Java Institute who studied in Leiden and worked together with Kats on publications of shadow puppet plays.

31. Jacob Kats, "Barong op Bali," *Djāwā* 4, extranummer aangeboden aan P.A.A. Mangkoenegoro VII (1924): 140.

32. Kats, "Barong op Bali," 140-141.

33. Kats, most likely following the French sociologist Durkheim, elevates the Barong figure to the status of sacred animal that represents the origin of religion.

Compared to Europe after the First World War, facing an economic crisis, Bali seemed a politically stable place where traditional lifestyle and tropical beauty embraced the visitor. With Nieuwenkamp and Krause as an early example, writers, ethnologists and artists came to establish themselves for longer time periods from the end of the 1920s onwards. Orientalist and Head of the Archaeological Service Willem F. Stutterheim noted:

The discovery of Bali's beauty, revealed to Holland in word and picture by the Dutch painter Nieuwenkamp, and to the rest of the Western world through the numerous photographs published by the German physician Dr. Krause, was followed by a world-wide pilgrimage to the island. Before long a trip to Bali became an indispensable attraction in the programmes of travel-bureaux, and to-day no round-the-world trip is complete without at least twenty-four hours spent in a motor-car in Bali.³⁴

From the mid-1920s onwards the Government of the Netherlands Indies started to make changes to the "modern" and "rational" administrative reforms that were initially implemented at the turn of the century.³⁵ Members of the aristocracy and royal houses were granted more power in daily practices of rule. In this way the government tried to regain the loyalty of the upper class, to increase peace and order and to diminish administrative tasks.³⁶

Balinizing the Balinese

In order to maintain the "special" character of Bali, the island had to be protected from modern influences from outside. The greatest preoccupation of the colonial system was penetration of movements inspired by Islam, nationalism and communism. Restoring self-rule amongst the elite could help to "insulate Balinese society from the decadent influences emanating from Java and beyond."³⁷ But limiting the spread of external forces was not enough to preserve Balinese "uniqueness": cultural and educational government pol-

34. Willem F. Stutterheim, *Indian Influences in Old-Balinese Art*, trans. Claire Holt (London: The India Society, 1935 [1934]), xi.

35. Henk Schulte Nordholt, "Localizing Modernity in Colonial Bali During the 1930s," *Journal of Southeast Asian Studies* 31, no. 1 (2000): 103.

36. Robinson, *The Dark Side of Paradise*, 36-38.

37. Robinson, *The Dark Side of Paradise*, 38.

icies known as *Baliseering* (“Balinization”) were developed that actively promoted the renaissance of Balinese culture. Initiator of this new policy was the Dutch educator H. te Flierhaar, director of HIS Sila Darma, a school founded in 1924 in Klungkung with a curriculum almost entirely dedicated to indigenous culture. To ensure that young Balinese would not get detached from their original background, students had to be trained and immersed in their own cultural heritage. They had to become skilled in their proper language and literature as well as in traditional performing arts.³⁸ Active support to promote balinization came from Orientalist-administrators Victor E. Korn, Roelof Goris, Willem F. Stutterheim and artist Walter Spies.³⁹ The cultural policy of balinization meant reintroduction of so-called “traditional” clothes, traditional architecture and strict use of Balinese language levels.⁴⁰

Within this context of safeguarding Balinese culture the colonial government established—in close cooperation with a board of Balinese advisers—a foundation (*kirtya*) called Kirtya Lieftrinck-Van der Tuuk in Singaraja in 1928. Named after two of Bali’s most famous scholars mentioned earlier, the foundation was concerned with the collection and study of Balinese palm-leaf manuscripts.⁴¹ Stutterheim noted: this “centre of study for literary Balinese [...] was received by them with great enthusiasm and has been kept up with the same enthusiasm to the present day.”⁴²

Between 1929 and 1941 the Kirtya published (in the Dutch language) *Mededeelingen* (‘communications’) about its acquisitions and monographs on archaeology, customary law (*adat*) and language. From 1930 till 1935 the Kirtya published the monthly magazine entitled *Bhawanagara* (“condition of the country”) with contributions in Balinese and Malay.⁴³ Covarrubias included Bawanagara [sic] as very first entry of his bibliography to *Island of Bali*.⁴⁴ He must have consulted some of its issues. The aim of the jour-

38. Michel Picard, “Le Christianisme à Bali: visées missionnaires, objections orientalistes et appropriation balinaise,” *Archipel*, no. 81 (2011): 18.

39. Michel Picard, “En Quête de l’identité balinaise à la fin de l’époque coloniale,” *Archipel* no. 75 (2008): 30.

40. Robinson, *The Dark Side of Paradise*, 49.

41. Picard, “En Quête de l’identité balinaise,” 27–28.

42. Stutterheim, *Indian Influences in Old-Balinese Art*, XII–XIII.

43. Jan Lodewijk Swellengrebel, “In memoriam Dr. Roelof Goris,” *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 122, no. 2 (1966): 212.

44. Covarrubias, *Island of Bali*, 413.

nal was to function as a platform for the Balinese to discuss their “culture” and—as specifically stressed in the first issue—was not meant as a mouth-piece of the government.⁴⁵

Dutch Orientalist Roelof Goris (1898-1965) had an important role in the development of the journal as editor, advisor and regular contributor. He had been working as a linguistic officer for the Archaeological Service in Batavia since obtaining his doctorate at Leiden University in 1926 and was transferred to Bali in 1928 to study Old-Javanese literature as well as Balinese festive traditions.⁴⁶ According to Orientalist scholar Swellengrebel (1909-1984) Goris “quite soon became a source of information for younger colleagues, civil servants, visitors (including highly-placed ones), and tourist guides, while the Balinese world also came to appreciate him as a judge of things Balinese.”⁴⁷

Apart from collecting manuscripts the Kirtya also collected paintings, sculptures and archaeological artefacts, many of which later were transferred to the Bali Museum that was opened with financial help of the Kirtya in 1931.⁴⁸ Goris participated together with his fellow Dutch scholar Stutterheim in the establishment of this museum in Denpasar, where “different objects of historical, cultural and aesthetic value no longer used in daily life by the people, and threatened by destruction (their export being prohibited in addition)” were exhibited.⁴⁹ German artist Walter Spies, close friend of Goris and Stutterheim, accepted the “pro-deo” position of curator. This brought the museum in a very “fortunate position,” according to a speech delivered by acting custodian Ir. Th. A. Resink during “het Bali Congres” of the Java Institute held in Bali in 1937 dedicated to the study of Balinese culture, because it received the help of “a person who hopes to spend the rest of his life in Bali” and “who would be difficult to replace” because of “his knowledge for Bali and his sense of art.”⁵⁰

Numerous studies—including *Island of Bali*—portray a most romantic image of Walter Spies: a legendary figure who has become as controversial as the paradise he helped creating. Artist and musician Walter Spies (1895-1942) arrived as a sailor in Java in 1923 and “suddenly” decided to stay there. He earned money during the night by playing the piano in a cinema in Bandung

45. Picard, “En Quête de l’identité balinaise,” 33.

46. Swellengrebel, “In memoriam Dr. Roelof Goris,” 207.

47. Swellengrebel, “In memoriam Dr. Roelof Goris,” 208.

48. Picard, “En Quête de l’identité balinaise,” 28.

49. Stutterheim, *Indian Influences in Old-Balinese Art*, XIII.

50. Thomas Anne Resink, “Het Bali-Museum,” *Djâwâ* 18, no. 1-2 (1938): 76.



4. Nickolas Muray, *Miguel and Rose Covarrubias*, ca. 1930, silver gelatine print, 24 × 19.5 cm, New York. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla. no. 31095.

and bicycled around during the day to get to know his surroundings and to transform his encounters into paintings. One day his musical talent was discovered by the Sultan of Yogyakarta and he obtained a position as conductor of the royal orchestra. In 1927 Spies accepted an invitation of Prince Tjokorda Gede Raka Soekawati, district head of Ubud and member of the Volksraad (People's Council), to work and live in Bali. The artist set up his studio in Ubud and would never leave the enchanted island again.⁵¹

In the 1930's Spies gained reputation as "Bali's most famous resident,"⁵² a smart cultural broker with love for the Balinese and their culture. A circle formed around Spies—including Rose and Miguel Covarrubias—of European and North American artists and scholars who stayed in Bali for longer periods of time (fig. 4). This group was extremely productive: creating novels, travel-

51. Hans Rhodius, *Schönheit und Reichtum des Lebens Walter Spies* (Den Haag: L.J.C. Boucher, 1964), 34-35.

52. Covarrubias, *Island of Bali*, xxi.

ogues, academic studies, artworks and movies related to Balinese arts and culture. Barong became a very popular subject of ethnographic research carried out by the Spies circle.⁵³

Spies would give generous advice on what to see and where to go. As Covarrubias put it: "In his charming devil-may-care way, Spies is familiar with every phase of Balinese life and has been the constant source of disinterested information to every archaeologist, anthropologist, musician, or artist who has come to Bali. His assistance is given generously and without expecting even the reward of credit."⁵⁴ Rose and Miguel Covarrubias became close friends with Spies: "The months went by as we roamed all over the island with Spies, watching strange ceremonies, enjoying their music, listening to fantastic tales, camping in the wilds of West Bali or on the coral reefs of Sanur."⁵⁵ After nine months of exploring the island, the couple returned to New York. They came back again to Bali in September 1933 and would stay one more year, this time financed by the Guggenheim Foundation.

The Barong of the Bali set or the Bohemian Expatriates

In the 1930s the so-called "barong and kris dance" became famous amongst tourists as a dance spectacle involving trance and exorcism. The performance was loosely based on the *Calon Arang* ritual dance drama that represents demonic masks and is meant to ward off evil spirits.⁵⁶ The Barong and kris dance

53. Gottowik, *Die Erfindung des Barong*, 76-78.

54. Covarrubias, *Island of Bali*, xxii.

55. Covarrubias, *Island of Bali*, xxii.

56. This exorcistic ritual most likely emerged at the end of the nineteenth century in Bali. It bears resemblance to one of the episodes of the Old-Javanese *Calon Arang* legend that has its roots in the history of the reign of the Javanese King Erlangga (1019-1042). One of the oldest versions of the Calon Arang story can be found in the Leiden University Library Special Collections: a palm leaf manuscript from 1570; H. Hinzler, "Palm-leaf manuscripts," *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 149, no. 3 (1993): 459. It tells the story of the widow-witch called Calon Arang from Girah who put a spell on the East Javanese Kingdom Daha causing terrible misery and destruction because the ruler, King Erlangga, refused to marry her daughter. King Erlangga called upon the powerful Priest Mpu Bharada who succeeded in breaking the spell. He killed the witch, but at the same time gave her useful instructions to overcome her misdeeds and reach illumination; R. Ng. Poerbatjaraka, "De Calon-arang," *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, no. 82 (1926): 110-180. A bewildering array of versions exists of the Balinese Calon

displayed an excerpt of the most “spectacular” part of Calon Arang: the moment in which the Barong and Rangda confront each other while kris dancers stab themselves.⁵⁷ The Spies circle had ample interest in all trance- and exorcism-related rituals and focused on the encounter of Barong Kèt and Rangda, of “the two great forces.” The “Barong-Rangda complex” became their favourite topic (fig. 5).

A special issue of the journal *Djāwā*, released in September 1937 by the Java Institute as an introduction to the upcoming “Bali Congres” in October, contained several articles related to the Barong. Spies and Goris who both participated in the organization of the conference wrote an overview of Balinese dance and theatre. Three pages are dedicated to the description of different types of barong performance. Barong Kètèt is described as the most common and most sacred type of Barong, a mythological monster that bears resemblance to the Chinese lion. During the “climax” of the barong play the “white” magical force Barong fights the “black” evil force Rangda. Followers of the Barong are induced in trance by the Rangda and stab themselves (*ngurek*).⁵⁸ In the same issue the German ethnographer Hans Neuhaus provides field note descriptions of a Barong performance. He notes the totemistic background of the Barong and interprets the barong play as a psychoanalytical way to ward off evil forces present in the village community.⁵⁹ In another contribution of this particular *Djāwā* volume North American anthropologist Jane Belo presents the results of her research on drawings of Balinese children. She maintains that shadow puppets (*wayang*) as well as Barong and Rangda figures are recurring elements of children’s drawings: “Generally when the children take as their subject a scene from real life, they choose, as from the wajang material, a dramatic moment, a cockfight in action, the communal slaughtering of a pig, a dancing performance at which a crowd has gathered—a gandroeng, a djanger, or most popularly, a Barong. When it is a performance, the orchestra, which adds so much to the gayety of the actual scene, has always been represented.”⁶⁰

Arang, often with Priest Mpu Bharada represented by the Barong. According to Covarrubias “The [Calon Arang] play approaches our dramatic literature more nearly than anything else in Bali,” *Island of Bali*, 330.

57. Michel Picard, “‘Cultural Tourism’ in Bali: Cultural Performances as Tourist Attraction,” *Indonesia*, no. 49 (April 1990): 57–58.

58. Walter Spies and Roelof Goris, “Overzicht van dans en tooneel in Bali,” *Djāwā* 17, no. 5 and 6 (1937): 214–216.

59. Hans Neuhaus, “Barong,” *Djāwā* 17, no. 5 and 6 (1937): 238–239.

60. Jane Belo, “Balinese Children’s Drawing,” *Djāwā* 17, no. 5 and 6 (1937): 257.



5. Rose Covarrubias, *The Figure Rangda in a Calon Arang Performance*, ca. 1930-1933, silver gelatine print, 12.7 × 8.1 cm, Bali. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla. no. 3879.

The Bali set produced at least ten ethnographic works related to barong dance drama and Calon Arang rituals of which four delve more profoundly into the subject: *Island of Bali* (1937) by Miguel Covarrubias; *Dance and Drama in Bali* (1938) by Beryl de Zoete and Walter Spies; *Balinese Character* (1942) by Gregory Bateson and Margaret Mead, and *Bali: Rangda and Barong* (1949) by Jane Belo, entirely dedicated to the Barong-Rangda complex.⁶¹ Work initiated by Spies, Goris, Neuhaus and Covarrubias was followed by Jane Belo, Margaret Mead and Gregory Bateson. Whereas the Barong figure was first explained in terms of totemistic theories, or—in the case of Covarrubias, rather described without a clear theoretical framework—it was later applied to Culture and Personality research. In the second part of the 1930s Belo, Mead and Bateson studied the character of the Balinese by analysing trance dance. Bateson and Mead's findings in their *Balinese Character*, implying that Balinese people are “schizoid,” became highly controversial.⁶²

61. Gottowik, *Die Erfindung des Barong*, 77-78.

62. Gottowik, *Die Erfindung des Barong*, 89-129.

The Spies circle promoted Barong overseas. Fifty Balinese dancers and musicians represented their paradise homeland at the Dutch section of the Exposition Coloniale Internationale in Paris in 1931 by impersonating the Barong and the Rangda figure. They also paid tribute to Queen Wilhelmina with a special performance, including barong, at Palace Het Loo in the Netherlands.⁶³ Rose and Miguel Covarrubias who stopped in Paris on their way back home met their friends from Bali: “the Tjokordes of Ubud, feudal lords of Spies’s village [Ubud], the leaders of the troupe of dancers and musicians that were the sensation of the exhibition.”⁶⁴ Their friend Spies was present too as artistic director of Tjokorda Gede Raka Soekawati’s dance group. He had revised the Calon Arang drama for the occasion.⁶⁵ A selection of “traditional” dances was presented daily of which the Barong-Rangda complex apparently deeply impressed the French surrealist playwright Antonin Artaud.⁶⁶

Overseas triumph of Barong and Rangda went on with the release of the German movie *Die Insel der Dämonen* (Island of Demons) in 1933, starring an all-Balinese cast. It came out under the title *Wajan* in the United States in 1938. *Die Insel der Dämonen* tells the story of the village Bedulu where peasants live in peace and harmony, growing their rice crops and celebrating their festivals. The forbidden love between Wajan, the son of a witch and Sari, daughter of a rich family, leads to all kinds of terrible disasters. Finally, the good spirit Barong triumphs over the evil witch Rangda and a temple feast is organized to pay tribute to the gods. After “months of close collaboration” on a film script in 1931, director Friedrich Dalsheim, producer Victor Baron von Plessen, Walter Spies, a “Hindu Priest” and an “indigenous prince” set themselves the task to recruit local lay actors and to start their shooting on location. A “withered old medicine woman” from a neighbouring village got the role of the witch.⁶⁷ The final scene shows an exorcism rite taking place in a temple courtyard figuring Barong and Rangda as well as

63. “De Balineesche dansers,” *Het Vaderland, Avondblad C*, vol. 63, section Kunst en Letteren, June 5, 1931, 1.

64. Covarrubias, *Island of Bali*, xxiii.

65. Cohen, *Inventing the Performing Arts*, 138.

66. Leonard C. Pronko, *Theater East and West. Perspectives Toward a Total Theater* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974 [1967]), 24-25.

67. “Die Insel der Dämonen,” *Illustrierter Film-Kurier*, 1933. Retrieved from http://de.metapedia.org/wiki/Die_Insel_der_Dämonen, consulted 10 October 2017.

parts of the ritual dance drama *sanghyang dedari* choreographed by Spies.⁶⁸ It was Spies' idea to place the enduring battle between good and evil spirits—as represented by Barong and Rangda—at the centre of the movie.⁶⁹ The story, apart from elements of “Utopia” and “paradise regained” has the ingredients of the legendary Calon Arang tale about the widow-witch Calon Arang or Rangda who causes terrible epidemics and destruction, because King Erlangga refuses to marry her daughter: a story depicted—be it in revised format—in the popular dance-drama barong where the kris dancers impersonate the followers of Barong. Barong was becoming an indispensable element of featuring Balinese culture.

Spies had also been involved in Andre Roosevelt's production of *Goono Goona* (1932), a film inspired by *Tabu* (1931) of his lover Friedrich Wilhelm Murnau about French Polynesia, starring locals. *Die Insel der Dämonen* and *Goono-Goono* were part of a string of “all-Balinese films” released in the 1930s that focused on traditional village society: “there are no cars to be seen, no Westerners nor electrical appliances, and only minimal amounts of clothing—all in line with baliseering policy.”⁷⁰

In his final chapter VII *Modern Bali and the Future* Covarrubias lamented how these “documentary films” suddenly brought “the remote little island” into the centre of the attention of the Western world: “now everybody knows that Balinese girls have beautiful bodies and that the islanders lead a musical-comedy sort of life full of weird, picturesque rites. The title of one of these films, *Goono-Goono*, the Balinese term for ‘magic,’ [Malay word *guna-guna* ‘love spell’] became at the time Newyorkese for sex allure.”⁷¹ Interestingly enough Covarrubias does not mention, let alone criticize, Spies' role in the production of this particular movie. But to mention this, would mean to contradict his apparent admiration for Spies: “An authentic friend of the Balinese and loved by them, I feel he has contributed more to the prestige of the white man than the colonial despots who fail

68. Kendra Stepputat, “Performing *Kecak*: A Balinese Dance Tradition Between Daily Routine and Creative Art,” *Yearbook for Traditional Music*, vol. 44 (2012): 54.

69. Gary L. Atkins, *Imagining Gay Paradise. Bali, Bangkok, and Cyber-Singapore* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012), 82.

70. Matthew Isaac Cohen, “Representing Java and Bali in Popular Film,” in Susan Legêne, Bambang Purwanto and Henk Schulte Nordholt, *Sites, Bodies and Stories, Imagining Indonesian History* (Singapore: NUS Press, 2015), 144.

71. Covarrubias, *Island of Bali*, 391.

to impress the discriminating Balinese by the policy used to bluff natives into submission.”⁷² Spies is elevated to the level of “noble white”: he is better than the other whites. This in turn leads to another significant contradiction on the part of Covarrubias. Whereas he criticizes the “colonial despots” he praises them as follows:

The Dutch have been often called the best colonizers in the world, and whatever the verdict may be on the principle of colonization, it is lucky for Bali that of the imperialists it is Holland that rules there. [...] the native has derived definite benefits from Dutch rule: land may not be sold for exploitation by strangers, the autocratic powers of the princes have been considerably curtailed, the Balinese have retained their laws and their courts, and the troublesome missionaries were supposedly barred from the island. Up to now the Dutch have shown a more humanitarian treatment of the people than most imperialistic colonizers.⁷³

Covarrubias, contented with the Dutch efforts to preserve “pure Balinese culture”—including banning “troublesome” Christian missionaries—, actively wants to do the same. He cannot escape the Orientalist discourse of the scholar administrators: Bali is unique and needs to be approached accordingly. As Cohen put it:

The Bali set ultimately was interested less in communication with Balinese than with maintaining their cosmopolitan standing in a modernizing “paradise” and propagating their authority and influence in the world. This meant preserving Bali as a special niche—because, as Swedish anthropologist Ulf Hannerz (1996, III) points out, “there can be no cosmopolitans without locals.”⁷⁴

Covarrubias Shaping Barong Ethnographies

Covarrubias, worried about recent developments that threatened Balinese culture, wanted to register as much as he could before paradise would disappear. Was he even aware he would soon cause a Bali craze with *Island of Bali*? The

72. Covarrubias, *Island of Bali*, xxii.

73. Covarrubias, *Island of Bali*, 403-404.

74. Cohen, *Inventing the Performing Arts*, 137.

colourful feature article of *Life* entitled “Mexican Covarrubias in Dutch Bali” put it in clear black and white:

Inhabited by 1,400,000 Balinese, this tiny, exotic island is an East Indian possession of the Dutch Queen Wilhemina. [...] Though Covarrubias fears that the natural simplicity of Bali will be ruined by tourist invasion, his book about the island to be published this fall will undoubtedly contribute to a greater rush than ever to the charming island.⁷⁵

A clever marketing move that was approved of by his editor Alfred Knopf.⁷⁶ In his closing chapter Covarrubias noted:

lately travel agencies have used the alluring name of Bali to attract hordes of tourists for their round-the-world cruises that make a one-day stop on the island. On this day the tourists are herded to the hotel in Den Pasar to eat their lunch, buy curios, and watch hurried performances by bored “temple dancers”—ordinary village actors who hate to play in the midday heat. The show over, the tourists are rushed back to their ships in numbered cars, satisfied to have seen Bali.⁷⁷

Notwithstanding the midday heat, Covarrubias himself commissioned performances during the day to be able to film by daylight. Walter Spies assisted as always, but Rose and Covarrubias also benefitted from collaboration with their friends of the “New York Van Vechten circle,”⁷⁸ anthropologist Jane Belo and her Canadian husband composer ethnomusicologist Colin McPhee. Covarrubias and Jane Belo exchanged ideas about barong dance rituals. In 1949 her famous monograph came out entitled *Bali: Rangda and Barong*.

Excerpts of footage assembled by the recent international project “Bali 1928 — Repatriating Bali’s Earliest Music Recordings, 1930s Films and Photographs” led by American ethnomusicologist Edward Herbst show ample proof of Covarrubias’ interest in Barong during his fieldwork between 1930-1934.⁷⁹

75. “Mexican Covarrubias in Dutch Bali,” *Life*, 27 September 1937, 46.

76. Williams, *Covarrubias in Bali*, 36.

77. Covarrubias, *Island of Bali*, 392.

78. Carl van Vechten (1880-1964) was a well-known music critic, writer and photographer of celebrities who helped Covarrubias to establish his network in New York during the 1920s (personal communication with Nancy Lutkehaus, 5 November 2017).

79. Edward Herbst, “Bali 1928, vol. III, Lotring dan Sumber-Sumber Tradisi Gamelan,”

Volume three of “Bali 1928” includes impressive fragments of the Barong as seen through Miguel and Rose Covarrubias’ eyes, which can be related to pictures by Rose and to specific descriptions in *Island of Bali*: “barongs prancing down the hills”; “crazed men in trance pretended to stab themselves and tore live chickens with their teeth to show their wickedness”⁸⁰ and explanations of Barong kètèt and “Barong play”:

Despite his demoniac character, the Barong materializes in a trance play in which he is made to act foolishly and to dance for the amusement of the crowd. His costume consists of a great frame covered with long hair, with a sagging back of golden scales set with little mirrors. A beautifully arched gold tail sticks out of his rump and from it hang a square mirror, a bunch of peacock feathers, and a cluster of little bells that jingle at every move. Under a high gilt crown is his red mask, too small for his body, with bulging eyes and snapping jaws. The power of the Barong is concentrated in his beard, a tuft of human hair decorated with flowers.⁸¹

Covarrubias’ eyewitness account of the barong play in *Island of Bali* was based on a location distinct from the place mentioned in the “Bali 1928” project, but it gives nevertheless an eloquent summary of what can be observed in the film fragments.⁸²

Like a circus prop-horse, the Barong danced, wiggling his hind quarters, lying down, contracting and expanding like an accordion, snapping his jaws, and in general behaving in a comic, rather undignified manner for his awesome character. After his gay outburst of animal spirits, he began a long dance, staring around as if astounded by magic visions that filled the air. He was constantly on the alert for invisible enemies, growing more and more alarmed, clicking his teeth like castanets as the tempo of the music increased. Firecrackers began to explode at the far end of the arena, startling the Barong, and when the smoke cleared, the figure of Rangda

<http://bali1928.net/wp-content/uploads/Bali-1928-Vol-III-Lotring-dan-Sumber-Sumber-Tradisi-Gamelan.pdf>, 122, consulted 19 October 2017.

80. Covarrubias, *Island of Bali*, 286.

81. Covarrubias, *Island of Bali*, 332-333.

82. For direct access to Covarrubias’ Barong footage consult the following two websites: “Bali 1928, vol. III - Barong, Sandaran, Rangda & Ngurek in Kesiman”, https://www.youtube.com/watch?v=Lo_QcNMOziE; “Bali 1928, vol. III - Sandaran, Omang, Jauk, and Barong in Kebon Kuri, Denpasar”, <https://www.youtube.com/watch?v=5iK7CVmob-k>, consulted 19 October 2017.

appeared, yelling curses at the Barong, who appeared humiliated by her insults. But eventually he reacted and they rushed at each other, fighting and rolling on the ground until the Barong was made to bite the dust.⁸³

While the entranced kris dancers came out to assist the Barong, the furious Rangda put a spell on them:

By the spell the krisses in the hands of the men turned against them, but the magic of the Barong hardened their flesh so that, although they pushed the sharp points of the daggers with all their might against their naked chests, they were not even hurt. This was the explanation the Balinese gave of the strange exhibition and it seemed inconceivable that they were faking, such was the earnest force with which they seemed to try to stab themselves.⁸⁴

Covarrubias rounds up his story of the barong play as follows: “The *pemangku* [priest] wiped the face of each man with the beard of the Barong dipped in holy water, and gradually the hysterical men came out of trance, dazed, simply walking away as if they did not know what had happened to them.”⁸⁵

Ironically enough Covarrubias’ recording and preservation efforts becomes a testimony to early 1930 tourism in Bali. A review about the “Bali 1928” project notes: [In a film associated to volume five] “we see Rose Covarrubias done up in traditional Balinese dress. The shot is surreal for appearing as the prototype of an image to be repeated ad infinitum within the context of the mass tourism that would shortly take Bali by storm.”⁸⁶ In the Miguel Covarrubias Archive of The University of the Universidad de las Américas, Puebla, Mexico, a series of pictures can be found of Rose “done up in traditional dress” made by Walter Spies.⁸⁷

Covarrubias sent his book to Spies quickly after its publication. Spies received it with great enthusiasm in April 1938 as can be read from a letter he wrote:

83. Covarrubias, *Island of Bali*, 333.

84. Covarrubias, *Island of Bali*, 334.

85. Covarrubias, *Island of Bali*, 334.

86. Andy McGraw and Gusti Putu Sudarta, “Bali 1928, Volumes 1-5 (Review),” *Asian Music* 48, no. 2 (2017): 174.

87. See <http://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/covarrubias/index.html>, consulted 15 October 2017.

Dear Miguel and Rose! The book arrived. Thank, thanks, thanks, it is lovely! It reads so easily and all the questions which everyone asks, are all answered. [...] I am very ashamed to read all that glorifying nonsense about me in the introduction and I must say that it has already added to my publicity! Every new coming tourist knows everything about me, and I had already two orders for pictures again through your book! [...] Our dance book comes out in spring. It looks as if it could be a big success. The editor—Faber and Faber—is very enthusiastic and everyone else who read the manuscript and saw the pictures as well. [...] I hope you make millions with your book, darlings! I see every tourist with it. It is just the thing everyone wants to have! And to everyone who asks me something I say: look in Covarrubias. It is such a comfort. Darlings, tabé tabé and come lekas lekas [quickly]. Kisses and kisses from Walter.⁸⁸

Spies refers to his upcoming book *Dance and Drama in Bali* (1938) made in collaboration with British dancer Beryl de Zoete, which became a classic on Balinese performing arts. Chapter III *The Drama of Magic* is entirely dedicated to Barong and Calon Arang (Tjalonarang). The Barong is described as a “protective animal.” According to the writers the conflict between Barong and Rangda is always observed “with intense emotion by the villagers”:

[...] an emotion strong enough to induce a state of trance not only in the recognized village mediums (the so-called kris-dancers), but in the Barong itself, in Rangda, in the *pemangkoe* [priest], and in casual members of the audience. At each *Barong* play the life of the community is somehow jeopardized. The dramatic victory of the Barong is more than a mere symbol of its preservation, it is a material pledge. Black magic, the force of death is not destroyed, but is driven away to the graveyard where it belongs.⁸⁹

Barong Kèt in confrontation with Rangda and surrounded by Kris dancers became emblematic for Balinese culture. It was black against white in struggle for equilibrium.

88. Rhodius, *Schönheit und Reichtum des Lebens Walter Spies*, 371.

89. Walter Spies and Beryl de Zoete, *Dance and Drama in Bali* (Hong Kong and Singapore: Periplus Editions, 2002 [1938]), 97-98.

To Conclude: Barong, a Cultural Landmark

Orientalist philologists and ethnologists only seriously “discovered” the Barong figure by the end of the nineteenth century when Balinese society became interpreted as a separate field of study and no longer as an extension of research on India and ancient Java. By interpreting the village as a quintessential part of Balinese society the Barong gained a special status as “protector of the village.” The “peculiar monster” as encountered by Covarrubias, transformed over approximately a decade (±1924-1934) into a key figure of Bali’s imagined paradise.

Both linguist Van der Tuuk and artist Nieuwenkamp, heirs of Orientalist tradition, showed for the first time real interest in Barong figures. Van der Tuuk commissioned artists to draw Barong figures, whereas Nieuwenkamp learnt to portray the Barong figure by studying the drawings made under auspices of Van der Tuuk. Nieuwenkamp, stimulated by Orientalist scholar Rouffaer, promoted Balinese culture through his richly illustrated album published in 1906-1910. The Netherlands, in serious need of displaying a positive picture of Bali after their violent military intervention in the island, found a good ally in Nieuwenkamp: he portrayed Balinese “paradise.”

While the tourist industry developed in the 1920s, Orientalist Kats presented the Barong figure as a theme worthy of academic study, in need of further investigation. The journal *Djāwā* for dissemination of indigenous cultures published several Barong-related articles especially from the mid 1930s onwards. Meanwhile books were released on similar topics, mainly written by Westerners. This focus on Barong can be explained by two intertwined phenomena that emerged towards the end of the 1920’s: *baliseering* policies instigated by the colonial government and creative invention of expatriates living and working on Bali. The aim of balinization was to preserve the “extraordinary” indigenous culture of the island by implementing a set of educational and cultural rules that could enhance knowledge, awareness and respect among the Balinese of their own cultural heritage. As a hidden but nonetheless clear agenda, the colonial government had the strategical isolation of Bali in mind: by Balinizing the Balinese, “dangerous” ideologies like Islam and nationalism were thought to be kept outside.

The expatriate circle around artist Walter Spies had its share, in direct and indirect ways, in the balinization process. Spies himself collaborated in the government-sponsored Kirtya Lieftrinck-Van der Tuuk and the Bali Museum, both established to safeguard Balinese cultural heritage. Together with scholar



6. Anonymous, *Barong Dance Drama Depicting Barong, Rangda and Kris Dancers*, date unknown, mixed technique on rice paper, 30 × 20.5 cm, Bali. Quadrante Plástico Collection, Mexico City. ©Photo: Quadrante Plástico.

administrators Goris and Stutterheim he participated in the organization of a special Bali Conference in 1937 organized by the Java Institute.

Miguel and Rosa Covarrubias joined the Bali set in the 1930s. They soon developed an interest in all aspects of Balinese culture, but focused specifically on artistic expression within the Balinese world, because “Everybody in Bali seems to be an artist. Coolies and princes, priests and peasants, men and women alike, can dance, play musical instruments, paint, or carve in wood and stone.”⁹⁰ Influence of their informant Spies on their work is evident. Spies had a special passion for ritual trance dance, as shown by his choreographies made

90. Covarrubias, *Island of Bali*, 160.

for overseas performances and for movies with all-Balinese casts. At some point he must have steered the Covarrubias' attention towards the Barong-Rangda complex. Together with Spies, ethnomusicologist Mc Phee and anthropologist Belo, the Covarrubias' commissioned dance and theatre companies to stage special barong performances during the day that would normally take place during the night. In this way they actively took part in revising and transforming existing performance genres. Anthropologists Bateson and Mead followed the trend of staging performances for their research, revising, changing and inventing "traditions": the barong play was made into a cultural landmark (fig. 6). ❀

N.B. I would like to thank the following persons and institutions for providing me with illustrative material: Hedi Hinzler, the Museum Nieuwenkamp Foundation, the Archive Miguel Covarrubias of the Universidad de las Américas, Puebla, Mexico, the Leiden University Library Special Collections and Carlos Macías Sandoval of Cuadrante Plástico. I am grateful to Isabel Medina, Humberto Medina, my parents and two anonymous reviewers for useful comments on earlier drafts of this article.

*Drawing as Ethnographic Practice:
Miguel Covarrubias's Balinese Drawings & Sketches as Visual
Anthropology*

*El dibujo como una práctica etnográfica:
Los dibujos y bocetos balineses de Miguel Covarrubias como antropología
visual*

Artículo recibido el 22 de abril de 2018; devuelto para revisión el 12 de septiembre de 2018; aceptado el 23 de febrero de 2019; <https://doi.org/10.1080/14442213.2013.769119>.

Nancy C. Lutkehaus Departamento de Antropología, University of Southern California; lutkehau@usc.edu; <https://orcid.org/0000-0001-5015-4487>.

Líneas de investigación Género y organización social en Melanesia; antropología política y económica; antropología religiosa y simbólica, arte y antropología.

Lines of research Melanesian gender and social organization, political and economic anthropology, religion and symbolic anthropology, art and anthropology.

Publicación más relevante *Margaret Mead: The Making of an American Icon* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008).

Resumen En años recientes el uso y significado del dibujo como un método de estudio para registrar información etnográfica ha sido sometido a un renovado análisis por antropólogos. Sus intereses han variado, desde un enfoque del estatus epistemológico de la línea hasta las dimensiones dialógicas del dibujo como una práctica social. Mientras que los historiadores del arte han celebrado el trabajo de Covarrubias en términos del “dibujo de una línea cosmopolita” y los arqueólogos han reconocido la importancia de sus dibujos sobre los olmecas para la arqueología mesoamericana, los antropólogos culturales han pasado por alto su papel como antropólogo visual. Sus dibujos en *La isla de Bali* (1937), así como sus bocetos en el archivo, son una importante contribución a los registros etnográficos de la cultura balinesa, en un momento significativo de la transformación de su sociedad. En particular, sus bocetos ofrecen un rico corpus de información cultural en torno a la vida cotidiana en Bali a principios de los años treinta; así como información etnográfica acerca de la dimensión no verbal de los balineses, que com-

plementa los análisis de otros antropólogos sobre la cultura balinesa. En contraste con otras imágenes mucho más orientalistas que realizó para murales, mapas y pinturas, los dibujos y bocetos de Covarrubias aseguran una nueva apreciación como documentos etnográficos y antropología visual.

Palabras clave Miguel Covarrubias; antropología visual; dibujo; Bali; etnografía.

Abstract In recent years the use and significance of drawing as a research method for recording ethnographic information has undergone renewed analysis by anthropologists. Their interests have ranged from a focus on the epistemological status of the line to the dialogical dimension of drawing as social practice. While art historians have celebrated Covarrubias's work in terms of his "drawing a cosmopolitan line" and archaeologists have acknowledged the importance of his Olmec drawings to Meso-American archaeology, cultural anthropologists have overlooked Covarrubias as a visual anthropologist. His drawings in *Island of Bali* (1937) as well as his archived sketches are important contributions to the ethnographic record of Balinese culture at a significant moment in the transformation of Balinese society. His sketches, in particular, offer a rich corpus of cultural information on everyday life in Bali in the early 1930s, as well as ethnographic information about non-verbal dimensions of the Balinese that complements other anthropologists' analyses of Balinese culture. In contrast to the more Orientalist images he produced for murals, maps, and paintings, Covarrubias's drawings and sketches warrant new appreciation as ethnographic documents and visual anthropology.

Keywords Miguel Covarrubias; visual anthropology; drawing; Bali; ethnography.

NANCY C. LUTKEHAUS
UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA

Drawing as Ethnographic Practice: Miguel Covarrubias's Balinese Drawings & Sketches as Visual Anthropology

The anthropologists Margaret Mead and Gregory Bateson are often considered to be the founders of visual anthropology¹ because of their extensive use of film and photography in their Balinese research published in *Balinese Character*² and in a series of edited films based on footage shot during field work in Bali between 1936-1939. In considering the rich corpus of drawings and sketches the artist and author Miguel Covarrubias produced as part of the ethnographic research he conducted in Bali between 1930-1933 for his book *Island of Bali* (1937), this article suggests that Covarrubias is another foundational figure in the field of visual anthropology.

Scholars of Balinese culture have often pointed out that Covarrubias's book reiterated—albeit very eloquently and compellingly—what they have called “the anthropological romance of Bali,”³ a set of Orientalist ideas Westerners developed and perpetuated in the twentieth century about Bali as an artistic, exotic, visual and sensual “paradise.”⁴ It is precisely in part because of *Island of Bali's* engaging

1. Karl Heider, *Ethnographic Film* (Austin: University of Texas Press, 1976).

2. Gregory Bateson and Margaret Mead, *Balinese Character: A Photographic Analysis* (New York: Academy of Sciences, 1942).

3. James A. Boon, *The Anthropological Romance of Bali: 1597-1972* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977); Adrian Vickers, *Bali: A Paradise Created* (Hong Kong: Periplus Editions, 1989).

4. Some critics such as Tessel Pollmann in “Margaret Mead's Balinese: The Fitting Symbols of the American Dream,” *Indonesia*, vol. 49, no. 1 (April, 1990): 1-35, have gone much further in their critiques of Mead and Bateson as well as Covarrubias's work on Bali, considering it not only Orientalist but imperialist if not overtly in its intent, implicitly in its effects.

images that Covarrubias's book has, as Vickers points out, "outlasted all other travel books to become the key descriptive work on Bali, known practically to all visitors to the island."⁵ From both an anthropological as well as an art historical perspective, there is more to *Island of Bali* and Covarrubias's drawings and sketches than just a visually engaging Orientalist look at Bali during the golden years of the 1930s, when Bali was the hot spot for Western cosmopolitan intellectuals, artists, and tourists.⁶ This statement is based on the fact that Covarrubias did not limit himself to just one style of drawing in *Island of Bali* or more broadly in his ethnographic sketches as a whole, but rather utilized a variety of different styles and types of drawing to gain and convey knowledge about Balinese culture not readily accessible through conversation or written text.

It might seem obvious, since Covarrubias was an artist, that he would employ drawing in his ethnographic research. Indeed, it was precisely because he was an artist interested in studying the topic of art and artists in Bali that the John Simon Guggenheim Foundation awarded him a fellowship to return to Bali a second time in 1933-1934. Although Covarrubias worked in several visual media (including oil paint, ink and gouache, water color, and pencil) during and after his residence in Bali, it is the sketches he made in his notebooks—the most immediate and thus unmediated transfer of what he observed to how he recorded it—and, secondarily, the drawings he reproduced in *Island of Bali* based on these sketches, that are of most interest ethnographically. Using an analytic framework based on the "graphic turn" in anthropology—that is, on a new appreciation of the practice of drawing as a visual research strategy and as a method that began to be articulated by anthropologists in recent decades⁷

5. Adrian Vickers, *Bali: A Paradise Created*, 114.

6. See, also Vickers, this volume. For more about these cosmopolitan expatriates see James Boon, *The Anthropological Romance of Bali: 1597-1972* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), Matthew Cohen, *Inventing the Performing Arts: Modernity and Tradition in Colonial Indonesia* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016). Michel Picard, "'Cultural Tourism' in Bali: Cultural Performances as Tourist Attraction," *Indonesia* 1, no. 49 (April 1990): 37-74, and, for a novelist's treatment of this period, Nigel Barley's *Island of Demons* (Singapore: Monsoon Books, 2009). (Interestingly, Barley was trained as an anthropologist and initially worked in Indonesia as an ethnographer.)

7. Chris Ballard, "The Return of the Past: On Drawing and Dialogic History," *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 2013, <http://dx.doi.org/10.1080.1444.2213.769119>; Haidy Geismar, "Drawing it Out," *Visual Anthropology Review* 30, no. 2 (Fall, 2014): 97-113, <http://dx.doi.org/10.1111/var12041>; Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill* (London & New York: Routledge, 2000); Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (London & New York: Routledge Classics, 2016); Michael Taussig, *I Saw it with My Own Eyes* (Chicago:

—this article looks anew at the different uses Covarrubias made ethnographically of drawing in his Balinese research.⁸

Covarrubias included 90 drawings as well as 114 photographs (most of which were taken by his wife, Rosa) and five full-color paintings in *Island of Bali*. Many of the different types of drawings and sketches Covarrubias made in Bali, are included in his book. The variety itself, as seen in the list below, speaks to the importance of visual images in general, and drawings in particular, as important sources of ethnographic information:

1. Diagrams and maps;
2. Material culture, such as objects of everyday life;
3. Portraits;
4. Drawings and sketches of women bathing, carrying offerings, etc.;
5. Caricatures;
6. Drawings of dancers and dance movements;
7. Copies of text and images from *lontar*, or sacred palm leaf manuscripts;
8. Scenes of everyday activities and village life.

The “Graphic Turn” in Anthropology

Anthropologists have long been aware of the usefulness of drawing in fieldwork. The bible of ethnographic fieldwork, *Notes and Queries on Anthropology*, first published by the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland in 1874, lists “maps, plans, diagrams, drawings, and photographs” as one of four essential types of anthropological documentation necessary for a comparative study of human culture and society.⁹ However, beginning around

University of Chicago Press, 2011); Michael Taussig, “What Do Drawings Want?,” *Culture, Theory & Critique* 50 (2009): 263–274.

8. Theoretically, this new interest in drawing as a research strategy is related to earlier developments in anthropology regarding the concept of the body, such as embodiment and embodied ways of knowing. While initially, this concept was applied to the subjects of anthropological inquiry and was focused on the embodied experience of individuals—more recently it has also been applied to understanding different ways of knowing accessible to the researcher as well.

9. The other three types of documentation include (1) descriptive notes and records of investigation; (2) texts, etc. and (3) genealogical and census data. *Notes and Queries on Anthropology* (London: Routledge and Kegan Paul, 1954), 45.

2000 anthropologists began to re-evaluate drawing both as a research method and as a form of human activity. The so-called “graphic turn” in anthropology has offered, among other things, a renewed focus on drawing as a corporeal and dialogical practice.¹⁰

British anthropologist Tim Ingold initiated a project he called an “anthropological archaeology of the line” and has written about the importance of lines—especially the drawn line—in the evolution of human behavior.¹¹ He and other anthropologists have also elaborated on the significance of drawing as a corporeal practice—a physical or embodied activity that relates the observer more intimately with what is observed than either writing or photography and that therefore offers a different phenomenological means of understanding and communicating knowledge about other cultures.¹² Another dimension of the graphic turn has been an interdisciplinary interest among anthropologists, artists, and architects in reflecting upon how alternative forms of description and notation apart from the textual afford new ways of knowing about the world such that “learning is understanding in practice: exploring the interrelations between perception, creativity and skill.”¹³

Although these anthropologists do not specifically engage with the work of art historians in their ruminations about drawing, some of their insights resonate with the earlier work of the French art historian, Henri Focillon, whose 1934 treatise *Vie des formes* was translated into English as *The Life of Forms* by the eminent Mesoamerican art historian George Kubler and published in

10. See Andrew Causey, *Drawing as Ethnographic Method* (Toronto: University of Toronto Press, 2017); Rudi Colloredo-Mansfield, “Space, Line and Story in the Invention of an Andean Aesthetic,” *Journal of Material Culture* 16, no. 1 (2011): 3–23; Geismar, “Drawing it Out”; Ingold, *The Perception of the Environment*; Carol Hendrickson, “Visual Field Notes: Drawing Insights in the Yucatan,” *Visual Anthropology Review*, no. 24 (2008): 117–132; Taussig, “What Do Drawings Want?”; Taussig, *I Saw It With My Own Eyes*.

11. Ingold, *Lines: A Brief History*.

12. Although this point about drawing versus photography is a contentious one, because there is a lengthy tradition in anthropology, beginning in the 19th century, that argues for the value of photography as a scientific method for ethnographic research (Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography* [New Haven: Yale University Press, 1992]), the recent focus on the value of drawing as a source of ethnographic knowledge lends support to a reappraisal of Covarrubias’s drawings as a research tool. Both Covarrubias and his wife Rosa also valued photographs as a source of visual information and an important form of recording data.

13. Wendy Gunn, ed., *Fieldnotes and Sketchbooks: Challenging Boundaries between Descriptions and Processes of Describing* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009), 1.

1989.¹⁴ In his introduction to the English edition the French semiotician, Jean Molino, asserts the affinities between Focillon's argument about the vitality of form as shaped by the hands of the artist and anthropological insights into aesthetics.¹⁵ Most relevant to an understanding of the practice of the plastic arts, such as drawing, is Focillon's emphasis on the effect of what he calls "the quadruple alliance"—form, matter, tool and hand.¹⁶ According to Focillon the term that best describes the vigor of this "quadruple alliance" is a term he borrows from the language of painting—"namely the touch."¹⁷ In other words, through his particular "touch"—manifested in the instantaneous impact of an alliance of form, matter, tool and hand—an artist has the ability to give vitality or life to the form he representing.

Finally, there has been interest in the dialogical nature of drawing; that is, the way in which the process of drawing, and drawings themselves, can facilitate interaction and dialogue between individuals.¹⁸

"The Cultural Eye": Ethnographic Conventions or Sketches as Stylized Representational Forms

Adhering to a fundamental ethnographic convention regarding the importance of maps, plans, and diagrams Covarrubias included drawings of typical

14. Kubler, who was familiar with Covarrubias's work on the Olmec (*The Art and Architecture of Ancient American: the Mexican, Maya and Andean Peoples* (Baltimore: Penguin Books, 1962), was assisted in his translation of Focillon's book by his colleague Charles Beecher Hogan. I would like to acknowledge the comment of an anonymous reader of this article for bringing Focillon's work to my attention. There is much more that could be said about the relationship between Focillon's work on form, the anthropology of art, and Covarrubias as both an anthropologist and an artist than there is space to develop here.

15. Jean Molino, "Introduction," in Henri Focillon, *The Life of Forms* (New York: Zone Books, 1989), 17. See also Molino's reference to the work of anthropologist Steven Feld on the Kaluli of Papua New Guinea and their aesthetic judgments in his work *Sound and Sentiment* (Molino, "Introduction," 12-13).

16. Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, trans. by Charles B. Hogan and George Kubler (New York: Zone Books, 1989), 109. (Originally published as *Vie des formes* [Paris: Presses universitaires de France, 1934].)

17. Focillon, *The Life of Forms in Art*.

18. See Ballard "The Return of the Past", Aaron Glass, "Drawing on Museums: Early Visual Fieldnotes by Franz Boas and the Indian Recuperation of the Archive," *American Anthropologist*, nd.

household compounds¹⁹ and the ground plan of a typical Balinese temple²⁰ in *Island of Bali*. He also drew maps that located the island within the Malay Archipelago,²¹ as well as a more painterly, less geographically representational, map that gave details about the location of places and geographical features of the island that he included inside the front and back cover of the book.²² Perhaps not surprisingly, Covarrubias began his career working for the Mexican government's Department of Communication as a map draftsman or cartographer.²³ Later in his career he would become famous for his visually arresting maps and murals, a genre he began with his pictorial maps of Bali.²⁴

Commenting on the anthropological drawings of Bernard Deacon, Geismar notes that "sketching or drawing in the field was itself a visual convention that had become a part of anthropology as much as it was a part of the fieldworker's personal experience."²⁵ Similarly, some of the more prosaic drawings Covarrubias included in *Island of Bali* can be seen to replicate this earlier ethnographic tradition and thus are part of a culture of drawing and representation based on a long history of Western ethnographic representations of non-Western objects and people. They reflect a specific "cultural eye" that was mediated by a tradition of ethnographic illustration that goes back to the earliest European voyages of discovery of the Pacific. It is a tradition that was first analyzed by the late Australian art historian Bernard Smith in his works, *Euro-*

19. Miguel Covarrubias, *Island of Bali* (Singapore: Oxford University Press, 1972), 90-91. Originally published by Alfred Knopf, 1937.

20. Covarrubias, *Island of Bali*, 265.

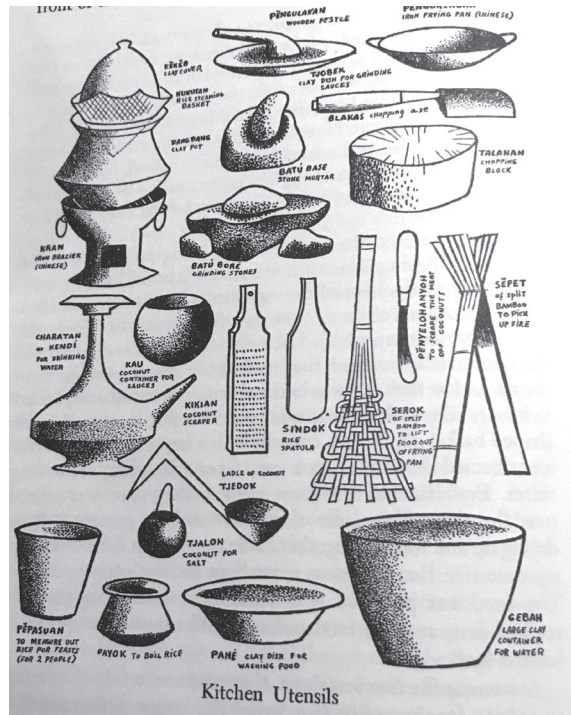
21. Covarrubias, *Island of Bali*, 3.

22. Different editions of the book include different maps. For example, the 1972 paperback edition has a duotone map inside both the front and back covers, while later paperback editions include a different map reproduced in color titled "Tanah Bali," a translation from the Malay language of "The Land of Bali."

23. Adriana Williams and Yu-Chee Chong, *Covarrubias in Bali* (Singapore: Editions Didier Millet, 2005).

24. See Alicia Inez Guzmán, "Miguel Covarrubias's World: Remaking Global Space at the 1930 Golden Gate Exposition," in *Miguel Covarrubias: Drawing a Cosmopolitan Line*, Carolyn Kastner, ed. (Austin: University of Texas Press, 2014), 19-48; Nancy Lutkehaus, "Miguel Covarrubias and the Pageant of the Pacific: The Golden Gate International Exposition and the Ideas of the Transpacific, 1939-1940," in *Transpacific Studies: Framing an Emerging Field*, Janet Hoskins and Viet Thanh Nguyen, eds. (Honolulu: University of Hawaii Press, 2014), 109-133; and Tomás Ybarro-Fausto, "Miguel Covarrubias: cartógrafo," in *Miguel Covarrubias: homenaje*, Lucía García-Noriega y Nieto, ed. (Mexico City: Fundación Cultural Televisa, 1987), 119-128.

25. Geismar, "Drawing it Out": 107.



i. Miguel Covarrubias, *Kitchen Utensils*, pen and ink drawing, *Island of Bali* (1972 Oxford in Asia edition), 98.

pean Vision and the South Pacific, 1768-1850 (1960) and *Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyages* (1992).

For example, in the chapter in *Island of Bali* titled “Everyday Life in Bali” (itself a conventional ethnographic category), Covarrubias includes a drawing of typical kitchen utensils (fig. 1). In reproducing the layout of these objects, Covarrubias, either intentionally or unconsciously, replicated the decontextualized format used by the artists and draftsmen such as Sydney Parkinson who accompanied Captain James Cook on his three voyages to the South Pacific between 1768 and 1779 (fig. 2). During the eighteenth century objects thus displayed were labeled “artificial”—as opposed to natural—“curiosities.”²⁶ As anthropologist Nicholas Thomas has pointed out in his discussion of Oceanic artifacts, this style of representation, where objects are shown in a decontextu-

26. Nicholas Thomas, *In Oceania: Visions, Artifacts, Histories* (Durham: Duke University Press, 1997), 106.

28. Covarrubias accurately compared the style of a Balinese rice granary with that of a Mela-

Although we think of sketching as a spontaneous activity and as an immediate, thus unmediated, translation of the artist's direct experience of his or her environment, it is also highly conventionalized and influenced by the larger visual culture of the artist's time, conventions that for Covarrubias were based on an anthropological tradition that despite its scientific aims was nonetheless "suffused with enlightenment idealism and romanticism about the tropical climes of Pacific and its peoples."²⁹ while still inflected with aspects of Covarrubias's own personal modernist style. We see this combination even more clearly with his portraits of individual Balinese. Although many of the portraits of individuals that Covarrubias included in *Island of Bali* clearly display his own artistic style—and sometimes, as with the portrait of a pouting Balinese woman named Pusung Gondjer, verge on caricature (the genre he was best known for)—³⁰ they also adhere to earlier ethnographic conventions regarding how to depict non-Western people, including such characteristics as lack of landscape or background, profile views, head shots, and use of defining costumes or adornment³¹ (figs. 3 and 4).

Covarrubias's Orientalist Images

We know that Rosa and Miguel Covarrubias had been enticed to visit Bali on their honeymoon in 1930 in part by photographs of Balinese islanders that they had seen in a book by the German photographer, Gregor Krause. Published in 1920, Krause's book was filled with exotic images of Balinese dancers as well as erotic Orientalist photographs of Balinese women bathing and in other suggestive poses.³² There is no doubt that some of Covarrubias's drawings, and the paintings he made later based on them, were directly influenced by Krause's voyeuristic Orientalist-view of Bali—in particular Covarrubias's own drawings of women bathing (albeit, more demurely portrayed in his "Bath-

nesian (in this case, a Trobriand Island) yam house, which he may have seen photographs of in the work of anthropologist Bronislaw Malinowski (1922). See Covarrubias, *Island of Bali*, 80.

29. Bateson and Mead, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, 107.

30. Covarrubias, *Island of Bali*, 114.

31. Bernard Smith, *Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyages* (Melbourne: University of Melbourne Press, 1992), 77; Covarrubias, *Island of Bali*, 113.

32. Vickers, *Bali: A Paradise Created*, 99.



3. Miguel Covarrubias, *Sketch of Balinese Woman*, Miguel Covarrubias Papers, Manuscript Division. Photograph. Retrieved from the Library of Congress, Washington, D.C.

ing Sketches”).³³ In this respect, he was a man of his times who perpetuated a decidedly Western image of the Balinese female as an exotic Other.³⁴ As significant as Krause’s photographs of Bali were for Covarrubias’s drawings, an even more influential source seems to have been the extensive pen and ink drawings and sketches of Balinese temples and architectural details, rituals and dances, and Balinese men and women made by the Dutch artist W.O.J. Nieuwenkamp who resided on Bali between 1904 and 1914. Covarrubias cites three of Nieuwenkamp’s books in his bibliography in *Island of Bali* and many of the subjects that he sketched, or included drawings of, in his book are similar to those that Nieuwenkamp depicted.³⁵

33. Covarrubias, *Island of Bali*, 117–118.

34. Two of these images are the subject of a particularly excoriating critique by Tessel Pollman (“Margaret Mead’s Balinese”: 18–19) who condemns Covarrubias for his voyeuristic exoticization and exploitation of Balinese women, and Balinese sexuality in general, in drawings such as these two reproduced in *Island of Bali* (117 and 118). I am not arguing that these particular drawings by Covarrubias are not Orientalist images, but suggest that they are but one type of drawing Covarrubias made and thus not representative of the entire corpus of his Balinese drawings.

35. Covarrubias lists three books by Nieuwenkamp, *Bali en Lombok* (1910), *Bouskumst van Bali*



4. Sydney Parkinson,
*Portrait of a New Zealand
Man*, pen and wash, 1769.
British Library, London
(Add. MS23920, f. 54a).
CC01.0

Drawing as Dialogic Practice: The “Ideal” versus the “Real” Balinese

However, Covarrubias’s drawings of Balinese women and men were not simply objectifying Orientalist images made for Western consumption alone. Sometimes for Covarrubias drawing portraits of individuals was also a way for him to engage dialogically with individual Balinese. In contrast to the more mechanical and impersonal activity of taking a photograph, the process of drawing encourages interaction and conversation.³⁶ Beginning in the

(1926), and *Beeldouwkunst van Bali* (1928) in his bibliography for *Island of Bali*. Covarrubias may also have seen some of Nieuwenkamp’s Balinese art at an exhibition in Paris in 1927 at the Musée des Art Décoratifs (see Bruce W. Carpenter, *W.O.J. Nieuwenkamp: First European Artist in Bali* [Hong Kong: Periplus Editions, 1997], 201.)

36. Ballard, *The Return of the Past*.”

1980s anthropologists became interested in the notion of “dialogism” as elaborated by Mikhail Bakhtin in his analysis of the novel. Anthropologists saw the concept of dialogism as a means of understanding and developing a more openly collaborative and co-constitutive form of ethnographic inquiry.³⁷ Drawing as a form of dialogism, anthropologist Michael Taussig has suggested, offers a three-way conversation, between the drawer, the thing drawn, and the (hypothetical) viewers.³⁸ In *Island of Bali*, Covarrubias presents us with a literal example of exactly such a three-way conversation based on drawing in his account of his dialogue with the Regent of Karangasem on the topic of “the facial characteristics of various races.”³⁹ The regent, a man of high status and very knowledgeable about Balinese culture, asked Covarrubias to draw a typical Balinese.

“He disagreed,” Covarrubias wrote, “with my conception and proceeded to draw one himself, a face from the classic paintings and a type that could not be found on the whole island.”⁴⁰ The point Covarrubias wanted to make with this anecdote was one about the conventions of Balinese art. There is another point one can make here about the dialogue that Covarrubias’s drawing initiated between him, the regent, and his drawing, as it was Covarrubias’s drawing that elicited cultural information about Balinese notions of their own identity that Covarrubias might not otherwise have learned simply by talking with the regent. While Covarrubias saw the typical Balinese as looking one way, the regent chose to see the typical Balinese as looking another way, no matter that it was not “realistic,” in Western terms of representing an actual Balinese rather than a culturally idealized image of one.

*Drawing of / as Performative Activity:
Covarrubias’s Dancers and Dance Movements*

Like his cohort of cosmopolitan expatriates in Bali in the 1930s, and his own research interest in Balinese arts, Covarrubias focused much of his attention in *Island of Bali*—and in his drawings in general—on the arena of Balinese

37. Dennis Tedlock, *The Spoken Word and the Work of Interpretation* (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1983).

38. See Taussig, *I Saw It With My Own Eyes*.

39. Covarrubias, *Island of Bali*, 265.

40. Covarrubias, *Island of Bali*, 265.

dance and ritual. As Judith Bosnak shows us in detail in this volume, Balinese dance, in particular that of the Barong, was a Balinese art form that was singled out for development as a type of cultural performance by the Dutch government under its rubric of “Balinization,” the preservation of what were considered to be “unique” aspects of Balinese culture that should be shielded from outside influence and change. As Bosnak and others suggest, Balinese dance was reinforced as a cultural icon by Covarrubias and his expatriate set who considered it to be a quintessential aspect of Balinese culture.⁴¹ In the chapter of *Island of Bali* titled “The Drama,” we see many of Covarrubias’s drawings of dancers⁴² and there are many more sketches of dancers in his archives. Although there is no doubt that Covarrubias’s description of Balinese dance in *Island of Bali* contributed to the perpetuation of a Western Orientalist discourse about Balinese dance, the images themselves are not simply reifications of an exotic Other; they are also the product of a skillful eye and deft hand interested in depicting the complex movements of a culturally-specific form. It is difficult to describe movement, especially dance movements, either verbally or in drawing; nonetheless, Covarrubias’s drawings of dancers capture something essential about Balinese dance that film and photographs do not. It is with his drawings of dancers that we most clearly see that drawing itself—like music and dance—is a performative activity that involves the bodily movements of the person drawing as well as that of the dancer being depicted. Covarrubias’s drawings of Balinese dancers also demonstrate that his prior experience—we might call it his ethnographic training as a participant-observer—drawing dancers and musicians in Harlem,⁴³ designing sets for musical reviews in New York City in the 1920s, and for Josephine Baker and “La Revue Nègre” in Paris in 1925, as well as his intimate relationship with his wife Rosa, herself a dancer, provided him with an apprenticeship that allowed him to hone his observational and representational skills in capturing dancers and dance movements.

41. See also Matthew Cohen, *Inventing the Performing Arts: Modernity and Tradition in Colonial Indonesia* (Honolulu: University of Hawai’i Press, 2016), 125–138. See also Pollmann, “Margaret Mead’s Balinese”.

42. Covarrubias, *Island of Bali*, 225–226, 228–230.

43. See Covarrubias, *Negro Drawings* (New York: Knopf, 1927); Heinzelman, *The Covarrubias Circle: Nickolas Muray’s Collection of Twentieth-Century Mexican Art* (Austin: University of Texas Press, 2004), 138–139; Sylvia Navarrete, *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes* (Puebla: Universidad de las Américas, 2004).

Whether we are admiring his sketches of the exceptional male dancer Mario, who created an entirely new form of Balinese dance, the *Kebiyar*,⁴⁴ or his more technical drawings of a series of dance movements,⁴⁵ one is struck by the fact that these drawings—with their ability to isolate and capture individual dance movements and gestures—first freeze them in time and space and then depict them unfolding in a series, visually communicate a sense of movement in a more comprehensible and compelling way than a series of photographs do.⁴⁶ On the one hand, we can say that this is what makes them “art,” or gives them their artistic value—their ability to express something about the emotional tenor of the dancer, the elegance of the shape of the body as it executes a particular movement, or the tension, and focus, and grace of the two *legong* dancers as they mirror one another’s movements. From another perspective, ethnographically-speaking, they are visual evidence that a drawing can reveal essential aspects of an activity that a photograph cannot. As art critic John Berger has noted, a photograph stops a moment in time, whereas a drawing encompasses it.⁴⁷

Lontar: Accessing the Spiritual through Drawings

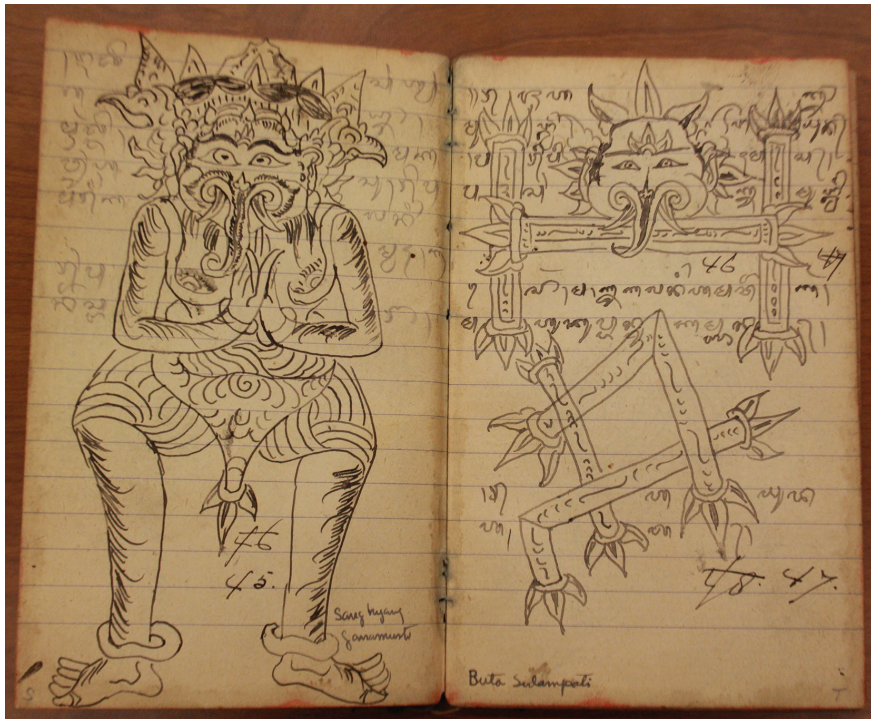
As previously noted, dialogue—that is, engaged conversation—is an essential feature of the ethnographic method of participant-observation. Covarrubias was particularly interested in talking with priests because he wanted to know more about Balinese religious beliefs and Balinese ideas about magic and supernatural spirits. One means of learning more about these aspects of Balinese culture was via objects the Balinese call *lontar*, or palm leaf manuscripts. *Lontar* manuscripts are a combination of text and image, of both writing and drawing. In Covarrubias’s field notebooks there are many pen and ink copies of the texts and images from these often very old and sacred Balinese

44. Covarrubias, *Island of Bali*, 233.

45. Covarrubias, *Island of Bali*, 226.

46. Although it is not possible to compare Covarrubias’s drawings of the *legong* dance movements with an exactly similar series of photographs of the *legong* dance, it is possible to get some sense of the difference between drawings and photographs of Balinese dance by comparing Covarrubias’s drawings in *Island of Bali* with series of photographs of Balinese dancers in Mead and Bateson’s *Balinese Character*.

47. Quoted in Taussig, “What Do Drawings Want?,” 265.



5. Pages copied by hand from sacred Hindu-Balinese *lontar* (palm leaf) manuscripts, Miguel Covarrubias Papers, Manuscript Division. Photograph. Retrieved from the Library of Congress, Washington, D.C.

documents. *Lontar*, Covarrubias wrote, “are masterpieces of the art of illustration, with miniature pictures incised with an iron style on blades of the *lontar* palm, the scratch filled in with a mixture of soot and oil. These manuscripts are in the form of books... with the leaves bound together by a cord that passes through a hole in the center of each leaf.”⁴⁸ They are illustrated with images of ancient Hindu gods, monsters, and other supernatural creatures⁴⁹ (fig. 5).

48. Covarrubias, *Island of Bali*, 193.

49. Covarrubias clearly visited the Kirtya Liefrinck van der Tuuk, the colonial library of manuscripts in northern Bali that housed a collection of famous old *lontars* from various Balinese palaces. As Adrian Vickers has pointed out Covarrubias hired Balinese artists to make copies of the *lontar* for him (Adrian Vickers, personal communication).

Although Covarrubias most likely did not make copies of the *lontar* himself, he used these copies as a focus of his relationships with the priests. In order to understand the meaning of the ancient Javanese Kawi, the language that the sacred texts were written in and the significance of the images with which the texts were illustrated, Covarrubias needed to talk with knowledgeable Balinese who could translate both the words and the images for him. The manuscripts were not just of antiquarian interest to the Balinese; they are texts that many Balinese still live by today as they inscribe useful information about correct ritual procedures, the appropriate offering for specific needs, etc. Through his discussion of the texts and drawings with Balinese priests, Covarrubias would have been able to access an abundance of information about Balinese religious beliefs and practices and the vast spiritual world that animated so much of Balinese behavior, from mundane everyday activities to rituals and artistic productions in the realm of drama, dance, and painting.

Some drawings have in and of themselves what Sir James Frazer, in his opus on comparative religion, *The Golden Bough*, described as “sympathetic magic.” This quality of a drawing, Taussig explains in “What Do Drawings Want?,”⁵⁰ is its ineffable ability to take on the power of what it represents. Balinese magic is of two kinds: good or “right” magic (*penengen*) and “left” or evil magic. Some of the images and text on *lontar* were concerned with what Covarrubias called “black magic”—secret knowledge that was dangerous to the knower. Covarrubias wrote that when he first became interested in magic, “my Balinese friends tried to dissuade me, claiming that unending calamities would befall me if I persisted.”⁵¹ When someone brought him a manuscript for sale, “probably stolen,” he surmised, “obviously belonging to the magic lore. The very sight of it frightened them, and it was with difficulty that I induced my usually skeptical teacher of Balinese to help me translate the text.”⁵² Here is a striking example of the power of particular kinds of Balinese drawings to evoke very strong emotional reactions in Balinese viewers, who were clearly fearful of the *lontar* itself, not just the information it contained.

Covarrubias’s access to such *lontar* gave him an *entrée* into discussions with Balinese about dangerous topics and secret information. Through his conversations about the *lontar* and the magical knowledge they contained—both

50. Taussig, “What Do Drawings Want?,” 263.

51. Covarrubias, *Island of Bali*, 341.

52. Covarrubias, *Island of Bali*, 341.

good and bad—Covarrubias gained an understanding of a radically different universe that the Balinese inhabited than his own and that of his fellow expatriates living in Bali. Although these were topics tinged with a Western Orientalist fascination with the exotic world of magic and the supernatural, these topics were also of fundamental importance to the Balinese as well.

The drawings, examples of which Covarrubias reproduced in *Island of Bali*, helped him comprehend and then translate for the readers of his book the Balinese world of invisible spirits that inhabited their dramas, dances, rituals, and everyday lives—and thus, allowed him to better understand how the Balinese themselves make the invisible visible.

Sketches of Everyday Life

Some of the many sketches Covarrubias made of scenes of everyday life and people he encountered in the *banyar*, or community, where he and Rosa lived, such as the images of the ubiquitous, emaciated Balinese dogs that scavenged the area, verge on caricature, the genre of image-making that Covarrubias is perhaps best-known for, since it was as a caricaturist that he first made a name for himself in Mexico⁵³ and the United States.⁵⁴ While often denigrated as an art form, caricature has also been acknowledged for the skill a good caricaturist exhibits in capturing the essence of his subject. Thus, famous caricaturists, such as the Mexican printmaker José Guadalupe Posada or the French artist Honoré Daumier, are recognized for the political content and social commentary expressed by their caricatures.⁵⁵ The connection between the keen powers of observation necessary for someone to be a skillful caricaturist and those necessary for a good ethnographer has been noted with regard to Covarrubias.⁵⁶ His colleague, the renowned Mexican archaeologist Alfonso Caso, with whom

53. Jeffrey Belnap, "Caricaturing the Gringo Tourist: 'Diego Rivera's 'Folkloric and Touristic Mexico'" and Miguel Covarrubias's "Afternoon in Xochimilco," in *Seeing High & Low: Representing Social Conflict in American Visual Culture*, Patricia Johnson, ed. (Berkeley: University of California Press, 2006), 266-279.

54. Wendy Wick Reaves, *Celebrity Caricature in America* (New Haven & London: National Portrait Gallery/Smithsonian Institution in association with Yale University Press, 1998).

55. Victor S. Navsky, *The Art of Controversy: Political Cartoons and Their Enduring Power* (New York: Alfred A. Knopf, 2013).

56. Navarrete, *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes*, 35.

he collaborated on two volumes, noted with admiration that Covarrubias's skill as a caricaturist was based on a particular sensibility that allowed him to see the humor in a person, or animal or thing, thus revealing in his caricatures an essential element of that person, animal, or thing that other individuals may have perceived but could not articulate verbally or express visually.⁵⁷ However, in *Island of Bali* Covarrubias refrained from publishing those sketches that were most caricaturist in style—with the exception, perhaps, of his treatment of non-human subjects, for example, a sketch that accompanies his description of the typical Balinese pig, “an untamed descendant of the wild hog [that has] an absurd sagging back and a fat stomach that drags on the ground like a heavy bag suspended loosely from its bony hips and shoulders.”⁵⁸ His most biting caricature, that of a local Balinese *raja*, drawn, like the pig, in an exaggerated, unflattering (and decidedly humorous) style that emphasized his capacious girth, remained hidden away among his unpublished sketches (fig. 6). Other sketches of everyday life, such as sheaves of rice or stands of bamboo, not only represent individual studies that an artist might make of details that might later be included in a pen and ink drawing or painting, but were also sometimes accompanied with written comments and thus also function as illustrated field notes.

Finally, there are numerous sketches of men and women of various ages, wearing different headdresses or exhibiting different facial expressions and poses—seated, standing, bending down, or interacting with one another—a mother and child, young men and women, etc., that in their spontaneity capture and reveal telling non-verbal aspects of Balinese culture such as gesture and affect.

Island of Bali: An Ethnography Modernity and Artistic Change

The anthropological study of tourism and tourist art in Bali has become a sub-genre of Balinese ethnography.⁵⁹ By chance, because Covarrubias was able to make two trips to Bali separated by three years, he was able to observe changes

57. Alfonso Caso quoted in Elena Poniatowska, *Miguel Covarrubias: vida y mundos* (Mexico City: Biblioteca Era, 2004), 103-104.

58. Covarrubias, *Island of Bali*, 41-42.

59. See Phil McKean, “Towards a Theoretical Analysis of Tourism: Economic Dualism and Cultural Involution in Bali,” in *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, Valene Smith, ed. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989), 119-138; Picard, “Cultural Tourism”;



6. Miguel Covarrubias, *Sketch of Balinese raja*, Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.

that were going on in Balinese society as a result of modernity and colonization. One of the lasting contributions of *Island of Bali*, as Vickers (2008) and art historian Yu-Chee Chong (2014) remind us,⁶⁰ is its importance as a record of a moment in Balinese history when the patronage for Balinese arts was shifting from the traditional Balinese royalty, who had engaged artists to decorate their temple complexes and palaces, to tourists, with their differing aesthetics and demands for more portable forms of art. Thus, it is also a study of the rise of the Balinese artist as hero rather than the artist as uncelebrated craftsman. However, it was also a highly ambivalent moment in the transformation of the arts themselves, as Covarrubias observed using the example of wood-carving:

Sinji Yamashita, *Bali Beyond: Explorations in the Anthropology of Tourism* (Oxford & New York: Bergham Books, 2003).

60. Adrian Vickers, "Foreword," in Miguel Covarrubias, *Island of Bali* (Hong Kong: Periplus Editions, 2015), i-xiv; Yu-Chee Chong, "Covarrubias and the Art of Bali," in *Covarrubias in Bali*. Adriana Williams and Yu-Chee Chong, eds. (Singapore & Paris: Editions Didier Millet, 2005), 50-61.

The art of wood-carving has suffered a curious transformation since our first visit to Bali in 1930. Then the majority of the objects carved in wood were made for utilitarian purposes: from carved doors and beams for houses [...] to little statues of deities and other ritual accessories [...] Travelers had started to buy Balinese carvings, however, and on our return to Bali three years later, the Balinese sculptors were turning out mass-production “objets d’art” for tourists.⁶¹

Covarrubias’s insights into this transformation are more than simply an elitist Western expression of “colonial nostalgia” for a by-gone art. He grounds his evaluation in a description of specific artists and the impact of the changes on their work that he observed between his first and second visits to Bali, as this description of the changes in the work of Gusti Ngurah Gedé, one of the best sculptors of South Bali, reveals:

“[Gusti Ngurah Gedé] could carve the most delicate motifs in hard wood with a precision and sureness envied by the younger sculptors. [Three years later] [h]e had started to make realistic statues of nude girls, bathing, combing their hair, or in the process of undressing, masterfully carved out of fine-grained white wood, figures that found ready sale among travellers.”⁶²

No doubt Gusti Gedé welcomed what was probably much needed cash from the sale of his sculptures, as the Balinese, too, had been affected by the Depression.

Nonetheless, Covarrubias’s concluding paragraph reveals an additional understanding of what was artistically at stake—and what was at risk of being lost—in this transformation:

This was perhaps the beginning of a new art in which the sculptor began working for a new public: tourists who had little appreciation of the technical perfection demanded by the Balinese, or foreign artists who preferred line and form to intricate ornamentation.⁶³

Within this account of the wood-carver, Covarrubias includes a detailed description of the technical acumen of Gusti Gedé, underscoring his understand-

61. Covarrubias, *Island of Bali*, 187.

62. Covarrubias, *Island of Bali*, 187.

63. Covarrubias, *Island of Bali*, 187.

ing of the wood-carver's skill, as well as an appreciation of what was lost in the production of pieces for tourists.⁶⁴ The fact that Covarrubias was himself an artist afforded him an additional source of empathy and understanding of such changes that he conveyed to his readers.⁶⁵

Covarrubias as Visual Anthropologist

When the *Island of Bali* was published in 1937 the anthropologist Ruth Benedict—a colleague and close friend of Margaret Mead and Gregory Bateson—wrote an ambivalent review of the book. On the one hand, she said it was a “highly factual account of traditional forms of life in Bali [that] discusses cooking and cremation, lists the various dance forms, sets forth the calendar”—in other words, offered a detailed ethnographic description of Balinese culture—but, she says, it did not [analyze] the “effects of these institutions on human lives and it is not a study of individual Balinese.”⁶⁶ She concluded her review by saying “Perhaps now that he has described these necessary external formalities of its life, Covarrubias will write another volume on the individual conduct of life in Bali. I hope so, for he knows Bali.” A champion of women, she then adds, “And in that book, too, we can look forward to another collection of Rose Covarrubias’s photos, which are so precious and vivid a part of the narrative.”⁶⁷

As we know, Covarrubias never returned to Bali, nor did he write a second volume about the life of Balinese individuals. Nonetheless, his legacy as a visual anthropologist should be based on the rich and varied corpus of written and visual materials he and Rosa Covarrubias collected during his research in Bali, including Miguel’s extensive collection of sketches of individual Balinese men, women, children—and even dogs—that he produced during the 20 months he and Rosa lived in Bali as well as almost 90 minutes of black and white film that they never edited.⁶⁸ His drawings express more than just the

64. Covarrubias, *Island of Bali*, 188.

65. As Vickers (this volume) reminds us, Covarrubias himself was also affected by what he observed going on with the Balinese artists and his own work was subsequently different after he left Bali for the second time.

66. Ruth Benedict, “Earthly Paradise,” *The New Republic* (December 8, 1937): 139.

67. Benedict, “Earthly Paradise.”

68. The footage includes scenes of dance performances and rituals as well as scenes of everyday

external formalities of Balinese life. They not only visually record many non-verbal aspects of individual Balinese—how women carry baskets and offerings on their head (movements that Covarrubias drew with as much careful attention to posture and position as he did the movements of dancers), how mother's held their babies, the variety of facial hair and head-gear worn by men etc, but also a range of emotions Balinese expressed in different contexts—young men interacting with young women, Balinese performers during and after performing dances and rituals, while at rest, etc. These drawings exude what the art historian Focillon referred to in *The Life of Forms in Art* as the “living quality” of a work of art.⁶⁹

As anthropologist Anna Grimshaw persuasively argues, vision and visual methodologies have been central to the discipline of anthropology since its inception.⁷⁰ Many anthropologists in the United States today do not know Covarrubias's name or, if they do, they do not associate him with the field of cultural anthropology. However, that was not the case during his lifetime. During the 1930s and '40s the field of anthropology was much smaller and many anthropologists in the United States knew of his book *Island of Bali*, his maps for the Pageant of the Pacific at the Golden Gate International Exposition, and his work on Mesoamerican archaeology and anthropology. Covarrubias also made a lasting mark—quite literally—on the field of anthropology, when the Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research asked Covarrubias to design its “Viking Fund” medal, a design that also served for many years as the logo for the New York-based foundation.⁷¹

There is no doubt, given anthropology's postcolonial critique of the type of “Primitivist” or “Orientalist” discourse expressed by Covarrubias, that many present-day anthropologists, art historians, and others find his images—espe-

life, including people planting and harvesting rice, women selling snacks, etc. As they did not edit this footage themselves during their lifetime, I have not included a discussion of it as part of Covarrubias's corpus of visual material even though this ethnographic film represents what we usually think of as “visual anthropology.” The footage was released in 1998 as “La isla de Bali,” directed by Miguel Covarrubias and edited by José Benítez Muro and César Parra.

69. Focillon, *The Life of Forms in Art*, 110.

70. Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

71. At the time the foundation was called the Viking Fund and was directed by Paul Fejos (John W. Dodds, *The Several Lives of Paul Fejos: A Hungarian-American Odyssey* [New York: The Wenner-Gren Foundation, 1973]). For information about Covarrubias and the Viking Fund medal see: <http://www.wennergren.org/history/other-programs/viking-fund-medal>.

cially his paintings and caricatures—either patronizing or stereotyping of non-Western people⁷² while other anthropologists might not appreciate his modernist style, thinking that it lacks ethnographic, i.e., realist, rigor. However, others of a more postmodernist bent might feel just the opposite, appreciating Covarrubias's synthesis of personal style and ethnographic insight, aware of the intellectual as well as artistic tension that exists between Covarrubias's experience as a modern artist to capture the “soul” of the Balinese people as he saw and felt it with his desire to accurately represent and record Balinese culture and society.⁷³

At the very least, Covarrubias's Balinese drawings, and in particular his sketches, deserve a second look—not simply for their artistic merits or stylistic influences, but also for the moments of Balinese everyday life that they encompass and the capacity they had to generate social interactions that lead to new understandings of Balinese culture. Although today we might wish that Covarrubias had not ignored the evidence of Western influence in his drawings and sketches of Balinese and Balinese culture—influences that he notes in passing in *Island of Bali*, such as the increasing presence of Western clothes, etc.—nonetheless, his corpus of drawings and sketches remains a valuable visual contribution to our understanding of Balinese culture at a moment when it was experiencing a transition to modernity; a transition that Covarrubias was able to record not only in words, but as importantly, in his drawings. ♣

72. Guzmán, “Miguel Covarrubias's World,” 19–48.

73. As Vickers points out, in Mexico today Covarrubias's reputation continues to elicit a wide range of opinions, from negative (Charity Mewburn, “Oil, Art and Politics: The Feminization of Mexico,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* xx, no. 72 [1998]: 73–133; Pollmann, 1990) to positive (Belnap, “Caricaturing the Gringo Tourist”).

El ojo cautivo. Ornamentación y tatuajes marquesanos en la obra de Miguel Covarrubias

The Captive Eye. Ornamentation and Marquesan Tattoos in the Work of Miguel Covarrubias

Artículo recibido el 22 de abril de 2018; devuelto para revisión el 8 de enero de 2019; aceptado el 23 de febrero de 2019; <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2019.monoi.2707>.

Anahí Luna Investigadora independiente; anayluna@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1452-2358>.

Líneas de investigación Antropología del arte, historia del arte y cultura material.

Lines of research Anthropology of art, Art History and Material Culture.

Resumen Este ensayo examina las fuentes intelectuales y etnográficas de Miguel Covarrubias en torno a la ornamentación y los tatuajes de las islas Marquesas. En específico, analiza su comprensión del diseño y desarrollo de los motivos de este arte polinesio y su posicionamiento frente al campo de la morfología y la antropología europea de finales del siglo XIX, de cuya rama se desprende la *biología del ornamento*. A partir del análisis de los dibujos y bosquejos de Covarrubias sobre el tatuaje de las islas Marquesas, es posible reconstruir el proceso creativo y cognitivo detrás de las ilustraciones que en 1935 realizó para una edición especial de *Typee*, la primera novela de Herman Melville.

Palabras clave Ornamentación; tatuajes; islas Marquesas; Polinesia; Karl von den Steinen; Gottfried Semper; Herman Melville; Alfred Gell; Miguel Covarrubias.

Abstract This essay examines the intellectual and ethnographic sources of Miguel Covarrubias regarding Marquesan ornaments and tattoos. In particular, I analyze his understanding of the design of ornaments in the Marquesan art and the development of their motifs, as well as Covarrubias' position regarding late nineteenth century anthropology and morphology, from which the so-called "biology of ornaments" derives. Through the study of a selection of Covarrubias' drawings and sketches of Marquesan art, it is possible to reconstruct the creative process behind the illustrations that he made for a 1935 special edition of *Typee*, Herman Melville's first novel.

Keywords Ornamentation; tattoos; Marquesas Islands; Polynesia; Karl von den Steinen; Gottfried Semper; Herman Melville; Alfred Gell; Miguel Covarrubias.

ANAHÍ LUNA

El ojo cautivo

Ornamentación y tatuajes marquesanos en la obra de Miguel Covarrubias

Debemos hablar menos y dibujar más. Yo, personalmente, quisiera renunciar al discurso en su conjunto y, al igual que la naturaleza que permanentemente produce formas, comunicar todo lo que tengo que decir en bosquejos.

GOETHE¹

El propósito de este texto es replantear las contribuciones de Miguel Covarrubias a una “antropología de la imagen” que combina la aproximación de la biología del ornamento y la morfología de Goethe. Si bien, es por demás conocido su talento como dibujante y su enorme capacidad de observación, para los objetivos de este ensayo resulta fundamental profundizar en sus técnicas de concepción y producción de imágenes, así como en su conocimiento exhaustivo del arte no occidental, que sobrepasaba, por mucho, lo que se podría esperar de un artista de su época, interesado en lo que entonces se consideraba arte “primitivo”.² El argumento central se basa en el análisis de aquellos dibujos y bosquejos preparatorios sobre las

1. Johann Wolfgang von Goethe según los recuerdos de Johannes Daniel Falk, *Goethe aus näherem persönlichen Umgang dargestellt*, trad. Johannes Neurath (Leipzig: Brockhaus, 1832), 19.

2. El colonialismo europeo durante el siglo XIX en África, Oceanía, el sureste asiático y las Américas llevó un cuantioso y heterogéneo flujo de cultura material hacia Europa que posteriormente fue reapropiada con entusiasmo y admiración por los artistas y críticos europeos de principios del siglo XX. En términos generales, reconocieron las características del arte primitivo como un arte

islas Marquesas que Covarrubias realizó para ilustrar *Typee*,³ la primera novela de Herman Melville, publicada en 1846. Estas ilustraciones, realizadas en 1935 para una edición especial de este romance publicado en Nueva York por *The Limited Editions Club*, nos obligan a replantear el lugar que ocupan los tatuajes de la región de Polinesia en su obra, durante una época en que el auge de novelas de aventuras en lugares exóticos contribuyó a la revalorización de la obra de Melville.⁴

Su habilidad de observación, junto con una profunda empatía, le permitió desarrollar una técnica de pensamiento visual que es necesario examinar detenidamente. De acuerdo con la documentación encontrada en su archivo, para llevar a cabo esta empresa, el artista recurrió a fuentes etnográficas concretas que le permitieron profundizar en su objeto de trabajo. A partir de estos documentos se puede sostener que —mediante los dibujos preparatorios que realizó para ilustrar la novela de Melville—, Covarrubias anticipa aspectos de un planteamiento sobre la transformación de los motivos en el arte y en los tatuajes de las islas Marquesas que más tarde elaborará el antropólogo inglés Alfred Gell.⁵ Ambas propuestas —tanto la de Covarrubias como la de Gell— tienen una fuente principal común, la obra del alemán Karl von den Steinen (1855-1929), el primer antropólogo que estudió de manera sistemática el arte de este archipiélago polinesio. Además, se considera que este acercamiento permitió a Covarrubias desarrollar una metodología analítica e iconográfica que sentaría las bases para un posterior planteamiento morfológico en su famoso *Cuadro que muestra la influencia olmeca en la evolución de la máscara de jaguar en dioses de la lluvia y en un vaso del dios de la lluvia*.⁶

La apuesta visual de Covarrubias se inscribe en una tradición de estudios desarrollada por investigadores alemanes, suecos e ingleses durante el siglo XIX conocida como biología de las imágenes o biología del ornamento, una rama de la antropología cuya pretensión era estudiar el desenvolvimiento de los ornamentos a partir de formas originarias sencillas y universales (*Urformen*). Esta

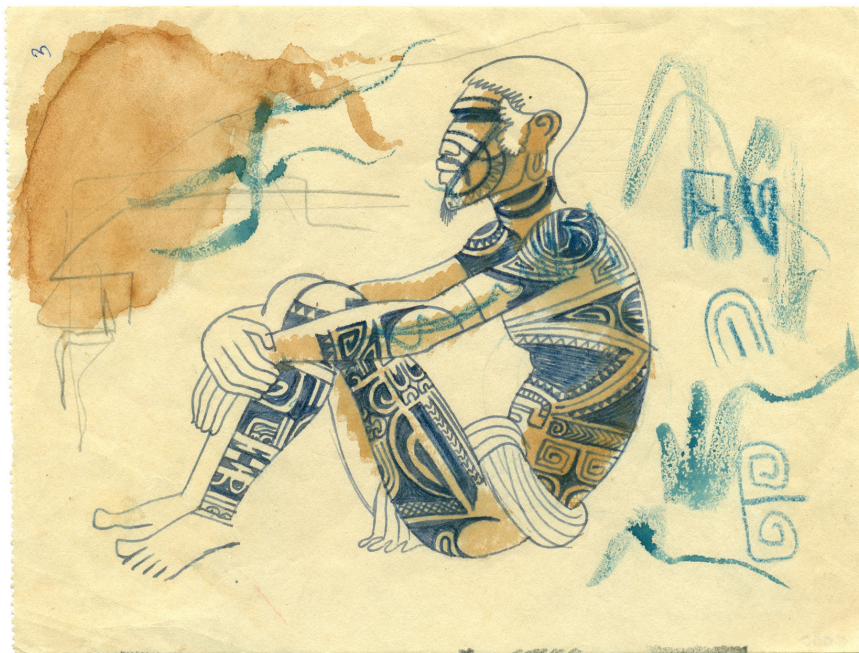
no naturalista, producido por pueblos cuyas formas de organización social y religiosa presentaba un grado de desarrollo distinto a Occidente.

3. Herman Melville, *Typee* (Nueva York: The Limited Editions Club, 1935).

4. Véase Selva Hernández, “Un Marco Polo en Nueva York”, en *Covarrubias. Cuatro miradas* (Ciudad de México: Editorial RM, 2005), 85.

5. Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998).

6. Véase Miguel Covarrubias, *Arte indígena de México y Centroamérica* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961), 68.



1. Miguel Covarrubias, *sin título*, ca. 1935, 12.3 × 6.2 cm, Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.

aproximación los llevó a realizar estudios científicos muy intensos sobre el arte y la cultura material de los llamados pueblos “primitivos”. Influenciados por la teoría darwiniana de la evolución de las especies y la morfología de Johann Wolfgang von Goethe, estos estudiosos aplicaron a las obras de la mente humana y las artes no occidentales, los principios de clasificación que la biología utilizaba para el estudio de los organismos vivos.⁷ Aunque de corte evolucionista, la biología del ornamento planteaba el abandono de la mimesis como única explicación del impulso humano de crear arte, y buscaba los principios generativos de la producción de formas (fig. 1).

7. Véase Carlo Severi, “Warburg antropólogo o el desciframiento de una utopía. De la biología de las imágenes a la antropología de la memoria”, en *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria* (Buenos Aires: Editorial Sb, 2010), 47-114.

La ornamentación como problema: Polinesia

Es conocida la fascinación que las artes y las culturas del Pacífico han tenido en el mundo del arte desde el siglo XIX. A partir de las Exposiciones Universales, los objetos de Polinesia y de otras regiones del mundo poco a poco dejaron de ser vistos como testimonios imperfectos de los primeros estados de una evolución técnica e intelectual unilineal, en cuya cúspide se ubicaba la propia civilización occidental. A la par de los museos de historia natural, en los pabellones coloniales se exhibía, bajo un aparente desorden conceptual y regional, un amplio espectro de la cultura material de estos pueblos. Máscaras, herramientas, utensilios, armas de guerra, esculturas de ancestros, embarcaciones y viviendas nativas comenzaron a conocerse por un público no especializado, al igual que personas humanas, consideradas inferiores y de aspecto extraño, llevadas a la fuerza desde sus lugares de origen, para mostrarse en zoológicos humanos.⁸ En estas exhibiciones, mientras los artistas generalmente experimentaban una fascinación por lo *exótico*, los críticos se debatían entre un menosprecio por lo “infantil, bárbarico, ingenuo y espantoso” del arte no europeo, y la sorpresa por el alto grado de perfección técnica, “el esplendor de su madera [...] el finalizado, su espléndida mano de obra y su constante búsqueda de la ornamentación”.⁹

Esta valoración corresponde a la apreciación que, durante la segunda mitad del siglo XIX, se tenía por las artes decorativas y aplicadas, tanto en Gran Bretaña, como en Francia y otros países de Europa. Un autor fundamental de esta época es el arquitecto alemán Gottfried Semper (1803-1879), quien realizó estudios sistemáticos de los ornamentos de todo tipo, desde la arquitectura hasta los adornos corporales (*Schmuck*). Inspirado en las formas orientales que se comenzaban a conocer gracias a la arqueología y la expansión colonial en Medio Oriente, Semper abrió un debate sobre la posibilidad de orígenes plurales en el arte. Las aportaciones de Semper fundan la línea materialista de investigación sobre arquitectura y cultura material, que parte de las necesidades inherentes a los procesos técnicos mismos y a los contextos culturales. En

8. Véase Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch y Nanette Jacomijn Snoep, *Exhibitions. L'Invention du sauvage* (Arlés/París: Actes Sud/Musée du Quai Branly, 2011).

9. Liesville, *Coup d'Oeil general sur l'Exposition de l'Art Ancient*, Palais du Trocadéro (París: Honoré Champion, 1879), 82ff. Citado por Phillipe Peltier, “From Oceania”, en *Primitivism in XX Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, ed. William Rubin (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984), 102.

este campo de estudio incluyó reflexiones sobre lo que entonces se nombraba el arte, en un amplio sentido, de los pueblos “primitivos”. Una de sus aportaciones al estudio de la arquitectura vernácula es un pequeño artículo que redactó a raíz de su encuentro con la arquitectura maorí, exhibida en la Exposición Universal de 1851 en Londres.¹⁰ Tanto para la arquitectura como para los textiles, el teórico alemán aseguraba que era el empleo de ciertos materiales lo que determinaba la generación de la forma artística.

Semper combinó la historia comparada de los estilos con un énfasis en el desarrollo práctico de las técnicas, por ello, planteó que las formas elementales de los ornamentos, que están en la base de toda representación artística, no son simplemente el resultado de la imaginación humana, sino del dominio técnico de materiales concretos. La belleza, aliada de la técnica, aparecía, siempre y cuando el ornamento, como forma y contenido, manifestara simetría, euritmia y direccionalidad.¹¹ El reconocimiento que hace del grado de refinamiento ornamental logrado en Polinesia, antecede la apreciación que Covarrubias tenía sobre el tallado en madera de esta región al que consideraba el arte más desarrollado de toda Oceanía. Para él, las estatuas, tazones, macanas y todo tipo de implementos sagrados “manifestaban una gran maestría técnica, un alto sentido de las posibilidades del material y una gran pureza de forma y de línea”.¹² Esta lectura general sobre el arte de Polinesia fue una suerte de principio analítico y apreciativo que el artista desarrolló con mayor profundidad en sus escritos sobre las culturas antiguas del continente americano. El caso más emblemático descansa en sus escritos sobre el arte olmeca, cuyos artífices consideraba los inventores de una técnica sin rival para labrar el jade.¹³ Las formas macizas, limpias y sólidas que se lograban al labrar la piedra verde daban cuenta de un dominio técnico perfeccionado que permitió que se conservaran ciertos rasgos estilísticos y ornamentales durante largos periodos posteriores. Ambos pensadores comparten una preocupación que va más allá del aspecto

10. Véase Gottfried Semper, “New Zealand and Polynesia”, en *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics* (Los Ángeles: The Getty Research Institute, 2004 [1860]), 254-255.

11. Spyros Papapetros, “World Ornament: The Legacy of Gottfried Semper's 1856 Lecture on Adornment”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, núms. 57/58 (primavera/otoño 2010): 311.

12. Miguel Covarrubias, “El arte de los mares del sur”, *Artes de México*, núm. 4 (mayo-junio de 1954): 59.

13. Miguel Covarrubias, *El sur de México* (Ciudad de México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2012), 124.

estético pues reconocieron que mediante el dominio técnico el arte logra una síntesis idónea entre forma y materia.

Los antropólogos Henry Balfour,¹⁴ primer curador del Museo Pitt Rivers y Hjalmar Stolpe formularon una tesis alternativa.¹⁵ Influenciada por el evolucionismo social de la época, la nascente disciplina de la antropología no buscaba encontrar lo peculiar y característico de cada pueblo, sino reconstruir secuencias de desarrollo que se repetían en diferentes partes del mundo. Consecuentemente, las formas de la cultura material reflejaban estadios del desarrollo intelectual de la humanidad. Ambos antropólogos plantearon que el arte representativo y realista tenía sus raíces en los simbolismos de los “primitivos” donde las representaciones de personas y animales se interpretaban como medios que servían a propósitos mágicos utilitarios. En su análisis sobre la evolución ornamental “primitiva”, Stolpe propuso que la carga ornamental muchas veces exagerada de los objetos, igual que su estética, pasaban a un segundo plano, siempre y cuando se tuviera control sobre la representación de la naturaleza humana. La religiosidad de estos pueblos se manifestaba en figuras ancestrales cuyo culto “demandaba formas visibles”,¹⁶ plasmadas en los más diversos objetos, como las hachas y los remos polinesios, profusamente decorados. Para Stolpe, los ornamentos no sólo daban cuenta de las relaciones orgánicas entre todos estos objetos sino también derivaban, de un mismo prototipo: la figura humana.¹⁷

Para esta escuela de pensamiento, las formas ornamentales convencionalizadas, no hacían más que reiterar el grado de sacralidad de los implementos en cuestión. La cultura material de Polinesia resultaba ser un campo fértil donde era posible documentar una obsesiva búsqueda de la ornamentación. Tanto Stolpe como Covarrubias observaron la constante presencia de figuras de un hombre en cuclillas, considerando que este motivo refería a un ancestro compartido por los oceánicos y otros pueblos del Pacífico, que se convirtió en motivo básico y el prototipo de todas las demás expresiones artísticas de esta vasta región.¹⁸

14. Véase Henry Balfour, *The Evolution of Decorative Art* (Nueva York: Rivington, Percival & Co., 1893).

15. Hjalmar Stolpe, “On Evolution in the Ornamental Art of Savage Peoples” en *Collected Essays in Ornamental Art*, 2 vols. (Estocolmo: Aftonbladets Tryckeri, 1927.)

16. Stolpe, “On Evolution in the Ornamental Art of Savage Peoples”, 26.

17. Stolpe, “On Evolution in the Ornamental Art of Savage Peoples”, 26.

18. Covarrubias, “El arte de los mares del sur”, 58.

Entre estas dos posturas que debatían si el desarrollo de los ornamentos era únicamente consecuencia de los tipos de materiales y su aplicación técnica; o si provenían de un proceso complejo de convencionalización de prototipos a partir de la figura humana, destaca el pensamiento de Karl von den Steinen, primer catedrático de antropología, maestro del autor de *El arte primitivo*¹⁹ Franz Boas, y colega de Adolph Bastian, fundador del Real Museo de Etnología de Berlín. Por su parte, el etnólogo alemán “consideraba ambas teorías como legítimas siempre y cuando estuvieran basadas en datos empíricos detallados”.²⁰ Las bases para estas afirmaciones fueron formuladas por Von den Steinen a partir de dos prolongadas expediciones a la región del Xingú, Brasil, entre 1884 y 1888. El interés que el etnólogo desarrolló por los ornamentos como objeto de estudio se originó en esta región del país sudamericano, a partir de los dibujos que un médico tradicional bakairi realizara para él y su acompañante, Paul Ehrenreich. El segundo describió el hallazgo de unas tablas negras de corteza pintada que adornaban las casas de un jefe, y explicó que “todas esas figuras que parecían ser dibujos geométricos eran en realidad abreviados, representaciones en parte convencionalizadas de objetos concretos, sobre todo animales”.²¹ Como se verá más adelante, esta forma de comprensión del arte de la ornamentación como un proceso que genera prototipos a partir de las formas vivas, provenientes de elementos de la naturaleza y la cultura, es una postura que Von den Steinen plantea teóricamente y que después Miguel Covarrubias desarrolla mediante esquemas visuales morfológicos.

Tatuajes, cuerpo y artefactos

En Oceanía, el cuerpo humano ha sido un espacio privilegiado de elaboración artística²² y de generación de poder ritual.²³ Los tatuajes son elemen-

19. Véase Franz Boas, *El arte primitivo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1947).

20. Pierre Déléage, “The Origin of Art according to Karl von den Steinen”, *Journal of Art Historiography*, núm. 12 (junio de 2015): 7

21. Déléage, “The Origin of Art”, 4.

22. Nicholas Thomas, *Oceanic Art* (Londres: Thames and Hudson, 1995), 19.

23. Véase Joshua Bell, “Ensamblando relaciones: la materialización de la jerarquía y el poder en Oceanía”, en *Moana: culturas de las islas del Pacífico*, ed. Carlos Mondragón (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010), 45-56.

tos idiosincráticos de las sociedades del Pacífico. En Polinesia están presentes entre los maorí de Aotearoa (Nueva Zelanda), Samoa, Tahití, Hawai'i, y Rapa Nui (Isla de Pascua). Muchos estudiosos de esta región coinciden que fue en el archipiélago de las Marquesas donde alcanzó su punto culminante al resultar tatuada la totalidad del cuerpo (*te patu tiki*). Los primeros registros en Occidente sobre los tatuajes en esta región datan de finales del siglo XVIII. De hecho, la etimología misma del término derivado del tahitiano *tatau* (golpear, marcar), apareció por primera vez en 1771, como parte de los reportes ingleses que se produjeron a raíz de las exploraciones del Pacífico lideradas por el capitán James Cook.²⁴ Su diseminación hacia Occidente comenzó a propagarse a raíz de intercambios culturales que los marineros, exploradores y desertores de embarcaciones emprendieron, la mayor de las veces buscando obtener favores a cambio de este gesto. El viajero francés Jean-Baptiste Cabris, quien vivió durante 1796-1804 en las Marquesas, describió cómo, para él y sus contemporáneos tatuarse les permitió integrarse a la vida social isleña y formar parte de un “rito de paso que establecía su pertenencia al grupo”.²⁵

Sin embargo, durante el siglo XIX, la criminología y la psicología social europeas asociaron la presencia de los tatuajes en los cuerpos de individuos que no se ajustaban a la norma social. La sola presencia de un signo tatuado sobre el cuerpo de un individuo indicaba su propensión hacia la transgresión y, por tanto, evidenciaba las tendencias biológicas y psicológicas innatas del portador hacia la criminalidad y la violencia.²⁶

Por otra parte, la antropología contemporánea y especialmente la propuesta interpretativa de Alfred Gell resalta el carácter agentivo que esta práctica conlleva: en las sociedades polinesias, animar y cubrir el cuerpo con diseños y figuras involucra esfuerzos colectivos para presentarlo y protegerlo de factores y peligros externos asociados con la pérdida y la adquisición de poder.²⁷ Este principio también se manifiesta en la tradición oral y en la compleja iconografía de algunos objetos como las mazas ceremoniales fabricadas para representar formas estéticas poderosas. En el mundo marquesano, escribe Gell, también las armas, canoas, implementos y mobiliario de casa eran modificados de la mis-

24. Nicholas Thomas, *Tattoo. Bodies, Art and Exchange in the Pacific and the West*, eds. Nicholas Thomas, Anna Cole y Bowen Douglas (Durham: Duke University Press, 2005), 7.

25. Joanna White, “Marks of Transgression: The Tattooing of Europeans in the Pacific Islands”, en *Tattoo. Bodies, Art and Exchange*, 80.

26. Véase Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972).

27. Alfred Gell, *Wrapping in Images. Tattooing in Polynesia* (Oxford: Clarendon Press, 1993).

ma forma que el cuerpo humano era tatuado. Se trata, pues, de un énfasis que el antropólogo otorga a la noción de un cuerpo extendido: si bien, este arte no formaba parte de los cuerpos de los marquesanos de forma intrínseca, conceptualmente era tratado como si lo fuera. Así, la canoa de un jefe era parte de su cuerpo y tenía un nombre personal que formaba parte del repertorio de nombres que sólo pertenecían a ese jefe, por tanto, cualquier agravio que sufriera la canoa tenía un efecto directo sobre el jefe.²⁸ Un siglo antes, Von den Steinen comprendió que su metodología para estudiar el tatuaje podía extenderse al otro corpus material que rodeaba y daba sentido a la vida de los marquesanos.

Para Semper, los ornamentos debían estudiarse con relación a los cuerpos —humanos, animales o vegetales— a los cuales están dispuestos. El ornamento no podía ser visto como algo superficial pues implicaba un aspecto performativo que “transforma cada superficie natural o intervenida como un recurso reflexivo que refleja los principios de jerarquía natural”²⁹ expresada por medio de la técnica. Como Gell posteriormente notó, en el mundo polinesio, tatuarse, implicaba transformar la piel en un escudo cuya eficacia intrínseca y funcional “se tornaba un gesto político que de forma ceremonial torturaba y preparaba al cuerpo para la guerra y la sexualidad”.³⁰ Además del enfoque político, resalta el aspecto agentivo relacionado con el acto de la mirada; para Gell, el poder implícito de los diseños sirve para cautivar y atrapar visualmente a los espectadores: somos invitados a ver a la persona en un estado transformado mediante una forma especial de tecnología aplicada al cuerpo. De ahí la metáfora del “ojo cautivo” que apela a la capacidad visual y cognitiva que Covarrubias tuvo para reproducir detalladamente los antiguos diseños y tatuajes de las islas Marquesas en las ilustraciones que realizó para la novela *Typee*.

Typee: fuentes etnográficas

En la década de 1930 Covarrubias comenzó a estudiar seriamente el arte y la cultura material del Pacífico. Siguiendo una brillante carrera como ilustrador de novelas, en esta ocasión tocó el turno a *Typee*, la popular novela de aventu-

28. Gell, *Art and Agency*, 168.

29. Spyros Papapetros, “Prefacio”, en Kathryn Schoefert y Spyros Papapetros, “On the Formal Principles of Adornment and its Meaning as a Symbol in Art (second section)”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, núms. 57/58 (primavera/otoño 2010): 299.

30. Gell, *Wrapping in Images*, 3.

ras ficcional y semietnográfica de Herman Melville. La historia desarrolla la hazaña de dos desertores de un ballenero, Tommo y su acompañante, Toby, quienes se adentran en las profundidades selváticas y montañosas de Nuku Hiva, la mayor isla del grupo noroeste del archipiélago de las Marquesas. Una vez en territorio enemigo, ambos desertores son capturados por los temidos *taipis*, una tribu de antropófagos que los termina acogiendo de buena manera. La novela presenta una tensión interesante en su postura ambivalente sobre los nativos de Polinesia: mientras enaltece el carácter y las circunstancias de los *taipis* como seres afables, paganos y libres, condena la inconstancia en la que viven inmersos. Covarrubias, al seguir la narración de Melville, representa su religión como un ejercicio informal, que guarda poca reverencia y respeto a sus dioses, comúnmente abandonados y devorados por el follaje de los espesos bosques. Tommo, que ha sido señalado como el alter ego de Melville, encarna los miedos, ansiedades y prejuicios presentes en los imaginarios occidentales de la época. El drama de la novela se centra en aspectos cruciales que estos desertores (*beachcombers*) temían experimentar: el miedo a ser tatuados y devorados por los caníbales. Estos dos aspectos resultan comunes dentro de los imaginarios primitivistas de las épocas de exploración. Mientras que el canibalismo amenaza la existencia biológica del cuerpo, el tatuaje amenaza la existencia social de ese cuerpo una vez que ha regresado a su cultura de origen.³¹ Pese a este peligro latente, Melville decidió dar cuenta del afecto que Tommo y su acompañante desarrollaron por los nativos durante los meses en que convivieron con ellos. En el capítulo XXIX, “Tatuaje y tabú”, Tommo narra su encuentro con Karky, un tatuador que retoca los diseños desteñidos de un anciano. Pese a las insistencias de Karky, Tommo rechaza ser tatuado. Este gesto, como se ha descrito, representa un fallido intercambio cultural que elimina cualquier posibilidad de ser integrado.³²

Es por demás reconocido el lugar de *Typee* como una temprana representación del tatuaje en la literatura primitivista.³³ En el desarrollo de la novela,

31. Matthew L. Oches, “The Skin of Modernity: Primitivism and Tattooing in Literature”, tesis doctoral (Ann Arbor: Universidad de Michigan, 2015), 92.

32. Matthew L. Oches, “The Skin of Modernity”, 92.

33. Entre los registros tempranos de los tatuajes marquesanos, sobresalen las observaciones que el capitán estadounidense, David Porter, realizó a partir de su visita a las Marquesas en 1813: “Cuando el ojo se familiariza con los hombres ornamentados de esta manera, en la piel de un viejo hombre tatuado se percibe una riqueza comparable con la que percibimos en un pedazo de caoba altamente labrada; con un minuto de examinación, pueden ser descubiertas

resaltan tensas “relaciones entre las nociones de clase, la figura del noble salvaje, el homoerotismo, la inestabilidad de género, la producción de conocimiento textualizado y el cautiverio cultural”,³⁴ problemas que también han sido ampliamente explorados por la literatura antropológica contemporánea.³⁵ En este sentido, puede argumentarse que si bien, *Typee* forma parte de una profusa tradición de literatura colonialista sobre el Pacífico, la intervención de Miguel Covarrubias para la edición de 1935 resulta un interesante contrapunto. Mientras Melville caracteriza el aspecto de los ancianos tatuados en “cuyas formas decrepitas el tiempo y el tatuaje han destruido todo trazo de humanidad”,³⁶ las ilustraciones de Covarrubias sobre estos personajes parecen generar un contrasentido: visibilizan este arte de una forma sumamente realista y fiel a los principios estéticos nativos. Por una parte, su apego y asombrosa documentación etnográfica dota de humanidad a sus personajes y además demuestra su precisión cognitiva en torno a los motivos marquesanos y la inscripción de imágenes en la piel. En estas figuras masculinas tatuadas aparecen multiplicadas las formas que toma el motivo *tiki*, aquel que da nacimiento a todas las formas de representación marquesana y de la cual los humanos derivan su imagen.³⁷ En los dibujos de Covarrubias, el cuerpo de estos polinesios imaginarios se presenta como un microcosmos, un lienzo sagrado que por medio de la mirada microscópica, el artista devela su enorme capacidad de observación y empatía visual.

Los dibujos preparatorios y documentos encontrados en el archivo de Covarrubias son una prueba fehaciente de la investigación formal y plástica que llevó a cabo sobre el arte del tatuaje en las islas Marquesas. La fuente principal para realizar estas ilustraciones fue la obra capital del ya mencionado etnólogo alemán Karl von den Steinen quien realizó investigaciones de campo en las Mar-

innumerables líneas curvas, rectas e irregulares ejecutadas con la mayor corrección, gusto y simetría [...] en un corto tiempo somos inducidos a pensar que el tatuaje es un ornamento tan necesario para los nativos de estas islas como lo es la ropa para los europeos”, trad. Anahí Luna véase, David Porter, *Journal of a Cruise*, eds., Robert Durwood Madison y Karen Hamon (Annápolis: Naval Institute Press, 1986), 294.

34. Matthew L. Oches, “The Skin of Modernity”, 28.

35. Véase Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift* (Berkeley: University of California Press, 1988); Michael Houseman y Carlo Severi, *Naven or The Other Self. A Relational Approach to Ritual Action* (Leiden, Boston, Colonia: Brill, 1998); Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem* (São Paulo: Cosac Naify, 2002).

36. Melville, *Typee*, 145.

37. Véase Tara Hiquili y Christel Vieille-Ramseyer, *Tiki* (Te Fare Manaha, Tahiti: Au Vent des Îles Éditions/ Musée de Tahiti et des Îles, 2017).

quesas durante 1897 y 1898. Mientras que en el campo de la etnografía brasileña es considerado un pionero, su aportación a la etnografía del Pacífico polinesio constituye una base fundamental para los posteriores estudios monográficos del arte en esta región.³⁸ Su obra monumental titulada *Los marquesanos y su arte* (*Die Marquesaner und ihre Kunst*),³⁹ escrita en alemán, se publicó en tres tomos entre 1925 y 1928 y es considerada “desde la perspectiva de la estética, la publicación mejor lograda en la disciplina de la antropología”.⁴⁰ Este mérito, en parte, reside en las habilidades sobresalientes que Von den Steinen tenía como artista gráfico y etnógrafo del arte. Por tanto, no resulta extraño que Miguel Covarrubias, quien también gozaba de estos dones, haya estudiado seriamente sus imágenes llegando, incluso, a copiar de forma casi idéntica dibujos completos de cuerpos tatuados que el propio etnógrafo alemán realizó (fig. 2).

Uno de los ejemplos más contundentes en *Typee* es la ilustración que aparece al inicio del capítulo *Tatuaje y tabú*. El dibujo original, realizado a una sola tinta y publicado en el primer tomo de *Die Marquesaner und ihre Kunst*,⁴¹ muestra la parte izquierda de un torso masculino y su rostro completamente tatuados. En el brazo de la figura se aprecian los motivos *matahoata e ipu* (calabaza) provenientes de Hiva Oa, la isla más grande del grupo sur del archipiélago. Por su parte, Covarrubias colocó esta misma figura en horizontal sobre una estera, estilizó los diseños y dotó de dramatismo la escena al mostrar un personaje cuyos tatuajes están siendo retocados. La expresión en su cara evidencia el dolor que implica ser intervenido epidérmicamente. Para mostrar la técnica de aplicación del tatuaje marquesano agregó una mano izquierda sosteniendo un peine con dientes de hueso fijados a un mango de madera, mientras que la derecha golpea con una pequeña maza el instrumento que inyecta la tinta. El efecto logrado con el uso de estas dos herramientas mediante golpes provoca la penetración de una solución preparada a partir de una mezcla de zumos vegetales y cenizas diluidas en aceite o en agua. En la parte superior, un cuenco de coco con el líquido yace sobre el suelo. Si bien resulta una copia muy parecida al dibujo de Von den Steinen, Covarrubias dinamizó la

38. Erland Nordenskiöld, “Nécrologie de Karl von den Steinen”, *Journal de la Société des Americanistes*, t. 22, núm. 1 (1930): 223.

39. Véase Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik nach eigenen Reiseergebnissen und dem Material der Museen* (Berlín: Dietrich Reimer, 1925-1928).

40. Gell, *Art and Agency*, 169.

41. Véase Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, vol. 1, 88.

2. Miguel Covarrubias, *Tattooing*, 1935, en Herman Melville, *Typee. A Romance of the South Seas*. Ilustraciones de Miguel Covarrubias (Nueva York: The Heritage Press, 1963), 327.

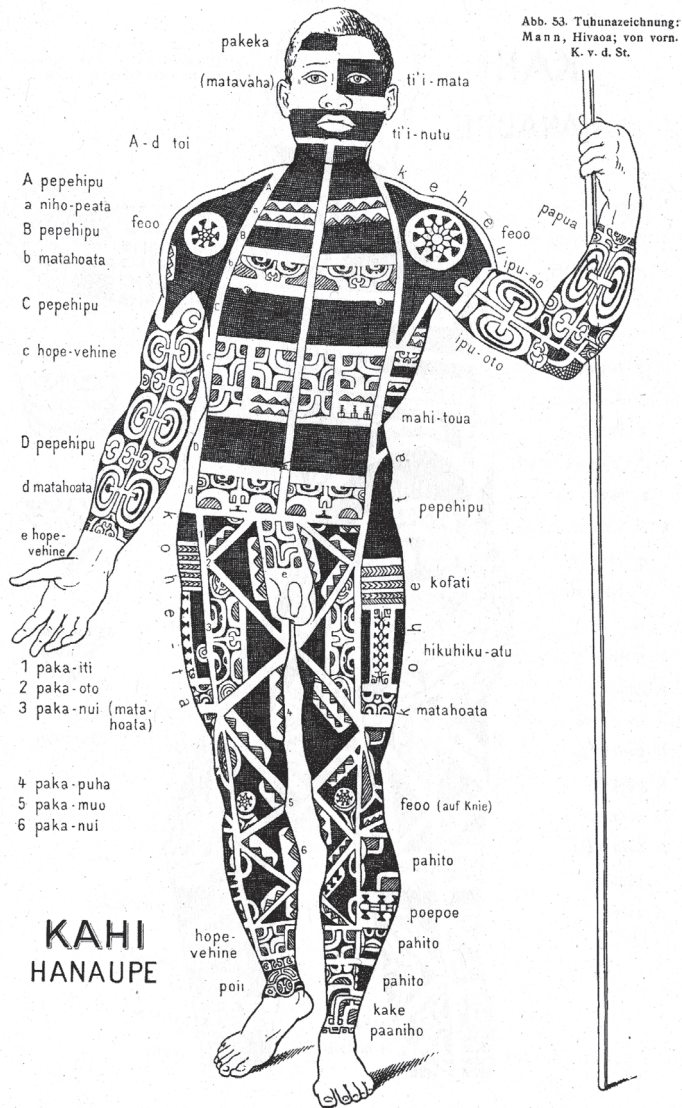


imagen y logró mostrar de una forma breve cómo se realiza esta práctica a partir de los registros del etnólogo alemán.

De la metodología empleada por Von den Steinen sobresale el uso que hace del cuerpo como un lienzo volumétrico. A lo largo de las páginas de *Die Marquesaner und ihre Kunst*, diversos cuerpos femeninos y masculinos fueron dibujados tanto de forma completa como por fragmentos. Se trata, así, de una metodología visual que corresponde a la misma forma de organización del cuerpo físico, acompañado de los motivos lingüísticos que los marquesanos llevan a cabo; para organizar estos diseños, el cuerpo es dividido simétricamente en zonas que posteriormente se dividen en secciones más pequeñas pobladas por patrones que a menor escala rompen la simetría⁴² y pasan por procesos de convencionalización progresiva (fig. 3).

En los bosquejos y los dibujos finales de Covarrubias es notoria la comprensión de los rasgos estilísticos marquesanos. Sus dibujos también presentan un ensamblaje de motivos que responden a una organización de elementos añadidos a un espacio delimitado por figuras humanas estilizadas y sumamente expresivas. El arte de las Marquesas, caracterizado por un excelso sentido ornamental, posiciona al cuerpo humano como su lugar focal. Es así como los cuerpos de los marquesanos tatuados que Covarrubias dibujó encarnan de una forma muy particular las condiciones físicas del tatuaje. Sus dibujos y bosquejos de los hombres tatuados no sólo representan una situación narrativa,

42. “En Hawai’i, en contraste con otras áreas de Polinesia, el tatuaje era asimétrico; algunas veces, sólo se tatuaba un lado del rostro, un brazo o una pierna”, en Adrienne L. Kaeppler, *The Pacific Arts of Polynesia & Micronesia* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 115.



3. Karl von den Steinen, *Diseño de un hombre de Hivaoa visto por delante por el tuhuna Kahi de Hanaupe*, en Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik nach eigenen Reiseergebnissen und dem Material der Museen. Band I. Tatauierung* (Berlín: Dietrich Reimer, 1925), 125.

también duplican y multiplican las presencias de los espíritus de los difuntos, de los ancestros divinizados o de los dioses tutelares que conforman la cosmogonía marquesana.

Los motivos marquesanos: clasificación versus transformación

En su mayoría, los motivos y figuras marquesanos desplegados tanto en su cultura material como en sus tatuajes son categorizados en su lengua como *tiki*, palabra polisémica que se traduce como imágenes.⁴³ Gell también refiere que existen otros dos contextos para los cuales esta palabra tiene significación: Tiki es el nombre de un héroe mitológico, una especie de Adán marquesano que encarna la capacidad humana de procreación.⁴⁴ De acuerdo a su mitología, la humanidad se creó por medio de la fecundación de una mujer hecha de arena por el ancestro original, *Tiki*. Esparcidos a lo largo del archipiélago y en numerosos museos del mundo, estos ancestros tribales deificados han sido elaborados en distintos tamaños en piedra, madera y huesos, originalmente erigidos en sitios sagrados y ceremoniales (*me'ae*) o usados en devociones privadas. Con sus ojos amplios de tipo visor, labios estilizados y cuerpo robusto, aparecen en casi todas las formas del arte marquesano.

Durante su estancia en el archipiélago de las Marquesas, Von den Steinen recurrió al conocimiento de los *tuhuna*⁴⁵ (maestros tatuadores) para registrar los motivos que aparecen en los tres tomos de su obra capital. En su estudio organizó en tres los estilos principales del tatuaje marquesano: uno de ellos es el plectógeno (*plektogen*) cuyos patrones con estructuras en zigzag y bandas decorativas en forma de x se relacionan con la estructura del trenzado textil y la cestería. El segundo y más sobresaliente de los estilos es llamado tikígeno (*tikigene*), el cual, como su nombre lo indica, está basado en la figura *tiki*. Respecto a su origen, Von den Steinen refiere, al igual que Stolpe, que la forma básica está presente también en la escultura y en los grabados que presentan a los dioses o ancestros en cuclillas. Este último, con sus múltiples

43. Gell, *Art and Agency*, 220

44. Hiquili y Vieille-Ramseyer, *Tiki*, 15.

45. La palabra marquesana *tuhuna* ha sido empleada para reconocer a un cúmulo de especialistas y artífices masculinos entre los que destacan los tatuadores, peluqueros, pescadores y escultores. Véase Edwin N. Ferdon, *Early Observations of Marquesan Culture, 1595-1813* (Tucson: The University of Arizona Press, 1993), 53.

subdivisiones (*etua*, *pohu*, *matahoata*, *kea* o *hope-vehine*, *vai* o *Kena* y *kake*, por ejemplo) constituye el motivo más grande de ornamentación marquesano. Para estudiar este lenguaje gráfico, Von den Steinen diseñó una “Tabla clasificatoria de motivos *etua*”,⁴⁶ deidad menor que toma el lugar del ancestro divinizado, origen de todas las declinaciones gráficas abstractas del motivo del cuerpo humano simbolizado por cuatro miembros encerrados en un trazo cuadrado (fig. 4).⁴⁷

En la tabla, el etnólogo alemán organizó en siete líneas los tipos de *etua*, los cuales subdividió en dos grandes grupos: aquellos que mantienen una figura “de pie” y aquellos que están “sentados”. El *etua* “de pie” (a partir de la primera línea, letras A-q) es aquel cuyas extremidades forman una curva convexa, es decir, hacia fuera, en relación al cuerpo vertical. Los *etua* “sentados” (a partir de la cuarta línea, letras G-Z) son aquellos cuyas extremidades forman una curva opuesta, es decir, una curva cóncava con relación al cuerpo vertical. Para Gell, este sistema de contrastes constituye la clave principal para entender la lógica visual del arte marquesano.⁴⁸

En términos generales, esta tabla utiliza las convenciones de la historia natural, en especial remite a las representaciones empleadas en los tratados de botánica evolucionista caracterizados por conceptualizar la existencia de una *Urform* o forma originaria. Desde el punto de vista de la morfología, cada una de las figuras que inician con una letra capital (A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M) resultan ser el prototipo inicial equivalente a la *Urpflanze* o planta primigenia de Goethe.⁴⁹ El interés de la morfología goethiana era explicar el principio de unidad que rige el desarrollo de las formas orgánicas y las fuerzas formativas en la vasta diversidad de plantas y animales. Por un lado, este planteamiento se distingue de las implicaciones estéticas planteadas por la historia natural darwiniana, especialmente de su botánica, en la cual sostiene que la belleza de las flores (colores, estructuras elaboradas y ornamentadas) responde a un principio utilitario relacionado con la fertilización, frecuentemente lograda por la agencia de los insectos.⁵⁰

46. Véase Von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, 153.

47. Von den Steinen citado por Hiquili, *Tiki*, 49.

48. Gell, *Art and Agency*, 172.

49. Véase Johann Wolfgang von Goethe, *The Metamorphosis of Plants* (Cambridge: The MIT Press, 2009).

50. Jonathan Smith, *Charles Darwin and the Victorian Visual Culture* (Nueva York: Cambridge University Press, 2009), 138.

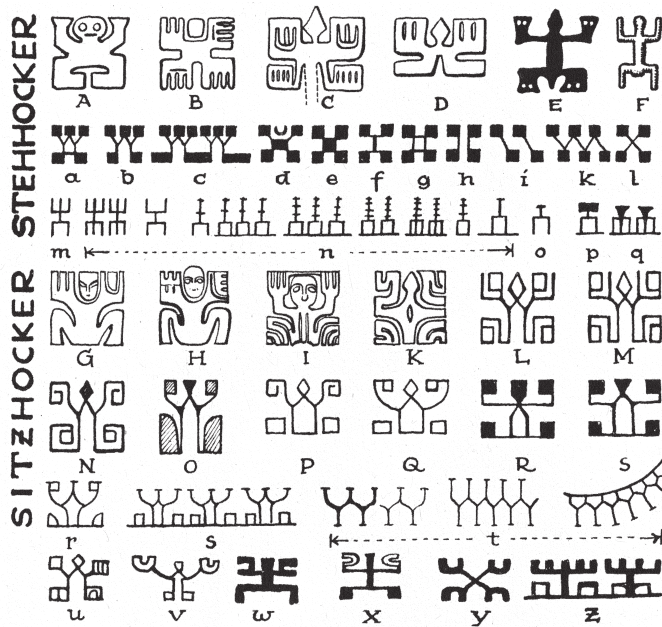


Abb. 100. A „Etua potiki“ v. Puamau, Stein (S. 150). B, C, D Knochen, Pottwalzahn. E Schildpatt à jour. F Holz. G, H, I Schildpatt. K Holz „Krabbe“. L–Q Orig.-Z. und Tat: L–O „Schildkröten-kea“ (S. 154). P, Q „Pohu“ (S. 154). R, S Bambus. a–l Schachmännchen: a–c Tatauierung; d Holz, e Geflecht; f–l Bambus. „Männer.“ m–o Strichmännchen Tatauierung. „Männer“ allgemein; m, o Held „Kena“; p Gattin Tefio. q Fanauaweibchen (S. 155, 156). r, s Pohu. t Himmel des Tiu, Wolkenhimmel. „Tii-vaetahi“, Einbein-Trogodyten (S. 155). u–z U-Hände (u–y Bambus, z Holz).

4. Karl von den Steinen, *Tabla clasificatoria de motivos etua*, en Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik nach eigenen Reiseergebnissen und dem Material der Museen. Band I. Tatauierung* (Berlín: Dietrich Reimer, 1925), 125.

Aunque reveladora, la metodología clasificatoria de Von den Steinen es problemática pues no genera correlaciones, únicamente se limita a mostrar la evolución de motivos lineales a partir de un ancestro apical y sus posteriores derivados hacia la geometrización y la abstracción de la forma del motivo original *tiki*. Para Gell, la sola estrategia de descomponer en presentaciones visuales “elementos” o “partes” con el objetivo de generar “gramáticas visuales” resulta un error analítico,⁵¹ pues limita la comprensión de los rasgos estilísticos. En la propuesta de esta antropología contemporánea, resulta indispensable identificar

51. Gell, *Art and Agency*, 169.

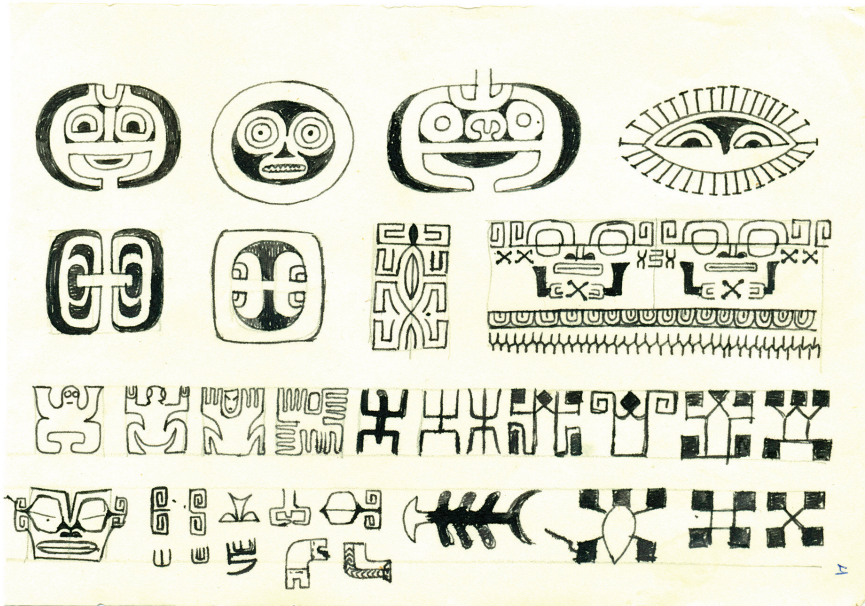
ejes de coherencia mediante un estricto análisis formal que destaque las relaciones generativas entre motivos.⁵² Lo que le interesa resaltar a este antropólogo inglés es el principio de transformación, el principio de la mínima diferencia que se puede observar en cada diseño individual, y que se relaciona con el principio generativo de poder de la imagen. Es decir, el énfasis, según Gell, debería de ponerse sobre la transformación de la identidad: tatuarse es *envolverse en imágenes*, hacer uso de una tecnología que refuerza el cuerpo mediante la adherencia de potentes agentes espirituales y numéricos: una capacidad generativa presente en las imágenes. Esto se liga con otro de sus postulados sobre la otra significación de la palabra *tiki* como “porciones” o “partes” de un ser/objeto poderoso distribuido. Por tanto, a partir de esta lectura es posible considerar que también las personas tatuadas son *tiki*, pues sus identidades y poderes son definidos en términos de las colectividades en las que están insertadas, y como ha explicado Roy Wagner, entre más “fractalizada” se encuentra una persona, mayor poder posee.⁵³

A partir de estas reveladoras pautas etnográficas es importante destacar la aportación de Miguel Covarrubias, quién, por medio de un pensamiento visual formuló también su propia propuesta sobre la transformación de los motivos que apuntan en la misma dirección que Gell y superan las tempranas aportaciones de Von den Steinen. Anteriormente se mencionó cómo en los dibujos de estudio que realizó es posible ver que comparte las mismas inquietudes del etnólogo alemán: comprender el desarrollo y la evolución de las formas en el arte indígena. A partir de la tabla de clasificación de motivos *etua* realizada por Von den Steinen, Covarrubias sintetizó su propio diagrama visual de los motivos marquesanos que consideró más relevantes de estudiar (fig. 5).

En la primera línea dibujó parte de la familia de los *Gesichtsmotiv* o motivos derivados del rostro, el tercer estilo clasificado por Von den Steinen. Al inicio de la segunda línea se observa el motivo *ipu* (calabaza) arriba mencionado y usado recurrentemente por él en sus ilustraciones. Es en la tercera línea donde resulta relevante centrar nuestra atención pues en ella dibujó algunos de los *etuas* clasificados por Von den Steinen en su tabla. En ésta, se observan pequeñas, pero significativas diferencias entre estos dos diagramas y el cuadro que más tarde elaborará Gell. Mientras que Von den Steinen separa las figuras sen-

52. Gell, *Art and Agency*, 170.

53. Véase Roy Wagner, “La persona fractal”, en *Cosmopolíticas. Perspectivas antropológicas*, ed. Montserrat Cañedo Rodríguez (Madrid: Editorial Trotta, 2013), 83-98.



5. Miguel Covarrubias, *sin título*, ca. 1935, 13.1 × 18.4 cm. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.

tadas y paradas, Covarrubias y Gell coinciden al observar que en la morfología de los tatuajes marquesanos el contraste más relevante en los motivos *etua* “parado/sentado” (figs. A y G de la tabla de Von den Steinen) se produce con un movimiento que afecta las extremidades inferiores de la figura antropomorfa *tiki*. Lo que se necesita para pasar de sentado a parado o *viceversa* únicamente es una rotación de 90 grados (fig. 6).⁵⁴

Von den Steinen no vio este aspecto porque se preocupó principalmente por la formalización progresiva de los ornamentos en cuestión, pero no de las dinámicas inherentes al estilo cuya vitalidad requiere contrastes a nivel formal de la figura *tiki*. De hecho, la tensión entre el *etua* parado y sentado puede entenderse como una dinámica de contracción y expansión, tal y como lo había conceptualizado Goethe en su *Morfología de las plantas*. Gell encontró el mismo principio, pero lo incorporó en un análisis más amplio que toma en

54. Gell, *Art and Agency*, 172.



6. Alfred Gell (rediseño de Diana Muñoz), Plano de rotación en la formación de dos clases de *etua* en Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 172.

cuenta la transformación de la persona tatuada en relación con una multitud de seres que lo convierte en un ser fractalizado. Es decir, la variabilidad formal es algo más que una elaboración artística, si no un argumento clave para entender cómo se producen personas múltiples o fractales en Polinesia. A partir de esta documentación visual es posible afirmar que Covarrubias anticipa una parte de este argumento, al enfatizar la dinámica interna del estilo basado en la transformación entre los motivos que producen una multitud de mutaciones caracterizadas por diferencias mínimas y abstracciones a diferentes grados. Si bien, Gell logró explicar la importancia ritual y sociológica de esta práctica que permite relacionarse con un abundante número de seres, Covarrubias logró entender el principio interno del dinamismo estilístico marquesano. ♣

Los olmecas, Covarrubias y las ideas modernistas sobre el estilo

The Olmecs, Covarrubias, and the Modernists Ideas on Style

Artículo recibido el 22 de abril de 2018; devuelto para revisión el 22 de noviembre de 2018; aceptado el 23 de febrero de 2019; <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.Suplemento.2708>

Renato González Mello Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Academia de Artes, mello@unam.mx; <https://orcid.org/0000-0002-0871-8426>.

Publicación más relevante Coeditor de Elsa Arroyo, Anny Aviram, Miguel Ángel Fernández Delgado, América Juárez, Chris McGlinchey y Sandra Zetina, *Baja viscosidad: el nacimiento del fascismo y otras soluciones/Low Viscosity: The Birth of Fascism and Other Solutions* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013); autor de *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje emblemas, trofeos y cadáveres* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008).

Resumen El artículo examinará los argumentos de Miguel Covarrubias para postular la existencia de los “olmecas”, haciéndose eco de otras investigaciones recientes, atendiendo a tres cuestiones: un argumento iconográfico sobre el lugar del fetiche en medio de la selva, que a su vez remite a las ideas sobre el canibalismo; un argumento sobre el “estilo” que retomó recursos teóricos y pedagógicos en uso en aquel momento en los museos estadounidenses, que Covarrubias conocía bien; finalmente, un argumento de historia social, en el que los “olmecas” serían una élite aristocrática que conquistó a un pueblo de campesinos. A juicio de quien esto escribe, este último argumento puede leerse como un retrato de la sociedad mexicana del siglo xx.

Palabras clave Miguel Covarrubias; olmecas; estilo; Hugo Moedano; arqueología del siglo xx.

Abstract This paper will examine Miguel Covarrubias' arguments to postulate the existence of the “Olmec”, echoin recent researches and taking into account three problems: an iconographic argument about the fetish's place the middle of the jungle, which in turns refers to ideas about cannibalism; an argument about style that took theoretical and peda-

gological resources used at the time in North American Museums, which Covarrubias was familiar with; finally, an argument of Social History, that considers the Olmec as an aristocratic elite that conquered a peasants' nation. In this author's opinion, this last argument could be considered as a portrait of Mexican society in twentieth century.

Keywords Miguel Covarrubias; Olmec; style; Hugo Moedano; twentieth century archeology.

RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Los olmecas, Covarrubias y las ideas modernistas sobre el estilo

Para Francesco Pellizzi

Planteamiento

Miguel Covarrubias es conocido por sus caricaturas de la vida bohemia en Harlem, por el folklorismo de su obra, por sus dibujos de los mares del sur y por sus teorías arqueológicas. Estos saberes dispares —el arte moderno y el arte antiguo— no fueron reunidos más que muy esporádicamente por otros actores y participantes del movimiento moderno en las artes plásticas. Covarrubias aplicó los principios del análisis formalista, su propia experiencia como dibujante y las ideas más variadas para interpretar realidades tan distantes como el surgimiento de la cultura olmeca y la crisis económica estadounidense. Propongo una reflexión acerca de la invención del estilo olmeca, aunque el debate de los especialistas a veces ha derivado la reflexión y el debate hacia la existencia de ese grupo humano: de los olmecas. Historia del arte y arqueología son gemelos que riñen con cierta frecuencia, pero se parecen bastante. El objetivo de estas líneas es pensar en una articulación concreta de la noción de “estilo”. La idea es hacer una suerte de recuento etnográfico de la noción de “estilo” y los distintos cacharros que se utilizaron para invocar semejante ficción.¹ Huelga decir que el objeto de esta “etnografía”

1. Sería imposible definir cada sustantivo abstracto en un texto, pero estoy obligado a referir

más bien silvestre no serían los antiguos habitantes de las ciudades selváticas del Golfo de México, sino los modernos intelectuales del altiplano de México en el siglo xx: Miguel Covarrubias, Diego Rivera y Hugo Moedano, así como las mitologías modernas que toman las formas de la historia, la antropología, la arqueología y la historia del arte.

Voy a seguir este proceso intelectual a través de tres herramientas. Por una parte, en una serie iconográfica. En segundo lugar, para poder construir a los olmecas (o si se prefiere, reconstruirlos), fue necesario hacer excavaciones y describirlas. Pero la descripción verbal de los hallazgos, incluso su representación fotográfica, no fueron suficientes. Se requirió de una herramienta más: un diagrama. Lo que propongo es que la noción de “estilo”, que aparece muy temprano en este proceso, es una especie de *sublimación del simbolismo*, si vale la redundancia; que el “estilo” aparece cuando ya no se puede hablar de la raza o el deseo, como lo hacían los literatos y artistas de entre siglos.

Una palabra más: este artículo se refiere al arte y la cultura de la modernidad. En este sentido, los estudios sobre los olmecas, y lo que pudiera decirse sobre aquellas sociedades, escapan al alcance de las reflexiones que aquí se proponen. Son muchos y muy serios los estudios recientes acerca de las sociedades que habitaron la cuenca del Golfo de México durante el periodo preclásico; algunos se citan en la bibliografía de este artículo, pero remito a quien se interese en aquellas sociedades de la antigüedad a lo que aportan los volúmenes recopilados por María Teresa Uriarte con Rebecca González Lauck, y a obras clásicas como las recopilaciones publicadas por Dumbarton Oaks.² Éste es un capítulo relativo a la

“ficción” a lo que afirma Jeremy Bentham, *Teoría de las ficciones* (Barcelona: Marcial Pons, 2005), 66-101; *Invención* se entiende en el sentido de Edmundo O’Gorman, *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), pero mediado por lo que asegura otro lector de Heidegger: Byung-Chul Han, *Hiperculturalidad: cultura y globalización*, trad. Florencia Gaillour (Barcelona: Herder, 2018), 65-68. Como O’Gorman, este autor previene de juzgar que los discursos estén completamente articulados en los textos concretos, llama a examinar sus componentes pero, a diferencia de las “mónadas” de Leibniz, considera que esos componentes están abiertos siempre. Para *fetiché*, me apoyé en la reflexión y los textos recopilados por Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey, “En defensa del fetiché”, *El espectro rojo*, Madrid, mayo de 2010.

2. María Teresa Uriarte, Rebecca B. González Lauck, eds., *Olmeca: balance y perspectivas. Memoria de la primera Mesa Redonda* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008); Elizabeth P. Benson, ed., *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec* (Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, 1968); Rebecca B. González Lauck, “La zona del Golfo en el preclásico:

historia moderna y a la historia del arte mexicano. Como tal, de ninguna manera podría explicarse en los términos que son habituales en la historia de la arqueología y la antropología, que suelen enfatizar el debate interno, la formulación de paradigmas y los hallazgos en los términos de los estudios sobre Mesoamérica.

La historia de las ideas sobre los olmecas y Mesoamérica es necesaria, proyectada hacia la actualidad desde la antropología de hoy; pero aquí se expone otra cosa: un capítulo en la historia de la ideología del Estado mexicano. Se trata de hombres y mujeres modernos que vivían en ciudades como Nueva York y México, se ponían saco y corbata, escribían libros, dibujaban, tomaban fotografías y no construían pirámides, pero sí estructuras tangibles e intangibles igual de eficaces (y hermosas). Esto de ninguna manera niega la calidad de su aportación, la necesidad del saber que construyeron, su honestidad, la pertinencia de sus argumentos o la calidad del arte que llamamos “olmeca”. Si algo se reivindica en estas líneas es que la de Covarrubias es una historia de las ideas en toda línea y sin cortapisas, aunque hemos procurado evitar la diplomacia y los protocolos elegiacos precisamente por la convicción de que sólo el debate restaura la jerarquía de la historia intelectual.

La serie iconográfica

“La iconografía”, dice Luis Cardoza y Aragón, “lee como pitonisa que se toma en serio”.³ No sería éste el lugar para explorar a fondo los aciertos y limitaciones del método desarrollado a partir de las ideas y práctica de Aby Warburg,⁴ pero en atención a que este artículo mira desde la cultura del siglo xx temas importantes para la arqueología, explico brevemente lo que pretendo con este apartado. Los objetos arqueológicos tuvieron, para Covarrubias, un lugar ambivalente.

la etapa olmeca”, en *Historia antigua de México*, ed. Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Nacional Autónoma de México/Porrúa, 1994), 279-322.

3. Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballerías* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 481.

4. Desde un punto de vista empático, debe revisarse el estudio de Báez en *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine: reproducción facsimilar*, ed. Linda Báez Rubí (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012); Para una visión más escéptica, que se construye desde el conocimiento histórico y a la que el autor de este artículo es más cercano, véase Carlo Ginzburg, “De Aby Warburg a Ernst Gombrich. Notas sobre un problema de método”, en *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia* (Barcelona: Gedisa, 1989), 38-74.

En un principio, fueron parte de una reflexión literaria derivada de su actividad como ilustrador. Aunque aquí se usarán algunos ejemplos comerciales que probablemente no lo hayan comprometido demasiado, la calidad y cantidad de sus ilustraciones para Melville, y además para sus propios libros, hacen evidente que le concedió a la ilustración una jerarquía mayor en la producción de sentido durante la lectura. En este ejercicio de interpretación del texto, Covarrubias eligió algunos aspectos de los textos que ilustraba por encima de otros. Voy a usar la palabra “intervención” para describir su acción sobre una novela, pues no se entrelazaron sus dibujos con el texto ya concluido de Melville, que tiene sentido por sí mismo, pero sí pretendieron determinar la interpretación del texto. Al final de este artículo, sin embargo, intentaré demostrar que decidió modificar ese ejercicio fundamentalmente poético para que sus ilustraciones formaran parte de un debate científico del que ya se había convertido en un actor indispensable.

En 1935, The Limited Editions Club publicó *Typee*, una novela de Herman Melville, con ilustraciones de Covarrubias (fig. 1). Esta novela narra las aventuras de un náufrago entre los caníbales de los mares del sur. Sobre el canibalismo hay un debate que rebasa los límites de este artículo. Se ha señalado que no eran los habitantes de las islas del Océano Pacífico los que se comían a los náufragos, o al menos no eran sólo ellos; a los marineros europeos y americanos también los devoraban, en caso de necesidad extrema, otros marineros europeos y americanos. De acuerdo con Caleb Crain, el canibalismo era uno de los fantasmas favoritos de la mentalidad colonial, que lo consideraba imposible de expresar en público. Había, en los Estados Unidos después de la Guerra Civil, muchos otros temas inefables: la homosexualidad y la mezcla racial, el mestizaje, eran asuntos que se callaban en público. La obra de Melville asocia la homosexualidad con el canibalismo, ambos excluidos del discurso público (aunque evocados estratégicamente por Melville para establecer el debate).⁵ Cito el pasaje de *Typee* donde el protagonista sospecha los rituales antropofágicos al pie de una figura de culto.

5. Caleb Crain, “Lovers of Human Flesh: Homosexuality and Cannibalism in Melville’s Novels”, *American Literature* 66, núm. 1 (1994): 35, <https://doi.org/10.2307/2927432>. Sin embargo, se ha hecho notar que la homosexualidad como tal no era un tema vedado para Melville, que en un famoso capítulo de *Moby Dick* hizo que Ismael y Quequeg tomaran votos matrimoniales y después se acostaran “hugging his fellow male in that matrimonial style”. Zach Hutchins, “Miscegenetic Melville: Race and Reconstruction in ‘Clarel’”, *Elb* 80, núm. 4 (2013): 1173-1203, <https://www.jstor.org/stable/24475531>, argumenta que el propósito de Melville era promover el mestizaje, una idea que es consustancial a la ideología oficial mexicana, pero no en Estados Unidos.



1. Miguel Covarrubias, *Tiki in the Jungle*, 1935, tinta aguada sobre papel, tomada de Herman Melville, *Typee: A Romance of the South Seas*, ed. John S. Fass (Nueva York: Limited Editions Club, 1935).

Nuestra jornada concluyó pronto, pues al escalar una altura inopinada, nos encontramos de manera abrupta con nuestro destino. Ojalá fuera posible bosquejar en palabras este punto tan vívidamente como lo recuerdo. Aquí estaban situados los surcos tabuados del valle —la escena de muchas fiestas prolongadas, de numerosos ritos horrendos. Tras las sombras de los árboles del pan consagrados reinaba un solemne crepúsculo— una sombra como de catedral. El espantoso genio de la devoción pagana parecía incubarse sobre el lugar, exhalando su palabra sobre todas las cosas. Aquí y allá, en las profundidades de estas terribles sombras, medio ocultas de la vista por masas de follaje colgante, se erigían los altares idolátricos de los salvajes, contruidos de enormes bloques de piedra negra y pulida, puestos uno sobre el otro, sin cemento, hasta la altura de doce o quince pies, y coronados por un templo abierto rústico, cerrado por una hilera baja de carrizos, dentro de la que se podían ver, en varias etapas de descomposición, dádivas de fruto del árbol del pan y cacao, y las reliquias en putrefacción de algún sacrificio reciente.⁶

6. Herman Melville, *Typee: a Peep at Polynesian Life* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2003), 91-92: "Our journey was soon at an end; for, scaling a sudden height, we came

Nunca se dice exactamente qué es lo horrendo, qué es terrible o qué fue sacrificado. Crain examina la manera en que se articulan los protocolos de la literatura gótica en la sociedad estadounidense.

El descubrimiento del canibalismo en Melville se parece al descubrimiento de la homosexualidad en las novelas góticas. Una curiosidad irresistible anima al héroe. Éste es atraído por algo repulsivo y no controla sus acciones.⁷

Se trata de un pensamiento metafórico que califica a los habitantes de las islas con categorías que los ponen fuera de “la civilización” del siglo XIX. Esta distinción no es la misma que propone el racismo de raíces biológicas, que también se apoya en el cuerpo, pero un cuerpo cuidadosamente medido, esquematizado y clasificado. Eso podemos entenderlo, porque la historia del evolucionismo biológico rebasa los límites del siglo XIX. En cambio, la manera elíptica de referir los límites culturales de la civilización es difícil de descifrar. “El lector del siglo XIX leía con un sistema de connotaciones y presupuestos que hemos perdido”.⁸ Más adelante veremos otro sistema de conversiones, intercambio y analogías que recuerdan la literatura decimonónica, aunque lo dicho hasta aquí no debería proyectarse en forma automática a las ilustraciones del dibujante mexicano del siglo XX, pues los dibujos de Covarrubias, ligeros y sin complicaciones, están en las antípodas del tono más bien tremendista de la novela.

La ilustración de Covarrubias no toma todo este terror, sino que lo domestica al señalar la cercanía de los dioses con la naturaleza. *Tiki en la selva* hace que la escultura en primer plano, que cubre su vientre con las manos, haga eco

abruptly upon the place of our destination. I wish that it were possible to sketch in words this spot as vividly as I recollect it. Here were situated the Taboo groves of the valley—the scene of many a prolonged feast, of many a horrid rite. Beneath the dark shadows of the consecrated bread-fruit trees there reigned a solemn twilight—a cathedral-like gloom. The frightful genius of pagan worship seemed to brood in silence over the place, breathing its spell upon every object around. Here and there, in the depths of these awful shades, half screened from sight by masses of overhanging foliage, rose the idolatrous altars of the savages, built of enormous blocks of black and polished stone, placed one upon another, without cement, to the height of twelve or fifteen feet, and surmounted by a rustic open temple, enclosed with a low picket of canes, within which might be seen, in various stages of decay, offerings of bread-fruit and cocoa-nuts, and the putrefying relics of some recent sacrifice.”

7. Crain, “Lovers of Human Flesh”, 32.

8. Crain, “Lovers of Human Flesh”, 26.

del árbol parásito a sus espaldas, que abraza el tronco. Como ocurre prácticamente sin excepción, las ilustraciones de Covarrubias, destinadas a un público estadounidense poco amigo de los misterios y el horror, son ligeras y luminosas, y uno tiene derecho a suponer que el pequeño dios selvático se agarra la barriga por una leve indigestión. Es posible que a pesar de esta estrategia de, podríamos decir, desintoxicación de la imagen, los lectores del texto imaginaran toda clase de horrores en el almuerzo del duende (pues la novela no hacía de esto un tema festivo). No obstante esa posible fantasmagoría, me imagino que la operación de Covarrubias fue fundamentalmente eficaz. En otro lugar he argumentado que, a diferencia de José Clemente Orozco, que en sus primeras incursiones en Estados Unidos prodigó la mordacidad y pesimismo de su temperamento, Covarrubias se adaptó bastante bien a un campo de las artes que no tenía mucho apetito para las escenas, figuras o insinuaciones de matanza, decadencia y malestar.⁹ Además de su conocimiento del arte y las sociedades del Pacífico (ya había publicado su famosa *Island of Bali*), esta trivialización de los tópicos más agresivos en la novela probablemente haya sido una de las causas de su elección como ilustrador.

Esta imagen del descubrimiento en la selva se volverá muy importante para la invención de los olmecas, y Covarrubias la repitió en ilustraciones muy dispares. La primera apareció en *Life*, en febrero de 1942, en un anuncio de diamantes.¹⁰ Al pie de los árboles aparecían los pequeños diamantes, y sobre los propios árboles el autor grabó sus iniciales y las de Rose Roland, como si se tratara de un adolescente declarando su amor. La propia Rose publicó una foto muy semejante en *Island of Bali*, que apareció en 1937 (fig. 2).¹¹ En un artículo sobre las cabezas de La Venta que publicó en 1944 en la revista *Dyn*, de Wolfgang Paalen, Covarrubias publicó una fotografía de la selva tabasqueña, muy semejante a su ilustración para Melville

9. Renato González Mello, *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008), 146.

10. Véase Miguel Covarrubias, *A half-lifetime, the old tree has guarded their names*, 1942, acuarela y gouache sobre papel, en Miguel Covarrubias y De Beers Consolidated Mines, Ltd. 1942. "A half-lifetime, the old tree has guarded their names". *Life*, 16 de febrero de 1942, 71. La revista *Life* es accesible a través de *Google Books*: <https://books.google.com.mx/books?id=QU4EAAAAMBAJ&lpg=PA71&cdq=%22theold%20tree%20has%20guarded%20their%20names%22&pg=PA71#v=onepage&q=%22the%20oldtree%20has%20guarded%20their%20names%22&f=false>

11. Miguel Covarrubias y Rosa Covarrubias, *Island of Bali* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1937), fotografía 8.



2. Rosa Covarrubias, *A Statue Trapped in the Roots of a Waringin Tree*, 1932-1933, plata sobre gelatina. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.

(fig. 3).¹² El mismo motivo selvático reaparece en 1946 en una ilustración de *Mexico South*: ahí hay una cabeza monumental precedida por un jaguar, y en el fondo otro de esos árboles titánicos que tendrían una larga historia en su producción (fig. 4).¹³ De hecho, como veremos, el árbol era una figura de conocimiento crucial para sus teorías.

12. Miguel Covarrubias, “La Venta. Colossal Heads and Jaguar Gods”, *Dyn*, 1944, 25; para un análisis integral de la relación de *Dyn* con la antropología, véase Daniel Garza Usabiaga, “Antropología como ciencia, antropología como política: las lecciones de Franz Boas en el Amerindian Number de *Dyn* de Wolfgang Paalen”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33, núm. 98 (el 24 de mayo de 2011): 175-200, <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2365>.

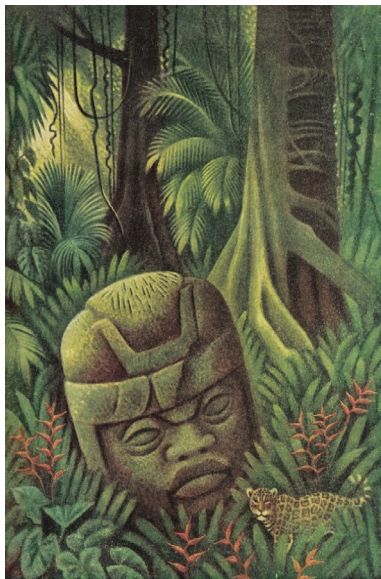
13. Miguel Covarrubias, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1946).

3. Miguel Covarrubias, *Virgin Forest at La Venta*, Tabasco, ca. 1944, impreso. Miguel Covarrubias, "La Venta Colossal Heads and Jaguar Gods", *Dyn*, núm. 6 (noviembre de 1944): 25, tomado de *Wolfgang Paalen's Dyn: The Complete Reprint*, ed. Christian Kloyber (Viena-Nueva York: Springer, 2000).



Aunque podemos evocar a propósito de este asunto el ejemplo de Paul Gauguin, sería uno entre muchos elementos que nos recuerdan el simbolismo: la reflexión sobre las relaciones entre el deseo y la fe, la construcción de espacios selváticos llenos de magia, la inquietud por una posible regresión hacia lo primitivo.¹⁴ Notemos que todo está muy dulcificado. Poco después, cuando José Clemente Orozco aborda tópicos semejantes, pondrá en ello toda la furia de las paranoias decimonónicas. Lo hizo en el Hospicio Cabañas, en Guadalajara; porque el propio Orozco había constatado que el público de los Estados Unidos no se enfrentaba de buena gana a la imagen de sus propios prejuicios raciales. En esto se distinguía del público mexicano de intelectuales, que recibía de buen grado la dramatización de su propio sistema ideológico. Al evolucionar el pensamiento de Covarrubias, incurrió en tópicos que hicieron indispensable

14. Pienso de manera muy general en lo que argumenta Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Madrid: Debate, 1994).



4. Miguel Covarrubias, "The colossal head in the Jungle at La Venta", ca. 1946, impreso, tomada de *Mexico South. The Isthmus of Tehuantepec* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1946).

una forma muy sofisticada para matizar un pensamiento sobre la "raza" que fue cambiando su lugar a lo largo de la década de los años cuarenta.

*Stevenson en Iguala*¹⁵

Typee no fue, sin embargo, el único modelo literario para sus devaneos antropológicos, aunque me temo que seguiremos adentrándonos en tópicos francamente colonialistas. Citemos brevemente su artículo seminal sobre los olmecas para entender cómo comenzó su obsesión por aquellos antiguos habitantes de las selvas:

En el estado de Guerrero, allá en las épocas anteriores a las carreteras y el turismo, en una pulquería de Iguala, donde los campesinos de la región cambiaban sus ídolos por mezcal, adquirí algunos objetos arqueológicos muy extraños: idolitos de personajes

15. Los tres apartados que siguen llegan por una vía distinta a conclusiones semejantes a las de Khristaan D. Villela, "Miguel Covarrubias and Twenty Centuries of Latin American Art, from the Olmec to the Inka", en *Miguel Covarrubias: Drawing a Cosmopolitan Line; Georgia O'Keeffe Museum*, de Carolyn Kastner (Austin: University of Texas Press/Georgia O'Keeffe Museum, 2014), 49-75, cuya lectura me permitió precisar muchas de las ideas aquí contenidas.

5. “Estatuilla de serpentina negra. Distrito de Iguala, Guerrero (Col. M. Covarrubias)”, y “Estatuilla de basalto representando un sordo (?)”. Veracruz (Col. M. Covarrubias), ca. 1946, impreso. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.



gordos, de rasgos extraordinariamente mongoloides y con gruesas bocas displicentes. Había entre ellos un cuerpecito rechoncho y sin cabeza, tallado en serpentina negra pulida con un realismo y maestría asombrosos. [...] Ocho años después el pintor Diego Rivera, otro fanático coleccionista, me obsequió una cabecita de serpentina negra que milagrosamente resultó ser la cabeza que le faltaba al cuerpecito de Iguala. Era redondeada en forma de aguacate, con los ojos abotagados, los carrillos inflados y con una extrañísima boca, la boca de un monstruo, de un niño o enano nacido sin la mandíbula inferior, mostrando la tráquea tallada en forma realista.¹⁶

Una historia que recuerda *El diablo en la botella*, de Robert Louis Stevenson.¹⁷ Covarrubias publicó la figurilla en *Mexico South*, en 1954 (fig. 5).¹⁸ Obsesionado con los objetos que le llegaban de esta manera poco usual, Covarrubias llegó a desarrollar una teoría completa sobre los rasgos estilísticos que tenían en común. Esto lo llevó a participar en la Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana

16. Miguel Covarrubias, “El arte ‘olmeca’ o de La Venta”, *Cuadernos Americanos* XXVIII, núm. 4 (1946): 153.

17. Carlo Ginzburg, *Ninguna isla es una isla: cuatro visiones de la literatura inglesa desde una perspectiva mundial* (Villahermosa, Tabasco: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2003), 79-97.

18. Covarrubias, *Mexico South*, 81, ilustración 12 B.

de Antropología de 1942,¹⁹ dedicada a los mayas y olmecas, conjuntamente con Alfonso Caso, para leer una breve ponencia sobre el estilo que en adelante se llamaría “olmeca”.²⁰

En una investigación muy profunda, Haydée López Hernández reconstruye en los trabajos de Covarrubias con Caso la invención de una “cultura madre” para Mesoamérica,²¹ pero este artefacto retórico no quedó libre de muchas dudas, tal vez por las circunstancias dramáticas de su aparición. En 1968, haciendo un recuento de la aparición de “los olmecas”, Matthew Stirling recordó que la similitud estilística entre distintos objetos que provenían de la Costa del Golfo y de la antigüedad remota se había señalado desde tiempo antes.²² A partir de 1939, las exploraciones del propio Stirling en Tres Zapotes, La Venta y Cerro de las Mesas dispararon un alud de trabajos académicos sobre los pueblos que pudieran haber hecho las cabezas colosales del Golfo.²³

Pero los acontecimientos de la arqueología no eran los únicos que tenían visibilidad pública en abril de 1942. En septiembre de 1941 había comenzado el larguísimo sitio de Leningrado. En diciembre, el Ejército Rojo había logrado impedir la entrada de los alemanes a Moscú. El régimen nazi distribuía propaganda que aseguraba su pronta victoria. En el Pacífico todo había ocurrido con rapidez: los japoneses habían atacado Pearl Harbor a finales de 1941, y para abril habían echado a MacArthur de las Filipinas. Faltaba más de un mes para la batalla de Midway, que cambió un poco el curso de la guerra. Es probable que los asistentes al congreso de Tuxtla Gutiérrez estuvieran enterados del bombardeo de Tokio. No estaba muy claro quién iba a ganar la guerra. Grandes ejércitos se desplazaban de un continente a otro. Escuadrones volaban a través de distancias que hubieran parecido de fantasía pocos años antes. El mundo se

19. Sociedad Mexicana de Antropología (SMA), *Mayas y olmecas; segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centro América* (Ciudad de México: Talleres de la Editorial Stylo, 1942).

20. SMA, *Mayas y olmecas*, 43-49. En aquel momento Wigberto Jiménez Moreno sugirió no hablar de los escultores preclásicos de las cabezas colosales como “olmecas”, para no confundirlos con los olmecas históricos mencionados en las fuentes escritas. Sin embargo, el gentilicio se quedó.

21. Haydée López Hernández, *En busca del alma nacional. La arqueología y la construcción del origen de la historia nacional en México (1867-1942)* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018), 261-322, hace un relato muy emocionante del proceso que llevó a la Mesa Redonda.

22. Matthew W. Stirling, “Early History of the Olmec Problem”, en *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec — Dumbarton Oaks* (Washington, D. C.: Dumbarton Oaks, 1968), 1-8, <https://www.doaks.org/resources/publications/books/dumbarton-oaks-conference-on-the-olmec>, 2.

23. Stirling, “Early History of the Olmec Problem”, 3.

parecía a las novelas de H.G. Wells, en especial a *The War in the Air*. Había un poco de ansiedad sobre las lealtades del gobierno mexicano. Entre los asistentes a la Mesa Redonda había un enviado de la Embajada de Estados Unidos. Estaba, también, John McAndrew; “arquitecto”, como dice la memoria, pero en ese momento con un empleo en el Departamento de Estado, en la Oficina para Asuntos Interamericanos de Nelson Rockefeller.²⁴ Entre los asistentes había también varios académicos que estaban en el exilio por el ascenso de distintas dictaduras en Europa y América: Pedro Bosch Gimpera, Paul Kirchhoff, Juan Comas y Jorge A. Vivó. Julio de la Fuente, que había sido colaborador de *Ruta*, quizás la primera revista estalinista de México. Seguramente un examen más cuidadoso en esta ensalada multinacional, pero en la que predominaban mexicanos y norteamericanos, dejaría ver más lazos políticos.²⁵ Alfonso Caso, que presentó su participación conjunta con Covarrubias, de ninguna manera podría ser imaginado como un personaje ajeno o indiferente a la política. Quizás el periódico se tardaba en llegar a Tuxtla Gutiérrez (los congresistas habían hecho un viaje en tren de varios días); buscó en vano historias de la radio en Chiapas. Es posible que, para conocer noticias internacionales que difícilmente habrán considerado ajenas, los congresistas tuvieran que buscar un radio de onda corta. Los trece americanos presentes entre los “invitados especiales” habrían tenido un interés especial, pues ellos mismos o sus familias podían ser reclutados.

Covarrubias conocía personalmente los lugares donde se habían librado algunas de las batallas más importantes. La isla de Bali había caído en manos japonesas en febrero y le siguió Java, en marzo de 1942. La isla de Bali conquistada. La isla de Bali colonizada. Pero justo porque conocía los lugares y a los actores de primera mano, en sitios que distaban entre sí por millares de kilómetros, millas o leguas, Covarrubias menos que nadie puede ser considerado

24. Madges Bacon, John McAndrew's, *Modernist Vision: From the Vassar College Art Library to the Museum of Modern Art in New York* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2018): 165-169. Sobre los lazos de McAndrew en México, véase Keith L. Eggner, “Nationalism, Internationalism and the ‘Naturalisation’ of Modern Architecture in the United States, 1925-1940,” *National Identities* 8, no. 3 (September 1, 2006): 243-258, <https://doi.org/10.1080/14608940600842540>. Sobre los hechos de la guerra, véase Gerhard L. Winberg, *A. World at Arms. A Global History of World War II* (New York: Cambridge University Press, 1994).

25. Sobre Julio de la Fuente véase Claudia Garay Molina, “De Estridentópolis a la ciudad roja. La ruta hacia una literatura y gráfica proletaria”, en Renato González Mello y Anthony Stanton, eds., *Vanguardia en México 1915-1940* (México: INBA-Museo Nacional de Arte, 2013), 172-183. La lista en SMA, *Mayas y olmecas*, 17-18.

inocente sobre lo que estaba ocurriendo. Sí: la Armada Imperial de Japón había tomado distintos puntos de Asia e Indonesia. Pero eran sitios que habían sido colonizados previamente por las potencias europeas, y por los Estados Unidos. Cuando Covarrubias los visitó, venía de Nueva York, y era uno de los pocos inmigrantes de América Latina a quien se reconocía en aquella metrópoli como un igual. ¿Cuál era la diferencia si ahora era un país asiático, y no europeo, el que atacaba a otros países asiáticos?

Para quienes se dedican a la antropología de Mesoamérica, la Segunda Mesa Redonda es casi tan importante como lo fue la batalla de Stalingrado en la Segunda Guerra Mundial. En 1942 todavía no se hablaba de “Mesoamérica”. Tampoco se sabía que el Ejército Rojo iba a ganar la batalla de Stalingrado. El buque Potrero del Llano iba a ser hundido una semana después de que concluyeran los trabajos de los especialistas.²⁶ En la Segunda Mesa Redonda se definió un concepto bastante elusivo para la historia de la antigüedad mexicana, pero también muy importante. Los participantes, esa mezcla de políticos y antropólogos, vieron como un ex jurista arqueólogo y un caricaturista plantearon una noción que intentaba resolver una serie de contradicciones en la interpretación de las excavaciones arqueológicas: “el estilo olmeca”. Hacer de este pequeño episodio un capítulo de “historia de las ideas” puede parecer abusivo. En una bibliografía comentada que se publicó en 1966, Luis Villoro hacía la siguiente reflexión: “El término ‘historia de las ideas’ no deja de ser equívoco. En un sentido amplio debería aplicarse a toda la historia cultural; pero el uso le ha dado un sentido más restringido: suele referirse exclusivamente a la historia de las ideas y creencias generales en que se manifiesta una concepción del mundo y de la vida”.²⁷

Los asistentes a la Mesa Redonda tenían ante ellos una visión del mundo. Una bastante lúgubre. En este viaje a al centro de sus obsesiones, quizás hayan querido olvidar el fin del mundo del que hablaban los periódicos, para imaginar los orígenes de otro mundo, muy antiguo, seguramente mejor, aunque también conflictivo. Las preguntas que se plantearon en esa reunión fueron estrictamente académicas, pero es dudoso que el público o los participantes hubieran pensado en el pasado en términos puramente abstractos. Fue ahí, en todo caso, donde Covarrubias presentó con Alfonso Caso su ponencia

26. Enrique Plasencia de la Parra, “Las infanterías invisibles: mexicanos en la segunda guerra mundial”, *Historia Mexicana*, núm. 207 (2003): 1027.

27. Luis Villoro, “Historia de las ideas”, *Historia Mexicana* 15, núms. 58-59 (octubre de 1965): 167.

sobre los olmecas, postulando la existencia de una cultura madre u originaria para las civilizaciones que, apenas un año después, terminarían llamándose “mesoamericanas”.²⁸

La intervención de Caso y Covarrubias tenía una ambigüedad que hoy resulta un poco inquietante, tal vez porque sólo contamos con las síntesis. El problema de la Mesa Redonda se había definido en el anterior debate, que había culminado en la Mesa Redonda de 1941, sobre la identidad de los pueblos que las fuentes escritas llamaban “olmecas”. Pero en Tres Zapotes se había encontrado una estela con una fecha que situaba los vestigios del Golfo en la tercera centuria antes de Cristo.²⁹ Era evidente que los “olmecas” a los que mencionaba Sahagún, y que un año antes habían sido situados en el Epiclásico, no podían ser los mismos. Había más de mil años de diferencia. ¿Quiénes eran entonces los talladores de las grandes cabezas, los constructores de los montículos? En el análisis de Haydée López, una parte significativa del debate se refirió de manera un tanto confusa a la disparidad entre lo que decían las fuentes, las conclusiones de Wigberto Jiménez Moreno un año antes (y que habrían de perdurar mucho más), y unos hallazgos arqueológicos que algunos participantes probablemente conocieron en el propio evento.³⁰

Caso y Covarrubias habían visitado las excavaciones de Stirling, Covarrubias en dos ocasiones.³¹ En su ponencia, se refirieron a figuras y figurillas encontradas en sitios que iban de Michoacán hasta Costa Rica. Al describir los hallazgos, mezclaron la caracterización de los objetos con la descripción de las personas: “Dos tipos físicos parecen estar representados en los objetos ‘olmecas’. Uno de nariz chata y labios muy gruesos, y otro de nariz fina y labios más delgados. Sin embargo, estos dos tipos tiene características comunes que autorizan para colocar los objetos que los representan dentro de una sola cultura”.³²

Los dos estudiosos parecían convencidos de que las representaciones correspondían con la realidad de la antropología física, lo que fue objeto de discusión y no pocas críticas por Juan Comas, Daniel Rubín de la Borbolla,

28. SMA, *Mayas y olmecas*.

29. López Hernández, *En busca del alma nacional*, 273-279. Podía variar un poco, dependiendo de cómo se interpretara.

30. López Hernández, *En busca del alma nacional*, 299-305.

31. López Hernández, *En busca del alma nacional*, 288, 314.

32. SMA, *Mayas y olmecas*, 42.

Hanna Kirchhoff, Manuel Maldonado y Eusebio Dávalos.³³ Esto marcaba una de las preguntas más complicadas en este debate: ¿el “estilo” uniforme de aquellos hallazgos permitiría postular la existencia de un “pueblo”, una “sociedad” o una “cultura” igualmente uniforme? Vienen a la memoria las numerosas fotografías de esta época, donde campesinos que posiblemente ayudaron en distintas excavaciones posan junto a los hallazgos; imágenes que intentan establecer una tipología uniforme entre la producción artística y los rasgos somáticos.³⁴ El problema en la participación de Caso y Covarrubias, que se discute hasta la fecha, era que la invención del “estilo” olmeca llevaba, de manera implícita, a la invención del grupo humano, la cultura, “el pueblo” que había articulado aquel sistema antiguo de convenciones, aquel “estilo” (fig. 6).

Aunque esta ambigüedad era importante, Covarrubias y Caso postularon la autonomía de las figuras, particularmente del motivo del “tigre”. No se podría exagerar la importancia de este párrafo, donde usan una noción que era, en los años cuarenta, central para la historia del arte: la noción de “estilo”.

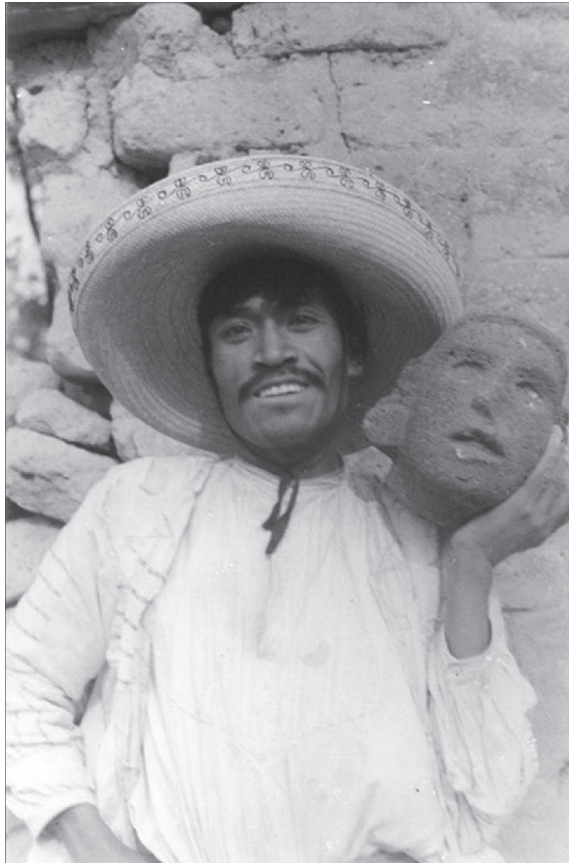
El tigre es el motivo básico del arte “olmeca”, tal vez el animal totémico de los pueblos que originaron *este estilo*. Es un arte impregnado de tigres, elementos de tigre y otras ideas derivadas del tigre. Así, tenemos verdaderos tigres con grandes colmillos, o bien tigres antropomorfos en actitudes medio humanas, medio felinas, con adornos y vestimenta de hombres.³⁵

Hay pues tres órdenes de ambivalencia. Por una parte, proponían que los olmecas habían sido “[...] seres gordos y chaparros, con las quijadas anchas, chatos, de labios gruesos, ojos mongoloides [...]”; en segundo lugar, aseguraban que sus objetos eran “casi siempre [...] lisos, sin decoración [...] de un estilo sencillo y sobrio, casi geométrico, de curvas suaves y rectángulos esgrafiados”. Finalmente, y de manera un tanto contradictoria, aseguraban que las características somáticas de los personajes eran, en realidad, una preferencia estilística: “Este estilo de dibujos esgrafiados”; “no solamente en su significado

33. López Hernández, *En busca del alma nacional*, 69-72.

34. Deborah Dorotinsky, “Para medir el cuerpo de la nación: Antropología física y visualidad racialista en el marco de recepción de la biotipología en México”, en *Una historia de la eugenesia. Argentina y las redes biopolíticas internacionales. 1912-1945*, ed. Marisa Miranda y Gustavo Vallejo (Buenos Aires: Biblos, 2012), 506, <https://www.academia.edu/7857992/>.

35. SMA, *Mayas y olmecas*, “Para medir el cuerpo de la nación”, 47. Las cursivas son mías.



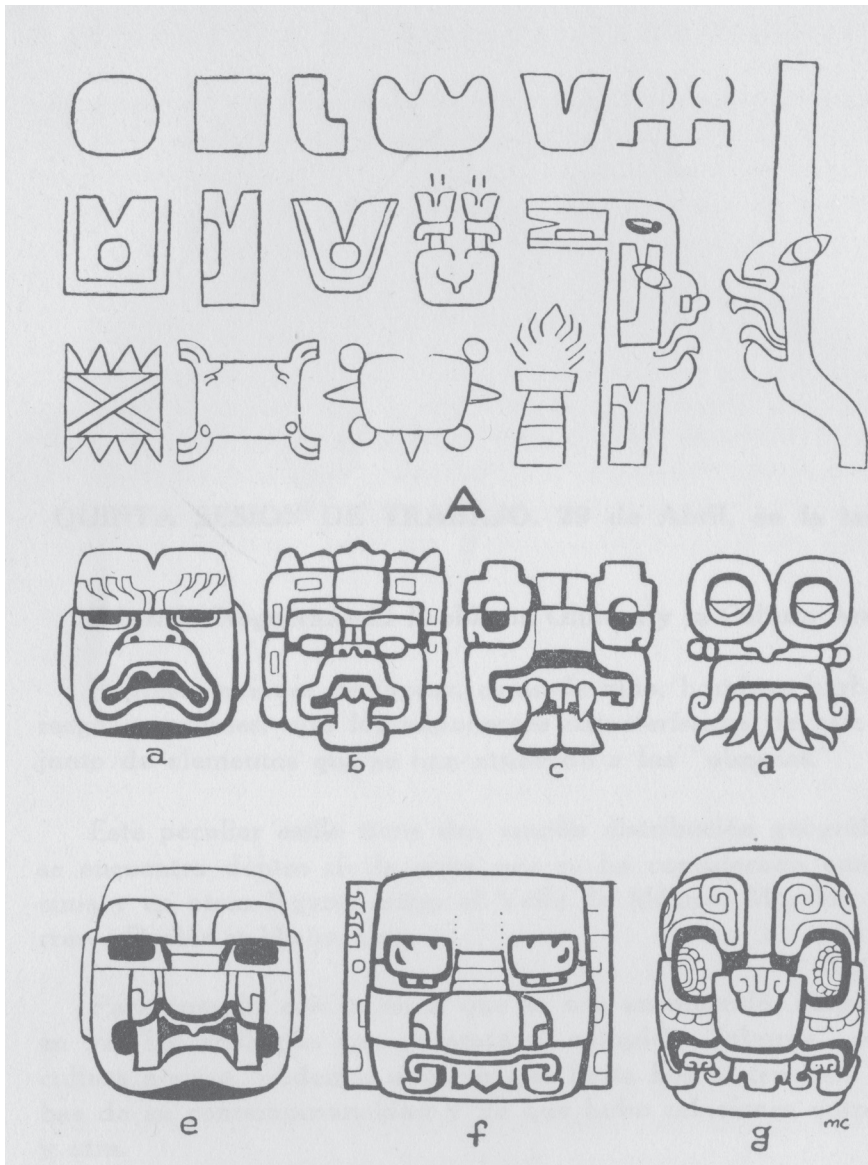
6. Rosa Covarrubias (1895-1970), *Hombre con una cabeza de piedra en la mano*, plata sobre gelatina. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.

religioso, sino también en su evolución estilística”. Finalmente, sintetizaban todos estos rasgos en la figura del felino (en realidad, el jaguar).³⁶

Hay que entender que en este momento la idea no está completamente desarrollada y el dibujo que la representa tampoco (fig. 7). Pero ya para terminar, Alfonso Caso procuró hacer un resumen de los puntos de vista que se habían expresado en aquella conferencia.

El estilo que los arqueólogos llamamos “olmeca”, ¿a cuál de los olmecas históricos corresponde?

36. SMA, *Mayas y olmecas*, “Para medir el cuerpo de la nación”, 46-47.



7. Miguel Covarrubias, "A. Algunos glifos y motivos esgrafiados típicos del arte 'olmeca'. / B. El motivo básico 'máscara de tigre' y dioses de la lluvia", 1942, impreso, tomado de *Mayas y olmecas. Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre problemas antropológicos de México y Centro América. Sociedad Mexicana de Antropología* (México: Talleres de la Editorial Stylo, 1942), 49.

[...]

La cultura “olmeca” no es en ningún sentido primitiva. Más bien debe llamársele una cultura clásica, de gran finura, que implica siglos de preparación o formación y que influye esencialmente en las culturas posteriores.³⁷

Al decir “cultura clásica”, los dos autores invocaban la noción de “estilo”: lo olmeca no era “un estilo local”; “este estilo no posee rasgos o elementos de otras culturas”. Da la impresión de que “estilo” y “cultura” se empleaban como nociones que podían intercambiarse. Esta noción de “estilo” es distinta de la categoría clasificatoria de los formalismos del siglo xx. Caso se refiere al “estilo” en su noción más antigua: como calidad. Cuando dice “una cultura clásica”, se refiere a una construcción ideológica absoluta (para el clasicismo histórico, sólo podía haber “una” cultura clásica, pero no una entre otras). “Una cultura clásica, de gran finura”. El fundamento de esta afirmación tal vez no era tan consistente como hubieran querido Caso y Covarrubias. La ilustración muestra dos cosas: un catálogo breve de motivos esgrafiados, todos de origen olmeca; y un inventario también pequeño de máscaras de distintos orígenes. La suposición, no del todo desarrollada, es que los motivos esgrafiados darían lugar a una serie de costumbres iconográficas que cristalizarían en las máscaras; pero no estaban claras las relaciones entre unos dibujos y otros.

Pienso que éste fue un problema para Covarrubias porque luego elaboró un diagrama nuevo y mucho más ambicioso, pero antes hay que hacer una pausa. Es muy posible que las discusiones en la mesa redonda, que no fueron triviales, lo hayan llevado a examinar sus propias ideas, y a reformular un poco una reflexión que se apoyaba, aunque de manera insuficiente, en una serie de tradiciones literarias y de representación visual. Los debates en Tuxtla Gutiérrez muy posiblemente lo empujaron a sistematizar lo que pensaba sobre aquellas culturas muy antiguas y su “estilo”, adoptando las herramientas de una disciplina nueva con una naturalidad y sensibilidad que nunca ha dejado de sorprender a propios y a extraños. En este sentido, recurrió a una figura (la del árbol) que lo había ocupado previamente, pero para resignificarla de manera radical.

37. SMA, *Mayas y olmecas*, “Para medir el cuerpo de la nación”, 45.

Los hallazgos en Tlatilco

En noviembre de 1942, Covarrubias inició junto con Hugo Moedano Koer un proyecto de excavación en Tlatilco que abarcaría varias temporadas y que además modificó seriamente su percepción de la historia de los olmecas. La excavación arqueológica lo orilló a adoptar explicaciones más afines a la historia social, aunque la forma que eligió para exponer esas teorías omita en general los factores sociales. La documentación de este proyecto es sumamente interesante. Por una parte, Covarrubias redacta explicaciones y dibuja los objetos y esqueletos que van encontrándose. Hay también abundante documentación fotográfica. Se acepta, y la documentación del archivo parece confirmarlo, que Covarrubias hizo las gestiones para financiar este proyecto de investigación, en tanto que Moedano llevó a cabo el proceso técnico y científico necesario para validar académicamente el trabajo arqueológico. La labor de Moedano no podría considerarse, sin embargo, subordinada o tangencial. Sostengo que en el diálogo con el artista, muy visible en la documentación del proyecto, su aportación fue bastante significativa.

Las ideas que surgieron de esta prolongada investigación probablemente hayan sido demasiado ambiciosas, y es posible que los medios visuales hayan sido necesarios para sintetizar hipótesis y exponer contradicciones que no podían resolverse con facilidad. Covarrubias y Moedano se convencieron de que la historia antigua de México había sido una confrontación entre grupos muy pobres que se defendían con éxito variable de sofisticadas aristocracias suntuarias. Tal vez el conocido difusionismo de Covarrubias, en lo que toca a la posible influencia transpacífica, haya quedado como una hipótesis imposible de demostrar. En cambio, la idea de que el México antiguo fue un territorio de emigraciones, invasiones y conquistas es aún vigente.

Recordando la vida y obra de su amigo para la *Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Studies*, Michael Coe dijo que Covarrubias pensaba en los habitantes del sitio de Tlatilco, en el norte de la Ciudad de México, como una sociedad democrática de campesinos, gente simple y sin jerarquía que había sido conquistada por los olmecas. Y estos últimos, los olmecas, le habían impuesto un “estilo” a esa sociedad originalmente equitativa.³⁸ En este punto de vista, el “estilo” era una herramienta de poder, de política imperial y el medio para

38. Michael D. Coe, “Covarrubias, Miguel”, en *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures v. I*, David Carrasco (Nueva York: Oxford University Press, 2001), 277-278.

la reunión de una élite. Emigrante él mismo, participante en muchas operaciones de negociación y supresión de culturas, es probable que al pensar en aquellas sociedades y personas del pasado remoto las subsumiera en la historia de sus amigos y conocidos: Alfred Barr, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York; Diego Rivera; Frank Crowninshield, editor de *Vanity Fair*; o Nelson Rockefeller, que en los años cuarenta organizaba una alianza continental para la guerra desde la oficina del coordinador de Asuntos Interamericanos del Departamento de Estado, pero además era el patrono más importante del MOMA.

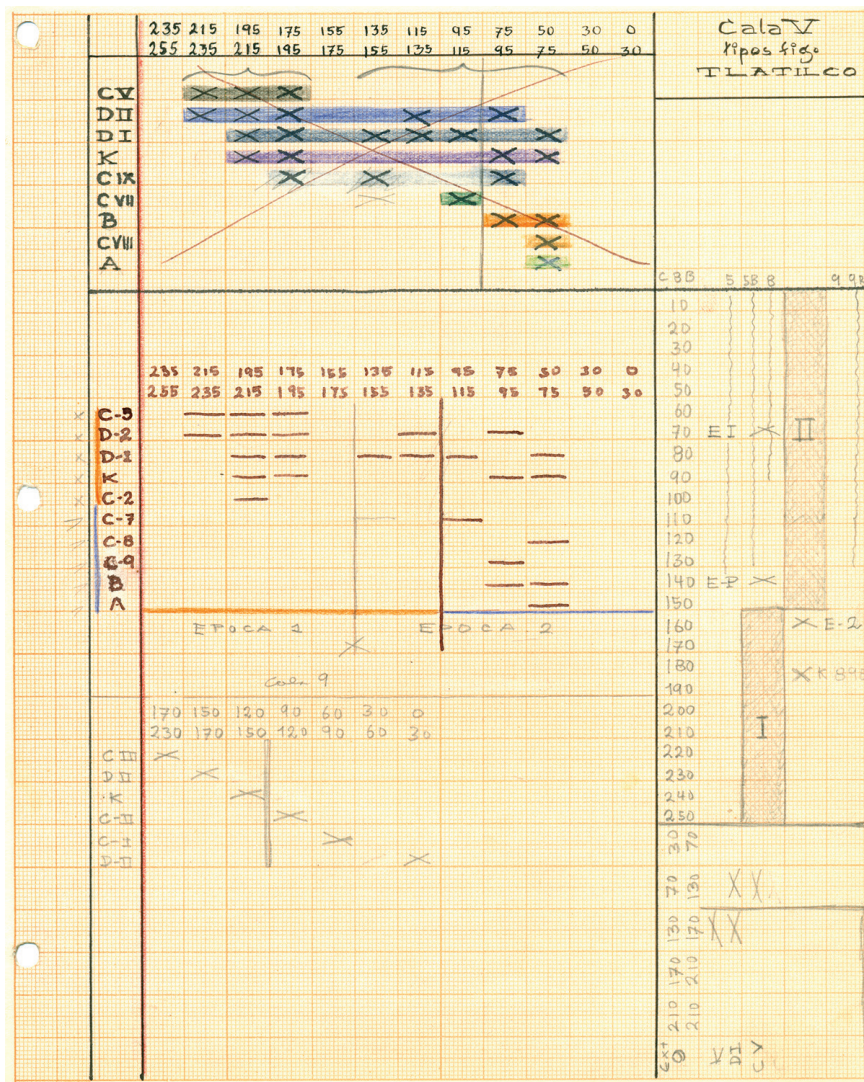
También encontramos eco de esta idea en los escritos de Hugo Moedano, que en un artículo posiblemente escrito al final de los años cuarenta se imagina a los toltecas como un pueblo sumamente culto, viviendo en Tenochtitlán bajo el yugo de los mexicas.³⁹ Ahora bien: no hacía falta irse al pasado remoto para pensar en un proceso de sojuzgamiento intelectual de esta naturaleza. La élite intelectual de México, compuesta en una medida considerable por los hijos de la antigua élite porfiriana, tenía una relación muy ambivalente con los revolucionarios venidos del norte y que habían instaurado el régimen de partido único que sobrevivió hasta el final del siglo. Poniéndonos weberianos, podríamos pensar en una conciencia meritocrática, como la de la burocracia china, que se expresa en esta fantasía de una sociedad de sabios —o de campesinos— que sobrevive bajo los guerreros.

A medida que progresaron sus excavaciones en Tlatilco, primero con Moedano y luego con Daniel Rubín de la Borbolla, Covarrubias se convenció de que había encontrado una cultura campesina que había sido sepultada bajo una capa de clasicismo: aristocrático, perfecto y tal vez tan autoritario como el modernismo de sus amigos americanos.

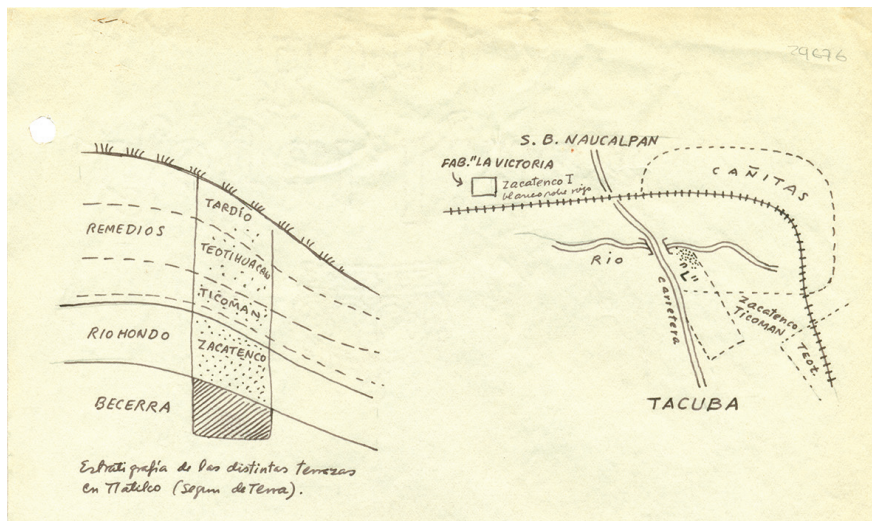
Los tlatilcas hicieron figurillas de barro encantadoras y expresivas, modeladas en forma directa y con un sentimiento por la forma que se perdió después, cuando las artes se volvieron más formales y sujetas a las imitaciones de un simbolismo esotérico y carente de emociones. Su mentalidad artística era radicalmente distinta de la que tuvieron los creadores de las culturas clásicas más tardías.⁴⁰

39. Hugo Moedano Koer, "Ce acatl igual ome acatl, como fin de xiuholmopilli", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 12 (1951): 103-31.

40. Miguel Covarrubias, "Tlatilco. Archaic Mexican Art and Culture", *Dyn* (1943): 45.



8. Miguel Covarrubias, *Tlatilco. Cala V*, 1942-1949 (posiblemente 1943), tinta y lápiz sobre papel. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.



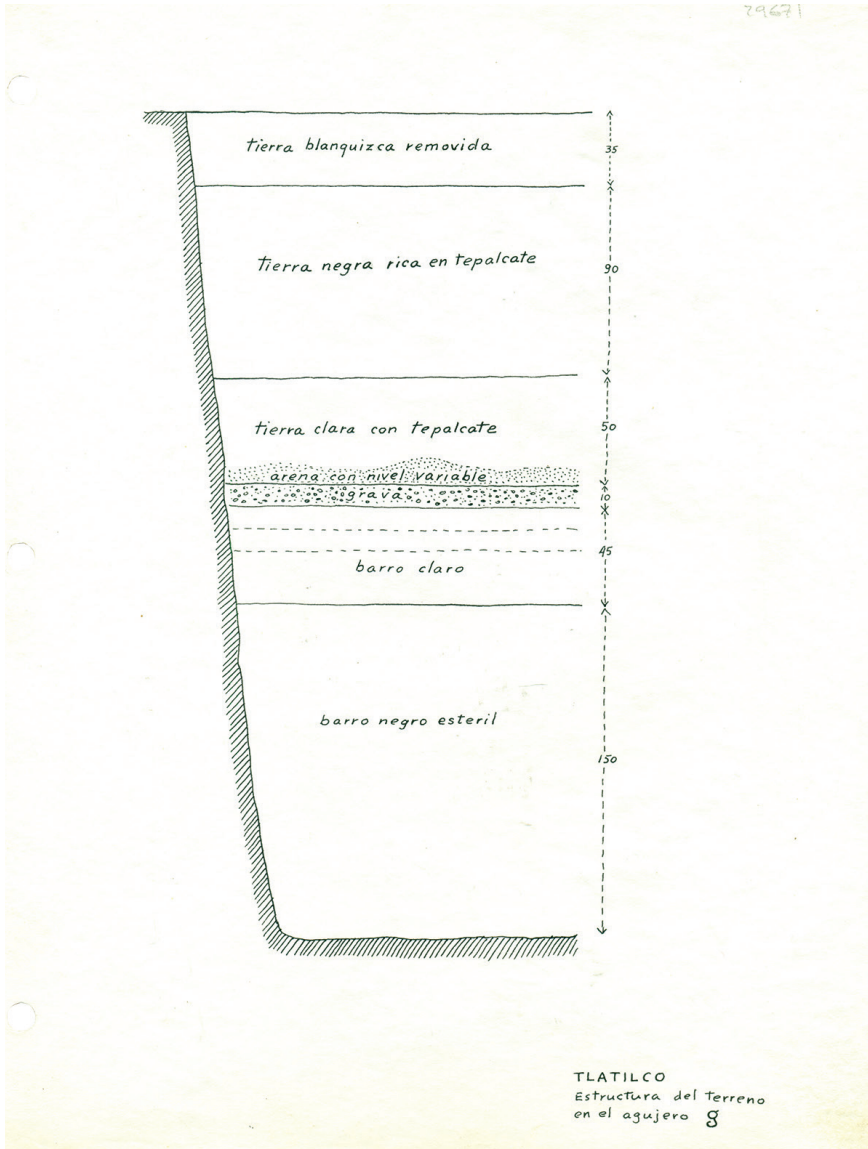
9. Miguel Covarrubias, *Tlatilco. Estratigrafía de las distintas terrazas en Tlatilco*, 1942-1949 (posiblemente 1943), tinta sobre papel. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.

Por una parte, en varios documentos Covarrubias y Moedano piden hablar de “cultura media” para evitar la apelación de “cultura arcaica” que, les parece, obstaculiza la concepción de una etapa anterior, muy probable.

Por otro lado, y de manera quizás contradictoria, Covarrubias entra en contacto con dos formas de trabajo que cambiarán su perspectiva. Una ya la conoce —sabemos que fue dibujante para los proyectos de Manuel Gamio y Franz Boas— y la otra no. La primera son los catálogos dibujados de cerámica, lo que Moedano llama “análisis tepalcotológico”, que abundan en su archivo.⁴¹ La segunda, tal vez la más interesante, son los frecuentes diagramas que Moedano dibujaba, a veces firmándolos, en papel milimétrico (fig. 8). Lo que esos

41. Miguel Covarrubias, *Vasijas*, dibujo 49, diseños de formas diferentes: ollas, cántaros, botellones, tazones, cajetes, platos, vasos, copas, trípodes, 1947-1949, lápiz sobre papel. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.

Accesible en línea, ítem 29535: http://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/covarrubias/browse/item.jsp?key=amc_tlatilco_ceramica_dibujos_fotografias_y_notas_38.xml&id=tlatilco_ceramica_dibujos_fotografias_y_notas



10. Miguel Covarrubias, *Tlatilco. Estructura del terreno en el agujero g*, 1942-1949 (posiblemente 1943), tinta sobre papel. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.

diagramas muestran son los registros de una excavación sistemática: qué se encontró en qué nivel; qué tipo de tierra corresponde a qué estrato (fig. 9).⁴²

La estratigrafía de estos arqueólogos es más bien catastrofista, pues supone que las capas de tierra definen épocas que pueden definirse con nitidez, y que reemplazan integralmente a la época que las precede. Recordemos que al comenzar el siglo XIX, la geología cambió dramáticamente con el trabajo de William Smith y otros estudiosos, que mediante el estudio de los fósiles imaginaron estratos que traslapaban, y no sólo se superponían sobre la tierra.⁴³ A pesar de aquella revolución, la estratigrafía de los arqueólogos se parece al catastrofismo geológico. Esto privilegia una representación gráfica de un tiempo lineal, pero no continuo: lleno de interrupciones. Los esquemas de Moedaño incluyen registros de distintos tipos de tierra, fotografías de la excavación por etapas y complejos diagramas cronológicos que hacen, a la vez, un inventario de los hallazgos (fig. 8).

El problema, para Covarrubias, era reunir los hallazgos más antiguos con los más recientes. Ansioso de una explicación, o por lo menos de un relato distinto al de la estratigrafía, Covarrubias entendió la necesidad de contar con un diagrama para dialogar con sus nuevos colegas, los arqueólogos. En un informe que puede fecharse alrededor de 1942, trató de organizar sus ideas:

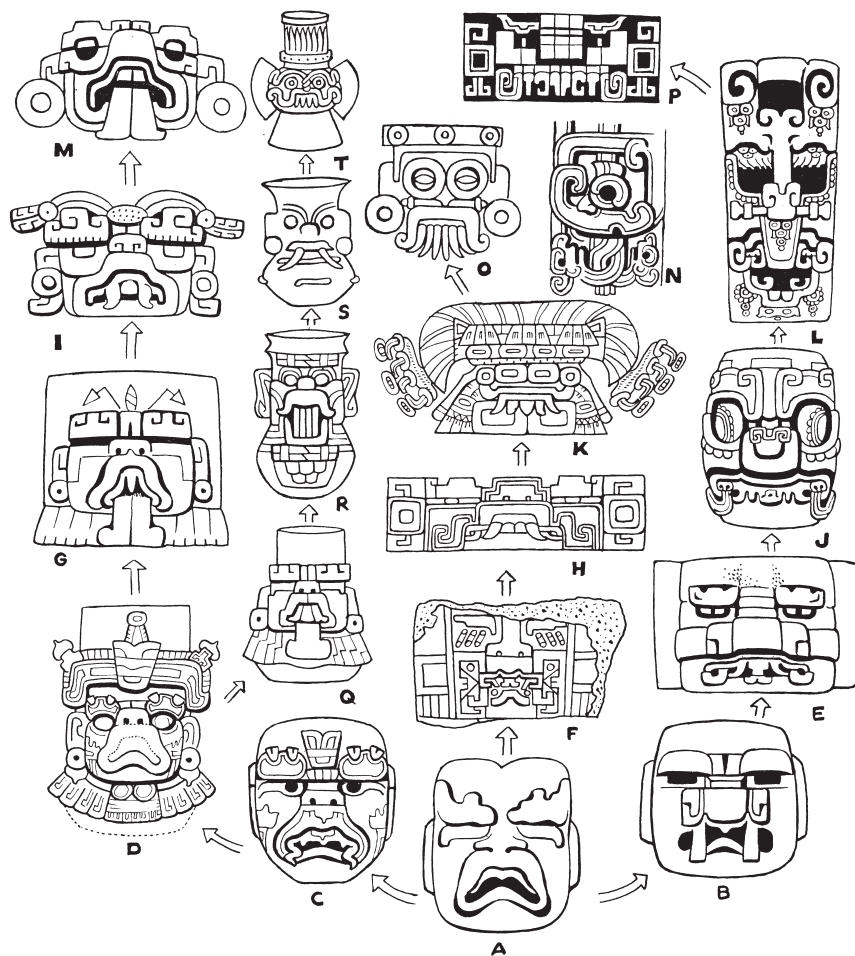
Todos éstos y muchos otros puntos de vista paralelos, muestran una muy interesante unidad de características culturales, que muy posiblemente indique un origen cultural, si no es que racial, en común, o por lo menos un desarrollo relacionado y simultáneo, tal vez la existencia de un complejo cultural muy viejo que puede llamarse “arcaico-olmeca”, centrado alrededor del culto del tigre y manifiesto en excelentes jades y figurillas huecas en barro del tipo “tiger-baby” [...]

Estos misteriosos “hombres-tigre” pueden proveer la relación entre la etapa primitiva “arcaica” y la transición hacia culturas más tardías. Incluso es posible que este estilo “olmeca-tigre” se desarrollara en algún lugar del México tropical, tal vez en el Istmo de Tehuantepec (La Venta), del primitivo y “arcaico”, y continuara

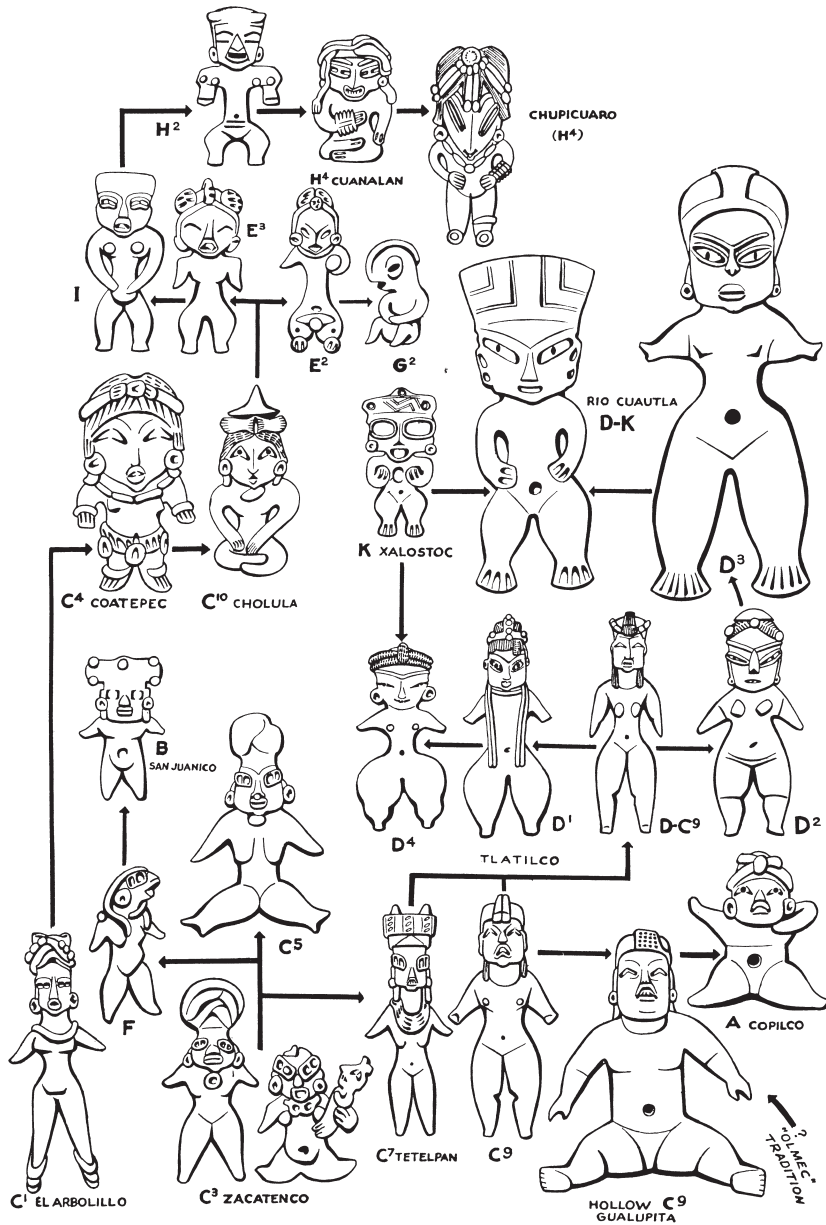
42. Revisé los siguientes expedientes: Miguel Covarrubias, “Tlatilco cerámica. Fotos, notas y dibujos”; “Tlatilco. Entierros/estratigrafía. Fotos y dibujos”; “Tlatilco exploraciones. Fotos, docs. y mapas”; “Tlatilco: varios”; “Tlatilco: notas”; “Tlatilco: informe de la 1ª temporada”, Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de las Américas, Puebla (en adelante UDLAP).

43. D. R. Oldroyd, *Thinking about the Earth: A History of Ideas in Geology* (Londres: Athlone, 1996), 108-30.

THE EARLY HORIZON



11. Miguel Covarrubias, "Chart showing 'Olmec' influence on evolution of the jaguar mask into rain gods (Chaac, Tajín, Tlaloc, Cosijo) and of rain-god vase (Early Monte Albán, Teotihuacán, Aztec)", ca. 1957, tomado de Miguel Covarrubias, *Indian Art of Mexico and Central America* (Nueva York: Knopf, 1957), 62, fig. 22.



12. Miguel Covarrubias, "Chart of interrelations among Pre-Classic clay figurine types", ca. 1957, impreso, tomado de Miguel Covarrubias, *Indian Art of Mexico and Central America* (Nueva York: Knopf, 1957), 29, fig. 8.

evolucionando y extendiéndose hacia los cuatro vientos y resultando en las grandes culturas maya, tolteca, zapoteca y totonaca” (fig. 11).⁴⁴

El diagrama de flujos

Las lagunas y saltos lógicos, las contradicciones y ambivalencias en esta formulación eran demasiadas y requirieron de un largo proceso para articularse en su forma definitiva. En 1946, Covarrubias publicó en *Cuadernos Americanos* el diagrama que sería su contribución definitiva al conocimiento de las culturas de Mesoamérica (fig. 11).⁴⁵ Aventurándose mucho más lejos que la apreciación formal del “estilo olmeca”, dibujó un sistema de fuerzas y recorridos que mostraba las transformaciones de la máscara de jaguar, desde la escultura del horizonte preclásico hasta las figuras que estuvieron en boga entre los aztecas en vísperas de la conquista.⁴⁶

Este diagrama es la representación de un conjunto de disyunciones. Uno se pregunta por qué, si su propósito explícito era refundir un conjunto de objetos en una sola categoría: el estilo olmeca. Pero si algo importa en esta representación es que no muestra la convergencia de caracteres, sino la naturaleza divergente y más bien complicada de cualquier *tipo*. Parafraseando a Edward Tufte, podemos pensar que las diferencias entre las imágenes son unidas por un sistema de flechas que no tiene, entre sí, mayor diferencia, estableciendo algo así como un campo uniforme y no conflictivo del cambio histórico, un mero sistema formal de sucesiones.⁴⁷

El diagrama se parece mucho a otros esquemas que había dibujado, como “El árbol del arte moderno, sembrado hace sesenta años” (de nuevo un árbol),⁴⁸ una caricatura que apareció en junio de 1933 en *Vanity Fair*, y muy probable-

44. Covarrubias, “Tlatilco: notas”, UDLAP.

45. Véase *supra* n. 41.

46. Covarrubias, “El arte ‘olmeca’ o de La Venta”, 168.

47. Edward Rolf Tufte, *Beautiful Evidence* (Cheshire, Connecticut: Graphics Press, 2010), 70.

48. Miguel Covarrubias, *The Tree of Modern Art*, mayo de 1933, impreso, en *Vanity Fair*, Nueva York, mayo de 1933.

Una acuarela, aparentemente realizada a partir del dibujo publicado en la revista y prácticamente idéntica se encuentra en “The Tree of Modern Art, Planted 60 Years Ago”. David Rumsey, *Historical Map Collection*, catálogo 8638.000. Puede consultarse en línea en <http://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY-8-1-269030-90043127:The-Tree-of-Modern-Art,-Planted-60->

mente el antecedente del famoso diagrama de Alfred Barr sobre el desarrollo del arte abstracto, de 1936.⁴⁹ Como lo dice Griselda Pollock, que en esto sigue a Meyer Schapiro, en este artefacto gráfico “el movimiento transcurre, conectado por flechas en una sola dirección que indican influencia y reacción. Sobre cada movimiento preside el nombre de un artista”.⁵⁰ Hasta qué punto el diagrama se utilizaba como instrumento para organizar un saber, se puede entender por un *pentimento*. Covarrubias dibujó una versión del diagrama de la máscara, quizás el primer borrador, en papel cuadriculado. Ahí, en el centro del sistema de flechas y máscaras, había incluido en una columna central una figura que, en la versión publicada, fue desplazada hacia el margen derecho. Es muy posible que su motivo haya sido la claridad de la argumentación: la figura desplazada, en la que la máscara de jaguar aparecía de perfil, difuminaba la contundente sucesión de máscaras vistas frontalmente.⁵¹

Como un instrumento para “normalizar [...] un conjunto de prácticas particular y con identidad de género”,⁵² el diagrama elaborado en 1936 por Alfred Barr para la exposición *Cubism and Abstract Art* hace un intento de mostrar un fondo continuo, supuestamente neutral, para la organización de fuerzas que darían cuenta de la existencia de dos tendencias en el arte abstracto: geométricas y no geométricas. En ambos diagramas, flechas o ramas se extienden de un lado al otro. Las ramas principales en el *Árbol del arte moderno* de Covarrubias están trenzadas, en tanto que una flecha va del cubismo a Dadá en el esquema de Barr. Como contraste, el diagrama de la máscara de jaguar no permite ningún intercambio así, y prefiere señalar desarrollos exclusivos de diferentes

49. Astrit Schmidt-Burkhardt, *Maciunas' Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus* (Detroit: Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection in association with Vice Versa, Berlin, 2003), 24-28. Véase la imagen en Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, impreso, camisa de la portada (Nueva York: Museum Of Modern Art). Disponible en línea: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf

50. Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London: Routledge, 1988), 50.

51. En la reflexión sobre este pequeño cambio, me ayudó mucho la opinión del Dr. Erik Velásquez, a quien agradezco su generosa atención. Véase la imagen en Miguel Covarrubias, *Diagrama de Miguel Covarrubias ilustrando el origen y evolución del dios de la lluvia mesoamericano*, s.f., lápiz y tinta sobre papel, número 31189, Archivo Miguel Covarrubias, UDLAP.

Accesible en línea, ítem 31189: http://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/covarrubias/browse/item.jsp?key=amc_exposicion_udlap_carpeta_iii_caricaturas_fotografias_y_notas_17.xml&id=exposicion_udlap_carpeta_iii_caricaturas_fotografias_y_notas

52. Pollock, *Vision and Difference*, 50.

regiones y culturas en el territorio del que habla con naturalidad como “Mesoamérica”. Esto último es notable, ya que semejante topónimo había aparecido en un artículo de Paul Kirchoff apenas en 1943, y era solamente un inventario de rasgos comunes a toda esa región cultural —no era, pues, un sistema para distinguir una cultura de otra, sino lo contrario.⁵³

Covarrubias publicó otro diagrama en *Indian Art of Mexico and Central America*, para mostrar “las relaciones entre los tipos de las figurillas preclásicas” (fig. 12).⁵⁴ Un diagrama mucho más complejo, mostrando dos caminos independientes uno del otro y un resultado circular en figurillas de Tlatilco y Xalostoc. Ya que me he referido al diagrama de Barr,⁵⁵ quisiera señalar una diferencia adicional con el diagrama del jaguar. En lugar de nombrar las corrientes, como lo hizo en *El árbol del arte moderno*, y como era imposible incluir los nombres de los artistas, como lo había hecho Barr, Covarrubias decidió incluir las imágenes para subrayar la semejanza entre distintas iteraciones del tipo. Seguramente lo hizo por motivos pedagógicos.

Implícita en el dibujo, la noción de “estilo” que había propuesto con Alfonso Caso en 1942. El diagrama era una herramienta para desplegar una noción de “estilo” bastante moderna. Una noción formalista, en el registro arqueológico, que hacía visibles las implicaciones de esta idea, pero sobre todo su ambivalencia ante la historia. Sin embargo, creo que el propio diagrama responde a las críticas que se les hicieron en Tuxtla Gutiérrez, y a las contradicciones propias del concepto.

Como lo dijo Meyer Schapiro, la tabla de Barr separaba del arte moderno casi cualquier proceso político o social.⁵⁶ Era una herramienta mnemónica para interactuar con la sala de exhibición, con la lectura del catálogo y para permitir la comparación entre distintas obras.⁵⁷ Por el contrario, la inserción de los dibujos de las máscaras en el diagrama de Covarrubias le permitía funcionar

53. Paul Kirchhoff, “Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales”, *Acta Americana* I (1943): 92-107. Para una historiografía crítica de esta noción, véase Eduardo Matos Moctezuma, “Mesoamérica”, en *Historia antigua de México*, ed. Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Universidad Nacional Autónoma de México: M.A. Porrúa, 1994), 49-73.

54. Miguel Covarrubias, *Indian Art of Mexico and Central America* (Nueva York: Knopf, 1957), 29.

55. Pienso en un conjunto de estudios críticos que van desde Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (Madrid: Mondadori, 1990); hasta Pollock, *Vision and Difference*.

56. Pollock, *Vision and Difference*, 18-19.

57. Schmidt-Burkhardt, *Maciunas' Learning Machines*, 388.

con independencia de cualquier contexto. Es significativo que, para cuando se reprodujo en *Indian art of Mexico and Central America*, no incluyera la leyenda escrita de la ilustración.⁵⁸ Esta operación es objeto de debate hasta la actualidad. Así Beatriz de la Fuente señaló en, 1. ed la Primera Mesa Redonda (contemporánea) sobre los olmecas: “[...] no hay, a la fecha, fundamento mayor ni suficientes apoyos para afirmar que los grupos humanos creadores de las obras asignadas al ‘estilo olmeca’ corresponden a un mismo pueblo, que compartieron una misma lengua y las mismas creencias”.⁵⁹

Este animado debate continúa hasta la fecha y López Hernández señala que la actual Sala Olmeca del Museo Nacional de Antropología e Historia ya no se refiere a la “cultura madre”.⁶⁰

La raza y la figura

Después de la discusión y críticas que plantearon Comas, Rubín de la Borbolla y otros en la mesa redonda de Tuxtla Gutiérrez, en 1942, llama la atención que Covarrubias y Moedano hayan comparado otra vez las figuras con los tipos raciales, usando nociones que, a la mitad de la Segunda Guerra Mundial, se estaban volviendo muy problemáticas. Las notas redactadas hacia 1942 son a este respecto reveladoras:

A juzgar por las figurillas, había una gran variedad de tipos viviendo juntos o, por lo menos, las figurillas se hacían de bajo una variedad de tradiciones estéticas simultáneas, de las que la más notable son los creadores refinados de las figurillas tipo D, con el

58. Covarrubias, *Indian Art of Mexico and Central America*, 62.

59. Beatriz de la Fuente, “¿Puede un estilo definir una cultura?”, en *Olmeca: balance y perspectivas: Memoria de la Primera Mesa Redonda*, ed. María Teresa Uriarte y Rebecca B. González Lauck (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo/Universidad Brigham Young, 2008), 30; También es muy interesante la crítica de Graham, “Leyendo el pasado: la arqueología olmeca y el curioso caso de la estela C de Tres Zapotes”, Uriarte y Lauck, *Olmeca: balance y perspectivas: memoria de la Primera Mesa Redonda*, 39-63. López Hernández, *En busca del alma nacional*, 344, discute las ideas expresadas por la propia Beatriz de la Fuente, “Toward a Conception of Monumental Olmec Art”, en *The Olmec and their Neighbors. Essays in Memory of Matthew W. Stirling*, Elizabeth P. Benson, ed. (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 1980), 83-94.

60. López Hernández, *En busca del alma nacional*, 365-366.

estilo contrastante y la apariencia física y vestido totalmente diferentes de los tipos C, B, F. Hay predominancia de rasgos finos, casi un tipo hermoso con ojos largos e inclinados, narices y bocas pequeñas, pero hay otros con rasgos rudos y brutales, y algunos tienen narices largas y aguileñas. Hay todos los tipos raciales (caucasoide, mongoloide e incluso negroide, mostrando que no había nada parecido a la unidad racial en el tipo “arcaico”.⁶¹

México fue uno de los países que primero cobraron conciencia del Holocausto, en buena medida a través de las imágenes del Taller de Gráfica Popular.⁶² Esta confusión entre “raza” y “estilo” pudo haberse vuelto cada vez más problemática con el paso de los años. Por añadidura, y por razones que no pude precisar, al finalizar la década del cuarenta aparece un nuevo colaborador en el proyecto de excavación de Tlatilco: es Daniel Rubín de la Borbolla, que en la Mesa Redonda de 1942 había discutido con rigor la confusión de categorías raciales y estilísticas.

Sería largo argumentar, y no es éste el momento, las ramificaciones de este pensamiento. Insisto: hay en la invención del estilo olmeca, y de los olmecas, un interés que originalmente es literario; sin embargo, en la medida en que avanzan las excavaciones en Tlatilco —pero también la historia del siglo xx— los tópicos de la idolatría, el deseo, la regresión evolutiva y la raza se vuelven cada vez más problemáticos.

Uno de los orígenes de este conjunto de obsesiones es fácil de identificar: se trata del modernismo, y de manera más concreta, se trata de José Juan Tablada. El poeta mexicano había sido crucial para facilitar la emigración de Covarrubias a Nueva York. Como ocurrió en otros casos, notablemente en el de José Clemente Orozco, la producción plástica de Covarrubias registra algunas preocupaciones de su amigo y, en buena medida, mentor. Los dos se concibieron como embajadores culturales. Entre regiones distintas, sí; pero también entre épocas diferentes. Tablada es un protagonista del fin del modernismo literario, como lo recuerda Octavio Paz, quien además asegura que “de su pasado modernista no se conserva ninguna huella visible”.⁶³ Seguramente tiene razón en lo que toca a la poesía de Tablada, pero discrepo de Paz en que no se con-

61. Covarrubias, “Tlatilco: notas”, I.

62. Natalia de la Rosa, “Épica escenográfica: David Alfaro Siqueiros: acción dramática, trucaje cinemático y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)” (Doctorado en Historia del Arte, UNAM, Posgrado en Historia del Arte, 2016) (Facultad de Filosofía y Letras), 140-44.

63. Octavio Paz, *Las peras del olmo* (Barcelona: Seix Barral, 1974), 61-62.

servara “ninguna huella”. Tablada tenía mucha conciencia sobre las huellas y restos, y de alguna manera era el principal responsable de su propia arqueología.

La novela *La resurrección de los ídolos* es una especie de enciclopedia de los años veinte en México, entre otras cosas por sus recursos narrativos: saltos en el tiempo e introducción de textos externos al relato. También es un catálogo de las obsesiones de la narrativa decadentista: las ansiedades de la virilidad, el fetichismo, las figuras femeninas dúplices. Los personajes son licuados de distintos actores de la pequeñísima escena cultural mexicana: Sylvanus G. Morley, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Concha Michel y Lupe Marín. Hay un personaje al que le dicen, como a Miguel Covarrubias, “el Chamaco”. El argumento central del relato es, como lo indica su título, el regreso de los ídolos, que emergen con vida del subsuelo telúrico en medio de terremotos para enfrentarse con Jesús. Lo más interesante para nuestros fines es la conferencia del profesor Neville (¿Morley? ¿Franz Boas?), que prepara “vistas de linterna” con fotografías de sus hallazgos arqueológicos mientras el pintor Amadeo (¿David Alfaro Siqueiros? ¿Orozco? ¿Covarrubias? ¿Adolfo Best Maugard? ¿Amado de la Cueva?) prepara una ilustración.

Amadeo había pintado un cartel a colores, ensayo de síntesis de las fuerzas cósmicas y espirituales que los ídolos representaban.

[...]

—¡Hombre, carramba, Amadeo! En ese cartel cubista que usted pintó no se ven los ídolos como son... Usted pintar la casa de Huitzilopochtli como con peste bubónica y Tláloc muerde a Xochiquetzal, que era Venus y Minerva, y Coatlicue parece un jaguar que va a saltar... ¿Y sabe usted?, entrecerrando los ojos o viendo el cartel de lejos, todo parece como una enorme calavera.⁶⁴

En el relato se dividen con precisión las tareas del arqueólogo y el artista:

—Pero... —objetó Neville—, todo está desfigurado...

—Claro, la reproducción exacta la verá el público en las proyecciones fotográficas de usted... Mi cuadro, como todas las pinturas verdaderas, es una distorsión...

Pero manteniéndome en los límites de los años veinte, cuando el diálogo entre Covarrubias y Tablada es más intenso, me parece muy importante uno

64. José Juan Tablada, “La resurrección de los ídolos”, en *José Juan Tablada*, ed. Antonio Saborit (Ciudad de México: Ediciones Cal y Arena, 2008), 543. Se ha respetado la ortografía del original.

de los caligramas en *Li-po y otros poemas*. Se trata de “Otros poemas ideográficos”, una especie de catálogo de sus propias obras. La lista incluye varios títulos, indicando los años (probablemente los que corresponden a su creación) y unidos por flechas dibujadas a mano. Abajo, manuscrito, un haikai:

Ahuyenten estas flechas
las sombras de la pata del oso
sobre el panal de mis abejas...⁶⁵

Este dispositivo era una especie de amuleto para evitar alguna intervención indeseada en el pasado: una manera de conjurar la resurrección de ídolos personales que eran, para Tablada, los del simbolismo, el decadentismo y el modernismo. Su joven amigo pintor, Miguel Covarrubias (a diferencia de José Clemente Orozco) no había vivido la transición entre el mundo cultural de Misa Negra y “el eterno presente de las vanguardias”, como dice Antonio Saborit.⁶⁶

En cualquier caso, y como ha argumentado de manera muy extensa Fausto Ramírez,⁶⁷ en las propuestas mexicanas del siglo xx es imposible obviar las contribuciones del modernismo; tal vez porque la estética de la vanguardia no siempre se adoptó, como lo hizo Tablada, en forma radical. En esto también, la reflexión de Tablada es acerca de los cambios en la antigüedad; pero el origen de esa reflexión está en los cambios, muy dramáticos, que vivieron él mismo y sus contemporáneos. ❀

Nueva York, 2007; Coyoacán, 2019.

65. José Juan Tablada, “Otros poemas ideográficos”, *Li-Po y otros poemas* (Caracas: s.e., 1920), 23. En Rodolfo Mata, “José Juan Tablada- Letra e imagen”, *José Juan Tablada-Letra e imagen*, consultado el 30 de enero de 2018, <http://www.tablada.unam.mx/poesia/lipo/li-po12.htm>.

66. Tablada, *José Juan Tablada*, 11.

67. Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008).

N.B. Una versión preliminar de este ensayo se presentó en el University Seminar on the Arts of Africa, Oceania, and the Americas de la Universidad de Columbia, y se escribió gracias a un apoyo de la Bernard Laroque Tinker Foundation otorgado por dicha universidad. Un agradecimiento especial al Fideicomiso de los Museos de Diego Rivera y Frida Kahlo y a Hilda Trujillo. A Daniel Vargas Parra, Federico Navarrete y Haydée López Hernández. Asimismo, gracias a los lectores anónimos que hicieron acertadas correcciones —y objeciones de fondo— a este artículo.

La cultura como dinámica: el arte cartográfico de Miguel Covarrubias

Culture as a Dynamic: Miguel Covarrubias' Cartographic Art

Artículo recibido el 22 de abril de 2018; devuelto para revisión el 16 de enero de 2019; aceptado el 23 de febrero de 2019; <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2019.monoi.2711>.

Mónica Ramírez Bernal Investigadora independiente; mnica.ramirez@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-0653-974x>.

Líneas de investigación Cultura visual en el siglo xx; geografía y arte.

Lines of research Visual culture of the twentieth century; geography and art.

Publicación más relevante *El océano como paisaje. Pageant of the Pacific: la serie de mapas murales de Miguel Covarrubias* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Geografía, 2018).

Resumen Miguel Covarrubias formó parte de un grupo de artistas, como Roberto Montenegro, Antonio Ruiz y Carlos Mérida, que se preocuparon por profundizar en el estudio y el diseño de mapas. Ya sea en formato mural o como ilustraciones de un libro, Covarrubias cuenta con un acervo considerable de mapas artísticos que revelan el atento conocimiento que tenía de las tradiciones cartográficas. El propósito de este artículo es desentrañar y explorar la manera en la que Miguel Covarrubias trasladaba ideas propias de los estudios sobre el arte para resolver algún problema geográfico. Para lograrlo, tomaré como caso de estudio algunos mapas de Covarrubias para relacionarlos con las ideas contemporáneas acerca de la geografía cultural. Quienes se dedicaban a su estudio reconocían que una de las principales cualidades de esta rama de la geografía era la facilidad con la que quienes la practicaban podían transitar entre la antropología, la arqueología o la historia y los asuntos eminentemente geográficos sin importar las fronteras disciplinares.

Palabras clave Geografía cultural; cartografía; océano Pacífico; morfología; mapas murales.

Abstract Miguel Covarrubias was part of a group of artist —along with Roberto Montenegro, Antonio Ruiz, and Carlos Mérida— that took interest in the study and design of maps. Either as murals or as book illustrations,

Covarrubias made a large collection of artistic maps that reveal his deep knowledge of the cartographic traditions. This paper aims to unveil and explore Covarrubias' way of translating his ideas about art studies in order to solve a geographic problem. I will take some maps as case studies, and relate them with contemporary ideas about cultural geography. Those who devoted their attention to this kind of studies recognized that one could easily move between anthropology, archeology, history, and geography subjects without restrictions or disciplinary boundaries.

Keywords Cultural geography; cartography; Pacific Ocean; morphology; mural maps.

MÓNICA RAMÍREZ BERNAL

La cultura como dinámica: el arte cartográfico de Miguel Covarrubias

Enséñame a un geógrafo que no necesite [mapas] constantemente, que no los quiera cerca de él, y dudaré si ha hecho una elección correcta de vida.

CARL SAUER, *Education of a geographer*, 1956

Miguel Covarrubias dedicó buena parte de su vida a hacer mapas. Tal fue su predilección hacia la cartografía que pocos eran los trabajos que emprendiera en los que no se incluyera, al menos, un mapa dibujado por él. Ya fuera en forma de murales o como ilustraciones de un libro, el arte cartográfico de Covarrubias muestra a un artista que encontró los elementos necesarios para representar la dinámica entre los territorios y las culturas que se desarrollan en ellos. En sus mapas hay cierta precisión en el uso de las proyecciones, un cuidadoso delineado de los territorios, la presencia de elementos gráficos como rosas náuticas y cartelas, además de una informada elección de las figuras, lo cual demuestra el amplio conocimiento de la historia de la cartografía con el que contaba. Covarrubias coleccionaba, veía y dibujaba mapas como quien reúne un acervo que le servirá para transmitir su visión acerca del mundo.

Hacia finales de la década de los años treinta el artista realizó una serie de seis mapas murales conocidos como *Pageant of the Pacific* para decorar los muros del Pacific House, el edificio temático de la Golden Gate International Exposition (GGIE) (San Francisco, California, 1939-1940). Gracias a esta expe-

riencia tuvo contacto con algunos miembros de la Universidad de California en Berkeley, lo que lo llevó a conocer los preceptos de la llamada geografía cultural: “Las fronteras comunes entre geografía, antropología, arqueología, ecología e historia nunca han estado, y sin duda nunca estarán claramente definidas. Esperamos que los geógrafos culturales y todos aquellos que comparten sus intereses continúen cruzando estas fronteras”.¹ Dentro de un contexto en donde las fronteras estaban ampliamente difuminadas, la participación de un artista como Covarrubias no solamente sería muy bien recibida sino que se le consideraría necesaria, revelando de paso el carácter eminentemente visual de la geografía.

Cartografía artística

A principios de agosto de 1938, cuando Miguel Covarrubias llegó a la bahía de San Francisco para trabajar en el diseño de los mapas murales, las placas de masonite pegadas con cemento que servirían como soporte ya estaban armadas, la proyección cartográfica —mostrando al océano Pacífico en el centro— había sido elegida y la investigación acerca de las figuras que se incluirían en los mapas había comenzado. Para estas labores se designó a un grupo de antropólogos y geógrafos, dirigidos por los profesores Alfred L. Kroeber, Carl O. Sauer y Walter Goldschmidt.² Por otro lado, el arquitecto y museógrafo Philip N. Youtz, antiguo director del Brooklyn Museum y presidente de la American Federation of Arts, había sido nombrado consultor y director de las exposiciones que se albergarían dentro del edificio de Pacific House.

Los seis mapas de Pacific House ilustraron los siguientes temas: 1. Peoples of the Pacific, 2. Flora and Fauna of the Pacific, 3. Art Forms of the Pacific, 4. Economy of the Pacific, 5. Native Dwellings of the Pacific Area, y 6. Native Means of Transportation, Pacific Area. Las soluciones finales que Covarrubias

1. “The common frontiers of geography, anthropology, archeology, ecology, and history have never been and doubtless never will be sharply defined. Let us hope that cultural geographers and all who share their interests will continue to move across these frontiers”, en P. L. Wagner y M. W. Mikesell, *Readings in Cultural Geography* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), VIII.

2. Aunque de manera indirecta también estaría involucrado en la realización de los murales René D’Harnoncourt, quien en ese momento estaba organizando la exposición Indian Art of the United States and Alaska, montada en el edificio federal de la GGIE, esta exposición formó parte de un proyecto del Indian Arts and Crafts Board del Departamento del Interior del Gobierno de Estados Unidos.

les dio a los mapas hacen que los murales sean bastante diferentes entre sí. Sin embargo, lo que comparten es el delineado principal de los continentes y del área oceánica del Pacífico. Para realizar el mapa que funcionaría como base para los murales, Youtz había contactado un par de meses antes al geógrafo Carl O. Sauer, quien describe el encuentro:

[Youtz] Se puso en contacto con nosotros porque quería mapas del Pacífico. Entonces, diseñamos, utilizando dos proyecciones diferentes, mapas base del océano. Éstas van a ser reproducidas como una serie de murales que formarán el motivo decorativo dominante del edificio, además van a ser ejecutados con la finalidad de mostrar la distribución de algunos fenómenos culturales y físicos —una especie de atlas mural, por así decirlo.³

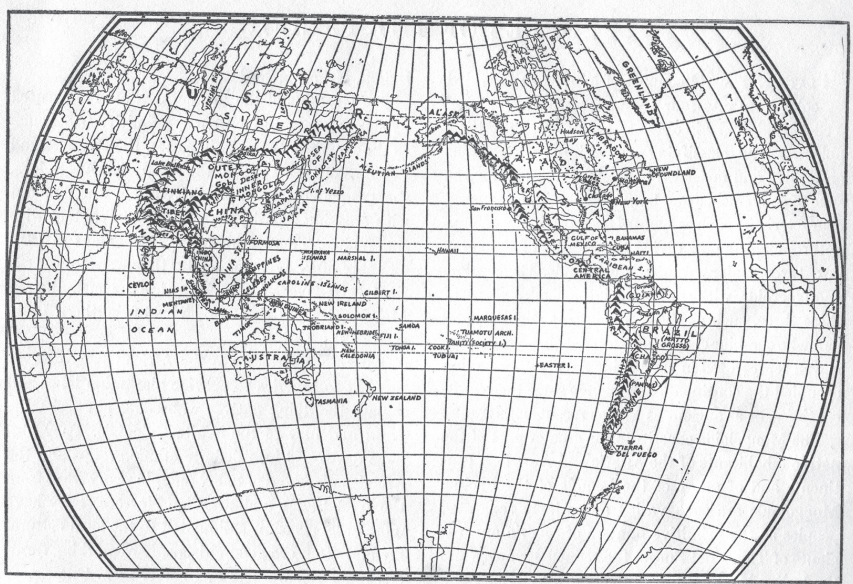
De las dos proyecciones diseñadas por Sauer se escogió la de Van der Grinten (fig. 1), la cual se hizo a finales del siglo XIX a partir de la combinación de las de Mercator y Mollweide. La finalidad era representar la superficie de la tierra en un solo plano circular, sustituyendo así la imagen en dos hemisferios.⁴ En las proyecciones cilíndricas anteriores a la de Van der Grinten los meridianos se acomodaban de manera paralela; en lugar de hacer que éstos convergieran en la medida en que se acercaban a los polos, como sí pasaría en el diseño de un globo. Esta manera de representar el mapamundi provocaba que los territorios y las distancias se agrandaran desproporcionadamente en la medida en que se encontraban más cercanos a los polos. Al cambiar la proyección se lograba comprender de mejor manera las verdaderas dimensiones del océano Pacífico.⁵

El diseño de este mapa se volvió el símbolo de la GGIE. En una fotografía del interior del Pacific House (fig. 2) se ven al fondo dos de los mapas de Covarrubias colgados de los muros. Pero esta toma también permite apreciar

3. “He got in touch with us because he wanted some maps of the Pacific. We designed, on two different projections, base maps of the Pacific. These he is reproducing as a series of murals to form the dominant decorative motif of the house and they will be executed so as to show distribution of a number of physical and cultural phenomena — a sort of mural atlas, as it were”, en Carl O. Sauer a H. E. Gregory, 12 de julio de 1938. UC Berkeley-The Bancroft Library, Carl Otwin Sauer Papers.

4. E. A. Reeves, “Van der Grinten’s Projection”, *The Geographical Journal* 24, núm. 6 (diciembre 1904), 670-672.

5. Este tipo de proyección se utilizó tanto por el gobierno estadounidense como por la National Geographic Society, durante la mayor parte del siglo XX.



1. *Van der Grinten's Projection of the World*, 1938. Pacific House, Golden Gate International Exposition.

en primer plano una gran fuente de terracota hecha por el artista Antonio Sotomayor, que ocupaba la parte central del edificio. En ésta también se reproducía el mapa con el océano Pacífico en el centro. La imagen del mapa sería replicada en otras obras de arte, en folletos y carteles a lo largo de toda la feria. En este sentido, el historiador Robert W. Rydell destaca que para esta exposición internacional resultó fundamental exponer sus contenidos aludiendo a conceptos del espacio.⁶ Para lograrlo fue necesario insistir en trazar nuevos mapas y crear nuevas geografías. Por otro lado, Andrew M. Shanken, quien dedicó un libro al análisis de la propuesta arquitectónica de GGIE, asegura que la feria nació, sobre todo, de un imaginario geográfico, que estaba íntimamente relacionado con la intención de pensar al océano Pacífico como un paisaje alterativo para el desarrollo de las relaciones internacionales. En palabras de Shanken: "Si el Pacífico tenía un subtexto, era como un antídoto al mundo Atlántico."⁷

6. Robert W. Rydell, *World of Fairs. The Century-of-Progress Expositions* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 213.

7. "If the Pacific had a subtext, it was as an antidote to the Atlantic world, rather than complicity



2. Esther Born, *Pacific House (view of the interior)*, ca. 1939. Ernest and Esther Born Collection, Environmental Design Archives, UC Berkeley.

Ojo morfológico

Los mapas son objetos muy complejos que pueden estudiarse desde diversos puntos de vista. Como lo describe el geógrafo David Woodward en la introducción de una compilación de ensayos que lleva por nombre *Art and Cartography*, desde la década de los años ochenta los estudiosos de la cartografía se han interesado en realizar investigaciones interdisciplinarias, tarea que ha ocupado tanto a geógrafos como a historiadores del arte. Esto respondía a la conciencia, cada vez mayor, del hecho de que “el arte y la ciencia han coexistido a lo largo de la historia de la factura de los mapas.”⁸ Antes solía considerarse que la historia de los mapas podía dividirse en dos momentos: uno en el que se privilegiaban los elementos pictóricos, mientras que la información

with it”, en Andrew M. Shanken, *Into the Void Pacific: Building the 1939 San Francisco World's Fair* (California: University of California Press, 2014), 19.

8. “Art and science have coexisted throughout the history of mapmaking”, en David Woodward, ed., *Art and Cartography: Six historical Essays* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 2.

geográfica parecía ser poco precisa y, otro, en el cual la certeza científica sustituyó poco a poco a los elementos pictóricos. Sin embargo, la propuesta de la nueva historia de la cartografía considera no tanto la supuesta separación de las disciplinas, sino la atención en aquellos momentos en los que el arte y la ciencia de hacer mapas se cruzan.

Entonces ¿cuáles fueron las circunstancias y las relaciones que le dieron a la obra de Miguel Covarrubias un carácter especial? Como ya se ha anotado, las cualidades del arte cartográfico de Covarrubias respondían a algunas de las necesidades que se estaban planteando desde la escuela estadounidense de la geografía cultural. Sin embargo, resulta necesario destacar que, además de los temas y las preocupaciones, su labor se relaciona más profundamente con un rasgo metodológico planteado desde los estudios de este grupo de geógrafos dirigidos por Carl O. Sauer.

Sauer fue uno de los geógrafos más importantes del siglo xx, con una influencia decisiva tanto en México como en Latinoamérica.⁹ Durante su trabajo en la Universidad de California formó a una generación de geógrafos que serían conocidos como la Escuela de Berkeley, quienes se distinguían por promover y defender un enfoque histórico y cultural en los estudios de geografía. Sus trabajos surgen como una respuesta a las nociones que había desarrollado la geografía como disciplina en el siglo xix, dominadas por el positivismo. En contra de estas últimas, Sauer proponía recuperar una visión de la geografía que él había localizado en los trabajos de los autores de la Antigüedad clásica;¹⁰ sobre todo, en aquellos escritos en los que el paisaje fuera el objeto principal de las reflexiones. La geografía cultural, más que tratarse de una doctrina, implicaba un conjunto de afinidades que compartía un grupo de geógrafos, quienes realizaban sus investigaciones alrededor de una idea general: el hombre como factor prevaleciente, aunque no el único. Por tanto, era apremiante apli-

9. Para un estudio más amplio sobre la relación de la Escuela de Berkeley con Latinoamérica véanse Pedro Sergio Urquijo Torres y Gerardo Bocco Verdinelli, “Pensamiento geográfico en América Latina: retrospectiva y balances generales”, *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía*, núm. 90 (2016); y Pedro S. Urquijo Torres y Paola C. Segundo Méta, “Escuela de Berkeley: aproximación al enfoque geográfico, histórico y ambiental Saueriano”, en *Geografía e historia ambiental* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental, 2017).

10. Una de sus referencias serían los escritos de Heródoto de quien, dice, deriva la idea de que la Tierra no solamente es el escenario en donde se desarrolla la vida del hombre, sino que el escenario también tiene vida.

car una idea de cultura, evidentemente ligada a la antropología, para resolver problemas geográficos: “En esta tradición, la geografía cultural es la aplicación de la idea de cultura a los problemas geográficos”.¹¹ Así, se hacía una especie de inversión de los términos: para esta primera generación de geógrafos culturales no era la naturaleza (los factores físicos) la que determinaba al hombre, sino que eran los elementos de la cultura material los que le otorgaban a alguna región su carácter particular.

“Cultural Geography” es uno de los textos fundacionales de Carl O. Sauer que apareció publicado por primera vez en la paradigmática *Encyclopedia of Social Sciences*.¹² Según lo expuesto en este ensayo, la observación de campo y la representación cartográfica eran las herramientas más importantes para el geógrafo. Al seguir este principio, el procedimiento típico del geógrafo cultural consistía en realizar una investigación del origen y la distribución de ciertos rasgos culturales, tanto los del pasado (sustentados en la arqueología y en la historia) como los del presente (apoyándose en la antropología y la observación de campo). Una vez hecha esta investigación se rastreaba la distribución de los rasgos sobre un mapa, consiguiendo con ello delimitar el territorio en áreas culturales. Este último concepto se utilizó por antropólogos, arqueólogos y geógrafos por igual. Sin embargo, para Sauer la manera en la que era utilizada por la geografía era más sencilla, por tanto más exacta, ya que su objetivo final era llevar a cabo estudios comparativos entre las distintas áreas culturales:

Se ha considerado que el área cultural geográfica consiste solamente en: las expresiones de la ocupación del hombre sobre la tierra, la recopilación cultural que registra toda la extensión del uso que le da el hombre a la superficie o [...] los rasgos visibles, expresivos y extensivos de la presencia humana. Todos estos datos son mapeados por el geógrafo en cuanto a su distribución. Después son agrupados según sus asociaciones genéticas para rastrear su origen y síntesis, para, finalmente, obtener un sistema comparativo de áreas culturales.¹³

11. “In this tradition, *cultural geography is the application of the idea of culture to geographic problems*”, en M.W. Mikesell, “General Introduction. The Themes of Cultural Geography”, en *Readings in Cultural Geography* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961) 1.

12. Editada en 1931 por the Macmillan Company de Nueva York.

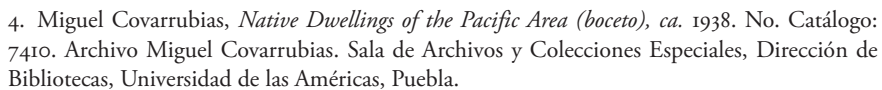
13. “The geographic culture area is taken to consist only of the expressions of man’s tenure of the land, the culture assemblage which records the full measure of man’s utilization of the surface or [...] the visible, areally extensive and expressive features of man’s presence. These the geographer maps as to distribution, groups as to genetic association, traces as to origin and synthesizes into



3. Miguel Covarrubias, *Tanah Bali*, ca. 1937. Prints and Photographs Division. Photograph. Retrieved from the Library of Congress, Washington, D.C.

Antes de entrar en contacto con este grupo de geógrafos, Covarrubias ya realizaba mapas en los que recopilaba imágenes para expresar el carácter de una región. Por ejemplo, en el mapa *Tanah Bali* (fig. 3), que pintó alrededor de 1937, se observa una variedad de figuras que dan cuenta de algunos rasgos culturales cuidadosamente colocados sobre el territorio. Es el caso de los tradicionales cultivos de arroz por medio de terrazas colocadas en el sur de la isla, en donde además se señalan los nombres de varias poblaciones y aparecen templos y algunas casas. Alrededor de esta zona, pero en el océano, se ve a un grupo de hombres pescando a bordo de embarcaciones balinesas; estas figuras contrastan con el barco turista que se encuentra en la parte superior del mapa y que se aproxima con velocidad a la isla. Hacia el oeste de la isla, se distingue a un grupo de animales, entre ellos un cocodrilo y un tigre, relacionados con elementos de la religión local. Pero, lo que le da un carácter especial a esta cartografía son los personajes de la mitología balinesa que flotan alrededor de la isla, como es el caso de la serpiente Antaboga en la esquina superior derecha.

a comparative system of culture areas”, en Carl O. Sauer, “Cultural Geography”, en *Readings in Cultural Geography* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), 33.



En los mapas del Pacífico de Covarrubias se combinaba por igual la proyección geométrica de una región del mundo, con las imágenes creadas por él

de los habitantes, la flora, la fauna, la industria, la arquitectura y los medios de transporte, que en conjunto lograban transmitir el carácter de la región. Para definir qué imágenes y dónde iban a estar colocadas, el artista siguió el procedimiento cartográfico planteado por la geografía cultural. No se debe pasar por alto que al comenzar a estudiar los principios del difusionismo antropológico, una de las finalidades de Covarrubias era demostrar que existía una serie de conexiones entre las culturas que rodeaban a la cuenca del Pacífico. Es decir, la convivencia con antropólogos y geógrafos le permitía explorar las posibilidades de que en la distribución de ciertos rasgos de las distintas culturas del Pacífico existiera un orden y correspondencias que solamente por medio de un mapa podrían evidenciarse.

Gracias a esta generación de la Escuela de Berkeley, el mapa fue reconocido como la expresión más apropiada para plantear los problemas geográficos y el medio ideal para buscar sus respuestas. De esta manera, destacaban el carácter eminentemente gráfico y visual de sus investigaciones. Pero, los mapas eran más que herramientas de estudio. Para Carl Sauer además de ser objetos visuales complejos, eran detonadores de múltiples experiencias. Se refiere a ellos en el texto “La educación del geógrafo”: “Los mapas rompen nuestras inhibiciones, estimulan nuestras glándulas, remueven nuestra imaginación, sueltan nuestras lenguas. Los mapas hablan a través de las barreras del lenguaje; a veces se asegura que son el verdadero lenguaje de la geografía.”¹⁴ Esta cita habla del importante lugar que la cartografía tiene en la historia de la geografía. Si bien, en palabras de Denis Cosgrove, ésta no es el único medio para expresar el conocimiento geográfico: “La descripción geográfica, que cumple con la tarea de interrogar, sintetizar y representar la diversidad de los ambientes, lugares y habitantes, tradicionalmente ha buscado presentar a su audiencia ricas y atractivas imágenes visuales. El mapa es una manera poderosa de lograr esta meta.”¹⁵

14. “Maps break down our inhibitions, stimulate our glands, stir our imagination, loosen our tongues. The map speaks across the barriers of language; it is sometimes claimed as the language of geography”, en Carl O. Sauer, “The Education of the Geographer,” *Annals of the Association of American Geographers* 43, núm. 3 (septiembre de 1956): 289.

15. “Geographic description, which performs the task of interrogating, synthesizing and representing the diversity of environments, places and people, has traditionally sought to present its audience with rich and compelling visual images. The map is one powerful way of achieving these goals”, en Denis Cosgrove, *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World* (Londres: I.B. Tauris, 2008), 6.

Sauer, gracias a sus conocidas reflexiones sobre el paisaje, específicamente lo que él llamaba el paisaje cultural, es decir, la cultura material y los rasgos de la naturaleza que habían sido afectados por ésta, aseguraba que un buen geógrafo por necesidad tenía que contar con un “ojo morfológico”. Sus funciones deberían ir más allá de los análisis puramente cuantitativos en los que antes se basaba la ciencia de la geografía. Este “ojo morfológico” se definía de la siguiente manera: “como una espontánea y crítica atención a las formas y los patrones”¹⁶ o “como una innata aptitud para registrar las diferencias y similitudes, sumada a una curiosidad dispuesta y a una reflexión del significado tanto de los parecidos como de las diferencias.”¹⁷ La morfología era el concepto que relacionaba a la geografía con las ciencias naturales desarrolladas en el siglo XIX.

Covarrubias comprendió que el carácter visual de la geografía iba en dos sentidos: por un lado, como un artista reconoció que los mapas tendrían que ser imágenes lo suficientemente estimulantes como para convertirse en el medio privilegiado para la explicación, la imaginación y el entendimiento de las culturas y los territorios que se querían representar; pero también, en el hecho de que la persona que los realizara tendría que tener la capacidad de reconocer, en la multiplicidad de formas, aquellas que fueran lo suficientemente significativas como para relacionarse con otras, trazar secuencias y encontrar patrones. Al construir explicaciones a partir de la observación, la pintura y el dibujo, Covarrubias estaba plenamente consciente de que la visualidad era una herramienta privilegiada para obtener conocimiento. Gracias a sus mapas y a su relación con la Escuela de Berkeley demostró que, incluso en el siglo XX, para convertirse en un geógrafo era fundamental ser también un artista.

Topografía del arte

Uno de los alumnos más destacados de Sauer fue John Leighly, quien se incorporó gracias a él al grupo de académicos de la Universidad de Berkeley para impartir las clases de cartografía. En 1937, una fecha muy cercana a la creación de los mapas del Pacífico, Leighly presentó un texto a la Asociación de Geógrafos

16. “a spontaneous and critical attention to form and pattern”, en Sauer, “The Education of the Geographer,” 290, textos originales en inglés.

17. “An innate aptitude to register on differences and similarities is joined to a ready curiosity and reflection on the meaning of likeness and unlikeness”, en Sauer, “The Education of the Geographer,” 290, textos originales en inglés.

Americanos: *Sobre algunos comentarios al método geográfico contemporáneo*. En éste expone cómo, de acuerdo con algunos de los principales preceptos de la geografía cultural, el geógrafo tendría que abocarse a la descripción sistemática de regiones. Pero Leighly se encontraba preocupado por la metodología —o más bien por la falta de una metodología clara— para que los miembros de la academia estadounidense de geógrafos pudieran realizar sus descripciones.

Aunque él se refería a las descripciones escritas, no en específico a los mapas, no es casual que fuera precisamente el encargado de impartir las clases de cartografía quien hiciera las siguientes anotaciones. Al enfrentarse a la multitud de hechos y rasgos culturales disponibles para las descripciones era necesario hacer una selección de ellos y sintetizarlos para así presentar un panorama relativamente complejo de la región. La elección de estos rasgos era por completo subjetiva y la responsabilidad descansaba en el geógrafo. Sin embargo, Leighly se preguntaba si “¿podría haber una ciencia que operara por la síntesis de hechos heterogéneos arbitrariamente seleccionados?”¹⁸ Él mismo responde:

Solamente hay un modo intelectualmente respetable de aprehensión y de expresión en el cual hay una síntesis de hechos heterogéneos y arbitrarios: el artístico. Su autoridad, la base de cualquier validez que sus productos posean, se le otorga por la habilidad y la integridad intelectual del artista. Esta integridad y habilidad elevan al arte por encima del estatus del culto. Su subjetividad lo distingue de las ciencias. Pueden existir cultos artísticos y técnicas artísticas derivadas de la ciencia. Pero esas relaciones no son esenciales: el trabajo del artista continúa siendo la vía que encamina la habilidad técnica de las experiencias percibidas subjetivamente y que son arbitrariamente seleccionadas. En el estado actual de la ciencia, y en el estado futuro que esperamos se pueda desarrollar, el científico debe de proceder por análisis, y su alcance será mas profundo entre más detenido sea. El artista es el sintetizador de fenómenos; hasta donde podemos apreciar, el único que puede reunir hechos intelectualmente inconmensurables para formar un todo conceptualmente satisfactorio y comprensible.¹⁹

18. “Can there be a science that operates by the “synthesis” of arbitrary selected heterogeneous facts?”, en John Leighly, “Some Comments in Contemporary Geographic Method,” *Annals of the Association of American Geographers* 27, núm. 3 (septiembre de 1937): 131.

19. “There is only one intellectually respectable mode of apprehension and expression in which there is synthesis of heterogeneous and arbitrarily selected facts: the artistic. Its sanction, the basis of whatever validity its products possess, is given by the skill and intellectual integrity of the artist alone. That skill and integrity raise art above the status of a cult. Its subjectivity distinguishes it

Leighly encontraba en el arte, tanto en las imágenes artísticas como en las narraciones de las novelas, la metodología que a la geografía le hacía falta. Covarrubias parecía encarnar, en el siglo xx, al artista que la disciplina extrañaba y del cual encontraba su referencia en otros artistas viajeros, como Humboldt. Pero, en el caso de Leighly, las reflexiones no se detenían en el papel del geógrafo como artista o en la capacidad de observación que éste debería de tener. Para poder responder a una de las preguntas recurrentes de la geografía cultural (¿por qué esta forma está presente y cómo se relaciona con otras formas?), Leighly encontró que las propias obras de arte, objetos de la cultura material creados por los pueblos que se estudiaban, servirían como una fuente particularmente expresiva.

Así, tituló Leighly a la siguiente sección de su texto, “Las obras de arte en el paisaje cultural” en donde reconoce que el interés por los fenómenos culturales no era nuevo y que mucho de lo que los geógrafos estaban aprendiendo venía de los antropólogos. Sobre todo, los geógrafos aprendían, de estos últimos, que la cultura tenía una dimensión temporal además de una espacial, y que la primera era incluso más importante.²⁰ Entonces, era necesario que se entendieran históricamente los elementos culturales del paisaje. Pero ¿qué pasaba cuando se intentaba hacer la historia de aquellos pueblos que no contaban con documentos históricos que permitieran esta investigación, como era el caso de la mayoría de los pueblos indígenas? El geógrafo tenía entonces que recurrir a la historia del arte e investigar los productos materiales de la creación artística.

A esta propuesta metodológica Leighly la llamó una topografía del arte y se vuelve particularmente importante para entender el mapa *Art forms of the Pacific Area* (fig. 5). Éste es quizá, dentro de la serie, el mapa en donde Covarrubias pudo desplegar con mayor libertad el comienzo de una teoría artística de los

from science. Artistic cults there may be, and artistic techniques drawn from science. But these relations to cult and science are inessential: the artist's work remains the communication through technical skill of arbitrarily selected and subjectively perceived experience. In the present state of science, and in any future state that may be expected to grow out of its present state, the scientist must proceed by analysis, and his insight is the more profound the more thorough his analysis. The artist is the synthesist of phenomena; so far as we can see, the only who can join intellectual incommensurables to form a comprehensible and satisfying conceptual whole”, en Leighly, “Some Comments in Contemporary Geographic Method”, 132-135.

20. Véase Carl O. Sauer, “The Fourth Dimension of Geography”, *Annals of the Association of American Geographers* 64, núm. 2 (junio de 1974): 189-192.

objetos indígenas de la cuenca de Pacífico. En él, el artista hizo una selección de objetos, etnográficos y arqueológicos por igual, que le permitieron dibujar sobre los territorios representados el flujo de un estilo artístico que se propondría relacionar a una buena cantidad de objetos entre sí. Al retomar un término tan propio de la geografía —el de la topografía—, se observaría mejor cómo Covarrubias intentaba dar cuenta de la manera en que una forma artística había logrado asentarse sobre un territorio a lo largo del tiempo. Si se estudia no sólo la forma evidente y más reciente, sino las capas que se encuentran enterradas y que permiten que una forma se vuelva significativa para la cultura que la creó, es posible comprender por qué se consideraba que el arte era capaz de otorgarle al paisaje cultural un carácter que lo distinguiera de otros.

Deseo estético/deseo afectivo

Muchas veces se ha señalado la influencia de Franz Boas en el trabajo de Miguel Covarrubias. Pero, me gustaría enfocarme en un principio de la teoría de Boas del que el artista se iría distanciando conforme conociera y pensara en otras posibilidades para la teoría geográfica y su relación con los objetos artísticos. Al igual que Covarrubias, Boas creía que era posible aplicar un método geográfico para analizar la difusión de un estilo artístico en aquellos casos en los que la evidencia arqueológica o histórica no fuera suficiente, como sucedía con la mayoría de los objetos de las culturas indígenas. Sin embargo, para asegurar que efectivamente se trataba de una difusión, Boas exigía que: “en la reconstrucción de un desarrollo histórico, una prueba de la conexiones históricas de las formas culturales en áreas distintas debe de estar basada en el acontecimiento de fenómenos complejos y en la distribución de estos fenómenos a lo largo de áreas continuas.”²¹

Me gustaría recuperar una faceta tal vez menos conocida de Franz Boas, quien antes de convertirse en uno de los antropólogos más importantes del siglo xx, se formó como un geógrafo que prestó especial atención a las regiones del Pacífico. Como lo describe David Dinwoodie, en una serie de ensayos

21. “For this reason we demand in a reconstruction of historic development that a proof of historical connection of cultural forms in distinct areas should be based on the occurrence of complex and unrelated phenomena and upon the distribution of the phenomena and upon the distribution of the phenomena over continuous areas”, en Franz Boas, “Anthropology”, en *Encyclopedia of Social Science*, ed. Edwin R. A. Seligman (Nueva York: The Macmillan Company, 1930), 74.



5. Miguel Covarrubias, *Art Forms of the Pacific Area*, 1939. Treasure Island Development Authority.

publicados recientemente acerca de su obra, a finales del siglo XIX éste sufrió una crisis intelectual que se derivó del estudio que realizó acerca de algunas poblaciones de esquimales. Boas consideró que era necesario cambiar el enfoque de la geografía de un científico a un campo totalmente histórico. En palabras de Dinwoodie: “Boas reunió evidencia para demostrar que los habitantes de la cuenca del Pacífico no podían ser estudiados efectivamente de acuerdo con presupuestos burdos acerca de las relaciones raciales entre americanos y asiáticos, y tampoco basados en una explicación única de un gran sistema de la evolución de las sociedades.”²²

De esta manera Boas se posicionaba en contra de ciertas nociones positivistas que creían que los fenómenos individuales eran significativos solamente si eran emanaciones de una ley general. En un texto de 1887, *The Study of*

22. “He marshaled evidence to demonstrate the peoples of the Pacific Rim could not be studied effectively in accordance with crude assumptions regarding Asian versus American races, nor on the basis of any single grand system of evolution of society”, en David W. Dinwoodie, “Anthropological Activism and Boas’s Pacific Northwest Ethnology”, en *The Franz Boas Papers*, vol. 1 (Nebraska: University of Nebraska Press, 2015).

Geography, Boas expone los dos argumentos entre los cuales se estarían debatiendo los objetivos de la geografía a finales del siglo XIX. Por un lado estaban aquellos que defendían que la geografía se debería de ocupar en deducir leyes generales y, por el otro, aquellos que abogaban por el estudio de fenómenos concretos. Boas se inclinaba por esta última posición y para hacerlo retomó la paradigmática obra de Humboldt, *Kosmos*. De esta obra recuperó el concepto de cosmografía como un término más adecuado para referirse a los estudios de la geografía: “Cosmografía, como podríamos llamar a esta ciencia, considera a cada fenómeno, como suficientemente valioso para ser estudiado en sí mismo”,²³ y unos párrafos más adelante confirma que: “Mientras que las ciencias físicas surgen de las demandas lógicas y estéticas de la mente humana, la cosmografía tiene su origen en el sentimiento personal y subjetivo del hombre acerca de su mundo, y acerca de los fenómenos que lo rodean.”²⁴

Según la postura de Boas, esas dos visiones opuestas de la geografía responden a la manifestación de dos diferentes deseos en la mente humana. Por un lado, el deseo estético que obedece a la necesidad de poner orden en el caos que se observa. Para esta ciencia, que Boas define como objetiva, el estudio de los fenómenos individuales no es importante porque no satisface el deseo estético de encontrar una lógica y un arreglo entre la confusión. Por otra parte, el deseo afectivo, al que reaccionan los cosmógrafos, y que se enfoca en los sentimientos personales del hombre hacia el mundo que habita. El placer que los primeros encontrarían en el arreglo del caos, el cosmógrafo lo encontraría en la afición positiva que le provocaba detenerse y profundizar en un fenómeno que le interesaba.

Para poner en práctica sus inquietudes cosmográficas, en el otoño de 1885, una vez instalado definitivamente en los Estados Unidos, Boas planeó un viaje de investigación a la Columbia Británica. Su propósito era hacer un mapa de la distribución de los grupos indígenas basado en el lenguaje y el estudio de los mitos. Después de esta primera incursión realizaría al menos ocho viajes más. The Jesup North Pacific Expedition, patrocinada por el Museo de Historia Natural de Nueva York, fue probablemente una de las misiones más destacadas de Boas

23. “Cosmography, as we may call this science, considers every phenomenon as worthy of being studied for its own sake”, en Franz Boas, “The Study of Geography,” *Science* 9, núm. 210 (11 de febrero de 1887): 138.

24. “While physical science arises from the logical and aesthetical demands of the human mind, cosmography has its source in the personal feeling of man towards the world, towards the phenomena surrounding him”, en Boas, “The Study of Geography”, 139.



6. Franz Boas, *Hand-Colored Culture Distribution Map*, 1896 (?). No. Catálogo: Z/171. Courtesy of the Division of Anthropology. American Museum of Natural History.

y dio origen a sus teorías más conocidas y a las colecciones que desde esa fecha se han resguardado y expuesto en una de las salas más importantes del museo.

En este contexto es importante mencionar el descubrimiento, casi fortuito, de un mapa delineado y pintado a mano por Boas (utilizando lápiz y acuarela) para el proyecto de la Jesup North Pacific Expedition (fig. 6). Así como en el mapa de Covarrubias, en el de Boas el océano es el centro de la proyección y se distinguen algunas regiones ocupadas por pueblos indígenas que, como lo anota Boas en la parte inferior izquierda, son las que le gustaría explorar. El área delimitada por una línea negra y marcada con el número 1, corresponde a la región de la cual el museo ya tenía objetos que formaban parte de su colección. El área ilustrada en el mapa es particularmente interesante porque representaba el probable lugar de contacto entre el Viejo y el Nuevo Mundo. A finales del siglo XIX todavía no se tenía certeza de que hubiera existido este intercambio en épocas antiguas, debido a las grandes distancias que separaban a los terri-

torios. Sin embargo, en ese momento comenzaban a plantearse los problemas acerca de las conexiones transpacíficas que ocuparían durante muchas décadas a los antropólogos; cuestiones que abordó Miguel Covarrubias y que determinaron su trabajo una vez que se convenciera de la posibilidad de las teorías difusionistas. En palabras de Boas:

Si el desarrollo de la cultura del Nuevo Mundo no ha sido independiente de los avances hechos en el Viejo Mundo, su cultura sería de un gran valor para fines comparativos. Por lo tanto, es necesario investigar con profundidad todas las líneas y áreas posibles de contacto y, entre ellas, la costa Norte del Pacífico es probablemente la más importante.²⁵

Al establecer una comparación entre los mapas de Covarrubias y Boas es importante destacar que si bien ambos colocan al océano Pacífico en el centro y sirvieron para explorar la posibilidad del contacto entre América y Asia, cada uno respondía a tendencias opuestas en el estudio de la geografía, según lo expuesto por Boas en su ensayo de 1887. Asimismo, no puede decirse que el trabajo de Covarrubias se suscribía a una tendencia positivista, aunque es verdad que la manera de abordar el problema de las coincidencias formales entre los motivos del arte indígena estaría más cercana a la tendencia del deseo estético de encontrar el orden en el caos de la multiplicidad de formas de la cuenca del Pacífico. Sin embargo, a pesar de que la obra de Covarrubias tenía una intención generalizadora, la mejor forma para expresar sus teorías fue por medio del arte, como es evidente en el caso del mapa del Pacífico. En este contexto, un último hecho resulta interesante; para Boas, la cosmografía, al querer satisfacer el deseo afectivo, estaría fuertemente vinculada con las artes: “el geógrafo, al tratar estos temas, se aproxima al terreno del arte. Como el resultado de sus estudios afectan principalmente a los sentimientos, éstos deben de ser descritos de una manera artística, para satisfacer el sentimiento que los originó.”²⁶

25. “If the development of culture in the New World has been quite independent of the advances made in the Old World, its culture will be of the greatest value for purposes of comparison. Therefore it is necessary to investigate with thoroughness all possible lines and area contact, and among these the North Pacific coast is probably the most important”, en Franz Boas, “Introduction”, *Memoirs of the American Museum of Natural History* II (1898): 5.

26. “The geographer, in treating these subjects, approaches the domain of art, as the results of his study principally affect the feeling, and therefore must be described in an artistic way in order to satisfy the feeling in which it originated”, en Boas, “The Study of Geography”, 141.

Al tomar en cuenta esta afirmación resulta difícil decidir tajantemente a qué tendencia se suscribiría el mapa de Covarrubias.

La cultura como dinámica

Como se ha descrito, los mapas del Pacífico de Covarrubias se inscriben en el marco de la redefinición de las disciplinas de la antropología, la geografía y los estudios sobre arte indígena. Desde finales del siglo XIX el paradigma con el que éstos eran abordados comenzó a cuestionarse. La estrecha relación en el desarrollo de la antropología y la historia del arte, en su periodo formativo, ha sido objeto de bastantes reflexiones. Sin embargo, creo que el vínculo entre la antropología y la geografía, y lo que esto implicó para los estudios del arte, han sido mucho menos estudiados.

En un artículo de 1967, realizado por Marvin W. Mikesell —quien también obtuvo su doctorado en Berkeley bajo la supervisión de Carl O. Sauer—, el geógrafo reflexiona acerca de la manera en que, a pesar de que no han sido suficientemente reconocidos, los estudios de los antropólogos y los geógrafos, en especial en Estados Unidos, han estado con frecuencia relacionados.²⁷ Mikesell sostiene que ambas disciplinas tuvieron un origen común pero que se distanciaron a lo largo del siglo XX, con la progresiva división de los departamentos en las universidades. No obstante, considera que esta separación es “más arbitraria que lógica”,²⁸ porque ambas estarían respondiendo a un concepto de cultura común, que requiere para su investigación de estudios interdisciplinarios: “Sin embargo, la separación parece menos empática cuando uno examina el trabajo sustantivo, porque aquellos académicos preocupados con el mundo real tienden a ignorar los límites.”²⁹

27. Mikesell señala que fue precisamente Sauer, en el ensayo de 1925, *The Morphology of Landscape*, quien sugirió que la unión de la antropología y la geografía permitiría crear gradualmente una gran ciencia del hombre. Véase Marvin W. Mikesell, “Geographic Perspectives in Anthropology”, *Annals of the Association of American Geographers* 57, núm. 3 (1967): 617-634.

28. “More arbitrary than logical”, en Marvin W. Mikesell, “Geographic Perspectives in Anthropology”, *Annals of the Association of American Geographers* 57, núm. 3 (1967): 634.

29. “However, the separation seems less emphatic when one examines substantive work, for scholars concerned with the real world have tended to ignore boundaries”, en Mikesell, “Geographic Perspectives in Anthropology”, 634.

El trabajo cartográfico de Covarrubias se encuentra directamente involucrado en este ámbito, en el que la creación de mapas y su uso para los estudios de la distribución de los rasgos culturales eran relevantes para los antropólogos y necesarios para los geógrafos. Mikesell apunta, por ejemplo, que el desarrollo del concepto de áreas culturales sería uno de los casos en los que ambas disciplinas establecerían un diálogo cercano:

Los antropólogos nunca han sido indiferentes al problema de la clasificación por áreas, tan sólo porque los artefactos en las colecciones de los museos requieren esa etiqueta. En efecto, el primer esfuerzo para clasificar las áreas culturales de los indios nativos de Norteamérica fue emprendido por Wissler como consecuencia de sus labores en el Museo de Historia Natural.³⁰

Tanto el uso de mapas como del concepto de área cultural se convirtieron en un instrumento esencial para clasificar cartográficamente a los grupos indígenas de Norte, Centro y Sudamérica. Como ya se mencionó, estas herramientas surgieron a la par del desarrollo de las colecciones de los Museos de Historia Natural, pero también se utilizaron en las exposiciones de los museos de arte. René D'Harnoncourt —al menos desde la exposición *Indian Art of the United States and Alaska* montada en 1939 en el edificio federal de la Golden Gate International Expedition— solía incluir en las primeras salas de sus exposiciones mapas en donde se clasificaban, según criterios diversos, los objetos de las culturas que se presentaban en las salas.

Además, el difusionismo —que unos años después defendería Covarrubias—, se relacionó cercanamente con la formulación del concepto de las áreas culturales. Alfred L. Kroeber fue uno de los principales antropólogos que desarrolló este concepto como producto de su experiencia de trabajo con Boas y, en especial, por su convivencia con los geógrafos de la Universidad de Berkeley. La finalidad de Kroeber era estudiar cómo se llevaban a cabo las relaciones entre distintas áreas culturales y así entender el desarrollo general de algún proceso cultural. Sin embargo, al igual que Covarrubias, Kroeber reflexionó

30. "Anthropologists have never been indifferent to the problem of areal classification, if only because the artifacts in museum collections require such label. Indeed, the first serious effort to classify the culture areas of native North America was undertaken by Wissler as a consequence of his duties at the American Museum of Natural History", en Mikesell, "Geographic Perspectives in Anthropology", 621.

acerca de la dificultad que implica delimitar fronteras estáticas en un mapa de áreas culturales:

Sería deseable entonces construir mapas culturales sin líneas divisorias (o fronteras), con un sistema de sombreado o variaciones en el tinte del color. Pero las dificultades mecánicas para lograr esto son grandes. Por el momento, parece necesario usar los viejos dispositivos y dejar que sea el lector el que traduzca lo que sus ojos ven y que lo transforme en los aspectos dinámicos que se pretende mostrar. Esta dificultad es inherente a todos los intentos por expresar en un espacio estático bidimensional, un fenómeno que tienen aspectos tanto secuenciales como espaciales; un flujo así como una distribución.³¹ ❀

31. "It would be desirable, therefore, to construct cultural maps without boundaries lines, on some system of shading or tint variation of color; but the mechanical difficulties are great. For the present, it seems necessary to use the old devices and leave it to the reader to translate what his eyes sees into the dynamic aspects that are intended. This difficulty inheres in all attempts to express in static two-dimensional space terms, phenomena that have a sequential as well as a patial aspect; a flow as well as a distribution", en Alfred L. Kroeber, *Cultural and Natural Areas of Native North America* (Berkeley: University of California Press, 1953), 6.

El águila, el jaguar y la serpiente: *Miguel Covarrubias y el debate del difusionismo*

The Eagle, the Jaguar and the Serpent: *Miguel Covarrubias and the Diffusionism Debate*

Artículo recibido el 22 de abril de 2018; devuelto para revisión el 22 de octubre de 2018; aceptado el 23 de febrero de 2019; <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2019.monoi.2710>.

Rita Eder Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México; eder.rita@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6578-8204>.

Líneas de investigación arte moderno y contemporáneo en México y América Latina, historiografía del arte, teoría del arte.

Publicaciones *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz (1935-1949)* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2017).

Resumen Este trabajo analiza la adhesión de Covarrubias a las hipótesis de contactos culturales y raciales entre el Pacífico, las Américas y el Viejo Mundo (China e India). Las investigaciones sobre el tema que más le llamaron la atención provenían de especialistas europeos y estadounidenses como Robert Heine-Geldern, Gordon Eckholm y Carl Schuster, las cuales influyeron en la redacción del primer tomo de su obra: *El águila, el jaguar y la serpiente: arte indígena en las Américas* (1954). En las primeras páginas de este libro, el autor se declara culpable de “desviaciones difusionistas subversivas” y menciona con entusiasmo el XXIX Congreso de Americanistas, celebrado en el American Museum of Natural History de Nueva York en septiembre de 1949, foro donde se debatieron ampliamente diversos temas y problemas relativos al difusionismo. Al mismo tiempo se montó la exposición “Across the Pacific” (A lo largo del Pacífico), cuyo objetivo era mostrar —por medio de objetos artísticos, rituales y cotidianos—, paralelismos encaminados a comprobar hipótesis de contacto. La muestra sugirió una forma de organizar la cultura material dentro de la diversidad y enfatizó la importancia de los estudios comparativos por medio de la forma. Para Covarrubias, estas ideas ya habían sido desarrolladas parcialmente en los mapas del Pacífico (1939) y en su libro *Mexico South* (1946). Sin embargo, el énfasis sobre lo visual/estructural que ocurrió

en el XXIX Congreso de Americanistas dejó una huella mayor con relación al contacto entre culturas que Covarrubias pudo desarrollar más ampliamente en *Arte indígena de las Américas*.

Palabras clave Miguel Covarrubias; *El águila, el jaguar y la serpiente*; Robert Heine-Geldern; Gordon Eckholm; Carl Schuster; difusionismo; contactos transpacíficos; estudios comparativos, “A lo largo del Pacífico”.

Abstract This article analyzes Covarrubias adhesion to Gordon Eckholm’s and Robert Heine-Geldern’s expertise on cultural contacts between The Pacific, the Americas and South East Asia. It also focuses on the lesser known impact of Carl Schuster on the first volume of Covarrubias’s work: *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art in the Americas*. In the first pages of this book he declares his interest in the so called “subversive diffusionism” and mentions enthusiastically the XXIXth Americanist Congress held in September of 1949 at the American Museum of Natural History in New York City. A strong debate on Diffusionism took place in a series of sessions with the intent to probe cultural and racial contacts between the new and the old world (China and Japan). At the same time an exhibition, “Across the Pacific”, organized by the anthropologist and curator of the American Museum of Natural History, Gordon Eckholm, meant to compare ritual and artistic objects to reinforce the idea of cultural contacts between distant geographical areas. The exhibit suggested a way of organizing material culture within a diversity of themes and motifs that were of interest to Covarrubias and influenced the writing of his book: *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas* (1954).

Keywords Miguel Covarrubias; *The Eagle, the Jaguar and the Serpent*; Robert Heine-Geldern; Gordon Eckholm; Diffusionism; transpacific contacts; Carl Schuster; comparative studies; “Across the Pacific”.

RITA EDER

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

El águila, el jaguar y la serpiente: *Miguel Covarrubias y el debate del difusionismo*

El detonador de este trabajo fue la polémica acerca de la validez de *El águila, el jaguar y la serpiente: arte indígena americano* de la autoría de Miguel Covarrubias (1904-1957). El libro, publicado por primera vez en inglés (1954) por la editorial Alfred Knopf de Nueva York, fue pionero en su tema,¹ y durante las décadas de los años cincuenta y sesenta tuvo buena recepción entre especialistas y legos.² En los años setenta del siglo xx, esta obra fue cuestionada en el medio académico estadounidense por “difusionista”, un término problemático para los americanistas y un tema visto críticamente por

1. Hay antecedentes de la puesta en valor del arte indígena de Norteamérica desde principios del siglo xx a partir de exposiciones y catálogos. Destaca *Indian Art of the United States*, con la curaduría a cargo de René d'Harnoncourt y Frederick Douglas (Nueva York, MOMA 1941). La muestra constó de 1,000 piezas y la antigüedad de las mismas se remontaba a 1,500 años. El discurso alrededor de la exposición fue el de su valoración como objetos artísticos; el de la expresión el redescubrimiento del pasado y un rechazo a las corrientes racistas de la Europa nazi.

2. Esta obra, que intentaba un enfoque comparativo y una valoración estética del arte indígena tuvo en general una buena recepción y fue reseñada en periódicos como el *New York Times*, *Chicago Tribune*, *Boston Herald* y en revistas como el *New Yorker* y *Time* en forma favorable. También tuvo presencia entre los especialistas de la época como Robert Goldwater en su artículo “The not so Primitive”, dedicado a los estudios publicados en los años cincuenta sobre las artes del Pacífico, África y las Américas. Estos materiales se encuentran en el Harry Ransom Center de la Universidad de Austin en Texas (*Folder 1331.3: Knopf: Covarrubias, Miguel*). En el artículo de Janet Berlo: “Transgressing Borders. Miguel Covarrubias and the Developments of Native American Art History” (Carolyn Kastner, ed., *Miguel Covarrubias. Drawing a Cosmopolitan Line* [Austin: University of Texas, 2014], 76-99), hay un seguimiento puntual del proceso de publicación de esta obra. Consúltense particularmente las páginas 81-82 de este artículo y las notas 40-47.

algunos antropólogos.³ Los distintos hallazgos de la antigüedad del hombre americano desestabilizaron, aunque no fueron los únicos factores que interfirieron, en el interés por los contactos transpacíficos. Disminuyeron las investigaciones sobre el tema, en particular aquellas que se realizaban entre los años cuarenta y principios de los setenta en el Departamento de Antropología del American Museum of Natural History, mientras estuvo bajo la dirección del antropólogo y curador Gordon Eckholm (1901-1989).

El término *difusionista* y la conceptualización del mismo es complejo por la diversidad de perspectivas y corrientes de pensamiento que lo conforman, asunto que debe considerarse al revisar el libro de Covarrubias en el que me detendré a lo largo de este texto. El autor formula cuidadosamente sus hipótesis y es muy consciente del conocimiento como un producto de su tiempo, lo concibe como una planta en constante cambio, metáfora apreciada por los teóricos de la vida de las formas.

Inicios

El American Museum of Natural History de Nueva York conocido en el mundo por la gran sala de los dinosaurios y las grandes colecciones de objetos culturales y artísticos, ocupa un lugar importante en la obra de Miguel Covarrubias, quien radicó una buena parte de su vida en esa ciudad.⁴ Hay suficiente

3. Marvin Harris, *El desarrollo de la teoría antropológica: una historia de las teorías de la cultura* (Madrid: Siglo XXI, 1968 [1a. edición española 1979]) (revisado y reeditado en 2001). Véase el capítulo dedicado al difusionismo, 323-339.

4. Miguel Covarrubias llegó a Nueva York en 1923 a sugerencia de José Juan Tablada, sólo tenía entonces 19 años. El poeta, consciente del talento de Covarrubias como dibujante, pensó que pronto obtendría trabajo en la floreciente industria de las revistas culturales como *Vanity Fair* y *The New Yorker*. No se equivocó Tablada, al poco tiempo, Covarrubias trabajaría para ambas publicaciones durante varios años. Su fama como caricaturista le permitió penetrar diversos círculos de la élite neoyorkina en la que hizo muchos amigos, entre ellos Karl Van Vechten, quien lo llevaría al Harlem de entonces, en el que ya despuntaba una intensa vida cultural y artística conocida como el “Harlem Renaissance”. De esta experiencia nacería el libro *Negro Drawings*, publicado en 1927. En los Estados Unidos, principalmente en Nueva York y San Francisco, Covarrubias haría una brillante carrera como dibujante, caricaturista, ilustrador, antropólogo y cartógrafo. Al dejar Nueva York, ya en forma permanente, a principios de los años cincuenta por problemas con el macartismo y el comité *for un-American activities* (Adriana Williams, *Miguel Covarrubias*, Austin: Texas University Press, 1994), 188-190, permanecería en contacto con sus conocidos y amigos,

evidencia de su relación con este museo, ello permite entender algunos de los aspectos de su trayectoria intelectual y visual. Ahí estableció una buena relación con los departamentos de investigación y curaduría que tanto influirían en su obra *El águila, el jaguar y la serpiente. Arte indígena de las Américas* (1954).⁵

“Desviaciones difusionistas subversivas”

Llegué al emblemático museo —ubicado entre las calles 77 y 81 en Central Park West— con el deseo de observar con mayor detalle algunos objetos que interesaron a Covarrubias y, sobre todo, para desentrañar un complejo párrafo que el dibujante y antropólogo destacaría en las primeras páginas del primer tomo de *Arte indígena americano*. En él plantea su intención de hacer conexiones entre las culturas indígenas a lo largo del continente americano y así mostrar sus afinidades con la producción material y artística del sudeste asiático y las civilizaciones surgidas en las islas y las costas del Gran Pacífico. En unas cuantas líneas revela la importancia que sobre sus hipótesis tuvieron tanto el XXIX Congreso de Americanistas —celebrado en septiembre de 1949 en el American Museum of Natural History— como la exposición que acompañó dicho congreso con el título “Across the Pacific”, y un subtítulo significativo: “¿Contribuyeron las antiguas civilizaciones del Extremo Oriente a las civilizaciones indoamericanas?” En ambos eventos se presentaron, según atestigua Covarrubias, un conjunto de paralelismos útiles para argumentar el tema de las relaciones culturales transpacíficas:

La posibilidad de diversas influencias y contactos en América, Asia oriental y el Pacífico Sur es cada vez más tangible. Se aprecia una tentadora semejanza entre los estilos artísticos y el espíritu de algunas culturas indoamericanas y China, semejanzas ya señaladas por historiadores del arte y arqueólogos tan serios como Fenollosa, Osvald Siren, Leonhard Adam, Berthold Laufer, H. G. Creel, Carl Hentze y en particular Gordon Eckholm, Carl Schuster y el doctor Robert Heine-Geldern [...]. Siempre

continuaría con diversos proyectos, entre ellos, una importante colaboración con el Museum of Primitive Art que se encuentra en esa ciudad.

5. El título en inglés de este libro es: *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas*. La traducción al español de Sol Arguedas es *El águila, el jaguar y la serpiente: arte indígena americano*. Arguedas también tradujo el t. 2: *Arte indígena de México y Centroamérica* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961).

me han llamado la atención las similitudes entre los conceptos y estilos de las artes de América, Asia Oriental y de los mares del sur, y me confieso culpable de desviaciones difusionistas subversivas. Las teorías de Rivet, Heine-Geldern y Gladwin, y otros han ayudado a esclarecer mis propias impresiones respecto a los contactos transpacíficos.⁶

Llama la atención, en el contexto de este párrafo, la mención a sus “posiciones difusionistas subversivas”, lo que invita a pensar dónde se ubica Covarrubias en las controvertidas teorías del difusionismo y sus variantes principales en el momento que escribió este libro.

El difusionismo, en principio, afirma la importancia de la dispersión desde centros emisores de invenciones técnicas, artísticas, agrícolas y de todo proceso civilizatorio. Se entiende que esto no anula la posibilidad de diferenciar cada grupo humano, pero afirma la relevancia de establecer los contactos entre culturas y realizar estudios comparativos. Es bien sabido que en la conformación del difusionismo hay varias escuelas que surgieron en Europa, principalmente en Alemania e Inglaterra, y, también, en los Estados Unidos. Un ejemplo es Alfred Kroeber (1876-1960), antropólogo cultural y alumno de Franz Boas, quien se interesó por avanzar el concepto de áreas culturales, desarrollado en su libro: *Cultural and Natural Areas of Native North America*. La obra se publicó en 1939, precisamente el año en que Covarrubias viaja a San Francisco con-

6. Covarrubias, *El águila, el jaguar y la serpiente*, 34. En este párrafo, Covarrubias hace referencia a varios antropólogos, etnólogos, sinólogos e historiadores del arte ligados a instituciones como el American Museum of Natural History de Nueva York, el Field Museum of Natural History de Chicago y la Universidad de Chicago. La mayoría eran conocidos por sus trabajos sobre el arte de China y Japón (Fenellosa y H. G. Creel) y otros más por ser pioneros en el campo de la etnología como Leonhard Adam autor de *Primitive Art* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1940, 1949). Es interesante reparar en Berthold Laufer, experto sinólogo, quien desde el Field Museum en Chicago ejerció la curaduría de las colecciones provenientes de China. Laufer estaba interesado en la relación entre culturas y la migración de conocimientos. En un artículo sobre Colón y su idea de China (Cathay), se refiere a un mito kekchi (Guatemala) de un hombre que poseía una piedra mágica por medio de la cual se podía ver todo lo que pasaba en el mundo, la contraparte de la copa del rey Kai Khosrau en el *Shahnameh* (*El libro de los reyes*, un poema épico persa del siglo x) en la que se reflejaba el mundo. Para Laufer, el hecho de que los mitos migran de Asia a las Américas, implicaría que puede haber otras transmisiones de elementos culturales como sistemas calendáricos y motivos artísticos. El trabajo que escribió Laufer sobre Colón y Cathay fue hecho para desarrollar la idea de que América y Asia están relacionadas y que el “orientalista” puede contribuir a elucidar una fase temprana de la historia americana. “Colon & Cathay, and the Meaning of America for the Orientalist”, *Journal of American Oriental Society* 51, núm. 2 (1931): 87-103.

tratado para realizar los seis mapas/murales de gran tamaño que lucirían en la feria de San Francisco: Golden Gate International Exhibition bajo el título de *Pageant of the Pacific*.⁷ Será en la Universidad de Berkeley donde Covarrubias conocerá a Kroeber, quien se desempeñaba como profesor en el Departamento de Antropología, y se acercaría a su idea sobre la dispersión de determinados rasgos culturales que llevan a delimitar la geografía en la que ocurre una distribución de elementos culturales. Las áreas culturales comprenden distintas jerarquías que van desde lo central o nuclear hasta áreas intermedias y periféricas.

En Alemania e Inglaterra se teorizó sobre aquellos centros de origen que se extienden hacia el resto del mundo, y que tuvieron importancia hacia finales del siglo XIX y la primera parte del XX. Estas nociones de un centro emisor fueron cambiando de significado.

Sus adeptos fueron etnólogos y algunos viajeros expertos interesados en trasponer el territorio europeo y acercarse a otras culturas por medio de la observación y el coleccionismo, origen de los llamados museos etnográficos. Junto con los antropólogos y etnólogos surge en el campo de la historia del arte la Escuela de Viena que mira hacia otros horizontes como el Medio Oriente y el sudeste de Asia y pone en valor las así llamadas artes menores, especialmente los textiles. Uno de sus logros principales fue salirse del cauce de una historia del arte occidental donde todo origen se ubicaba en el mundo grecolatino.

Si pensamos desde el complejo panorama interesado en explicar el origen y la pervivencia de la cultura, así como su dispersión y conexión con otras culturas, la postura de Covarrubias al afirmar su atracción por las “desviaciones

7. Véase Mónica Ramírez Bernal, *El océano como paisaje. Pageant of the Pacific: la serie de mapas murales de Miguel Covarrubias* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Geografía, 2018). En un artículo referido a los mapas del Pacífico, Alicia Inez Guzmán ve el inicio de su difusionismo en la hechura de los mapas. “Covarrubias creaba murales de acuerdo con la teoría del difusionismo, iluminando un panorama vibrante de objetos y prácticas que, en virtud de su semejanza formal, establecían relaciones desde una perspectiva cultural”, “Covarrubias created murals advancing the theory of diffusionism, illuminating a vibrant panorama of objects and practices that by virtue of their formal resemblance, were, in his eyes, culturally related”, en “Miguel Covarrubias’s World. Remaking Global Space at the 1939 Golden Gate International Exhibition”, en *Miguel Covarrubias, Drawing a Cosmopolitan Line*, Carolyn Kestner ed. (Austin: Texas University Press, 2014), 26; *Council of National Defence. Coordination of Cultural and Comercial Relations Between the American Republics*, 14 de marzo de 1941. Este documento anuncia la inauguración en el AMNH de los mapas de Covarrubias del Pacífico; existe mayor documentación en la que se afirma ya el carácter difusionista de los mapas por parte de Eckholm, en la correspondencia y los documentos que se encuentran en los archivos del AMNH.

difusionistas subversivas” se refiere en particular al historiador del arte, etnógrafo y arqueólogo Robert von Heine-Geldern (1885-1968), quien desarrolló con bases empíricas y teóricas la noción de contactos entre Asia y Europa, observando y probando sus similitudes. Paul Kirchhoff (1900-1972) definiría a Heine-Geldern como un importante estudioso de las relaciones entre Asia y América. Desafortunadamente, dirá Kirchhoff, a pesar de sus estudios fundamentados en la investigación, éstos fueron rechazados por los americanistas que no tomaron en cuenta sus logros, como por ejemplo: “su comprobación de concordancias a menudo muy detalladas de la técnica del metal y la ornamentación entre los estilos artísticos hindúes y los mexicanos”.⁸

El obituario/homenaje que Kirchhoff dedicó a Heine-Geldern es del mayor interés, ya que pone de relieve sus aportaciones, y las razones ideológicas y poco científicas por las cuales no tuvo seguidores en América. Sin embargo, fue muy apreciado por Covarrubias a quien Kirchhoff no menciona. En tiempos recientes Kirchhoff está en la mira crítica, a pesar de ser una figura respetada por sus aportaciones a los estudios prehispánicos, entre ellas haber lanzado el concepto de Mesoamérica, asistimos al quizá necesario desmonte del concepto fundamentado en la idea de áreas culturales y más precisamente en el análisis crítico de aquellos trabajos que partían del difusionismo.⁹ Kirchhoff salió de Alemania en los años treinta y pasó una buena parte de su vida en México periodo que interrumpió durante ocho años (1947-1954) para probar suerte académica en los Estados Unidos. En 1949 participó en el XXIX Congreso de Americanistas en el American Museum of Natural History (AMNH), en ese entonces se mantuvo en contacto con Eckholm y Heine-Geldern. Según Jesús Jáuregui, en su artículo “¿*Quo Vadis* Mesoamérica?”, Kirchhoff desde 1944 tuvo dos líneas de pensamiento evidentes en la escritura de sus artículos: “una no atenta contra la postura de la autoctonía cultural americana, y que es bien vista y, en todo caso discutida y hasta controvertida por la antropología mexicana; y otra línea que postula la derivación civilizatoria americana desde culturas asiáticas, la cual será ignorada y/o rechazada de manera dogmática”.¹⁰

8. Paul Kirchhoff, “Robert von Heine-Geldern (15 de julio de 1885-26 de mayo de 1968)”, *Dimensión Antropológica*, núm. 19 (mayo-agosto 2000):191-199. Disponible en www.dimensionantropologica.inah-gob.mx, 2.

9. Jesús Jáuregui, “¿*Quo Vadis* Mesoamérica? Primera parte. Mesoamérica y la discusión de las áreas culturales”, *Antropología*, Nueva época, núm. 82 (2008): 3-31.

10. Jáuregui, “¿*Quo Vadis* Mesoamérica?”, 17.

“Across the Pacific”

Heine-Geldern tuvo que dejar su natal Viena a la llegada del nazismo, se refugió en Nueva York y trabajó durante buena parte de los años cuarenta en el Museo de Historia Natural de dicha ciudad. En el departamento de Antropología del AMNH, Eckholm y Heine-Geldern compartieron perspectivas sobre las relaciones entre Asia y América. Ambos estuvieron cerca de Covarrubias por distintas razones compartiendo dibujos y reforzando, por medio de la observación, las relaciones formales entre culturas diferentes.

Al buscar mayor información sobre “Across the Pacific” —que contribuyó a afianzar la obra comparativa de Covarrubias—¹¹ me encontré con el desalentador panorama de que no existía un catálogo ni una discusión sobre la muestra, tan sólo algunos recortes de prensa. Finalmente pude acercarme a un registro fotográfico de la exposición (fig.1).¹² Esas imágenes me permitieron vislumbrar el proyecto museográfico de Gordon Eckholm, e intuir la participación de Covarrubias y su presencia en el museo. Al mirar las fotografías de la entrada a dicha exposición, pude darme cuenta de que tras las mamparas introductorias asomaban los mapas realizados por Covarrubias con la ayuda de Antonio Ruiz (1892-1964)¹³ para la Feria Internacional de San Francisco en 1939. Este detalle es importante en la medida que reafirma, desde otra perspec-

11. *El águila, el jaguar y la serpiente: arte indígena americano* iba a constar de tres tomos. El segundo lleva por título *Arte indígena de México y Centroamérica*. El tercer tomo estaba en ciernes, pero fue interrumpido por la temprana muerte de Covarrubias en 1957. Hay evidencia de este trabajo inconcluso en varios archivos, entre ellos en el Harry Ransom Center en Austin, Texas. Kristaan D. Villela ha trabajado sobre el tema en su artículo “Miguel Covarrubias and Twenty Centuries of Pre-Columbian Latin American Art. From the Olmec to the Inka”, en Carolyn Kastner, ed., *Miguel Covarrubias*, 49-75.

12. Esto fue gracias a la amabilidad de la bibliotecaria del AMNH, Amy Ritters. La estancia en Nueva York fue posible gracias a la beca Edmundo O’Gorman Scholars Program que me fue otorgada por The Institute of Latin American Studies, Columbia University en Nueva York y Conacyt.

13. Antonio Ruiz (1892-1964) pintor, escenógrafo y dibujante, autor de importantes obras como *El sueño de Malinche* de 1939 conoció a Covarrubias cuando ambos trabajaron dibujando mapas para la Secretaría de Transportes y Obras Públicas en 1919. Ahí fraguaron una duradera amistad. Y a parte de pedir su colaboración para la feria del Pacífico, Covarrubias invitó a Ruiz a exhibir su obra *México 1935* en la gran exposición 20 Siglos de Arte Mexicano que abrió en Nueva York en 1940 y en la cual Covarrubias participó como uno de los principales curadores. Véase, Rita Eder, *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la obra de Antonio Ruiz, El Corcito* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 198-202.



1. Vista parcial de la exposición “Across the Pacific” (*A través del Pacífico*), 1949, plata sobre gelatina, Museo de Historia Natural de Nueva York.

tiva, su relación con el museo. Si el museo hubiera comprado los mapas, éstos habrían estado en exhibición, cerca de la sala que Franz Boas dedicó a las culturas indígenas de la Columbia Británica; pero esta posibilidad no se concretó debido a la exigencia de Covarrubias de que al adquirir los mapas el museo debía comprometerse a exhibirlos permanentemente.¹⁴

14. Entre los papeles administrativos relativos al pago de seguros que resguarda la biblioteca del AMNH queda claro que aquellos mapas —de los que no parece haber registro de su ubicación, después de haber viajado a Nueva York desde San Francisco a mediados de los años cuarenta— en realidad estuvieron bajo custodia del AMNH hasta 1954. También se advierte en los papeles administrativos del 27 de agosto de 1954, que había la intención de comprar esos mapas (Resolution of the Executive Committee of Pacific House, Biblioteca y archivos del AMNH). Al no poder exhibirlos en forma permanente los mapas se regresaron a Pacific House, San Francisco.

En la ficha introductoria que Eckholm preparó para presentar la exposición al público explicó que la meta era mostrar —visualmente, mediante la forma— las dos posiciones opuestas acerca de la evolución de las culturas americanas: por un lado, su desarrollo independiente y, por el otro, probar la relación de las Américas con los pueblos del Viejo Mundo (refiriéndose a China e India), que hicieron contacto a través del océano Pacífico y dejaron una impronta formal. La exposición —según este texto— no intentaba contestar la pregunta o resolver el dilema, sino poner en paralelo objetos de áreas diferentes que mostraban similitudes y sugerían contactos transpacíficos.¹⁵

En aquellas notas que redactó para la exposición, Covarrubias arriesga una hipótesis sobre las semejanzas entre los objetos artísticos de las tribus indígenas de las costas del sur de Alaska y la Columbia Británica, particularmente los tlingit, haida, tsimshian y eyak, con los habitantes de las islas de la Melanesia en el Pacífico Occidental. La evidencia de paralelismos, según la lista de obra, se fundamenta también en la comparación de textiles, bronce, marfiles y afinidades entre motivos y diseños, además de enfatizar en los instrumentos musicales, la decoración dental, la plumaria, la decoración de las casas y canoas, los juegos y cierta similitud en el estilo. Ésta era también la posición de Eckholm, quien afirmaba tener la impresión de estar confrontando variantes del mismo estilo cuyas diferencias se debían a la distancia.¹⁶

La insistencia sobre el estilo implica la necesidad de proporcionar una evidencia visual, ya que las rutas de las migraciones fue tema de debate. En un artículo escrito por Gordon Eckholm y Robert Heine-Geldern, “Significant Parallels in the Symbolic Arts of Southern Asia and Middle America”, presentado en el XXIX Congreso de Americanistas que tanto impresionó a Covarrubias,¹⁷ los autores formularon una argumentación alrededor de las similitudes entre el juego de los mexicas el *patoli*, muy parecido en su diseño y cosmovisión (las cuatro partes del mundo) al *parchis* que se juega en India

15. Documento mecanografiado de la autoría de Gordon Eckholm, inserto en un folder sobre la exposición “Across the Pacific”; procede del Department of Anthropology, American Museum of Natural History.

16. Gordon Eckholm, *An Old Pacific Style*, manuscript, Division of Anthropology Archives, American Museum of Natural History.

17. Robert Heine-Geldern y Gordon F. Eckholm, “Significant Parallels in the Symbolic Arts of Southern Asia and Middle America”, en *The Civilizations of Ancient America: Selected Papers of the XXIXth International Congress of Americanist*, ed. Sol Tax (Chicago: Chicago University Press, 1951), 299.

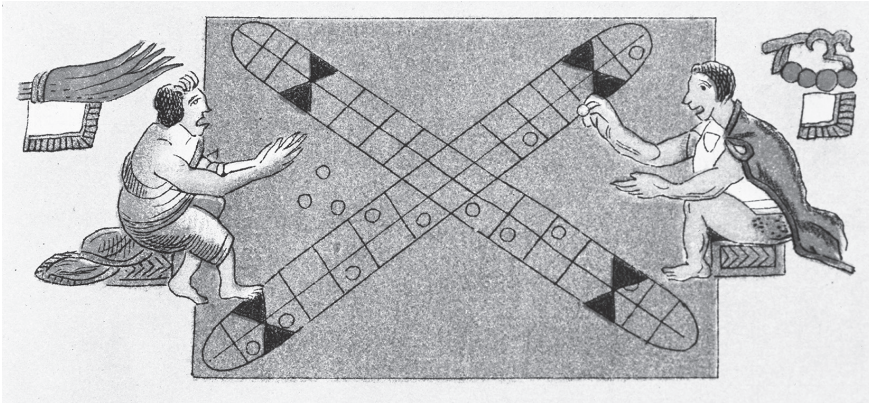
y en gran parte del sur de Asia (figs. 2 y 3). Para Alfred Kroeber, el registro de dos juegos similares con las mismas reglas es sorprendente, pero no suficiente; para él, no era válido argumentar la existencia de relaciones entre culturas tan distintas a partir de un solo ejemplo. Esto alertó a los autores del artículo y decidieron contradecir la idea de una comparación excepcional. Eckholm y Heine-Geldern buscaron otros motivos para fortalecer la hipótesis de contacto que arraigan en varios elementos decorativos existentes en uno y otro continente, entre ellos, la flor de loto frecuente en el sur de la India, particularmente en el templo de Amaravati. Según el artículo, con características muy similares, este motivo también se encuentra en Chichén-Itzá, en el llamado Templo de los Tigres. La similitud formal, insistían, no sólo se da en las flores y las hojas sino en toda la planta, incluido el rizoma o tallo de la raíz que crece en forma horizontal bajo el agua. Mientras que las flores y las hojas se representan en forma naturalista, el rizoma es transformado en una forma decorativa y ondulante y ese mismo motivo está presente en Chichén-Itzá. Es sorprendente, dicen los autores, que en India y Mesoamérica el rizoma, una parte de la planta que no es normalmente visible, se convierta en el elemento básico del motivo, y más aún, que se haya estilizado a la manera de una enredadera.¹⁸

Lo que llama la atención es el énfasis en el rizoma como elemento destacado en este análisis que arroja cierta luz sobre el difusionismo en tanto modelo epistemológico diferente para entender el tema de las relaciones entre culturas. El rizoma de Deleuze y Guattari¹⁹ traza una analogía que proviene de la botánica y es contraria a la del árbol (sobre todo el genealógico) como metáfora del conocimiento, pues crece en forma horizontal y se reproduce en forma infinita y desordenada o, como dicen Eckholm y Heine-Geldern, en forma de enredadera (*creeper*).²⁰ La noción filosófica de rizoma reinventa la estructu-

18. Heine-Geldern y Eckholm, "Significant Parallels in the Symbolic Arts", 301.

19. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Rizoma. Introducción* (Valencia: Pre-Textos, 1977).

20. Heine-Geldern y Eckholm, "Significant Parallels in the Symbolic Arts", 303. Los autores mencionan otras analogías relacionadas al rizoma del loto que emerge de la boca de un monstruo marino localizados en Chichén-Itzá o en Bali, un motivo que según estas observaciones sobrevivió hasta tiempos recientes. Ambos antropólogos continúan con otros ejemplos como los atlantes que jugaron un papel importante en el arte de la India, y, en México: en donde Tula es un ejemplo sobresaliente. El trabajo de Heine-Geldern y Eckholm menciona las escaleras flanqueadas por balaustradas de serpientes en el sudeste de Asia y Mesoamérica y muchos elementos más en los que pueden detectarse temas y formas que coinciden, pero estilísticamente parecen diferentes.



2. *Juego del patoli. Imagen de Sahagún incluida en la exposición “Across the Pacific” (A través del Pacífico), 1949, plata sobre gelatina, Museo de Historia Natural de Nueva York.*

ra sin principio ni fin y da lugar a un conjunto de conexiones cambiantes que desbordan en cierta forma las limitaciones espacio-temporales.

La migración de los símbolos

La cronología, la migración de los conceptos formales y una concepción religiosa similar son especulativos. Eckholm y Heine-Geldern ofrecen sugerencias que parten de una investigación con la que intentaron establecer las posibles rutas que hicieron factibles los contactos entre el Viejo y el Nuevo Mundo, siempre en tono hipotético y basándose en la probada capacidad como navegantes de los pueblos del Pacífico. Heine-Geldern fue un apasionado defensor de los contactos entre Asia y las Américas y señalaba la dificultad de deshacer las hipótesis largamente trabajadas sobre estos contactos con base en el análisis del estilo y los motivos:

Any attempt to disprove the role of Asiatic influences in the development of American Indian civilizations would have to take into account the whole complex. It would have to give a plausible explanation for the fact that similar styles and motifs appear in the same chronological order on both sides of the Pacific. So far, no such attempt has been made.²¹

21. Robert Heine-Geldern, “Cualquier intento para refutar el papel de las influencias asiáticas en el desarrollo de las civilizaciones indígenas americanas tendría que tomar en cuenta el

Finalmente, el argumento de Heine-Geldern para apoyar la tesis de los encuentros entre el sudeste de Asia y las Américas se basará en lo que denominó “el estilo y los motivos” que aparecerán en el mismo orden cronológico en ambos lados del Pacífico.²²

En esa época había interés por las teorías del estilo y el diseño. Presentaron ponencias sobre estos temas, en el ya mencionado XXIX Congreso de Americanistas: Carl Schuster con el trabajo: “A Significant Correspondence between Old and New World Design”²³ mientras Alfred Kroeber habló sobre los grandes estilos en el arte de América del Sur. Poco tiempo después Kroeber organizó un gran coloquio sobre el estatus de la antropología como disciplina a mitad del siglo xx e invitó al prominente historiador del arte, Meyer Schapiro para que disertase sobre el tema del estilo justo en el momento en que Covarrubias se encontraba escribiendo *El águila, el jaguar y la serpiente*. La presentación del historiador del arte de Columbia tuvo por nombre, “Style” y hasta hoy es considerado uno de los más valiosos acercamientos al tema.²⁴

El congreso dedicado a la antropología fue pensado para responder a ciertas preguntas que provenían de otras disciplinas. Ello llevó a Schapiro a diferenciar las distintas acepciones del estilo y a hacer una especie de doble argumentación, con el fin de que fuese útil tanto para los antropólogos como para los historiadores del arte. Para Schapiro, la aparición inesperada de un estilo en otra región del mundo se podía explicar por medio de las migraciones o el comercio y entenderse como una clave independiente para trazar la genealogía en el tiempo y en el espacio de una obra de arte. “Los estudiosos del estilo” —según este historiador del arte— “han construido un acercamiento sistemático a la distribución temporal y espacial en grandes regiones del mundo mediante la descripción cuidadosa y la comparación cuando sea viable”.²⁵ Las reflexiones

complejo en su totalidad. Además, debería proporcionar una explicación plausible de los estilos y motivos similares surgidos en el mismo orden cronológico en ambos lados del Pacífico. Por lo pronto, ninguno de estos intentos se ha logrado”, “The Problem of Transpacific Influences in Mesoamerica”, en *Archeological Frontiers and External Connections*, Robert Wauchope, editor de la colección, Eckholm y Gordon E. Willey eds., Gordon F. *Handbook of Middle American Indians*, vol. 4 (Austin y Londres: University of Texas Press, 1966), 295.

22. Heine-Geldern, “The Problem of Transpacific Influences in Mesoamerica”, 278.

23. Carlo Severi, *El sendero y la voz*, 367.

24. Meyer Schapiro, “Style” fue publicado por primera vez en las memorias del encuentro *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, ed. Alfred Kroeber (Chicago: University of Chicago Press, 1953).

25. Meyer Schapiro, “Style”, 288.

de Schapiro se verán influidas por la interdisciplina y escribirá sobre el estilo fuera del canon, en la medida en que, para él, la forma es la respuesta simbólica a las estructuras socioeconómicas y a los estilos de vida. Para Schapiro, hay una cierta diferencia metodológica entre antropólogos e historiadores del arte, la cual estriba en el énfasis en la lectura de la imagen o de lo visual desde su propia estructura, con el fin de lograr un análisis de lo simbólico que ilumine una problemática social que responde a diversas preguntas sobre los modos de producción de las imágenes o las obras escultóricas o arquitectónicas.²⁶

En sus reflexiones sobre el estilo, no sorprende que Schapiro dé un espacio a Alois Riegl, uno de los pensadores más representativos de la Escuela de Viena.²⁷ Riegl empezó su carrera como historiador del arte en el Museo de Artes Aplicadas e Industrias en esa ciudad. Su trabajo inicial estuvo dedicado al estudio de tapetes orientales que le llevó a concebir la forma en términos de patrones y a pensar esos modelos como parte de un sistema general. Su trabajo, *Stillfragen* (Cuestiones sobre el estilo),²⁸ presenta como argumento principal que el arte no es la transformación de la naturaleza, sino que esa transformación emerge de las formas mismas. Las cuestiones de estilo en Riegl se refieren a lo ornamental que se mueve o se transforma según las necesidades del diseño que determinaron la ornamentación en la Antigüedad. Éste integraba motivos que mostraban variación y simetría, cualidades formales que provenían de la anatomía de las plantas. La vitalidad del diseño interno se manifiesta en la interrelación de los elementos. Con frecuencia Covarrubias y Eckholm mencionaban, además del estilo, la forma y la ornamentación. Para ambos, la com-

26. Thomas Crow, “La inteligencia del arte”, en *La inteligencia del arte*, trad. Laura E. Manríquez (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Fondo de Cultura Económica, 2008), 15-46. En este artículo Crow comenta la trayectoria de Schapiro y uno de sus trabajos metodológicos fundamentales en “The Sculptures of Souillac”, en *Medieval Studies in Honor of Arthur Kingsley Porter*, comp. Wilhelm R.W. Koelher (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1939), 359-387.

27. La Escuela de Viena, inaugurada a mediados del siglo XIX, tuvo su auge durante la primera mitad del siglo XX. Historiadores del arte como Julius von Schlosser, Strzygowski, Dvorak y el mismo Riegl le dieron prestigio. Se caracterizó por intentar hacer de la historia del arte una disciplina capaz de eliminar la subjetividad del gusto y la apreciación estética. Su postura se distinguió por marcar la necesidad metodológica precisa mediante la atención a las fuentes históricas. Una de esas metodologías son los estudios comparativos por medio del análisis del estilo. Algunos de sus miembros se inclinaron, como Riegl, por el formalismo sin ocuparse del contenido.

28. Alois Riegl, *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*, trad. Evelyn Kain, introd. y notas, David Castriota, pról. Henri Zerner (Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1993).

patibilidad de las formas cobra enorme importancia en su deseo de enfocar y delimitar las rutas de las migraciones, tema que desarrollaron apoyados en los paralelismos entre objetos de diversa procedencia. En ese sentido, la capacidad de Covarrubias para el dibujo y sus agudas observaciones visuales fueron invaluable para las investigaciones que en ese tiempo se desarrollaban en el Departamento de Antropología del AMNH.

Sobre el tema ha habido importantes variantes y posiciones, entre ellas vale la pena recordar la perspectiva del historiador del arte Rudolph Wittkower (1901-1971), para quien origen y contacto han sido una preocupación constante en la historia del arte. Estos problemas a resolver se acentuarán a finales del siglo XIX cuando inicia el interés por la expansión del horizonte europeo y la mirada se posiciona hacia África, Oriente y las Américas. La razón de este interés para Wittkower es el deseo de estudiar las relaciones entre Europa y las civilizaciones no europeas.²⁹

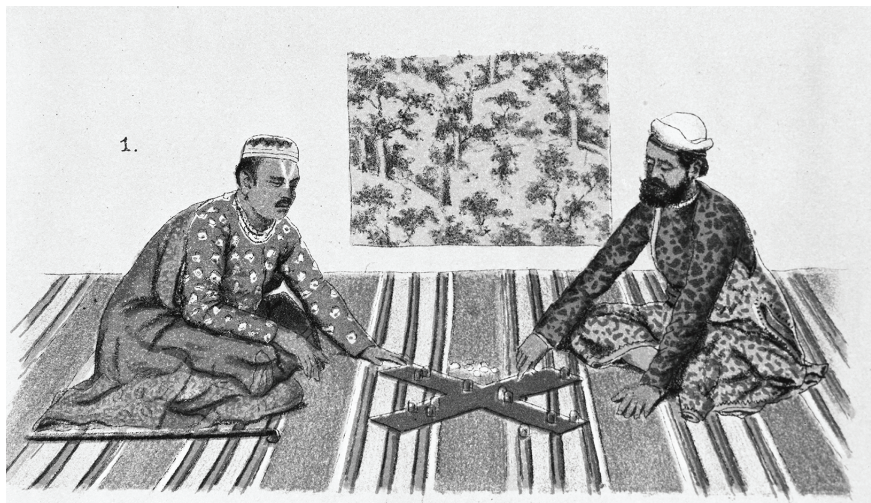
Durante más de un siglo, afirmará, los etnólogos han trabajado con dos teorías antagonistas: por un lado, la difusión de la técnica, ideas, conceptos y formas de arte; por el otro, la noción de que las mismas ideas y formas pueden generarse en culturas ubicadas en distintas partes del mundo. “El historiador de la cultura o del arte que estudia las grandes civilizaciones”, advierte Wittkower, “ha aprendido a operar entre los intercambios difusionistas, lo cual no necesariamente anula la posibilidad de convergencia y paralelismo del fenómeno cultural”.³⁰

En este escrito, Wittkower señala la necesidad de comprobar las rutas de contacto y no caer en afinidades superficiales; el término difusión sólo significa que algún producto cultural ha migrado de una civilización a otra. De la misma forma en que migran los productos y los objetos, migran poblaciones enteras, por guerras o conquistas, y también migran los artesanos, comerciantes, viajeros, embajadores, peregrinos y misioneros. Aclarar el asunto de las rutas de la transmisión, dice este historiador del arte, es el primer paso del problema difusionista, ya que debe considerar que el trasplante de las formas, diseños y estilos enfrenta un triple reto: el comercio de los objetos, la migración de los artesanos, y la adaptación y asimilación del material importado.³¹ La posición

29. Rudolph Wittkower, “East and West: The Problem of Cultural Exchange”, en *Allegory and the Migration of Symbols. The Collected Essays of Rudolph Wittkower* (Nueva York: Thames and Hudson, 1977), 10-24.

30. Wittkower, “East and West: The Problem of Cultural Exchange”, 10.

31. Wittkower, “East and West: The Problem of Cultural Exchange”, 10.



3. *Pachisi, juego persa. Imagen incluida en la exposición "Across the Pacific" (A través del Pacífico) 1949, plata sobre gelatina, Museo de Historia Natural de Nueva York.*

de Wittkower hace pensar en la importancia que en algún momento tuvo la noción de un mundo conectado y el afloramiento del interés por una historia del arte si no universal, consciente al menos de la incorporación de las culturas no occidentales —por medio de objetos y símbolos— a la mente y a la vida europea, intentando así percibir cuáles son sus principios formales, cómo se interrelacionan y cómo proyectan un lenguaje visual que pone su sello e identidad sobre la producción artística y al que solemos llamar estilo.

El estilo y el tema de la ornamentación

En su libro *A Wealth of Thought*, y particularmente en la larga introducción sobre la teoría del arte primitivo en la obra de Franz Boas, Aldona Jonaitis hace ver la importancia del estilo y el simbolismo como un tema recurrente en el amplio espectro del estudio de las culturas abarcado por el antropólogo alemán.³² El conocido libro de Boas *Primitive Art* incluye ejemplos de Asia, el

32. Aldona Jonaitis, ed., "The Development of Franz Boas's Theories on Primitive Art", en

Pacífico, África y Siberia; y el insistente señalamiento de que todos los estudios de los llamados pueblos primitivos debían partir de la cultura, la historia y la psicología del artista para desentrañar el proceso creativo y el desarrollo del estilo. Contra el evolucionismo y el racismo, Boas enfatizaba la diversidad de la historia, la profunda influencia de la difusión y las variaciones estilísticas dentro de los mismos grupos y culturas, además de dar una enorme importancia a la imaginación y a la creatividad. Aceptaba la teoría de Gottfried Semper sobre el origen de lo decorativo en la técnica y le interesaba probar la razón de las semejanzas entre las formas —que adjudicaba a su visión del mundo— para lo cual comparaba los complejos diseños geométricos de distintos grupos indígenas de América del Norte que habitaban en diferentes entornos geográficos. Mucho escribió sobre la complejidad de las formas decorativas, y estaba convencido de la importancia de la universalidad de algunas de ellas.

También es importante mencionar el artículo de Boas, “Anthropology”, escrito para la *Encyclopedia of Social Sciences*, en los años treinta.³³ Ahí, el antropólogo y geógrafo plantea dos métodos para la reconstrucción de la historia de los pueblos sin escritura. Por un lado, la arqueología prehistórica y, por el otro, el estudio comparativo de fenómenos similares. Las formas de vida, dice Boas, las componen el cuerpo y su forma, el lenguaje y la cultura. Las semejanzas en estos intentos comparativos no necesariamente apuntan a un origen común. Muchas veces son sólo formas paralelas de desarrollo y pueden evolucionar en forma independiente.

En un documento encontrado en el archivo Covarrubias en la Universidad de las Américas (UDLA), el antropólogo mexicano transcribe parte del texto de Boas y hace notas y comentarios sobre el concepto de arte en Boas, con un interés especial en la idea de un origen independiente en la consideración del desarrollo de la cultura.³⁴ Covarrubias estaría de acuerdo con Boas en posicionar el origen del arte en la influencia del ocio sobre la técnica, y en el placer de dominar el oficio como una de sus fuentes. Sobre la técnica afirma que

A Wealth of Thought: Franz Boas on Native American Art (Washington: University of Washington Press, 1995), 3-37.

33. Franz Boas, “Anthropology”, en *Encyclopedia of the Social Sciences*, ed. general, Edwin R. A. Seligman, ed. asociado, Alvin Johnson, vol. 2, Alliance- Brigandage (Nueva York: The Macmillan Co., 1930), 77- 99.

34. Agradezco a Mónica Ramírez el haberme compartido el documento que procede del archivo Covarrubias que se encuentra en la Universidad de las Américas en la ciudad de Cholula en el estado de Puebla, México.

es capaz de producir formas que no se encuentran en la naturaleza, como la línea recta, la forma circular o la regularidad con la cual se repiten las curvas o espirales. En ese mismo párrafo hay referencia a las formas fijas por repetición y tradición; estas cualidades de la forma son, según Boas, la base del estilo.

Las anotaciones en rojo hechas por Covarrubias al texto de Boas dicen: “Hay una importante tendencia, no mencionada por Boas, de reducir los objetos de la naturaleza y sus partes a patrones y formas con propósito decorativo o simbólico.” Hay ahí, por parte de Covarrubias, una preocupación por acercarse a la problemática de la forma usando la decoración u ornamentación en la cuidadosa observación de la vida de las líneas.

La ornamentación es hoy objeto de debate. En parte, se delinea un análisis crítico ante el legado de la arquitectura moderna, pero también se ha convertido en tema teórico con énfasis en la generación de las formas y su significado. En ese sentido, la figura de Gottfried Semper y su vasto libro sobre el estilo, en el que analiza textiles, cerámica y superficies arquitectónicas, complementa estas referencias en la medida en que su tratado se interesaba en el origen y desarrollo de las formas en el arte y sus leyes internas. Su *corpus* está constituido por el estudio de las así llamadas artes menores; la idea era obtener de estos artefactos la vida orgánica de su desarrollo y su sentido simbólico. Semper afirmaba que el origen de las líneas curvas era dinámico y no se adhería a ningún sistema fijo de proporciones, sino que estaba sujeto a una constante transformación y al impacto de las fuerzas naturales. La vitalidad desarrollada por un elemento arquitectónico no estaba relacionada con un esquema estructural *a priori*.³⁵

De lo visto hasta aquí queda claro que Covarrubias no fue un caso aislado ni estuvo alejado de las corrientes que conjugan historia del arte, antropología y etnografía, y que están interesadas en el contacto de las culturas y en la universalidad de la dimensión simbólica. Una mirada a la selecta bibliografía que

35. Gottfried Semper, *Style. Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*, introd. Harry Francis Mallgrave, trads. Harry Francis Mallgrave y Michale Robson (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2004), 80-93. En el debate actual, Jonathan Hay define el ornamento como una dinámica que media entre la naturaleza y el cuerpo humano, y se abre como algo irremplazable para conceptualizar la transferencia que ocurre en el diseño y que lo capacita para atravesar fronteras sin mediar cronología o geografía. El ornamento más allá de copias, influencias o préstamos, ilumina los vectores de la transferencia cultural que se movilizan por la superficie. Todo ello es congruente con la idea de la cultura como fluidez y movimiento y la identidad cultural como el encuentro con lo otro. Jonathan Hay, “The Passage of the Other: Elements for a Redefinition of Ornament”, en Gülru Necipoglu y Alina Payne, eds., *Histories of Ornament. From Global to Local* (Princeton: Princeton University Press, 2016), 67.

utilizaba muestra su conocimiento del desarrollo de la etnografía y de la antropología en América y en Europa. Entre la diversidad de sus fuentes pueden mencionarse obras relativas al surgimiento de la etnografía a mediados del siglo XIX, que va de la mano de los viajes para recolectar objetos y la consiguiente formación de nuevos museos. Una figura fundadora de la etnografía que interesó en particular a Covarrubias fue la del sueco Hjalmar Stolpe (1841-1905), quien emprendió importantes estudios comparativos de las culturas americanas.³⁶ A Stolpe le interesaba sobremanera la ornamentación; Stewart Culin, en un artículo escrito a la muerte de Stolpe, cita una frase del etnógrafo sueco relevante para nuestro tema: “la llave para un acercamiento científico a los objetos etnográficos se encuentra en el estudio comparativo del arte ornamental”.³⁷

Hay prueba de que Covarrubias consultó y conoció el atlas de Stolpe, *Essays in American Ornamentation—a Contribution to the Biology of Ornament*.³⁸ Carlo Severi, autor de *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*³⁹ se detiene en todos aquellos que considera pioneros de la biología de las formas. En el espacio que da a la obra de Stolpe, menciona sus grandes viajes y su visita a las colecciones etnológicas de Europa. Con un papel fino y pasteles de cera negra intentaba obtener calcos por frotación en busca de los motivos decorativos que destacaban la representación de la figura humana, lo que lo llevaba a identificar categorías fundamentales de las iconografías primitivas. Stolpe, dice Severi, muestra que la evolución de las formas va más allá de la simple afinidad; esto lleva a pensar que su metodología está involucrada con las propuestas de

36. Carlo Severi, *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*, introd. José Burucúa, libro electrónico, 2010. Al igual que Pitt Rivers, Stolpe deseaba crear un museo de etnografía en su país. Como acompañante de la fragata *Vanadis*, que realizaría un viaje alrededor del mundo —con el fin de obtener material para el museo etnográfico en Suecia—, trajo alrededor de 7,500 piezas de Sudamérica, hizo excavaciones en Ancon en Perú y en el Pacífico Sur, donde investigó los cementerios de Tahití y Oahu y de Japón y las Indias orientales.

37. Stewart Culin, “Hjalmar Stolpe”, *American Anthropologist* 8, núm. 1 (enero-marzo de 1906): 150-156. Las publicaciones de Stolpe se tradujeron al inglés en 1927 en 2 volúmenes e incluían: “Essays in American Ornamentation—a Contribution to the Biology of Ornament” y “On Evolution in the Ornamental Art of Savage Peoples”, ambos escritos en 1890, *Collected Essays in Ornamental Art*, pról. Henry Balfour (Estocolmo: Afonbladets Tryckeri, 1927), 128, 137.

38. Universidad de las Américas, Puebla-Dirección de Bibliotecas-Sala de Archivos y Colecciones Especiales-Archivo Miguel Covarrubias, nota mecanografiada, s.f.

39. Carlo Severi, *El sendero y la voz*. <https://vdocuments.mx/el-sendero-y-la-voz-una-antropologia-de-la-memoria>.

trabajo de un conjunto de disciplinas: antropología, etnografía y arqueología, que cobraron gran auge a mediados del siglo xix.

En ese momento, y a falta de textos o elementos para el estudio de la memoria escrita, se produjeron textos e imágenes, sobre todo dibujos, que partían del estudio comparativo de las culturas no occidentales y cuyas obras Covarrubias conocía. En su libro, Carlos Severi revisó la importancia de Aby Warburg, Franz Boas, Pitt Rivers y Hjalmar Stolpe; autores que permiten entender algo de la genealogía intelectual de Covarrubias, pues lo muestran profundamente interesado en la comunicación visual: la iconografía, la forma y la ornamentación de las culturas que intentaba comparar. Puede decirse que el proyecto americanista y transpacífico de Covarrubias iba más allá de las metas del momento del nacionalismo cultural en México en las décadas de los años cuarenta y cincuenta y dialogaba con la arqueología de su tiempo en el que la estética no tenía asegurado un lugar.⁴⁰

40. El nacionalismo cultural en México conoció varios momentos importantes. Algunas de sus propuestas fundamentales se tejieron en la década de los años veinte alrededor del movimiento de pintura mural con Vasconcelos al frente. En su libro *Mito y profecía en la historia de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), David Brading intenta entender cómo se construye la historia de México y analiza el papel de José Vasconcelos en la transformación de un pasado reciente en mito político. “La Revolución”, dice Brading, “en gran parte gracias a Vasconcelos, ha sido definida como un parteaguas en la vida nacional. Con este filósofo y escritor nace el patronazgo del muralismo y pintores como J.C. Orozco y Diego Rivera pintaban con asombrosa percepción los principales mitos que habían obsesionado al espíritu mexicano desde la llegada de los españoles”. “Más que cualquier texto literario”, dice Brading, en lo que parece ser un tono crítico sobre la función de la historia, “son los murales los que resumen y expresan la tradición política mexicana”. Hay un segundo momento directamente relacionado con la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1946, y la declaración de Miguel Alemán sobre la necesidad de crear y promover un arte plenamente mexicano (véase Tzvi Medin, *El sexenio alemanista* (México: Era, 1990), 137-142. Covarrubias no se alineaba con estas ideas y toda su trayectoria indica que su concepción de una cultura nacional era muy diferente a la oficial. Al dedicar un libro, *Mexico South* (1946), a Oaxaca y al Istmo, saca del centro a la civilización azteca de la misma forma que sus mapas murales de 1939 descentralizan a Europa y colocan al Pacífico como alternativa. Esto también se percibe en su ambición por escribir sobre otras civilizaciones como el libro sobre Bali o la idea de estudiar las culturas indígenas a lo largo del continente.

El mapa de Carl Schuster

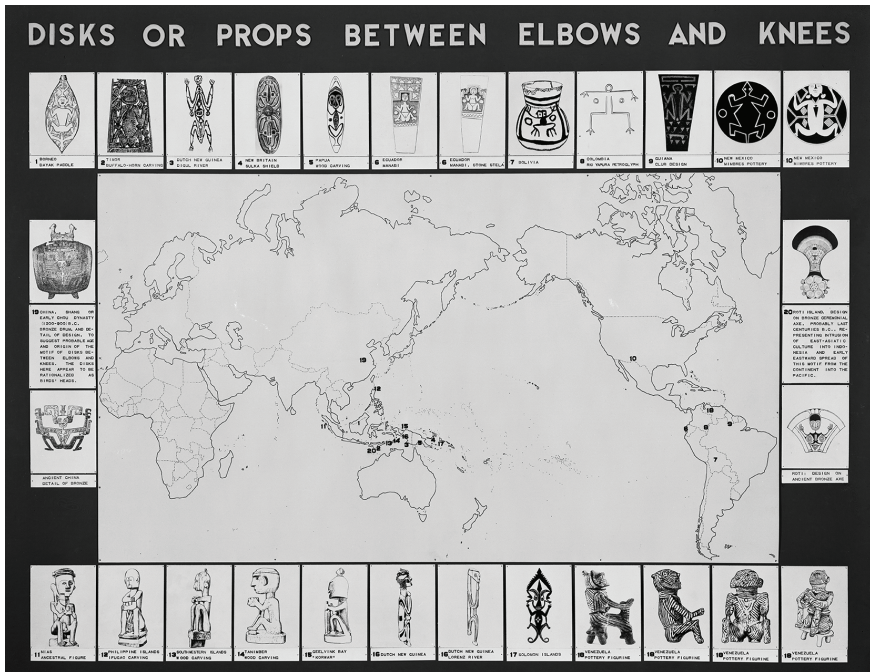
Entre las imágenes que revisé en el American Museum of Natural History para intentar recomponer la exposición Across the Pacific encontré un mapa elaborado por Carl Schuster (fig. 4), un historiador del arte egresado de Harvard, visitante incansable de China y, hacia 1935, alumno de doctorado de Josef Strzygowski, quien a su vez pertenecía a la llamada Segunda Escuela de Viena.⁴¹ Este mapa y la trayectoria de Schuster me llevaron a mirar los sistemas comparativos de Eckholm y de Covarrubias en su diversidad de fuentes, ya anotadas en el largo párrafo que dedica a su idea de los contactos culturales transpacíficos. Si bien el antropólogo y dibujante mexicano puso atención sobre todo en las hipótesis de Robert Heine-Geldern, hay otras perspectivas mencionadas, mas no suficientemente explicitadas y que ofrecen un reto para el análisis más complejo del sistema comparativo de Covarrubias.

El tema del diseño y el estudio de las formas dentro de un esquema o modelo comparativo hacen de Carl Schuster una figura relevante por sus repertorios infinitos de diseños y formas para sustentar la noción de “patrones de contacto”, concepto que dio lugar a la publicación de un volumen con los escritos de Carl Schuster editado por el antropólogo Edmund Carpenter en 1997.⁴²

En los primeros años de la década de los años treinta, Schuster emprendió numerosos viajes a China y se concentró en el estudio de los diseños textiles y en la comparación entre objetos de distinta procedencia. Al iniciarse en aquellos años los conflictos bélicos entre Japón y China, Schuster viajó a Austria para realizar un doctorado en la Universidad de Viena bajo la dirección de Joseph Strzygowski, pionero en los estudios de arte islámico y Bizancio. Strzygowski se preguntaba qué es el arte occidental y situaba el origen de sus formas características en el Medio Oriente y no en Roma, con el fin último de encontrar el origen y principio de las formas fuera de Occidente. Éste sin duda era un

41. Julius von Schlosser, *The Vienna School of the History of Art*, 32. En este artículo, Julius von Schlosser hace un recuento historiográfico de la Escuela de Viena y se refiere a Strzygowski y a la llamada “Segunda” Escuela de Viena, un proyecto personal de este historiador del arte, disponible en <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/08/karl-johns-schlosser-trans-wienerschulerevised.pdf>.

42. Carl Schuster, *Patterns that Connect: Social Symbolism in Ancient and Tribal Art* (Nueva York: Harry Abrams), 1997. Edmund Carpenter fue el editor de esta versión abreviada, previamente había reunido una enorme cantidad de dibujos y textos que publicó en 12 vols., también bajo el título, *Social Symbolism in Ancient and Tribal Art* (Nueva York: Rock Foundation, 1986-1988).



4. Mapa comparativo de Carl Schuster. Imagen incluida en la exposición "Across the Pacific" (*A través del Pacífico*) 1949, plata sobre gelatina, Museo de Historia Natural Nueva York.

tema controversial, lo mismo que su persona y sus filiaciones ideológicas con el nazismo. Schuster se acercó a Strzygowski con su amplia colección de textiles y, bajo su dirección, terminó su tesis doctoral sobre los bordados de los campesinos chinos. Su metodología, según la propuesta de la Escuela de Viena, exigía un amplio repertorio de símbolos antiguos y los comparaba con motivos similares generados en otra parte del mundo a fin de obtener suficientes pruebas de los contactos debidos a las migraciones. Según Schuster, el arte popular y su simbolismo eran eficaces para rastrear dichos contactos en tanto lenguajes capaces de comunicar las creencias de los pueblos antiguos.

El método consistía en buscar y encontrar los patrones subyacentes que establecían relaciones entre formas aparentemente disímiles y rastrear la evidencia sin preocuparse por cronologías o fronteras. En diversos artículos, Schuster explicaba las formas de distribución de tipologías de diseño que se presentaban en ambos hemisferios y enfatizaba como asunto fundamental el patrón

organizativo subyacente. Para él, ese patrón consistía en entender las nociones o conceptos cosmológicos de los cuales se derivaban la función de la decoración del cuerpo, la vestimenta, las herramientas y la noción de vestir al individuo en su ancestralidad tribal. Todo ello se expresaba por medio de un repertorio de formas sobre el cuerpo. Así, los cuerpos podían representarse unidos para mostrar su parentesco o en otros casos se hacía uso de la verticalidad, juntando las extremidades hasta el punto de no reconocer la procedencia anatómica, lo cual contribuía a la complejidad formal que en ocasiones se entendía como si se tratase de formas decorativas. Los mitos establecen la descendencia de piernas, brazos o dedos y es esta noción de origen en las extremidades lo que llevó a Schuster a pensar que esa forma de imaginar el origen humano era una analogía con el mundo natural, en particular el desarrollo de una planta, que concuerda con Riegl y sus preguntas sobre el estilo y la vida de las formas.

El encuentro

En ocasiones, Schuster estudiaba y escribía en la biblioteca pública de Nueva York y también en el American Museum of Natural History, donde en los años cuarenta se le había facilitado un escritorio y se le patrocinó una exposición de sus fotografías para demostrar justamente la presencia de símbolos compartidos por culturas separadas geográficamente.

La imagen perteneciente a Carl Schuster, que tuve la oportunidad de rescatar en los archivos del American Museum of Natural History, es un mapa cultural (fig.4). En medio del mapa puede apreciarse el mapamundi rodeado de una ancha banda dividida en cuadros donde se van acomodando, por medio de dibujos de objetos, los motivos de diferentes culturas en los cuales hay semejanzas: Borneo, Timor, la Nueva Guinea holandesa, Nueva Bretaña, Papúa, Ecuador, Bolivia, Nuevo México, Colombia. En el lado izquierdo encontramos a China y abajo las islas del Pacífico y Venezuela. Por algunas comparaciones que Schuster pone en su mapa, queda claro que la metodología comparativa de Covarrubias, que se observa en algunos motivos incluidos en *El águila, el jaguar y la serpiente*, coincide con la de Schuster.

Covarrubias menciona a Carl Schuster, pero es cierto que su atención —al menos en la introducción a *El águila, el jaguar y la serpiente*—, está puesta en Gordon Eckholm y, sobre todo, en Robert Heine-Geldern. Schuster y Heine-Geldern se habían formado en Viena, aunque tenían distintas formas de

entender el difusionismo o grados de comprensión de la relación entre Asia y América. En otro trabajo, presentado en el congreso de americanistas de 1939 con el título, “The Problem of Transpacific Influences in Mesoamerica”, Heine-Geldern defiende las afinidades estilísticas al comparar la ornamentación en el jade y en el mármol entre diseños mayas y chinos o entre un friso del Tajín y un jarrón de bronce chino. Todo parece indicar que Covarrubias ya estaba convencido de los argumentos de Heine-Geldern y de su idea de lo comparativo, ya que varios dibujos en el trabajo presentado por Heine-Geldern en 1949 son de Covarrubias y están fechados en 1947.

¿Qué propuso Heine-Geldern en aquel congreso que tanto impresionó a Covarrubias? Los mayores obstáculos para legitimar la transferencia de las formas de una cultura a otra eran, en la época en que esto se discutió, las diferencias cronológicas y los procesos de contacto. De acuerdo con el resumen que, en *El águila, el jaguar y la serpiente*, hace Covarrubias de las ideas de Heine-Geldern, éste se apoya en la hipótesis de las islas de los Mares del Sur como el conducto de la influencia China en América, en diversas épocas y desde variadas fuentes. Para Covarrubias, las diferencias cronológicas no son en realidad obstáculo para la validez de la teoría, ya que la verdadera edad de las civilizaciones americanas, en el tiempo en que Covarrubias escribió el libro, estaba aún por determinarse. Por otra parte, cabía la probabilidad de que las oleadas culturales que arrancaron de Asia en el periodo que va de 1200 a.C. a 200 a.C. se extendieran paulatinamente a lo largo del Pacífico, produciendo sucesivas infiltraciones de estilos, mediante diversos conductos y en épocas distintas; proceso que debió exigir largo tiempo. Por consiguiente, los que viajaban eran los estilos de segunda mano, adquiridos por distintos pueblos y no eran los objetos mismos procedentes de Asia. Covarrubias insiste, que por discutida y herética que pueda ser la teoría de Heine-Geldern, hasta ese momento era la más científica y más correctamente formulada.⁴³

El libro de Covarrubias se fundamenta en los motivos que muestran afinidades, como son las figuras en cuclillas y la división bilateral del cuerpo. Los postes totémicos colocados con series verticales o los motivos mitológicos del antiguo estilo del Pacífico, típicos de la costa Noroeste, de Melanesia, de Polinesia (Nueva Zelanda) y de Malasia, o la serpiente con el hocico vuelto hacia arriba y con un rostro humano en la boca, frecuente en Java, India, Bali y Sumatra, comparable con la serpiente de fuego de la piedra solar azteca.

43. Covarrubias, *El águila, el jaguar y la serpiente*.

También Covarrubias insiste en los distintos cultos que se encuentran entre Asia, el Pacífico y las Américas, como son el culto a los felinos, a los pájaros y a las serpientes que se encuentran en China, India, Indochina o Indonesia, México y Java, entre otros. Pone un ejemplo que aparece en uno de los trabajos de Heine-Geldern y Eckholm en el que se comparan los templos de Camboya con los del periodo Puuc de Yucatán.

Por el tipo de conexiones y la forma de aproximarse a los objetos, Carl Schuster parece afín a Covarrubias, y, desde luego, hay evidencia de que se conocían e intercambiaban conocimiento y dibujos; ambos participaron junto con Nelson Rockefeller en la fundación del Museo de Arte Primitivo de Nueva York. En un artículo sobre marcas en forma de V en el pecho, publicado en la revista *Anthropos*,⁴⁴ Schuster afirma que el propósito de su artículo es llamar la atención sobre cierto diseño que aparece en las culturas tradicionales en ambos lados del Pacífico. Este diseño se encuentra en el sudeste de Asia, en el Pacífico y en las Américas. Este trabajo comparativo sobre las marcas en el pecho se presentó en el ya referido XXIX Congreso de Americanistas y las ilustraciones también formaron parte de “Across the Pacific”. Pero es en el mapa encontrado en el American Museum of Natural History donde se muestra la capacidad de síntesis de Schuster cuando relaciona distintas culturas por medio de la forma, lo que en cierto sentido antecede a Covarrubias y los temas que señala en su libro. Sin embargo, queda la duda: ¿acaso Covarrubias influyó en el mapa de Schuster, o viceversa? En todo caso, lo que parece relevante es la diversidad de los enfoques comparativos de la época, los cuales quizá permiten entender mejor el contexto y el interés por el contacto entre culturas.

Covarrubias señala como importantes una serie de motivos que forman parte del mapa cultural que se debe a Schuster; uno de ellos es el *höcker* (joroba o forma de giba), cuya característica es tener brazos y piernas propios de una rana, motivo característico del Pacífico y típico de China, Malasia e Indonesia. El otro motivo que Schuster utiliza, señalado por Covarrubias, es el que muestra ojos y cara dibujados sobre las articulaciones, que se encuentra en la costa noroeste de México, también entre los mexicas y otros pueblos.⁴⁵

44. *Anthropos*, Bd. 47H ½ (enero-abril, 1952), 99-118.

45. Covarrubias, *El águila, el jaguar y la serpiente*, 34.

Conclusiones

El primer capítulo, y uno de los más extensos del primer tomo de *El águila, el jaguar y la serpiente* es precisamente sobre el poblamiento de América o lo que el autor denominó: los orígenes del hombre americano. Dicho capítulo revisa los distintos mitos respecto al problema; desde un lejano origen vikingo, pasando por la Atlántida de Platón hasta las diez tribus perdidas de Israel y otras especulaciones. Covarrubias señala que los estudiosos americanistas están divididos entre difusionistas y aislacionistas; estos últimos, los aislacionistas, definidos por sustentar la idea de que el difusionismo es una corriente de pensamiento que intenta robar la gloria de las contribuciones culturales de América.⁴⁶

El autor reúne la información científica y enfatiza el problema de la edad del hombre americano, repasando la información y los descubrimientos arqueológicos de su tiempo, y haciendo la lectura cuidadosa de códices y mitos americanos. Se vale de la estratigrafía pues es un método de datar la cerámica —que le interesó sobremanera—, de la misma forma en que recurre a la cultura material para dar apoyo a sus datos, y a las ciencias auxiliares, como la dendrocronología, que permite calcular la edad de los árboles, o la prueba del carbono 14, inventada en los tiempos en que escribió su libro.

Los aislacionistas —dice Covarrubias— hablan de una sola migración por el estrecho de Bering mientras que los difusionistas se dividen en los que creen que la civilización de las Américas proviene en parte del Viejo Mundo y en los que insisten en la existencia de contactos entre Asia y América desde la edad de piedra. Para Paul Rivet y Gladwin que ocupan un lugar prominente en su libro, el Nuevo Mundo fue un lugar de afluencia de una enorme variedad de culturas que llegaron a lo largo del océano Pacífico y que se establecieron en las costas de América. Covarrubias se basa en el libro de Paul Rivet, *Los orígenes del hombre americano*, y menciona la hazaña del Kon Tiki, a cargo de Thor Heyerdhal, bien conocida en su tiempo y altamente revalorada en la actualidad. A Covarrubias le interesaba la idea de “las Américas” como aglutinadoras

46. Su trabajo da cuenta de la larga lista de descubrimientos de la Antigüedad del hombre americano y pasa revista a todo aquello encontrado a lo largo de las Américas. Todos estos restos, dirá Covarrubias, han probado que la heterogeneidad es la característica más sobresaliente, en la medida en que hay restos de cerebros con distintas formas, como son los mongoloides, austraoides y aun negroides.

de la diversidad cultural, un continente de una enorme diversidad de capas culturales, un lugar del encuentro por excelencia.

Resulta imposible cerrar la discusión del origen del hombre americano en la medida en que la ciencia avanza y el ADN permite nuevas posibilidades. En el mes de enero de 2018, análisis de ADN aplicados a los restos de una niña recién nacida (seis semanas de edad) de 11,500 años de antigüedad hallados en Alaska en 2013, arrojan nueva luz sobre el poblamiento de América. Estudios genéticos de la criatura junto con otros datos indican que pertenecía a un grupo humano hasta ahora desconocido. Los científicos aseguran que el análisis del ADN apoya la idea de que una gran ola de migrantes se mudó al continente desde Siberia, hace más o menos 20,000 años. Los niveles del mar pudieron haber decrecido y dado lugar a una porción de tierra seca en el estrecho de Bering, estas grandes áreas de tierra se sumergieron de nuevo cuando inmensas porciones de hielo se derritieron. Los pioneros son los ancestros de los nativos americanos. Éstos son los restos humanos más antiguos encontrados en Alaska.

El asunto de mayor interés consiste en que los restos de esta niña pertenecen a un tipo humano diferente, lo que apunta a la existencia de una población ancestral que empezó a ser genéticamente distinta en el este de Asia hace 34,000 años y que completó la diferenciación hace 25,000 años aproximadamente. El análisis sugiere que un grupo de antiguos beringianos, representado por los restos de la niña recién nacida en Upward Sun River (USRI), en algún momento empezaron a diferenciarse de los migrantes pioneros. Ahí, según este científico, se produjeron dos grupos genéticos que son reconocidos como los ancestros de las poblaciones indígenas actuales.

De acuerdo a este trabajo, antes de este genoma sólo teníamos conocimiento de una población americana y siberiana más reciente y ahora con este descubrimiento hay la posibilidad de entender mejor su divergencia con otros grupos humanos y su antigüedad.⁴⁷

Para Covarrubias esta información hubiera sido de gran valor y hubiese ampliado las hipótesis que aparecen en la parte de su libro llamada “Los orígenes del hombre americano”. Sin embargo, como he argumentado, la fuerza de la propuesta de *El águila, el jaguar y la serpiente* radica en cómo problematizó

47. V.J. Moreno-Mayar, L. Vinner, B.A. Potter, S. Rasmussen, M. Steinrücken, J.A. Kamm, J. Terhorst, A. Malaspinas, A.S. Albrechtsen, M. Reuther, J.D. Sikora, J.D. Malhi, R.S. Irish, L. Song, Y.S. Orlando, R. Meltzer, D.J. Nielsen y Eske Willerslev. “Terminal Pleistocene Alaskan Genome Reveals First Founding Population of Native Americans”, *Nature* (11 de enero de 2018): 553, 203-207. Disponible en www.nature.com/articles/nature25173.

en dibujos y textos la relación entre antropología e historia del arte. El cruce entre estas dos disciplinas actuó como punto de partida para plantear un camino hacia el análisis estético de culturas no occidentales, de distinta procedencia, pero hermanadas en la forma. Lo que más importaba a este artista visual y antropólogo era destacar la capacidad de los otros —a los que se rehusaba a llamar primitivos— de producir belleza desde una espiritualidad diferente y estilos de vida evocados en objetos de alta complejidad simbólica.

En su breve, pero intensa vida, destacó el amor por los viajes y la naturalidad para establecer una red de contactos internacionales. Covarrubias se sentía en casa en todos los lugares donde se asentaba por un tiempo, y no parecía sentirse extraño fuera del lugar en donde nació. Se trataba de un experto observador que se apropió de todo lo que pudiera culturalmente ser ajeno, pero también era conocedor de lo suyo y, con ese bagaje encontró alternativas a las barreras del nacionalismo y su tendencia aislacionista. Él intensificó su talento como escritor y antropólogo en una Europa convulsionada por el ascenso de los fascismos que desembocarían en la segunda guerra mundial; quiso entender el mundo desde otro horizonte y encontró en el difusionismo un abanico de posibilidades para entretener las afinidades de la creación artística y modelos de vida diferentes a los occidentales. La idea de Covarrubias, ciertamente, no era apegarse en forma irrevocable al difusionismo, pero sí insistir, dada su propia postura cosmopolita, en que el mundo —en particular el suyo que se revela en obras como *Mexico South*⁴⁸ y poco más tarde en la ambiciosa obra de la interconexión de las culturas indígenas de las América—, no participa de una construcción del poder donde predomina lo fijo y lo monumental, sino que se inclina por la interacción permanente de los artefactos y objetos en el complejo universo de las formas y su capacidad de desplazarse. ♣

48. Véase n. 39.



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

IVÁN RUIZ

IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI[†], ELISA VARGASLUGO, JORGE ALBERTO MANRIQUE[†], ELISA GARCÍA BARRAGÁN[†], EDUARDO BÁEZ MACÍAS, ALBERTO DALLAL, RITA EDER ROZENCWAIG, FAUSTO RAMÍREZ ROJAS, AURELIO DE LOS REYES, JULIO ESTRADA, ALICIA AZUELA DE LA CUEVA, MARTHA FERNÁNDEZ GARCÍA, ROGELIO RUIZ GOMAR, MARIE-ARETI HERS, CLARA BARGELLINI, GUSTAVO CURIEL MÉNDEZ, ELIA ESPINOSA LÓPEZ, OLGA SÁENZ GONZÁLEZ, LOUISE NOELLE, TERESA DEL CONDE[†], ARTURO PASCUAL SOTO, DÚRDICA ŠÉGOTA TOMAC, ELENA ISABEL ESTRADA DE GERLERO[†], PABLO ESCALANTE GONZALBO, ARNULFO HERRERA CURIEL, EMILIE CARREÓN BLAINE, DIANA MAGALONI KERPEL, JAIME CUADRIELLO, MARÍA ELENA RUIZ GALLUT, RENATO GONZÁLEZ MELLO, CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ, MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO, LETICIA STAINES CICERO, MARÍA TERESA URIARTE, MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL, ENRIQUE X. DE ANDA ALANÍS, ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA, PETER KRIEGER, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, JESÚS GALINDO TREJO, ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA, HUGO ARCINIEGA, PABLO F. AMADOR MARRERO, CONSUELO CARREDANO, DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN, LAURA GONZÁLEZ, FERNANDO BERROJALBIZ, LINDA BÁEZ RUBÍ, OSCAR FLORES FLORES, DAVID M. J. WOOD, ROBERT MARKENS, GENEVIÈVE JEANINE ALICE LUCET, KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ, HELENA CHÁVEZ MC GREGOR, ANA GUADALUPE DÍAZ ÁLVAREZ, DANIEL MONTERO FAYAD, IVÁN RUIZ, DENISE FALLENA MONTAÑO, MARIANA AGUIRRE, RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA, GONZALO ALEJANDRO SÁNCHEZ SANTIAGO, JOAQUÍN BARRIENDOS, HIRAM VILLALOBOS, YARELI JAIDAR, ELSA ARROYO, DAFNE CRUZ PORCHINI, LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO, CLAUDIO MOLINA, FLORENCIA SCANDAR, MANUEL ESPINOSA PESQUEIRA.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, volumen XLII, *Los territorios artísticos de Miguel Covarrubias*, suplemento al número 116 (primavera de 2020), se terminó de imprimir el 17 de abril de 2020, en los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.V. Composición tipográfica: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. El tiraje consta de 500 ejemplares.

