

MUSEO CHILENO  
DE ARTE  
PRECOLOMBINO

# LA FIESTA DE LAS IMÁGENES EN LOS ANDES

THE FESTIVAL OF THE IMAGES IN THE ANDES





**MUSEO CHILENO  
DE ARTE  
PRECOLOMBINO**

**BHP I  
MINERA ESCONDIDA**

PRESENTAN

*Organiza*

Museo Chileno de Arte Precolombino  
Fundación Familia Larraín Echenique

*Auspician*

Ilustre Municipalidad de Santiago  
Ministerio de las Culturas,  
las Artes y el Patrimonio  
Proyecto acogido a  
Ley de Donaciones Culturales

*Investigación*

Proyecto FONDECYT 1130431, CONICYT  
Centro de Estudios Culturales  
Latinoamericanos, Universidad de Chile

*Colaboran*

Museo Nacional de Arqueología,  
Antropología e Historia del Perú  
Ministerio de Cultura de Perú  
Museo de Arte y Tradiciones Populares,  
Instituto Riva Agüero-PUC del Perú  
Museo de Colchagua  
Museo Arqueológico de La Serena  
Museo Arqueológico San Miguel  
de Azapa, Universidad de Tarapacá  
Colección Salinas de la Piedra  
Colección Familia Soza Larraín  
Lucía Estévez Marín  
José Luis Martínez Cereceda  
Colecciones privadas

**EXPOSICIÓN TEMPORAL**  
**Diciembre 2018-Mayo 2019**

**LA FIESTA**

**DE LAS IMÁGENES**

**EN LOS ANDES**

**THE FESTIVAL OF THE IMAGES IN THE ANDES**

Esta exposición temporal trata de uno de los temas más candentes de la actualidad: el poder de los medios de comunicación. Mostraremos en ella de qué manera, las diversas y numerosas sociedades andinas que ocupaban enormes territorios en lo que hoy son Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina y Chile, en un espacio de tres mil años, desarrollaron distintos sistemas para registrar información, sin tener escritura y superando barreras lingüísticas.

Hemos denominado esta exposición *La Fiesta de las imágenes en los Andes*, pues fueron principalmente las imágenes plasmadas en los objetos, pero también la música, el drama, los bailes, el tejido, el arte rupestre y las formas de registro numérico, los medios utilizados por estas sociedades para transmitir ideas, conceptos, mitos e historias, que a lo largo de milenios lograron comunicar a estos pueblos. De esta manera se formó lo que conocemos como ‘cultura andina’ que, hasta el día de hoy y a pesar de los avatares sufridos por la conquista hispana, la colonización y evangelización cristiana y la misma globalización, advertimos cuando escuchamos música, cantos y ritmos, vemos tejidos, carnavales, vestimentas e identificamos imágenes que unieron y unen a sociedades que viven en estos extensos territorios.

Así fue también como se explica la vertiginosa expansión del Imperio Inka o Tawantinsuyu, que en no más de un siglo, logró dominar una multitud de diversos pueblos que, aunque estaban separados por distancias geográficas enormes y distintas lenguas, participaban de una misma base cultural andina, que en muchos aspectos los identificaba. El Inka, de alguna manera, era uno de ellos y no un total extraño que los conquistaba.

En esta exhibición podremos descubrir también cómo actualmente usamos imágenes, que son incluso más eficientes que la propia escritura para trasmitir ideas. Sólo un ejemplo, los ‘emoticones’ con los que generalmente nos comunicamos y que ‘valen más que mil palabras’.

Los curadores responsables de esta exhibición son un equipo de investigación en historia y antropología andina liderado por el Dr. José Luis Martínez, que han estado trabajando por muchos años con el apoyo del Programa FONDECYT de CONICYT y el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile, en descifrar estos signos gráficos, musicales, teatrales, y otros que permitieron que estas dispersas sociedades se comunicaran eficazmente.

La exposición que presentamos es resultado de esta fascinante investigación y un fruto más de la alianza estratégica que une a este museo con Minera Escondida desde hace 20 años. Juntos hemos producido decenas de exhibiciones, publicaciones y el año 2014 la inauguración de la sala *Chile antes de Chile*, que amplió y modernizó las instalaciones del Museo y produjo una exhibición de excelencia mundial acerca de las culturas precolombinas que habitaron nuestro país.

Agradecemos a cuantos colaboraron en esta exposición desde sus diversos y complejos frentes: a los curadores invitados, al equipo de diseño expositivo, montaje y gráfica, así como a las áreas de Curatoría, Colecciones, Comunicaciones, Audiovisuales y Educación de este Museo.

Debemos hacer especial mención en nuestros agradecimientos al Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia-Ministerio de Cultura del Perú, al Museo de Arte y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero-PUC del Perú, al Museo Arqueológico de La Serena, al Museo Arqueológico de San Miguel de Azapa de la Universidad de Tarapacá, al Museo de Colchagua, a las Colecciones Salinas de la Piedra Humeres, Soza Larraín y otras privadas, quienes han facilitado en préstamo obras de sus repositorios para esta exhibición.

Finalmente, agradecemos a la I. Municipalidad de Santiago, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y a la Ley de Donaciones Culturales por su valioso y constante apoyo al Museo.

This exhibition focuses on one of today's most pressing issues: the power of the media. In it, we show how, over a span of three thousand years, the many different Andean societies that occupied vast territories of what are now Ecuador, Peru, Bolivia, Argentina and Chile developed diverse systems for recording information across linguistic barriers and without writing systems.

We titled this exhibition *The Festival of the Images in the Andes*, as images captured on objects were the primary medium that those societies employed to transmit ideas, concepts, stories and histories over thousands of years, although music, theatre, dance, weaving, rock art and forms of numerical record-keeping were also used. It was through such processes that what we know as ‘Andean culture’ was shaped, and despite the upheaval caused by the Spanish conquest, colonization, Christian evangelization, and now globalization, that culture is still apparent today when we hear its music, songs and rhythms, when we look at a woven cloth or garment, when we watch a carnival, or identify images that unified and continue to unify the societies that live in those vast territories.

These systems also explain how the Inka Empire or Tawantinsuyu, was able to expand at such a dramatic pace, managing, in little more than a century to subjugate a myriad of different peoples who, although separated by enormous distances and speaking a multitude of languages, shared a common Andean cultural base, many aspects of which were tied to their identity. In some sense, the Inka ruler was one of them, and not a total stranger who had come to conquer them.

In this exhibition we can also discover how we, too, use images to convey information, as after all, images are much more efficient than writing. Just think of the ‘emoticons’ we use to communicate daily, tiny pictures ‘worth more than a thousand words’.

The curators responsible for this exhibition are part of a team of researchers working in Andean history and anthropology under

the leadership of Dr. José Luis Martínez. For many years now, with support from Chile's CONICYT and its FONDECYT Program as well as from the Universidad de Chile's Centro de Estudios Latinoamericanos, Dr. Martínez and his team have worked to decipher those graphic, musical, theatrical and other signifiers that enabled disperse Andean societies to communicate effectively.

This exhibition is the result of that fascinating investigative work. It is also the fruit of a 20-year-long strategic partnership between the Museum and Minera Escondida that has given rise to dozens of exhibitions and publications and in 2014 to the inauguration of the *Chile before Chile* gallery, which expanded and updated our institutional facilities and established a permanent, world-class exhibition on the pre-Columbian cultures that inhabited our country.

We wish to thank the many individuals who collaborated on this exhibition on so many diverse and complex fronts—the guest curators, the exhibition design, assembly and graphics team, and the different departments—Curatorial, Collections, Communications, Audiovisual and Education—of our very own Museum.

Our special appreciation is extended to the Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia-Ministerio de Cultura de Perú, the Museo de Arte y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero-PUC del Perú, the Museo Arqueológico de La Serena, the Museo Arqueológico de San Miguel de Azapa at the Universidad de Tarapacá, the Museo de Colchagua, the Salinas de la Piedra Humeres Collection, to Soza Larraín and other private collectors, for generously loaning artifacts from their collections for this exhibition.

Finally, we extend our thanks to the Ilustre Municipalidad de Santiago, the Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, and the Ley de Donaciones Culturales for their valuable and ongoing support of the Museum.

## LA FIESTA DE LAS IMÁGENES EN LOS ANDES

12	PALABRAS INICIALES
16	LA EXPOSICIÓN
18	<b>ÑAWRAY PACHA: LOS MUNDOS Y LOS TIEMPOS</b>
21	<i>Pacha: Tiempo y espacio</i>
22	<i>Purum Pacha, tiempos del Inka</i>
24	<i>Kay Pacha, tiempo colonial</i>
26	<i>Ukhu Pacha o mundo de adentro</i>
26	<i>Hanan Pacha, tiempos de Gloria</i>
28	<i>Pachakuti</i>
32	<i>Los Calendarios</i>
37	<i>¿Quiénes habitan el mundo?</i>
37	<i>Los seres del mundo</i>
48	<i>Los espacios del mundo Moche</i>
52	<b>SISTEMAS DE COMUNICACIÓN</b>
55	<i>¿Qué lenguajes?</i>
55	<i>Lenguajes abstractos y geométricos</i>
57	<i>K'isa</i>
57	<i>Pampa</i>
60	<i>Allqa</i>
62	<i>Lenguajes figurativos</i>

## THE FESTIVAL OF THE IMAGES IN THE ANDES

12	OPENING WORDS
16	THE EXHIBITION
18	<b>ÑAWRAY PACHA: WORLDS AND TIMES</b>
21	<i>Pacha: Time and Space</i>
22	<i>Purum Pacha, Inka times</i>
24	<i>Kay Pacha, Colonial times</i>
26	<i>Ukhu Pacha, the world within</i>
26	<i>Hanan Pacha, times of glory</i>
28	<i>Pachakuti</i>
32	<i>Calendars</i>
37	<i>Who inhabits the world?</i>
37	<i>The beings of the world</i>
48	<i>Spaces of the Moche world</i>
52	<b>COMMUNICATION SYSTEMS</b>
55	<i>What languages?</i>
55	<i>Abstract and geometric languages</i>
57	<i>K'isa</i>
57	<i>Pampa</i>
60	<i>Allqa</i>
62	<i>Figurative languages</i>

65	<i>¿Cómo funcionan?</i>
65	<b>Modo Presentación</b>
65	<b>Modo Serie</b>
68	<b>Modo Escena</b>
73	<i>Poesía que se escucha, poesía que se ve</i>
73	<i>Dobletes y paralelismo</i>
77	<i>Toqapus, ¿una escritura Inka?</i>
87	<i>¿Cómo anotaban y sumaban?</i>
87	<i>Los números y sus significados</i>
92	<i>Los quipus</i>
94	<i>Yupanas y pallares: piedras para calcular</i>

98	<b>¿QUÉ HISTORIAS NARRABAN?</b>
101	<i>Historias de los inkas</i>
109	<i>Recordando a los inkas</i>
114	<i>Evangelización: miradas andinas</i>
119	<i>Otros lenguajes: Rezolipichi</i>
122	<b>EPÍLOGO: LA FIESTA ANDINA</b>
127	<b>PALABRAS FINALES</b>
128	<b>BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA</b>

65	<i>How do they operate?</i>
65	<b>Presentation mode</b>
65	<b>Series mode</b>
68	<b>Scene mode</b>
73	<i>Poetry that is heard, poetry that is seen</i>
73	<i>'Dobletes' and parallelisms</i>
77	<i>Toqapus, an Inka writing system?</i>
87	<i>How did they make records and addition?</i>
87	<i>Numbers and their meanings</i>
92	<i>Quipus</i>
94	<i>Yupanas and pallares: stones to calculate</i>
98	<b>WHAT STORIES DID THEY TELL?</b>
101	<i>History of the Inka people</i>
109	<i>Remembering the Inkas</i>
114	<i>Evangelization: Andean perspectives</i>
119	<i>Other languages: Rezolipichi</i>
122	<b>EPILOGUE: ANDEAN FESTIVAL</b>
127	<b>FINAL WORDS</b>
128	<b>RECOMMENDED READING</b>



# LA FIESTA DE LAS IMÁGENES EN LOS ANDES

THE FESTIVAL OF THE IMAGES IN THE ANDES

1.

*La fiesta de las imágenes en los Andes.*

Arte mural en la pirámide Huaca de la Luna,  
cultura Moche, costa centro norte del Perú.

*The festival of images in the Andes.*

Mural art in the Huaca de la Luna pyramid,  
Moche culture, north central coast of Peru.

---

Reproducción gráfica del original.  
Ilustración, Álvaro Arteaga.

PAULA MARTÍNEZ S. | JOSÉ LUIS MARTÍNEZ C. | CARLA DÍAZ D. | CAROLINA ODONE C.

## PALABRAS INICIALES

Desde hace varios miles de años, las sociedades andinas fueron desarrollando diversas formas de registrar información y de trasmitirla —en un mundo multiétnico y pluricultural— sin las dificultades que plantean las barreras lingüísticas. Esto fue posible gracias a la invención de medios cuyos signos comunicativos no estaban vinculados a las palabras o a los sonidos propios de cada idioma. Ayudaba el hecho de que estos pueblos, si bien eran diferentes, formaban parte de una misma civilización y por lo tanto compartían un universo cultural y conceptual muy similar. La singularidad y complejidad de algunas de estas formas de comunicación es tan alta, que recién en los últimos años los investigadores han podido avanzar en su comprensión y decodificación, a tal punto que algunos sostienen que son medios de comunicación o ‘mass media’ en su propio derecho (figura 1, p. 8-9). Se trata de objetos tales como textiles, vasos-queros, quipus, tablas pintadas, cerámicas y manifestaciones músico-coreográficas, que servían de soporte material para el despliegue de distintos tipos de lenguajes —visuales, gestuales, orales o musicales— que permitieron a estas sociedades prehispánicas, y después, a las coloniales y a las comunidades actuales, expresar temas y discursos y comunicarlos. Entre las características más notables de estos viejos y originales medios de comunicación, es que por ellos circularon y circulan todavía narrativas andinas que no solo reflexionan sobre el pasado, sino también sobre temas contemporáneos, algunos de palpitante actualidad.

Antiguamente, estos medios de comunicación contribuyeron a la divulgación de creencias y valores e incluso a la construcción y desarrollo de estados e imperios, que incluían territorios de varios millones de kilómetros de extensión y que incorporaron

## OPENING WORDS

Thousands of years ago, Andean societies developed different ways of recording and transmitting information in ways that were unhindered by linguistic barriers in what was a multiethnic and pluricultural world. This was possible thanks to the invention of media that used communicative signs that were not linked to the words or sounds of a specific language. It also helped that these peoples, while different, were all part of the same civilization and therefore shared a very similar cultural and conceptual universe. Some of these forms of communication are so ingenious and complex that investigators have only begun to understand and decode them in recent years, leading some to affirm that they are ‘mass media’ in their own right (figure 1, p. 8-9). They include objects such as textiles, quero-cups, quipus, painted tableaux and ceramic pieces, as well as music-and-dance performances, all of which provided material means of communicating different types of languages—visual, gestural, oral and musical. These objects and practices enabled such pre-Hispanic societies, and the colonial and modern-day ones that followed them, to establish discourses and express ideas and convey them to others. One of the most notable features of these ancient and creative forms of communication is that in the distant past and even today they have enabled the circulation of Andean narratives that not only reflect on the past, but also address issues in the present, including some pressing contemporary matters.

In ancient times, these communication media helped to disseminate beliefs and values and even to build and expand states and empires over vast territories covering millions of square kilometers and inhabited by countless

a una infinidad de grupos étnicos, atravesados por múltiples realidades idiomáticas. En estas suertes de Torres de Babel prehispánicas que fueron las grandes organizaciones políticas andinas, surgieron especialistas encargados de producir, circular y leer la información que se quería hacer llegar a las distintas audiencias, posibilitando que los hechos de la memoria, las ideas políticas, las historias y las cosmovisiones viajaran por distintos espacios de los Andes.

A partir del siglo XVI, durante la conquista y dominación colonial hispana, estos medios de comunicación siguieron funcionando al interior de los pueblos, comunidades y elites indígenas, permitiendo que las antiguas ideas subsistieran y se reprodujeran, así como también que las ideas nuevas que enfrentaron en el contacto colonial se expresaran y trasmitieran. Al mismo tiempo, las sociedades andinas integraron a sus sistemas de comunicación nuevos medios impuestos por los invasores, como la escritura alfábética, los rezos cristianos, el culto a los santos, el dibujo en papel y los modelos de pintura en talleres artesanales.

La exposición *La fiesta de las imágenes en los Andes* busca llevar al visitante en un viaje espacio-temporal doble. Por un lado, al conocimiento de las distintas formas de comunicación que han existido en los Andes desde hace varios milenios hasta la actualidad y, por otro, a reconocer tipos de lenguaje similares en los andamios de su propia cultura, pues se trata en muchos de los casos de prácticas universales. A través de un recorrido conceptual y multisensorial por más de un centenar de piezas arqueológicas y etnográficas, como también mediante una importante cantidad de recursos adicionales multimediales, el visitante podrá aproximarse no solo a una muestra de gran belleza, sino a una nueva manera de ver la comunicación humana a lo largo del tiempo y a través de las culturas más allá de sus fronteras lingüísticas.

ethnic groups and multiple linguistic realities. Within these large-scale Andean political organizations, virtual pre-Hispanic ‘towers of Babel’, specialists emerged who were charged with producing, circulating and ‘reading’ the information these media were attempting to convey to different audiences, thereby allowing memories, political ideas, stories and cosmovisions to move through different Andean spaces.

In the 16th century and onward, during the Spanish conquest and colonial rule, these forms of communication continued operating in Andean villages and communities, including amongst their indigenous elites, perpetuating ancient ideas and at the same time expressing and conveying new ideas that emerged after contact. Over time, Andean societies introduced new media into their communications systems that were imposed by the invaders, such as a written alphabet, Christian prayer, worship of the saints, drawing on paper, and formal painting on canvas.

The exhibition, *The Festival of the Images in the Andes*, is designed to take visitors on a twofold journey through space and time that will not only show you different forms of communication that have existed in the Andes for several millennia and continue to be used to this day, but also teach you to identify similar languages in your own culture, as many of these are practiced universally. This conceptual, multisensorial tour includes more than a hundred archaeological and ethnographic pieces as well as stunning multimedia displays, offering our museum visitors not only an exhibition of great beauty, but also a new way of looking at human communication that transcends time, cultures and linguistic boundaries.

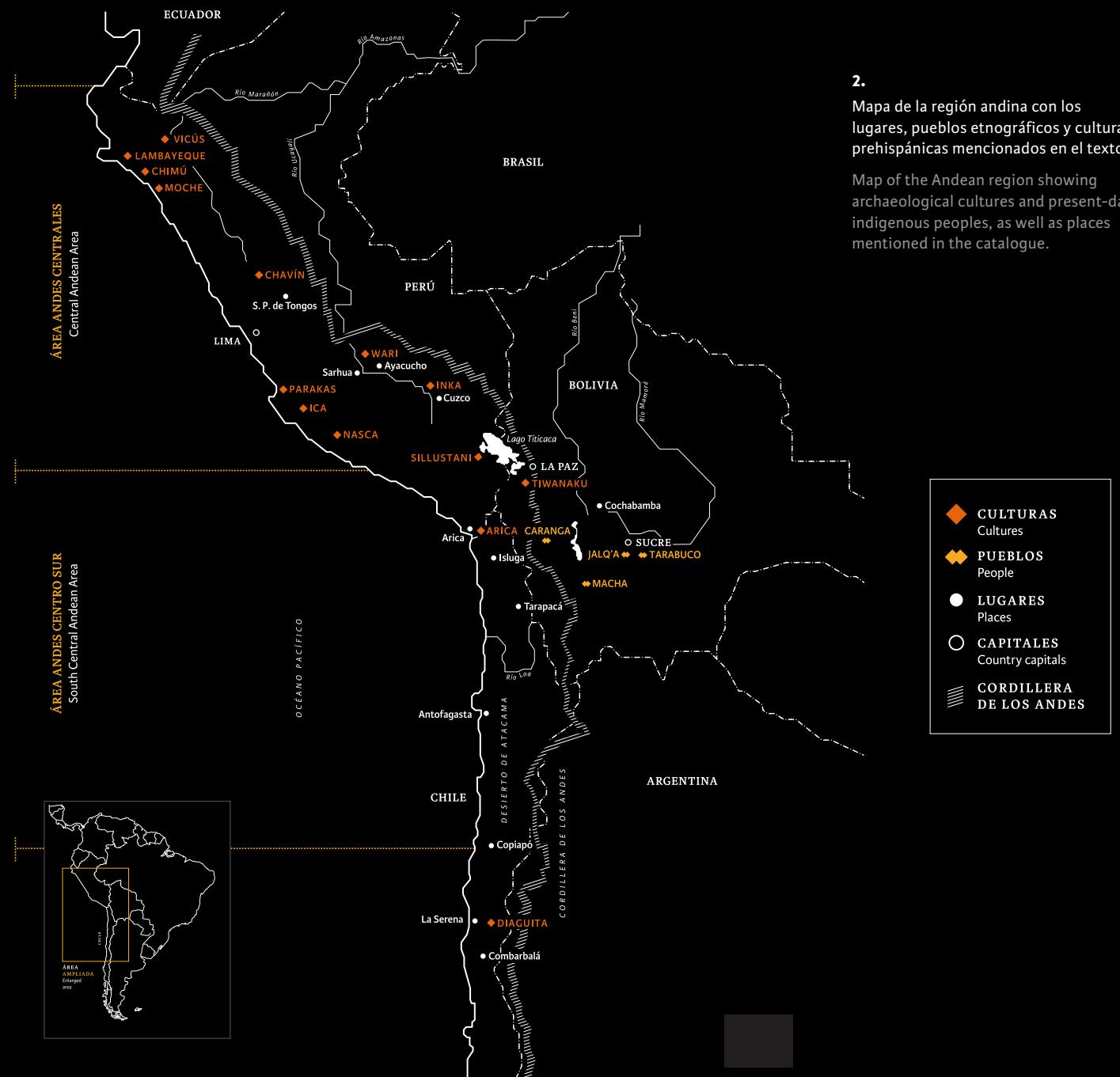
La exposición reúne variadas colecciones tanto materiales como audiovisuales, elaboradas en diferentes tiempos y espacios geográficos de los Andes. Entre ellas destacan vasos-queros, quipus, yupanas, textiles, tablas pintadas, calabazas, vasijas de cerámica y artefactos de piedra, así como manifestaciones musicales y coreográficas, todas las cuales nos enseñan cómo funcionaron estos sistemas de comunicación y qué se decía a través de ellos. Mientras algunas de ellas provienen de la costa, la sierra y el altiplano del Perú, otras fueron producidas en la sierra y altiplano de Bolivia y también en el norte del actual territorio de Chile. Las colecciones de piezas prehispánicas pertenecen a las culturas Chavín (900-400 A.C.), Vicús (400 A.C.-500 D.C.), Moche (1-700 D.C.), Paracas (100 A.C.-200 D.C.), Nasca (400-700 D.C.), Wari (550-950 D.C.), Tiwanaku (400-1200 D.C.) y Chimú (900-1400 D.C.), y finalmente al Imperio Inka o Tawantinsuyu (1400-1532 D.C.), que se extendió por los Andes centrales y el centro sur del continente americano. Pero no sólo el pasado prehispánico y colonial se reúnen en esta exposición, ya que el visitante podrá observar también objetos y manifestaciones culturales actuales o etnográficas de diversos lugares de Perú, Bolivia y norte de Chile (figura 2).

Las colecciones exhibidas expresan a través de sus formas materiales, imágenes, sonidos, movimientos, motivos y diseños, las diversas concepciones del espacio y del tiempo y de la vida y la muerte de los seres que habitan el mundo humano y la naturaleza. Hombres y mujeres, artesanos y especialistas, son los responsables de la elaboración de estos objetos y son ellos quienes les dan vida y significado. Se trata de objetos, tiempos y espacios plurales cuyas figuras, diseños, música o gestos continúan comunicando sus contenidos, y que ayer y hoy encontramos reunidos en la fiesta andina.

The exhibition has brought together several collections as well as audiovisual materials produced in different places and times of the Andes. These creations—which include quero-cups, quipus, yupanas, textiles, painted tableaux, gourds, ceramic vessels and stone artifacts, as well as music and dancing—teach us how these Andean systems of communication operate and what messages they convey. Some of them came from the coast, mountains and Altiplano of Peru, while others were produced in the highlands and Altiplano of Bolivia and what is now Northern Chile. The collections of pre-Hispanic pieces you will see in this exhibition belong to the following cultures: Chavín (900-400 B.C.), Vicús (400 B.C. - A.D. 500), Moche (A.D. 1-700), Paracas (100 B.C.- A.D. 200), Nasca (A.D. 400-700), Wari (A.D. 550-950), Tiwanaku (A.D. 400-1200) and the Chimú (A.D. 900-1400), and lastly the Inka Empire or Tawantinsuyu (A.D. 1400-1532), which stretched from Ecuador to the south-center of Chile. But this exhibition does not only focus on the pre-Hispanic and colonial past; it also includes cultural objects and creative expressions from present-day indigenous peoples from various places in Peru, Bolivia and Northern Chile (figure 2).

Through their materials, imagery, sounds, movements and designs, the collections on display in this exhibition express different conceptions of space and time and different ideas about the lives and deaths of the beings inhabiting the human and natural worlds. The female and male artisans and experts responsible for producing these creations have imbued them with life and meaning by means of figures, designs, music and gestures, allowing these plural objects, times and spaces to communicate their content, all of them present in the Andean festival of yesterday and today.

## LUGARES, PUEBLOS Y CULTURAS ANDINAS ANDEAN PLACES, PEOPLE AND CULTURE



## LA EXPOSICIÓN

El objetivo principal de esta exposición es mostrar a los visitantes los variados sistemas de registro y comunicación que han empleado los pueblos andinos a lo largo de su historia, entre los cuales la escritura alfabética ha sido solo uno de ellos. Se pone el énfasis en los sistemas semasiográficos (del griego sema, ‘significado’ y grafía, ‘escritura’), porque no requieren de la escritura alfabética, ni de los sonidos de una lengua para poder funcionar. Al dar a conocer estos otros sistemas de comunicación en los Andes, se busca que el público se piense a sí mismo, dado que estos sistemas están presentes en nuestra cultura y nos permiten interactuar en la vida cotidiana moderna.

La exposición está organizada en torno a tres ejes que establecen un recorrido espacial y multisensorial. El primer eje titulado *Ñawray Pacha: los mundos y los tiempos*, muestra cómo las distintas sociedades andinas registran las concepciones del mundo. Para ellas, el tiempo y el espacio son una unidad, por la que pueden transitar todos los seres vivientes. Un mundo en el que el pasado no ha desaparecido, sino que está, ahí, al lado del presente. En ese espacio-tiempo, los seres humanos pueden transformarse en animales, piedras o vegetales, y los otros seres —animados o inertos—, incluidas las divinidades, pueden, a su vez, ser como los humanos.

## THE EXHIBITION

The main aim of this exhibition is to introduce museum visitors to the varied systems that Andean peoples have used to record and communicate ideas throughout history, the written alphabet being but one of them. The exhibit focuses on ‘semasiographic’ systems (from the Greek sema, ‘meaning’, and grafia, ‘writing’) that require neither a written alphabet nor linguistic sounds to convey their ideas. It is our hope that sharing these other Andean communications systems will encourage museum visitors to reflect upon their own communication practices, as these kinds of systems are present in modern cultures, too, including in our everyday interactions.

The exhibition is divided into three main sections that together provide visitors with a multispatial and multisensory experience. The first section, entitled *Ñawray Pacha: Worlds and Times*, shows how different Andean societies recorded their ideas about the world. The Andean conception of the world is different from the Western conception. For Andean peoples, time and space are a unified whole through which all living beings can transit. In this world, the past has not disappeared, but rather exists alongside the present. In that space-time, human beings can become animals, plants or rocks, and other beings, living or not, and even deities, can become like humans.

El segundo eje titulado *Sistemas de comunicación*, permite mostrar que en los Andes han existido distintos sistemas para registrar cuentas, historias, teorías políticas e ideas religiosas. Aquí se explican qué signos, imágenes, volúmenes, colores y sonidos se utilizan para decir cosas, y cómo se expresan, lo que generalmente ocurre en momentos rituales, como en la fiesta andina, donde intervienen todos los sentidos.

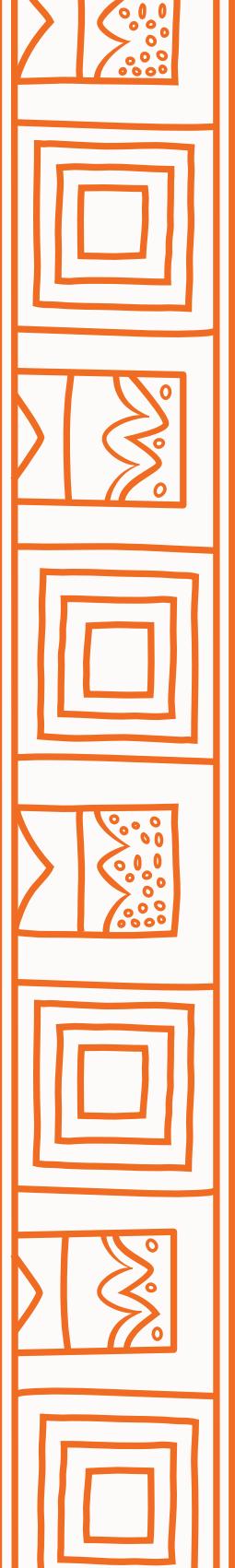
En el tercer y último eje titulado *¿Qué historias narraban?*, se exhiben diversos objetos que muestran relatos de cómo los inkas conquistaron territorios y formaron su Imperio, llegando a la selva o derrotando a otros poderosos ejércitos enemigos. También se narra cómo la religión católica les fue impuesta a los andinos por los europeos y otros temas ya más contemporáneos.

El texto que continúa es el guion curatorial de la exposición *La fiesta de las imágenes en los Andes*, ordenado de acuerdo a la museografía dispuesta en las salas de exhibición. Los textos de cada tema están tratados en este catálogo con mayor detalle que en la muestra y se acompañan con las imágenes, fotografías y dibujos de la casi totalidad de las colecciones materiales y audiovisuales reunidas en esta exhibición, que son las principales protagonistas de esta celebración de los sentidos.

The second section, *Communication Systems*, reveals the different systems used in the Andes for keeping accounts, telling stories, and conveying political and religious ideas. This section explains which signs, images, shapes, colors and sounds are used to convey messages and how they accomplish that, usually through rituals such as Andean festivals, which involve all of the senses.

In the third and final section, *What Stories did they Tell?*, we visit objects that have a tale to tell about such topics as stories of how the Inkas conquered territories and formed their Empire, including the Inkas' arrival in the jungle and their defeat of powerful armies. Other narrative devices recount how Catholicism was imposed upon Andean peoples by Europeans and other matters that are still relevant today.

The pages that continue are the curatorial script of the exhibition *The Festival of the Images in the Andes*, following the order of the exhibition galleries. The texts here complement the museum display texts by offering much more detailed information, accompanied by images, photographs and drawings from most of the items and audiovisual works you will see in the exhibition, which after all are the guests of honor at this celebration of the senses.



## ÑAWRAY PACHA: LOS MUNDOS Y LOS TIEMPOS

ÑAWRAY PACHA: WORLDS AND TIMES

Las sociedades andinas conciben el mundo de una manera distinta a la nuestra. ‘Pacha’ es un concepto que significa simultáneamente tiempo y espacio. Ambos configuran una unidad por la que pueden transitar todos los seres vivientes. Es un mundo en el que el pasado no ha desaparecido, sino que está ahí, al lado del presente. Antes de la invasión europea y la evangelización, los pachas eran dos: ‘purum pacha’ (tiempo y seres humanos anteriores) y ‘kay pacha’ (tiempo y seres humanos actuales). Después de la conquista española apareció también ‘hanaq pacha’, el cielo. Para los andinos, los seres que habitan este mundo pueden transformarse en animales, piedras o vegetales, y los otros seres del mundo, incluidas las divinidades, pueden ser como los humanos. Asimismo, los muertos crean vida y participan constantemente del mundo de los vivos.

The Andean conception of the world is different from that of the West. ‘Pacha’ is a concept that simultaneously means time and space, which together comprise a unified whole through which all living beings can transit. In this world, the past has not disappeared. It is there, beside the present. Before the European invasion of this land and the forced conversion of its peoples to Christianity, there were two pachas—‘purum pacha’ (time and previous humanities) and ‘kay pacha’ (time and current humanities). After the Spanish conquest, another appeared: ‘hanaq pacha’, the heavens. For Andean peoples, the beings that inhabit this world can transform themselves into animals, plants or stones, and the other beings of the world, including the deities, can become like humans. The dead can also create life and participate constantly in the world of the living.



## PACHA: TIEMPO Y ESPACIO

Los queros son vasos usados para brindar con chicha (bebida de maíz) en diversas ceremonias políticas o religiosas. Durante el Tawantinsuyu o Imperio Inka, estos vasos mayoritariamente confeccionados en madera, aunque también en cerámica y metal, llevaban inscritos diseños o motivos que podían ser abstractos o, en algunos casos, figurativos. Durante la Colonia, probablemente haciendo eco de las nuevas técnicas y materiales que los indígenas aprendieron a utilizar, así como también del nuevo repertorio de imágenes que circulaban, los vasos-quero comienzan a mostrar escenas narrativas sobre la vida en la época colonial y el pasado inkaico.

Pero, ¿cómo se leen los queros coloniales? Por lo general, sus motivos están organizados en tres bandas horizontales. En la superior, aparecen las escenas narrativas. En la central, motivos geométricos abstractos, como los llamados toqapus; y en la inferior, motivos florales. Todos los temas están relacionados de tal manera que basta con observar una parte de cualquiera de las bandas para conocer cuál era la escena que se mostraba en la banda superior. Estos vasos ceremoniales muestran los distintos pachas: del tiempo de los inkas y del tiempo colonial: purum pacha y kay pacha, respectivamente.

Los queros no son los únicos soportes donde se presentan los pachas. En los diseños de los textiles se muestran: el mundo presente (kay pacha), el inframundo o mundo de adentro (ukhu pacha) y el espacio-tiempo del sol y las divinidades cristianas (hanaq pacha). Como se puede observar en las figuras, el ukhu pacha es un tiempo/espacio de contrastes, donde los límites de las figuras se hacen visibles a través del contraste con el fondo.

## PACHA: TIME AND SPACE

Queros are cups used for making toasts at political and religious ceremonies with the fermented beverage chicha. During the time of Tawantinsuyu, the Inka Empire, these cups—usually made of wood, although at times of ceramic or metal—were inscribed with abstract or figurative designs and motifs. During the Colonial period, quero-cups began to display scenes that told stories of life in colonial times and in the Inka past; this shift was likely prompted by the new techniques and materials available to the quero-cups' creators as well as the new repertory of images in circulation at the time.

How do we read colonial-era quero-cups? In general, their motifs are organized into three horizontal bands. The upper band contains a narrative scene, the central band shows abstract geometric motifs such as toqapus (square shapes), and the lower band has floral motifs. The three bands are related thematically, so we can identify the upper narrative scene by looking at either of the other two bands. These ceremonial cups depict different pachas—purum pacha and kay pacha, or Inka times and colonial times, respectively.

Queros are not the only place where the pachas are represented. Andean textile designs also make reference to the world of the present (kay pacha), the infra or interior world (ukhu pacha) and the space-time of the sun and Christian deities (hanaq pacha). As we can observe in the figures these textiles display, the ukhu pacha is a space-time of contrasts, in which the outlines of the figures become visible by contrasting with the background.



3.

Representación del tiempo del Inka o purum pacha en un vaso-quero. La escena muestra al Inka bajo un arcoíris portando sus emblemas, armas y escudo.

Quero-cup showing purum pacha or the time of the Inkas. The scene shows the Inka under a rainbow with his emblems, weapons and shield.

### Purum pacha, tiempos del Inka

Un antiguo mito narra que antes de que viviésemos en este espacio/tiempo de luz solar había un espacio/tiempo sin luz solar. En ese espacio/tiempo sin luz solar vivía una humanidad antigua, la de los gentiles o chullpas. Ellos tenían el poder de hablar y comunicarse con los cerros, las aguas, los animales, las piedras y todo lo existente. Se produjo un cataclismo, un ‘pachakuti’, salió el sol y los chullpas se secaron. Así, ese mundo del pasado se destruyó y vino otra humanidad. Algunas variantes del mito reconocen que la llegada del sol se asocia con la llegada de los inkas y el Estado del Tawantinsuyu. Y otras variantes también lo vinculan con la llegada de los españoles y la evangelización cristiana (figura 3).

### Purum Pacha, Inka times

An ancient Andean myth tells how, before this current space-time of sunlight, there was a space-time without sunlight. That space-time without sunlight was inhabited by an ancient human race, the gentiles or chullpas. They had the power to speak and communicate with the mountains, waters, animals, stones and all of creation. Then a cataclysm or ‘pachakuti’ occurred and the sun came out and the chullpas dried up. In this way, the world of the past was destroyed and another humanity came into being. In some variations of this myth, the arrival of the sun was associated with the arrival of the Inkas and their state, Tawantinsuyu. Other variations link this changing of worlds to the arrival of the Spanish and the subsequent Christian evangelization (figure 3).



Madera policromada. Andes Centrales del Perú.  
Período Colonial, siglos XVI-XVIII.  
Polychrome wood. Central Andes of Peru,  
Colonial Period, 16-18th centuries.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 2322  
190 x 160 mm



4.

Vaso-quero en forma de copa que presenta el tiempo colonial o kay pacha. Las escenas muestran una festividad agrícola en la que participa la comunidad que brinda y el arado.

Quero-cup shaped like a goblet and displaying colonial time or kay pacha. The scene shows an agricultural celebration in which both the community making the toast and the plow are participating.



Madera policromada. Andes Centrales del Perú.  
Período Colonial, siglos XVI-XVIII.  
Polychrome wood. Central Andes of Peru.  
Colonial Period, 16-18th centuries.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 3348  
225 x 174 mm

### Kay pacha, tiempo colonial

Este término refiere al mundo de aquí, a la superficie de la tierra. El kay pacha es el tiempo y espacio donde habitan los seres humanos y no humanos. En ese tiempo y espacio del presente es donde se construye el pasado y el futuro más inmediato (figura 4).

### Kay Pacha, Colonial times

This term refers to the world of here and now, on the surface of the earth. Kay pacha is the space-time inhabited by human and non-human beings. This space-time of the present is where the past and most immediate future are constructed (figure 4).

**5.**  
Textil jalq'a que muestra el ukhu pacha o mundo de adentro en el que habitan animales imposibles en la realidad, sin orden aparente y cargados de poderes de fertilidad que se evidencian en animales al interior de otros.

Jalq'a textile showing the ukhu pacha or interior world that is without apparent order, inhabited by fantastical animals and imbued with fertility powers. Some animals are shown inside others.



Vestido, axsu, textil.  
Jalq'a, Chuquisaca, Bolivia.  
Axsu dress, textile.  
Jalq'a, Chuquisaca, Bolivia.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 2623  
1060 x 705 mm

### **Ukhu pacha o mundos de adentro**

A partir de la evangelización cristiana, este término fue asociado con el infierno. Mas para las poblaciones andinas coloniales, ukhu pacha no sólo era el lugar de los supays o diablos. También refería al interior de la tierra, al mundo de adentro, al mundo de abajo, siendo sus ojos o entradas, las minas, las cuevas, los volcanes, las lagunas subterráneas, los manantiales, entre otros. Allí, en el fondo de la tierra residía y reside la fecundidad. Este es un espacio/tiempo oscuro, fértil, poderoso e invisible (figura 5).

### **Hanan pacha, tiempos de gloria**

Después de la evangelización, este término fue asociado con el cielo, al mundo de arriba. Allí residían Dios, la Virgen, los santos, las santas. Sin embargo, para las poblaciones andinas coloniales, hanan pacha no sólo era el lugar de las divinidades católicas, allí también vivían las nubes, los astros, como el Sol y Venus, el granizo, el cóndor y el arcoíris. Este es un espacio/tiempo de luz y visible.

### **Ukhu Pacha, worlds within**

After Christianity had taken hold, this term was associated with hell. For Andean colonial peoples, ukhu pacha was not only the place of supays or devils, it also referred to inside of the earth, the interior world, or the underworld. Its gateways or 'eyes' are mines, caves, volcanoes, underground lakes, freshwater springs and similar places. Fertility resides there, in the world below. It is a dark, fertile space-time that is both powerful and invisible (figure 5).

### **Hanan Pacha, times of glory**

After Christianity had spread in the New World, this term became associated with the heavens, the world above. It is the place where God, the Virgin Mary and all the saints dwell. However, for Andean peoples in colonial times, hanan pacha was not only the place of sacred Catholic figures but also of the clouds, the stars, the Sun and Venus, as well as hail, the condor and the rainbow. This is the space-time of light and what is visible.

## Pachakuti

Pachakuti (pacha: tiempo/espacio; kuti: vuelta, cambio) es un concepto andino que significa ‘vuelta del mundo’, refleja los cambios violentos que implican de cierta manera el nacimiento de un nuevo orden de mundo, como los terremotos, las invasiones de otros pueblos y los cataclismos. El concepto de pachakuti sirvió, también, para construir una interpretación andina de la conquista española, ya que esta significó una completa inversión del orden social y religioso conocido hasta entonces.

La escena pirograbada en este cuenco de calabaza, muestra en una secuencia de cuatro partes cómo se transformó el mundo andino por efecto de la invasión europea, en 1533. Se señala el mundo anterior a la invasión, la captura del Inka Atawallpa, su posterior decapitación y, finalmente, cómo el mundo se ‘da vueltas’, quedando todo de cabeza y trastocado. Este es el mundo actual, en el que vivimos a consecuencia de la invasión, conquista y dominación. El primero y el último cuadro de la secuencia son los que dan la clave del concepto utilizado para entender el cambio del mundo (figura 6).

## Pachakuti

Pachakuti (pacha: time/space; kuti: turning, change) is an Andean concept meaning the ‘overturning of the world’. It reflects the violent changes that come into play with the emergence of a new world order and includes such things as earthquakes and other cataclysms as well as invasions by other peoples. Andean societies applied the concept to understand the Spanish conquest, which they interpreted as the inversion of the social and religious order known up to that time.

This pyroengraved gourd bowl contains four sequential scenes showing how the Andean world was transformed by the European invasion in 1533. It depicts the world before the invasion, the capture of Inka Atawallpa, his later beheading and, lastly, how the world was turned upside down, with everything disrupted, ‘standing on its head’. This last scene is the present-day world—the one we live in today as a result of that invasion, conquest and domination. The first and last frames in the sequence provide the key to understanding the concept of the pachakuti, the overturning of the world (figure 6).



6.

Escena de pachakuti o ‘vuelta de mundo’ que significó la llegada de los españoles y posterior muerte del Inka. En este mundo invertido el Inka se ve en la parte inferior izquierda como un personaje que se reconstituye a partir de su cabeza.

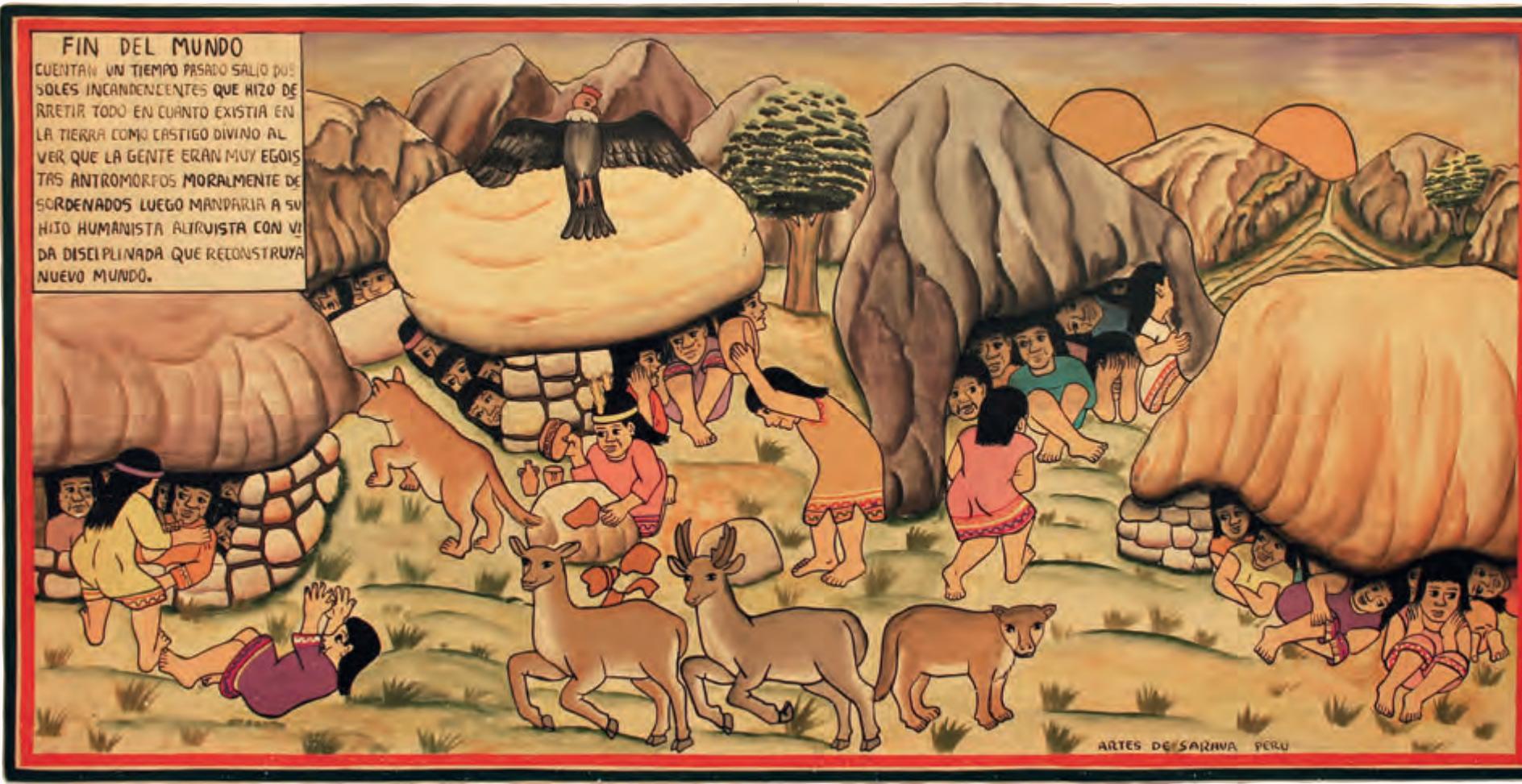
Scene showing the pachakuti or ‘overturned world’ that resulted from the arrival of the Spanish and the subsequent death of the Inka. In this upside-down world, the Inka can be seen in the lower left-hand scene as a figure reconstituting itself from the head upward.

Calabaza pirograbada.  
Artesanía actual de la sierra del Perú.  
Pyroengraved gourd.  
Present-day handicraft, highlands of Peru.

Colección privada  
300 x 100 mm

En esta Tabla de Sarhua confeccionada recientemente, podemos ver cómo se ilustra la concepción del ‘fin del mundo’: ‘Se cuenta que, en tiempos muy antiguos, hubo otro pachakuti, que destruyó a las gentes que vivían entonces. Antes, no había sol, todo era en penumbras. Algunos dicen que salió el Sol (otros dicen que varios soles) y que quemó a los seres vivos de esa época. Solo se salvaron los que se escondieron en cuevas y en sus casas de piedra’ (figura 7).

This recently-made Sarhua Tableau illustrates the ‘end of the world’ concept. The text reads: ‘They say that, in very ancient times, there was another pachakuti that destroyed the peoples that lived at that time. There was no sun in those days, everything was shrouded in gloom. Some say that the Sun came out (others say that several suns came out) and burned the living beings of that time. Only those who hid in caves and stone houses were saved’ (figure 7).



## 7.

Tabla de Sarhua *Fin del Mundo* que retrata la historia de la extinción de una antigua humanidad al ser quemada por la aparición de dos soles que derritieron todo. Estos antiguos habitantes intentaron esconderse en pequeñas casas o cuevas de la llegada de los abrazadores soles.

Sarhua Tableau, *End of the World*. This tableau depicts the story of how an ancient human race was extinguished by being burned by two suns that melted everything, with some ancient inhabitants trying to hide from the burning suns in small houses or caves.

Tabla de Sarhua, madera policromada. Artesanía actual, Sarhua, Ayacucho, Perú. Sarhua tableau, polychrome wood. Present-day handicraft, Sarhua, Ayacucho, Peru.

Colección privada  
600 x 300 mm

Tabla de Sarhua 'Calendario' que muestra las actividades y festividades que se llevan a cabo en las distintas épocas del año. Desde abajo hacia arriba las escenas son las siguientes: a) Virgen de la Asunción o 'Asunta', como se le llama en las comunidades; su fiesta es el 15 de agosto; b) Dr. Luis Millones haciendo el encargo de confección de la Tabla para esta exhibición; son las mujeres quienes pintan esta tabla mientras conversan con Renata Meyer, esposa de Millones; c) Celebración de la familia Ramos-Yaname-Cabezas; d) La misma escena anterior, pero esta vez se enfoca a los músicos que amenizan la fiesta; e) Escena agrícola de la familia; una de las mujeres, Lisandra Ramos, sirve la chicha; f) Las mujeres de la familia alimentan a los animales de granja; g) Cosecha de la papa; h) Teñido e hilado de la lana; i) Escena social que muestra a la familia Ramos con integrantes de otras familias; j) Celebración; k) Sol-Inti, que preside todos los cuadros anteriores.

Sarhua 'Calendar' tableau depicting activities and celebrations performed at different times of the year. The scenes, from the bottom up, are: a) Virgin of the Assumption or 'Asunta', as this event is called in Andean indigenous communities, marking the feast day of August 15; b) Dr. Luis Millones discussing the tableau to be made for this exhibition; the women painting the tableau while conversing with Millones' wife, Renata Meyer; c) Celebration with the Ramos-Yaname-Cabezas family; d) Musicians at the celebration above; e) Family agricultural scene, with Lisandra Ramos serving chicha; f) The women of the family feeding the livestock on the farm; g) Harvesting potatoes; h) Dyeing and spinning wool; i) Social scene with the Ramos family and other families; j) Celebration; k) Sun-Inti, who presides over all of the previous scenes.



Tabla de Sarhua, madera policromada.  
Artesanía actual, Sarhua, Ayacucho, Perú.  
Sarhua tableau, polychrome wood.  
Present-day handicraft, Sarhua, Ayacucho, Peru.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino M-126  
1990 x 230 mm

## Los calendarios

Una de las dimensiones culturales del tiempo tiene que ver con la organización de las actividades agropastoriles, sociales y rituales. Las distintas sociedades andinas tenían, al igual que la mayor parte de las culturas, complejas concepciones acerca del tiempo y de su organización para la vida, las que quedaron manifestadas en sus cerámicas, textiles, queros, arte rupestre, y en otras artesanías actuales de la región andina. Estos objetos muestran los ciclos de las actividades anuales, como los carnavales y el tiempo de las siembras y las cosechas, la temporada de matrimonios, o de la salida de los caravaneros a lejanas tierras para intercambiar productos (figuras 8, 9 y 10).

## Calendars

Calendars are a cultural expression of time that provide a framework for organizing agricultural, pastoral, social and ritual activities. Like most societies, those in the Andes have complex notions of time and how it is organized in relation to life. These notions are embodied in their ceramics, textiles, quero-cups, rock art and other material expressions. These objects depict the yearly cycle of activities such as carnivals, sowing time, harvest time, the time for marriages and the time when caravans depart for distant lands to exchange products (figures 8, 9 & 10).

**9.**  
Textil que muestra las actividades que la comunidad realiza durante un año. Este calendario social se lee de abajo hacia arriba y muestra distintas actividades, algunas de ellas asociadas a los tiempos secos y otras a los húmedos.

Textile showing community activities through the year. Read from bottom to top, this calendar displays different community activities, some of them associated with the dry season, others with the wet season.



Vestido, axsu, textil.  
Tarabuco, Chuquisaca, Bolivia.  
Axsu dress, textile.  
Tarabuco, Chuquisaca, Bolivia.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 3945  
1270 x 630 mm



**10.**  
Fotogramas de la video-animated  
'Textil Calendario Tarabuco'.

Screenshots from the animated video 'Tarabuco Textile Calendar'.

Animación, Pablo Solar.



## ¿QUIÉNES HABITAN EL MUNDO?

### Los seres del mundo

A diferencia de nosotros, que dividimos el mundo en los reinos vegetal, animal y mineral, en los Andes, aves, camélidos, felinos, humanos, monos, muertos, seres míticos, vegetales y piedras lo comparten. Todos ellos tienen un cuerpo, el que además posee su propia fuerza, energía, cabeza, boca, corazón, pies, manos y su manera de sentir, de pensar y organizarse socialmente. Seres humanos y no humanos viven en un mismo espacio fluido y en constante transformación. Ese es el mundo de las piedras que son vírgenes, de los seres humanos con rasgos de felinos y de los maíces o de las papas, que no solo se transforman en chuño (papas deshidratadas), sino que también son tubérculos humanizados germinando. Ese es el mundo de seres del mar o de llamas con atributos humanos, seres que son humanos en sus espacios del mar, de las vegas y los cerros. Es entonces un espacio fluido en el que cada ser pasa de un mundo a otro, transformándose en otro cuerpo. Esta forma de entender el mundo visible e invisible habitado por seres humanos y no humanos, desde el agua a los seres míticos, es una categoría de pensamiento compleja, refinada, y a la vez ética, que permite que los seres entren en relación, vinculándose unos con otros. Estas nociones que señalamos están impresas en los diseños de las cerámicas, textiles, madera y piedra. Observamos que estos objetos nos iluminan acerca de cómo los andinos piensan su mundo y las relaciones entre los seres; tienen ese poder, son seres animados de vida en una dimensión que debe seguir manteniendo su equilibrio y fluidez. Y para que el mundo no se rompa ni colapse, sino que siga movilizándose y transformándose, los seres humanos y no humanos actualizan periódicamente, en ceremonias, sus relaciones de reciprocidad (figuras 11 a 21).

## WHO INHABITS THE WORLD?

### The beings of the world

Unlike Western conceptions, in which the world is divided into the animal, vegetable and mineral realms, in the Andean world birds, camelids, felines, humans, monkeys, the dead, supernatural beings, plants and minerals all are part of the same realm. Each has a body and its own life force, energy, head, mouth, heart, feet, hands and ways of feeling, thinking and organizing into societies. Both human and non-human beings live in a fluid world in constant transformation. This is the world of rocks, which are Virgins, of human beings with feline features, of corn, and of potatoes, which are not only transformed into chuño (dehydrated potatoes) but are also envisioned as germinating tubers with human features. It is the world inhabited by beings of the sea or by llamas with human attributes, and those beings are human in the spaces they inhabit—the sea, the wetlands and the mountains. In this fluid space, beings move from one world to another, taking on other bodies. This way of understanding the visible and invisible world inhabited by human and non-human beings, from water to supernatural beings, reflects complex, refined and yet ethical thinking, allowing beings to enter into relation with the world by linking up with each other. These notions are captured in designs forged in ceramic, textile, wood and stone objects, objects that can shed light upon how Andean peoples envisioned their world and the beings that inhabited it. They are powerful artifacts imbued with a life force in one dimension that must continuously maintain its balance and fluidity. And to prevent the world from breaking down or collapsing, to allow it to continue moving and transforming itself, human and non-human beings must reaffirm their relations of reciprocity periodically through ceremony (figures 11 to 21).

11.

Los animales y plantas también pueden poseer rasgos humanos o de otros seres vivos, así como los humanos comparten características de otros. Es el caso de este sapo con colmillos de felino.

This toad with feline fangs illustrates how, in the Andean worldview, animals and even plants can display features of humans or other living beings, just as humans can take on characteristics of other beings.



Recipiente de cerámica.  
Chavín, sierra central del Perú, 1000- 400 A.C.  
Ceramic vessel.  
Chavín, Central Peruvian highlands, 1000-400 B.C.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 2112  
115 mm (alto)

12.

Los humanos mantienen una estrecha relación con los vegetales. De la misma manera que las semillas germinan, las cabezas y cuerpos de las personas pueden regenerarse si son sembrados. Este vaso de cerámica muestra cabezas humanas en la forma de tubérculos germinando.

Humans maintain close relations with plants. Just like seeds germinate, the heads and bodies of people can regenerate if they are sown. This ceramic cup shows human heads in the form of germinating tubers.



Vaso de cerámica.  
Nasca, costa sur del Perú, 400-700 D.C.  
Ceramic cup.  
Nasca, Southern coast of Peru, A.D. 400-700.

Colección Museo de Colchagua  
180 x 120 mm



13.

Este fragmento de túnica textil hecho en tapicería impresiona por su colorido, fineza del tejido y los diseños que le dan vida. Destacan dos grandes figuras zoomorfas enfrentadas que corresponden a felinos con alas que sostienen cabezas cortadas en sus garras. En sus cuerpos hay cabezas de cóndores, peces y aves. Cabezas humanas cortadas cuelgan junto a los flecos de la túnica.

This fragment of a textile tunic woven with a tapestry technique displays a fine weave along with stunning colors and vibrant designs. A central feature is the two large zoomorphic figures facing each other, winged felines holding decapitated heads in their claws. On their bodies are the heads of condors, fish and birds, while decapitated human heads hang alongside the fringes of the tunic.

Túnica-unku, textil de tapicería, fibra de camélido.  
Wari, costa sur del Perú, 550-950 D.C.  
Unku-tunic, tapestry weave textile, camelid fiber.  
Wari, Southern coast of Peru, A.D. 550-950.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 0940  
950 mm x 530 mm

Foto, Fernando Maldonado.

14.

Fragmento de un manto funerario que presenta a un ser humano alado con pies de mono y atributos de serpiente. Está vestido con túnica y taparrabo, con máscara y tocado. Lleva en sus manos un báculo y cabezas humanas cortadas.

This fragment of a funeral blanket displays a winged human figure with snake-like attributes and the feet of a monkey. The figure is wearing a tunic and loincloth, along with a mask and headdress and holding a staff and decapitated human heads.



Textil bordado, fibra de camélido.  
Paracas Necrópolis, costa sur del Perú, 100 A.C.-200 D.C.  
Embroidered textile, camelid fiber.  
Paracas Necropolis, Southern coast of Peru, 100 B.C.- A.D. 200.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 0521  
140 x 140 mm



15.

Personaje esculpido en piedra conocido como 'El señor de los maíces'. Está sentado, con sus piernas cruzadas, sobre su cabeza lleva un tocado elaborado con mazorcas de maíz, su distintivo principal. Otro signo de distinción son sus orejas horadadas.

This figure sculpted in stone is known as 'The Lord of the Corn'. He is seated, with legs crossed, and wears a headdress made of ears of corn, his most distinctive attribute. Another distinctive feature is his perforated ears.

Figurilla de piedra.  
Wari, sierra central andina, 550-950 D.C.  
Stone figurine.  
Wari, Central Andean highlands, A.D. 550-950.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 3342  
40 x 29 mm



16.

Representación de un ser humano con dientes de felino y cuerpo modelado en forma de mazorcas de maíz.

Representation of a human with feline teeth and body made of ears of corn.

Botella de cerámica.  
Moche, costa centro norte del Perú, 1-700 D.C.  
Ceramic bottle.  
Moche, North-Central coast of Peru, A.D. 1-700.

Colección Museo de Colchagua  
200 x 150 mm

Esta figurilla humana es bifronte, es decir, que tiene dos caras. Una de ellas tiene los ojos abiertos y la boca con rasgos de felino, llevando en su pecho la cabeza de un animal pequeño. Mientras, la otra cara presenta los ojos cerrados. Todo el cuerpo lleva incisiones a modo de pintura corporal, incluso facial.

This human figurine is bifrontal; it has two faces. One of them has its eyes open and a feline-type mouth, and the head of a small animal is on its chest. The other has its eyes closed. The entire body, including the face, is covered with incisions that resemble body paint.



Figurilla humana de cerámica.  
Chavín, sierra centro norte del Perú, 900- 400 A.C.  
Ceramic human figurine.  
Chavín, North-Central highlands of Peru, 900-400 B.C.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 0185  
155 x 85 mm

En este fragmento de túnica-unku se presenta una serie de seis personajes antropomórficos con alas, en posición flexionada y con características de felino en los dientes y en el cuerpo moteado. Los tres personajes de arriba van en una dirección y los tres de abajo en sentido contrario. Cada uno sostiene un báculo en sus manos.

This unku-tunic fragment presents a series of six kneeling anthropomorphic winged figures with feline teeth and spots. The three upper figures face one direction and the three below face the other. Each figure is holding a staff in its hands.



Textil en tapicería, fibra de camélido.  
Wari-Tiwanaku, costa centro sur del Perú, 550-950 D.C.  
Tapestry weave textile, camelid fiber.  
Wari-Tiwanaku, South-Central coast of Peru, A.D. 550-950.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 3431  
540 x 465 mm  
Foto, Fernando Maldonado.

Las piedras, cerros y montañas son seres vivos: pueden crecer y transformarse en seres vivos o divinidades. Virgenes confeccionadas sobre piedra, como esta, son veneradas y festejadas por las comunidades.

Stones, hills and mountains are living beings that can grow and transform themselves into other living beings or deities. Virgins made of stone, like this one, are venerated and celebrated by Andean communities.



Virgen del Amparo, sobre piedra.  
Sacaba, Cochabamba, Bolivia.  
Virgin of Amparo, over stone.  
Sacaba, Cochabamba, Bolivia.

Foto, <http://www.periodicolaregion.com/virgen-del-amparo-la-imagen-plasmada-en-piedra/>



Virgen de la Piedra, La Isla, Combarbalá,  
Región de Coquimbo, Chile.

Stone Virgin, La Isla, Combarbalá,  
Coquimbo Region, Chile.

Fotogramas de video de Claudio Mercado.

21.

Tabla de Sarhua *Apu Suyos*, donde se ilustra a seis cerros-apus en la forma de 'señores' ricamente ataviados, comiendo y bebiendo en una 'mesa'. La escena se acompaña de la vegetación y de los animales silvestres propios de las alturas andinas, como vicuña, zorro, cóndor, entre otros.

Sarhua Tableau *Apu Suyos*, illustrating six apu-mountains in the shape of richly-attired 'lords', eating and drinking at a 'table'. Also in the scene are plants and animals of the Andean highlands such as the vicuña, the fox, the condor and others.



Tabla de Sarhua, madera policromada.  
Artesanía actual, Sarhua, Ayacucho, Perú.  
Sarhua tableau, polychrome wood.  
Present-day handicraft, Sarhua, Ayacucho, Peru.

Colección privada  
300 x 600 mm

En esta botella se modeló a un ser humano sentado y cubierto de pintura corporal. Lleva una diadema en su cabeza, pintura facial, orejeras dobles y se le retrata con dientes de felino que sobresalen de su boca. Este personaje con rasgos animales lleva en su regazo a una pequeña criatura humana con similares orejeras dobles.

The creator of this bottle molded a seated human with body paint onto it. The figure is wearing a diadem, facial paint and double ear ornaments, and is depicted with feline teeth that protrude from its mouth. This human with animal features is holding a small human-like creature with similar double ear ornaments on its lap.



Botella asa-estribo de cerámica.  
Moche, costa centro norte del Perú, 1-700 D.C.  
Ceramic stirrup-handle bottle.  
Moche, North-Central coast of Peru, A.D. 1-700.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 3101  
230 x 130 mm

**23.**  
Vasija que retrata el complejo ritual conocido como ‘Sacrificio de la montaña’. Diversos personajes humanos o con atributos de animales, entre ellos, las deidades ‘Cara Arrugada’ e ‘Iguana’ asisten al sacrificio de un guerrero cautivo, quien yace postrado antes de ser despeñado por la montaña.



Botella de cerámica modelada.  
Moche, costa centro norte del Perú, 1-700 D.C.  
Molded ceramic bottle.  
Moche, North-Central coast of Peru, A.D. 1-700.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 3377  
234 x 176 mm

## Los espacios del mundo Moche

Las cerámicas son un soporte preferido para pintar y transmitir contenidos. Varios siglos antes del Imperio Inka, el lenguaje gráfico de la cultura Moche de la costa centro-norte del Perú (1-700 D.C.) muestra episodios rituales y míticos en escenas simples y complejas. Se representa en ellas el mundo de los muertos, el acompañamiento de los difuntos, sus funerales y el mar, la ‘montaña del sacrificio’, los seres celestes y animales como aves, felinos, lobos marinos y serpientes. Los mundos de los vivos, de los muertos y del viaje al ‘más allá’ no están separados, sino que son una unidad donde seres vivos y muertos danzan y tocan música, junto a seres con rasgos de animales, vegetales y de aves. En los objetos que se ilustran, se expresan y representan, a través de motivos, personajes, símbolos, lugares y escenas, todo un sistema de creencias y temas referidos al entierro, al sacrificio, a la muerte, a la relación entre la vida y la muerte, al ritual de la guerra, a las carreras rituales y a las divinidades, entre otros. No sólo miramos un lenguaje visual bello y expresivo, sino una iconografía que nos revela que las creencias religiosas y míticas se expresaban y aprendían a través de los objetos. Allí están presentes tradiciones orales, narradas visualmente, que nos informan de categorías de pensamiento que refieren a la existencia de diferentes mundos conectados, habitados por seres tanto vivos como muertos. También están los que habitan el espacio de transición entre la vida y la muerte y en el mundo del ‘más allá’, donde viven seres con rasgos sobrenaturales (figuras 22, 23, 24 y 25).

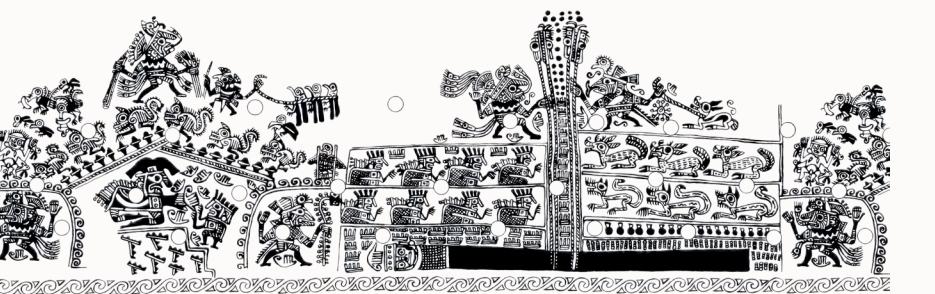
## Spaces of the Moche world

Ceramics are a favorite medium for painting and transmitting content. Several centuries before the Inka Empire, the graphic language of the Moche culture, which inhabited the northern-central coast of Peru (A.D. 1-700), portrayed simple and complex scenes on their ceramics to convey their peoples' stories and rituals. These scenes depict the world of the dead, funerary processions, seaside graves, mountainside sacrifices, celestial beings and animals such as birds, felines, sea lions and snakes. For the Moche, the living, the dead and the journey to the ‘beyond’ did not exist in different worlds but in the same world, where living and deceased beings danced and played music alongside beings with animal, plant and bird features. In the objects illustrated, motifs, figures, symbols, places and scenes express and represent an entire belief system as well as aspects of burial, sacrifice, death, the relationship between life and death, the ritual of war, ritual races and the deities, among other things. Thus, what we see is not only a beautiful, expressive visual language, but also an iconography that reveals to us religious and mythical beliefs that are expressed and passed on through objects that contain visually narrated oral traditions that tell us how these people thought about the existence of the different interconnected worlds inhabited by both living and dead beings. Also present are those who inhabit the transitional space between life and death and the world of the ‘beyond’, where beings with supernatural features live (figures 22, 23, 24 & 25).

24.

Dibujo de línea fina de una botella de cerámica que presenta la narración del funeral de un personaje de poder y prestigio acompañado de una procesión ritual. Se le conoce como 'La escena del entierro'. El personaje en su ataúd se ubica al centro y abajo de la escena. Lleva una máscara fúnebre y sobre él se han dispuesto varios 'pisos' con diversas ofrendas, como *Strombus* o caracolas, vasijas cerámicas, junto a seres humanos y animales. El féretro es bajado a la tumba con sogas que parecen serpientes, manejadas por dos personajes mitad humano mitad animal, conocidos como Ai-paec e Iguana.

Fine line drawing of a ceramic bottle narrating the funeral of a powerful, distinguished individual accompanied by a ritual procession. It is known as the 'Burial scene'. The person, in his coffin, is at the bottom center of the scene. He is wearing a funerary mask and has several layers of offerings that include *Strombus* shells and ceramic vessels, along with humans and animals. The coffin is lowered into the tomb with snake-like ropes that are handled by two half-human, half-animal beings known as Ai-paec and Iguana.



Botella asa-estribo de cerámica.  
Moche, costa centro norte del Perú, 400- 600 D.C.  
Stirrup-handle bottle, ceramic.  
Moche, North-Central coast of Peru, A.D. 400-600.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 2918  
225 x 133 mm

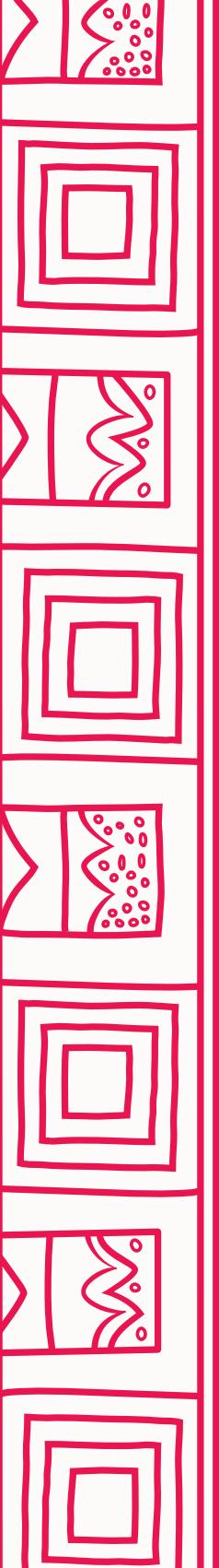
25.

Esta vasija muestra en sobre relieve una compleja escena del 'mundo de los vivos y el mundo de los muertos'. Diversos personajes tanto vivos como esqueletizados, bailan y tocan flautas mientras participan del entierro de un individuo.



Botella asa-estribo de cerámica  
Moche, costa centro norte del Perú, 1-700 D.C.  
Ceramic stirrup-handled bottle.  
Moche, North-Central coast of Peru, A.D. 1-700.

Colección Museo de Colchagua  
250 x 130 mm



# SISTEMAS DE COMUNICACIÓN

## COMMUNICATION SYSTEMS

La mayoría de las ideas y narraciones que circularon en épocas pasadas en los Andes, lo hicieron a través de distintos soportes que, por su naturaleza, usaban lenguajes visuales (como la madera, el textil, la cerámica), sonoros (como la música y las distintas lenguas habladas) o kinéticos (como las manifestaciones músico-coreográficas). Sin importar el idioma, en los Andes ha sido posible decir cosas y trasmitir información mediante distintos lenguajes sensibles: formas, colores, texturas, diseños, sonidos, olores, etc. Sus orígenes son rastreables hasta hace unos 5000 años y a través de enormes extensiones territoriales que comprendían múltiples sociedades e idiomas diferentes.

En esta sección se muestran las principales características de estos lenguajes y cómo funcionaban. Cada lenguaje requiere de un soporte especial y esto determina sus características. Algunos son incisos, grabados, pintados, cantados, recitados, tejidos y, asimismo, pueden representar distintas clases de contenidos (íconos, escenas, extensas narraciones, etc.).

A lo largo del tiempo, las sociedades andinas fueron construyendo diversos relatos visuales, ya sea usando modos abstractos y geométricos, figurativos o combinando ambos.

In the Andean past, ideas and stories circulated through visual languages expressed on material objects (such as wood, textiles and ceramics), in sound (such as music and spoken language) and kinetics (dancing to music and other choreographed movement). Whatever the local tongue, in the Andes it was possible to say things and convey information through sense-based languages—shapes, colors, textures, designs, sounds, smells and so on. The origins of these languages can be traced back 5000 years to many societies and languages that extended over a vast territory.

This section will explore the main features of these kinds of languages and how they operated. Each language required a special medium and the nature of that medium determined the kind of inscription. They include incisions, engravings, songs, poems and woven cloth, among other elements that convey different kinds of content (icons, scenes, long narratives, etc.).

Over time, Andean societies constructed different visual narratives using abstract/geometric or figurative modes or a combination of the two.



## ¿QUÉ LENGUAJES?

### Lenguajes abstractos y geométricos

Los lenguajes geométricos (también llamados ‘abstractos’ cuando no se conoce su significación directa), utilizan preferentemente formas lineales tales como bandas (listas), figuras simples (cuadrados, rectángulos), complejas o combinadas (cruces, representaciones concéntricas), entre otros motivos. Estas formas pueden tener relación con categorías: luz/sombra, unión/oposición, arriba/abajo; con conceptos: dualidad/ cuatripartición, unidad/ oposición; o con relatos o narraciones más extensas, como el lugar de origen de los inkas, que se representaba con cuadrados concéntricos (figura 26).

## WHAT LANGUAGES?

### Abstract and geometric languages

Geometric languages (also known as ‘abstract’ when their direct meaning is unknown), tend to employ linear forms such as bands (stripes), simple figures (squares, rectangles), complex or combined forms (crosses, concentric representations), and other motifs. These forms can correspond to categories (light/shade, union/opposition, up/down), concepts (duality/four-partedness or quadripartition, unity/opposition) or to more extensive tales or narratives, such as the place of origin of the Inkas, which was represented by concentric squares (figure 26).

**26.**

Vaso-quero grabado con diversos motivos geométricos, entre ellos, cuadrados concéntricos que representan el lugar de origen de los inkas.

Quero-cup engraved with different geometric motifs, including concentric squares representing the place of origin of the Inkas.



Vaso-quero de madera.  
Inka-Arica, norte de Chile, 1400-1532 D.C.  
Wooden quero-cup.  
Inka-Arica, Northern Chile, A.D. 1400-1532.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino /  
Donación Santa Cruz-Yaconi 1802  
170 x 135 mm

### Pampa

Para las tejedoras andinas contemporáneas, la ‘pampa’ es un espacio textil llano, abierto, de color uniforme y sin diferencia. No hay diseños ni colores artificiales, es plano y del color natural de la fibra del camélido o la oveja, y remiten al espacio de lo no diferenciado ni intervenido. Al mismo tiempo, ‘pampa’ como caracterizador topográfico, designa a las planicies extensas, donde no hay marcadores espaciales que permitan la orientación, espacios amplios en que la posibilidad de perderse es enorme por esta falta de contraste. El concepto de pampa está presente en textiles etnográficos y prehispánicos. Suele convivir con otra figura cromática llamada ‘allqa’ (figuras 27 y 28).

### Pampa

For contemporary Andean weavers, the ‘pampa’ is a plain, open textile field of uniform color without any differentiating marks. There are no designs or artificial colors, the field is plain, woven in natural colored camelid or sheep fiber yarn and refers to the space that is undifferentiated or un-intervened upon. At the same time, as a topographical descriptor, ‘pampa’ designates the wide open plains, which are free of spatial markers that could provide orientation—broad spaces in which the lack of contrast makes it quite possible to lose oneself. The concept of pampa is present in ethnographic and pre-Hispanic textiles as well. It is often found with another chromatic figure known as ‘allqa’ (figures 27 & 28).

### K'isa

En el lenguaje textil aymara, las k’isas son las finas listas de colores artificiales que van degradando su tonalidad. En los textiles con diseños listados, ocupan los bordes de las bandas más anchas tejidas, por lo general, con hilados de color natural. También las k’isas pueden ‘ingresar’ dentro de la banda del centro, o ‘corazón’, de una pieza textil, complejizándolo en términos de su significado (figura 27).

### K'isa

In the Aymara textile language, k’isas are narrow bands of artificial colors of decreasing intensity. In textiles with striped designs, the k’isa occupies the edges of the widest bands, usually woven in undyed yarn. The k’isas can also ‘intrude’ in the central band or ‘heart’ of a textile piece to add complexity to the meaning (figure 27).

**27.**

Esta bolsa aymara es una metáfora de un cuerpo. Las bandas en colores naturales son 'pampas' y remiten a las características de esos espacios amplios donde la vista puede perderse. Las delgadas k'isas o listas de colores teñidos en degradé, alternadas, controlan que la vista, donde reside la inteligencia, no se pierda. Son bolsas perfectamente cuadradas, aunque se conciben como un círculo. Al centro, está el 'corazón' de la bolsa, hay un eje que la divide en dos mitades; los colores naturales de las bandas se repiten de dos en dos, así cada una tiene un par en la otra mitad de la bolsa. El corazón con bordes de k'isas, es la única banda impar y es, a la vez, donde se encuentran y dividen los dos lados de la bolsa.

This Aymara bag is a metaphor of a body. The bands of natural-colored yarn are 'pampas' that refer to the characteristics of those broad spaces where one can lose all perspective. The narrow k'isas, or bands in alternating tonal steps of color, ensure that the perspective, where intelligence resides, is not lost. The bags are perfect squares, although they are conceived of as a circle. At the center is the 'heart' of the bag, where an axis divides it into two halves—the natural colors of the bands are reiterated in twos, giving each a counterpart on the other half of the bag. The heart with edges of k'isas is the only unmatched band and is also where the two sides of the bag meet and divide.



Bolsa-wayaja, textil, fibra de camélido.  
Aymara, Isluga, norte de Chile.  
Wayaja-bag, textile, camelid fiber.  
Aymara, Isluga, Northern Chile.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 2253  
303 x 310 mm

**28.**

Los sistemas de comunicación andinos comparten principios y procedimientos, usados para organizar la información que contienen y facilitar su interpretación. La estructura de tres campos o bandas horizontales y la combinación de bandas decoradas (pallay) y sin decoración (pampa), se encuentra en los textiles y además, en la decoración de las vasijas cerámicas y los vasos-queros. También, el mismo principio se utiliza en los registros de los quipus, con sus cuerdas que combinan hilados de color natural y teñidos.

Andean communication systems share principles and procedures that are used to organize the information they were intended to convey and facilitate its interpretation. The three-field or horizontal band structure and the combination of decorated (pallay) and undecorated (pampa) bands are found not only in textiles but also in the decoration on ceramic vessels and quero-cups. The same principle is used to record information on the quipus, which employ cords that combine natural and dyed yarn.



Vaso quero de madera.  
Inka-Arica, norte de Chile, 1400-1532 D.C.  
Quero-cup, wood.  
Inka-Arica, Northern Chile, A.D. 1400-1532.

Colección privada  
120 x 95 mm

**29.**

Máscara de bailarín kusillo ('mono' en aymara), que se usa durante danzas en el altiplano andino. El personaje que la lleva simboliza el desorden del comportamiento. Lo resalta la oposición de colores rojo-violeta y la nariz en verde de la máscara, que componen un 'allqa', concepto que significa oposición, conflicto, desorden, puesto que los colores se enfrentan sin mediación.

Mask of a kusillo ('monkey' in Aymara) dancer that is used in Andean Altiplano dances. The figure shown symbolizes unruly behavior, which is highlighted by the contrast between the red and purple colors and the green nose of the mask. These elements make up an 'allqa', which signifies opposition, conflict and disorder, as the colors confront each other in an unmediated context.



Máscara, textil.  
Aymara actual, Bolivia.  
Mask, textile.  
Present-day Aymara, Bolivia.

Colección privada  
400 x 300 mm

### Allqa

Tanto en la lengua quechua como en la aymara, este concepto se refiere a la presencia de un contraste óptico en los diseños de algunos textiles andinos contemporáneos. En una primera aproximación es el encuentro entre luz y sombra, entre la máxima claridad y la máxima obscuridad, negro y blanco, por ejemplo. Esta organización cromática es al mismo tiempo una sistematización cultural que remite a ciertos significados, es la expresión de un contraste, de los opuestos complementarios como día/noche, macho/hembra, tierra/cielo. Esta experiencia de los contrarios que se encuentran habla de estar atento, inteligente y despierto (figura 29).

### Allqa

In both the Quechua and Aymara languages, this concept refers to the presence of an optical contrast in some contemporary Andean textile designs. At first, it is the encounter between light and darkness, between maximum clarity and maximum obscurity, white and black, for example. This chromatic organization is at the same time reflects a cultural system linked to certain signifiers—the expression of contrast, complementary opposites such as day and night, male and female, earth and sky. This experience of opposites speaks of being attentive, intelligent and awake (figure 29).

### Lenguajes figurativos

Los modos figurativos suponen una relación de semejanza entre algo o alguien y lo que lo representa o muestra. Una figura humana, el perfil de una planta o elementos de un paisaje, junto a divinidades u otras entidades, son frecuentes en este tipo de modos de construir los relatos visuales (figura 30).

### Figurative languages

The figurative modes assume a relation of similarity between someone or something and what that person or thing represents or expresses. A human figure, the outline of a plant, or elements of a landscape, along with divinities and other entities, appear frequently in these modes of constructing visual narratives (figure 30).



Vaso-quero de madera policromada.  
Período Colonial, Andes Centrales del Perú, siglos XVI-XVIII.  
Quero-cup, wood, polychrome.  
Colonial Period, Central Andes of Peru, 16-18th centuries.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 3345  
194 x 140 mm



## ¿CÓMO FUNCIONAN?

Los relatos visuales se podían mostrar de varias formas o 'modos':

### El modo Presentación

Representando una imagen o figura aislada que se entiende por sí sola. Pueden ser personajes importantes o divinidades, diseños de toqapus u otros motivos, tal como sucede actualmente con la cruz cristiana y los 'emoticones'.

### El modo Serie

Repetiendo varios diseños o figuras similares. Por ejemplo, para representar las secuencias de genealogías de gobernantes inkas o para expresar conceptos, como el de cantidad. También la serie se ha usado para mostrar un tipo de baile en el que los danzantes cuzqueños portan cabezas de venados andinos en una de sus manos y tejidos doblados en la otra (figura 31). En otro caso, la serie se ocupa para presentar a dos conjuntos de personajes distintos; unos, a la izquierda del observador, con escudos o trajes ovalados, tocados radiados y orejeras y otros, a la derecha, con escudos o trajes trapezoidales y con tocado circular; un personaje, en el extremo derecho, lleva lo que podría ser un hacha o bastón de mando (figura 32).

## HOW DO THEY OPERATE?

Visual narratives can be expressed in different ways or modes:

### Presentation mode

A single image or isolated figure is presented and understood on its own. Examples include famous individuals, deities, toqapus (geometric motifs) and certain present-day designs like the Christian cross and emoticons.

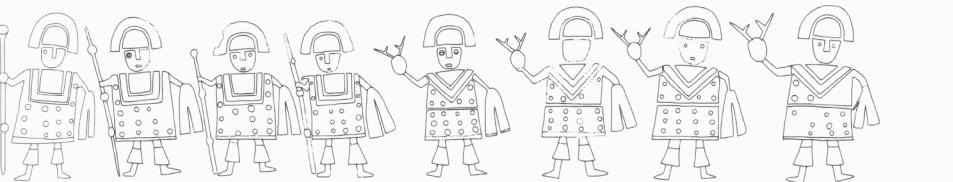
### Series mode

Several similar figures or designs are presented in succession. These are used to represent genealogies of Inka rulers and concepts like quantity, for example. Series have also been used to show a kind of dance in which the Inka dancers carry the head of an Andean deer in one hand and a folded cloth in the other (figure 31). Series are also used to present two groups of different beings—some, those on the left of the observer in this case, with oval shields or garments, radiating headdresses and ear ornaments; others wear garments and circular headdresses. One figure, at the far right, carries what could be an axe or staff of command (figure 32).

**31.**

En este vaso- quero de uso ceremonial se presenta a una serie de personajes ataviados con túnicas y cascos, unos portando lanzas y otros, cabezas de ciervo.

This ceremonial quero-cup presents a series of figures dressed in tunics and helmets and carrying lances, while others hold deer heads.



Vaso-quero de madera policromada.  
Periodo Colonial, Andes Centrales del Perú, siglos XVI-XVIII.  
Quero-cup, polychrome wood.  
Colonial Period, Central Andes of Peru, 16-18th centuries.

Colección privada  
185 x 160 mm

**32.**

Cuenco grabado con una serie de 'guerreros' en fila, ataviados con diferentes trajes, correspondiendo, probablemente, a dos bandos que se enfrentan entre sí.

This bowl is engraved with a series of 'warriors' in a line, dressed in different attire, likely corresponding to two different bands confronting each other.



Calabaza pirograbada.  
Río Loa, norte de Chile, 1000-1400 D.C.  
Pyroengraved gourd.  
Loa River, Northern Chile, A.D. 1000-1400.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 3123  
125 x 66 mm



33.

Vaso-quero de estilo Omasuyu. El campo superior está dividido en dos. Un lado muestra a un hombre anti cazando a un león (puma), seguido por una palmera o chonta, árbol típico de la selva, y el otro lado es una serie de tres motivos de toqapus. En el campo inferior se muestran dos mayhuas o flores.

Quero-cup in the Omasuyu style. The upper field is divided in two, with one side containing a male of the Anti people hunting a puma, with a palm or chonta tree, typical of the jungle, and the other side containing a series of three toqapu motifs. The lower field shows two mayhuas, a type of flower found in Peru.

### El modo Escena

Se presenta mostrando a un grupo de personajes en acción. En algunos casos, es posible reconocer grupos étnicos y/o sucesos importantes, tales como guerras contra otros pueblos. El análisis de este tipo de lenguaje visual ha permitido identificar ciclos narrativos, relatos y micro relatos. En las escenas pueden aparecer varios conjuntos de personajes, algunos interactuando entre sí, o realizando acciones de batallas, bailes o ceremonias. Hay representaciones que, incluso, indican el lugar donde ocurre la acción (figuras 33, 34, 35 y 36).

### Scene mode

A group of figures is presented in action. In some cases, ethnic groups and/or important events such as wars can be identified in these scenes. Analyses of this kind of visual language have enabled the identification of narrative cycles, tales and micro-tales. The scenes may include several groups of people, some interacting with each other, whether fighting, dancing or participating in ceremonies. Some representations even indicate the place where the action occurred (figures 33, 34, 35 & 36).

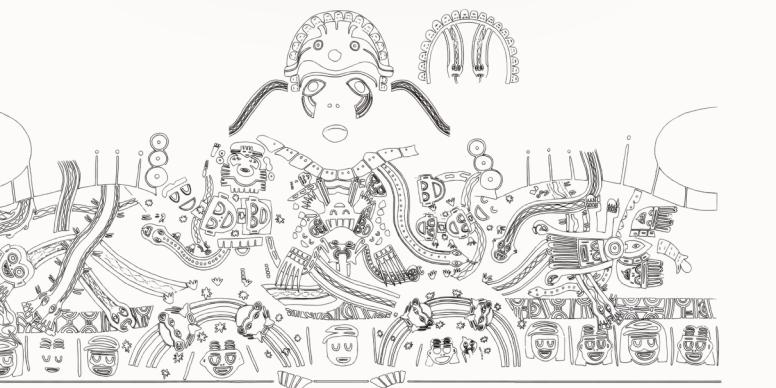


Vaso-quero de madera policromada.  
Período Colonial, Lago Titicaca, siglos XVII-XVIII.  
Quero-cup, polychrome wood.  
Colonial Period, Lake Titicaca, 17th-18th centuries.

Colección Museo de Colchagua  
180 x 120 mm

En esta gran botella podemos apreciar una figura humana, ataviada con nariguera y tocado y rodeada de diversos motivos zoomorfos y fitomorfos, además de arcoíris y cabezas humanas cortadas. Todo el conjunto es un texto visual que incluye varios micro relatos que integran aparentemente una narración sobre este importante personaje. Los micro relatos son parte de un relato mayor que era conocido por quienes oían los mitos o miraban estas vasijas cerámicas. Se identifican, entre otros, el tema del arcoíris que aparecerá posteriormente como motivo en el periodo Inka.

In this large bottle, we can see a human figure with a nose-ring and headdress, surrounded by different animal and plant motifs, as well as a rainbow and decapitated human heads. Together this assemblage offers a visual text that includes several micro-tales that are apparently part of a longer story about this important figure. Micro-tales are parts of a larger story that was familiar to those who observed these ceramic vessels. The rainbow motif would reappear later in the Inka period.



Botella de cerámica.  
Nasca, costa sur del Perú, 400–700 D.C.  
Ceramic bottle.  
Nasca, Southern coast of Peru, A.D. 400-700.

Colección privada  
480 x 290 mm



34.



35.

Cerámica Moche que muestra en 'modo escena' a una divinidad terrestre capturando con su lazo a una divinidad marina que lleva un hacha en una de sus manos. Los mitos y relatos acerca de las divinidades y del orden del mundo circulaban profusamente entre las poblaciones moche y formaban parte de los textos visuales que acompañaban a los muertos.

Moche ceramic vessel displaying, in 'scene mode', a terrestrial deity using a lasso to capture a sea deity that is holding an axe in one hand. Myths and tales about deities and the world order circulated abundantly among Moche groups and were expressed in visual texts that accompanied the dead.

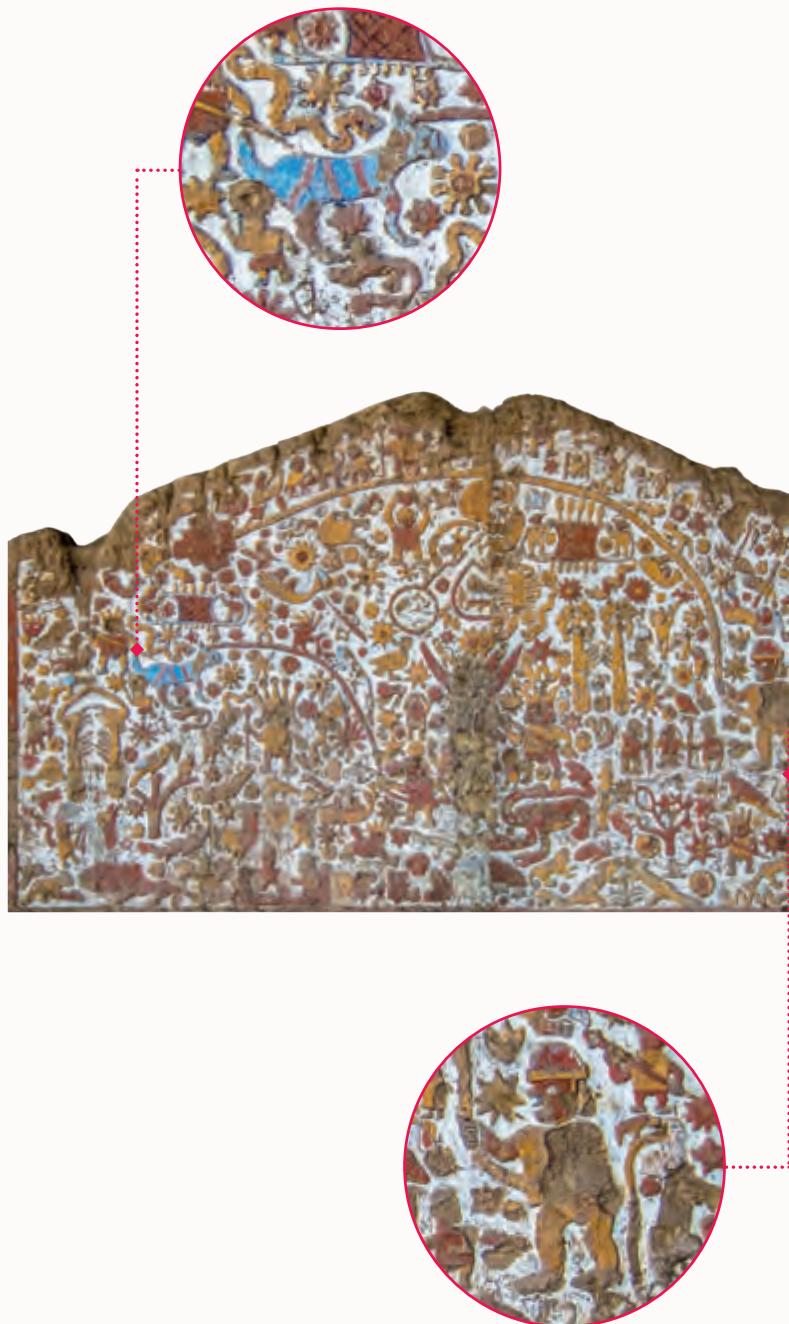
Fuente de cerámica.  
Moche, costa centro norte del Perú, 1-700 D.C.  
Bowl, ceramic.  
Moche, North-Central coast of Peru, A.D. 1-700.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 0779  
319 x 174 mm

**36.**

A un costado de la gran plaza de ceremonias de la pirámide Huaca de la Luna de la cultura Moche (1- 700 D.C., costa centro-norte de Perú), se encuentra este magnífico mural pintado en alto relieve. Ha sido llamado 'El mural de los mitos', pues en él se han representado variadas historias míticas de la sociedad moche, a través de escenas de guerreros, personajes humanos y fantásticos, además de plantas y animales que interactúan entre sí. Destacan particularmente dos personajes que sostienen lazos, cuyos extremos terminan en una cruz andina o chakana y un felino azul, respectivamente. Este mural es un buen ejemplo del modo 'escena' de representación, caracterizado por la coexistencia de distintos elementos que constituyen toda una narrativa visual.

This magnificent relief-painted mural is found on one side of the great ceremonial plaza in front of the pyramid of Huaca de la Luna, built by the Moche culture (A.D. 1-700, North-Central coast of Peru). It has been called 'the Mural of Myths' because it portrays several mythical stories of the Moche society in scenes that include fantastical beings, warriors and other human figures, along with plants and animals, all interacting with each other. Note particularly the two individuals holding long lassoes, one ending in a 'chakana' or Andean cross, the other ending in a blue feline. This mural offers an excellent example of the 'scene mode' of representation in which different elements appear together to form a visual narrative.



*¿Es el infortunio, reina,  
que nos separa?*

*¿Es la desgracia, princesa,  
que nos separa?*

*¿Es por ser tú mi florecilla  
azul, mi flor amarilla?*

Is it misfortune, queen  
*that separates us?*

Is it disgrace, princess  
*that separates us?*

Is it because you are my little  
blue flower, my yellow flower?

#### Poesía que se escucha, poesía que se ve

En la poesía andina (oral o visual) se repetía un verso o una imagen variando mínimamente alguno de sus componentes más importantes, tal como se aprecia en este fragmento de poema tradicional. Este principio se llama 'doblete' y se observa también en el lenguaje visual de vasos-querros y vasijas cerámicas.

#### Doblete y paralelismo

El doblete es una estructura que podríamos llamar 'poética', que no busca la rima, sino la repetición de una idea o sentido. Funciona a través de la duplicación de un signficante: una figura o frase, variando mínima, pero significativamente su significado (figuras 37 y 38).

El paralelismo, por otro lado, consiste en una estructura visualmente muy parecida, pero con leves variantes entre sus elementos significantes, indicando la intercambiabilidad de un elemento respecto del otro (figura 39).

#### Poetry that is heard, poetry that is seen

In both oral and visual Andean poetry, a verse or image is repeated while minimally varying some key component(s), as we can see in this excerpt from a traditional poem. This device is called 'doblete' and it can also be observed in the visual language of quero-cups and ceramic pieces.

#### 'Doblete' and parallelism

A doblete could be considered a 'poetic' structure that is not a rhyme but rather the intentional repetition of an idea or sense. It works by repeating a signifier—a figure or phrase—with minimal but significant variation each time (figures 37 & 38).

Parallelism, on the other hand, is the use of a visual structure with slight variations among key elements, indicating the interchangeability of elements (figure 39).

**37.**

En esta vasija Wari el personaje central con báculos-serpientes en sus manos y rostro con tocado radiado de serpientes, se repite por el otro lado de la cerámica, formando un doblete. Otro personaje que parece ser un ave con apéndices de maíces, se reitera igualmente a los costados de la figura principal.

In this Wari vessel, the central figure, holding snake-staffs in each hand and wearing a headdress with radiating snakes, is repeated on the other side of the vessel, creating a 'doblete'. Another figure that appears to be a bird with corn cob limbs is also repeated, flanking the central figure.



Vasija de cerámica.

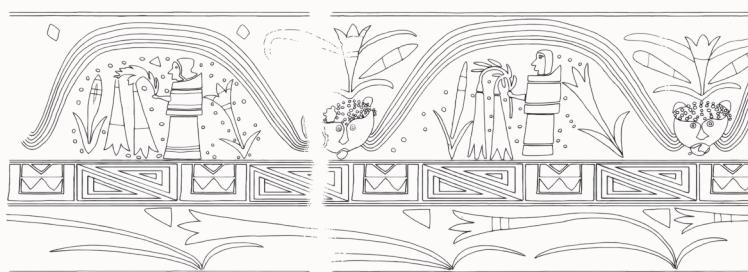
Wari, sierra central del Perú, 600-950 D.C.

Ceramic vessel.

Wari, Southern highlands of Peru, A.D. 600-950.

Colección MNAHP-Ministerio de Cultura de Perú, C-034748  
735 x 435 mm

Foto, MNAHP-Ministerio de Cultura de Perú.

**38.**

En este vaso-quero colonial se repite la escena de una mujer noble o coya con motivos florales, bajo un arcoíris que surge de la cabeza de dos felinos, formando un 'doblete'.

In this colonial quero-cup the scene of a noblewoman (a Coya) with floral motifs is repeated under a rainbow that springs from the head of two felines, forming a 'doblete'.

Vaso-quero de madera.

Período Colonial, Andes Centrales del Perú, siglos XVI-XVIII.

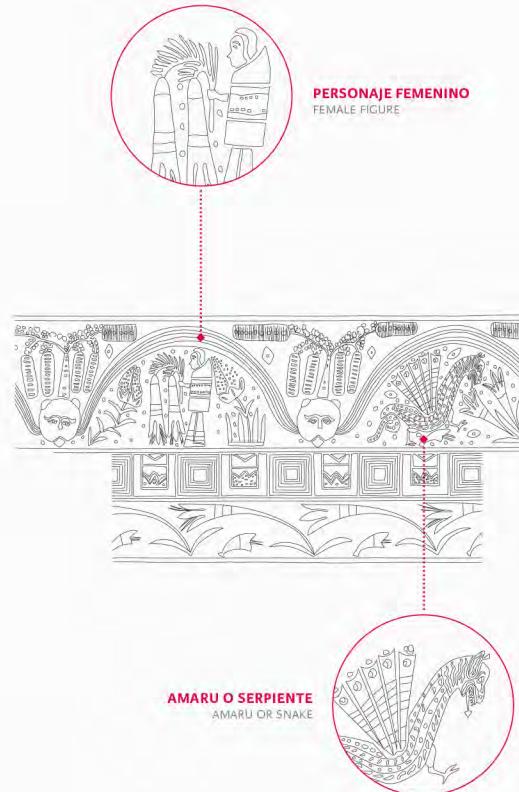
Wooden quero-cup.

Colonial Period, Central Andes of Peru, 16-18th centuries.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 2323  
195 x 170 mm

**39.**  
Paralelismo visual en un vaso-quero pintado.  
Bajo un primer arcoíris figura un personaje  
femenino y en el segundo, una serpiente alada  
o amaru. Ambas figuras forman parte del mismo  
campo de significados.

Visual parallelism in a painted quero-cup.  
Under one rainbow is a female figure and under  
the second, a winged serpent or amaru. The two  
figures are part of the same field of signifiers.



Vaso-quero de madera policromada.  
Período Colonial, Andes Centrales del Perú, siglos XVI-XVIII.  
Wooden quero-cup.  
Colonial Period, Central Andes of Peru, 16-18th centuries.

Colección MNAHP-Ministerio de Cultura de Perú, Mo 10395

Ilustración, Clara Yáñez.

### Toqapus, ¿una escritura inka?

Los trajes, vasos-queros y otros objetos usados por la nobleza inka generalmente mostraban una o varias figuras geométricas denominadas toqapus, las que algunos estudiosos interpretan como una forma de escritura, o quillca, en quechua. Aquí se muestran el cuadrado concéntrico, llamado Tampu Togo o lugar de donde surgieron los inkas, el motivo 'llave', que parece corresponder a la cabeza y brazos de una divinidad o wak'a y el toqapu rombo escalonado, que representaría el Tawantinsuyu, o las cuatro partes del Imperio Inka: Collasuyu, que iba desde el Cuzco hasta el centro-sur de Chile; Antisuyu, desde el Cuzco hacia la selva amazónica; Chinchaysuyu, desde el Cuzco hasta Colombia; y Cuntisuyu, desde el Cuzco hacia la costa central y sur del Perú (figuras 40 a 45).

### Toqapus, and Inka writing system?

The garments, quero-cups and other objects used by the Inka nobility usually incorporated one or more geometric figures called toqapus, which some researchers interpret as a form of writing (quillqa, in the Quechua language). The figures shown here are the concentric square, which signifies Tampu Togo, the place where the Inkas emerge from; the 'key' motif, which seems to represent the head and arms of a deity, or wak'a; and the 'stepped diamond' toqapu motif, which represents Tawantinsuyu, the four parts of the Inka Empire, which are Collasuyu, which stretched from Cuzco to South-Central Chile; Antisuyu, from Cuzco towards the Amazon jungle; Chinchaysuyu, from Cuzco to Colombia; and Cuntisuyu, which stretched from Cuzco to the Central and Southern coast of Peru (figures 40 to 45).

**40 a.**

Este cántaro de cerámica lleva por única decoración dos cuadrados concéntricos pintados al centro; es el motivo Tampu Toqo, que habla del origen de los inkas en Pacariqtampu.

Ceramic jug whose only decoration is two concentric squares painted in the middle; is the motif representing Tampu Toqo, the Inka origin in Pacariqtampu.



Cántaro-aríbalo de cerámica.

Imperio Inka, Andes Centrales del Perú, 1400-1532 D.C.

Aríbalo-jug, ceramic.

Inka Empire, Central Andes of Peru, A.D. 1400-1532.

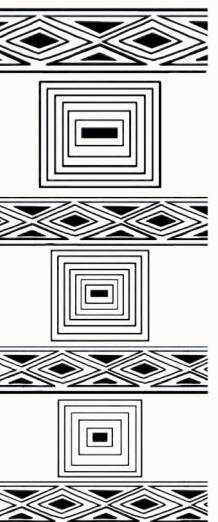
Colección MNAHP-Ministerio de Cultura de Perú, C-022941  
165 x 140 mm

Foto, MNAHP-Ministerio de Cultura de Perú.

**40 b.**

El mismo motivo grabado se encuentra al interior de las tres bandas horizontales que decoran un vaso-quero inkaico.

The same engraved motif is found inside the three horizontal bands decorating an Inka quero-cup.



Vaso-quero de madera.

Imperio Inka, Andes Centrales del Perú, 1400-1532 D.C.

Wooden quero-cup.

Inka Empire, Central Andes of Peru, A.D. 1400-1532.

Colección privada  
176 x 146 mm

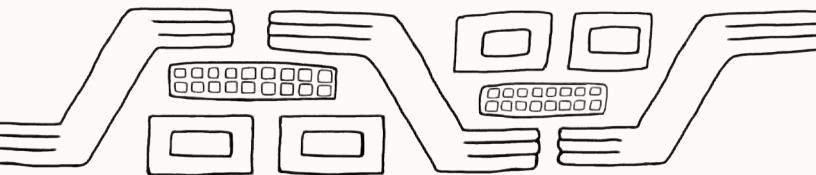
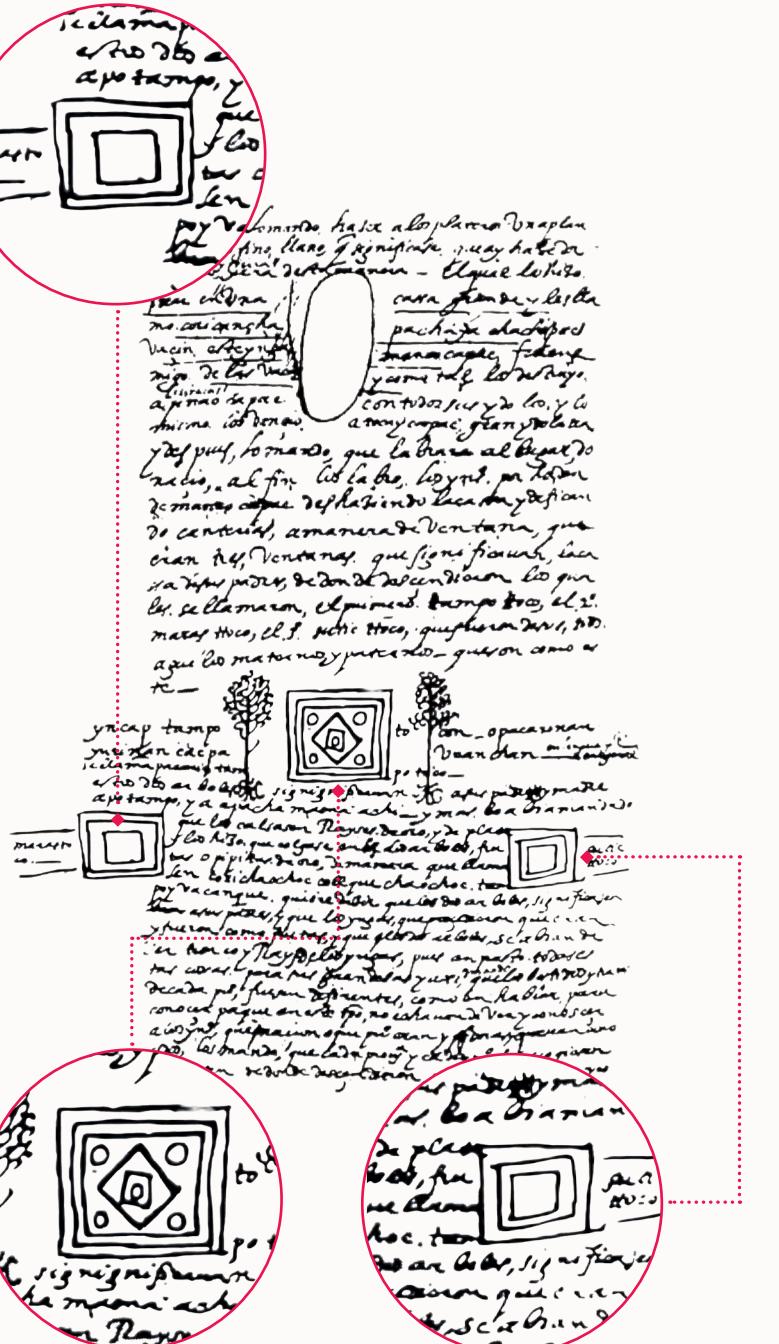
40 c.

En 1613, el cronista andino Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, dibujó las tres 'ventanas' (o tojos) desde donde nacieron los inkas y sus familias, enviados por el dios Viracocha, para fundar el Cuzco. El lugar, conocido también como Pacariqtampu (lugar del surgimiento, o amanecer), era un sitio sagrado y su representación con la imagen de cuadrados concéntricos se reprodujo en múltiples soportes para que todos conociesen el relato del origen de los gobernantes.

In 1613, Andean chronicler Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua drew the three tojos or windows from which the Inkas and their families emerged when they were sent by the god Viracocha to found the city of Cuzco. The place, also known as Pacariqtampu (the place of emergence, or dawn), was a sacred site, and its representation with the concentric square motif is reproduced on many different media, enabling all people to learn the rulers' origin story.

Reproducción de una lámina del libro de J. Santa Cruz Pachacuti [1613], Relación de antigüedades deste reyno del Pirú. Ms. f. 140.

Reproduction of a sheet from the book by J. Santa Cruz Pachacuti [1613], *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*. Ms. f. 140.



41.

Vaso-quero grabado en la banda superior con el motivo 'brazos y rostro de una divinidad'. Una versión más abstracta de este motivo sería el toquapu 'llave' inka.

Quero-cup engraved with the 'arms and face of a deity' motif in the upper band. A more abstract version of this motif is the Inka 'key' toquapu.

Vaso-quero de madera.  
Imperio Inka, Arica, norte de Chile, 1400-1532 D.C.  
Wooden quero-cup.  
Inka Empire, Arica, Northern Chile, A.D. 1400-1532.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 3693  
117 x 97 mm

**42.**

Esta túnica masculina perteneció a un gobernante o miembro de la nobleza inkaica. Está completamente decorada con el toqapu 'llave' o la versión abstracta del motivo de brazos y rostro de una divinidad.

This men's tunic belonged to an Inka ruler or member of the nobility. It is decorated throughout with the toqapu 'key' or the abstract version of the 'deity arms and face' motif.



Túnica-unku, textil, fibra de camélido.  
Imperio Inka, Andes Centrales del Perú, 1400-1532 D.C.  
Unku tunic, textile, camelid fiber.  
Inka Empire, Central Andes of Peru, A.D. 1400-1532.

Colección MNAHP-Ministerio de Cultura de Perú, RT-022053  
900 x 790 mm

Foto, D. Gianonni, MNAHP-Ministerio de Cultura de Perú.

**43.**

Los motivos de toqapus se solían disponer en bandas horizontales, ocupando la parte central de estas finas túnicas masculinas. No se sabe cómo se combinaban unos diseños con otros, ni qué comunicaban específicamente las series de toqapus. Lo único cierto es que se trataba de símbolos asociados a la élite inka.

Toqapu motifs are often found in horizontal bands, occupying a central position in these finely woven men's tunics. We do not know why the designs were combined with each other, or what specifically the series of toqapus communicated. What is certain is that they were symbols associated with the Inka elite.



Túnica-unku, textil, fibra de camélido.  
Imperio Inka o Colonial temprano,  
Andes Centrales del Perú, siglos XV-XVI.  
Unku tunic, textile, camelid fiber.  
Inka Empire or Early Colonial Period,  
Central Andes of Peru, 15-16th centuries.

Colección privada  
800 x 600 mm

**44.**

Vaso-quero que muestra el toqapu 'rombo escalerado', llamado también Cruz Andina o 'chakana'. Ha sido interpretado como una de las representaciones del concepto de cuatripartición que hay tras el nombre Tawantinsuyu: las cuatro partes del mundo reunidas ('tawa', cuatro; 'ntin', junto; 'suyu', partes).

Quero-cup showing the 'stepped diamond' toqapu, also known as the Andean Cross or chakana. This motif has been interpreted as representing the concept of quatripartition that lies behind the name, Tawantinsuyu, the four parts of the world reunited ('tawa', four; 'ntin', together; 'suyu', parts).



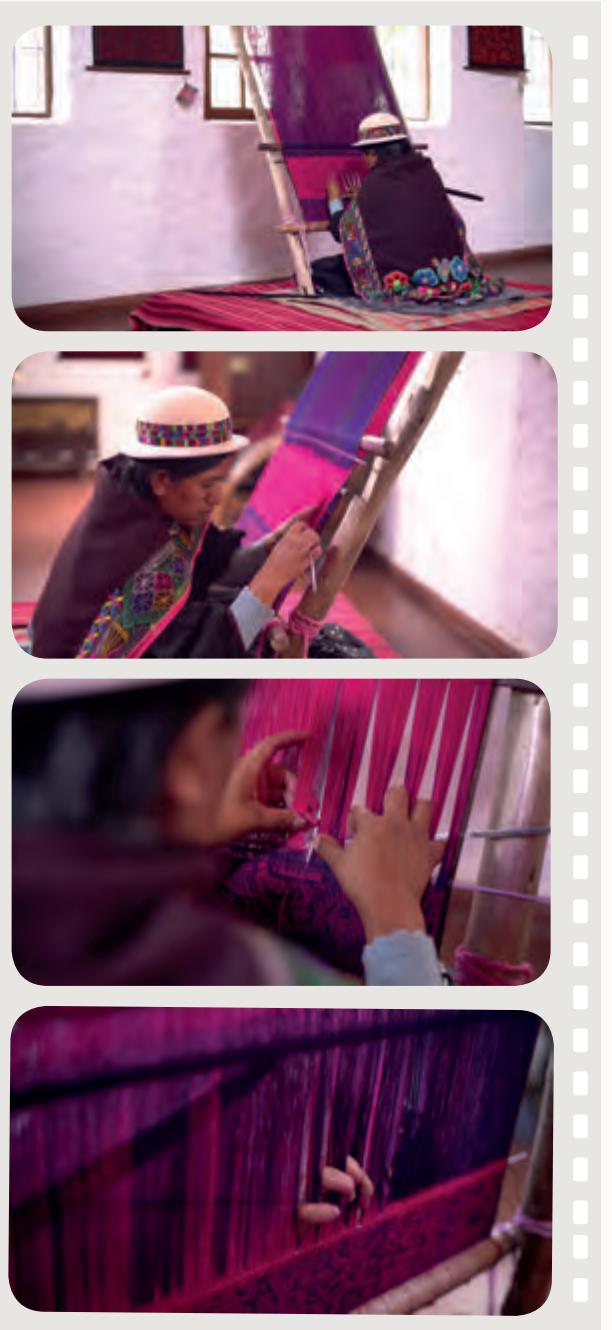
Vaso-quero de madera policromada.

Período Colonial, Andes Centrales del Perú, siglos XVI-XVIII.

Quero-cup, polychrome wood.

Colonial Period, Central Andes of Peru, 16-18th centuries.

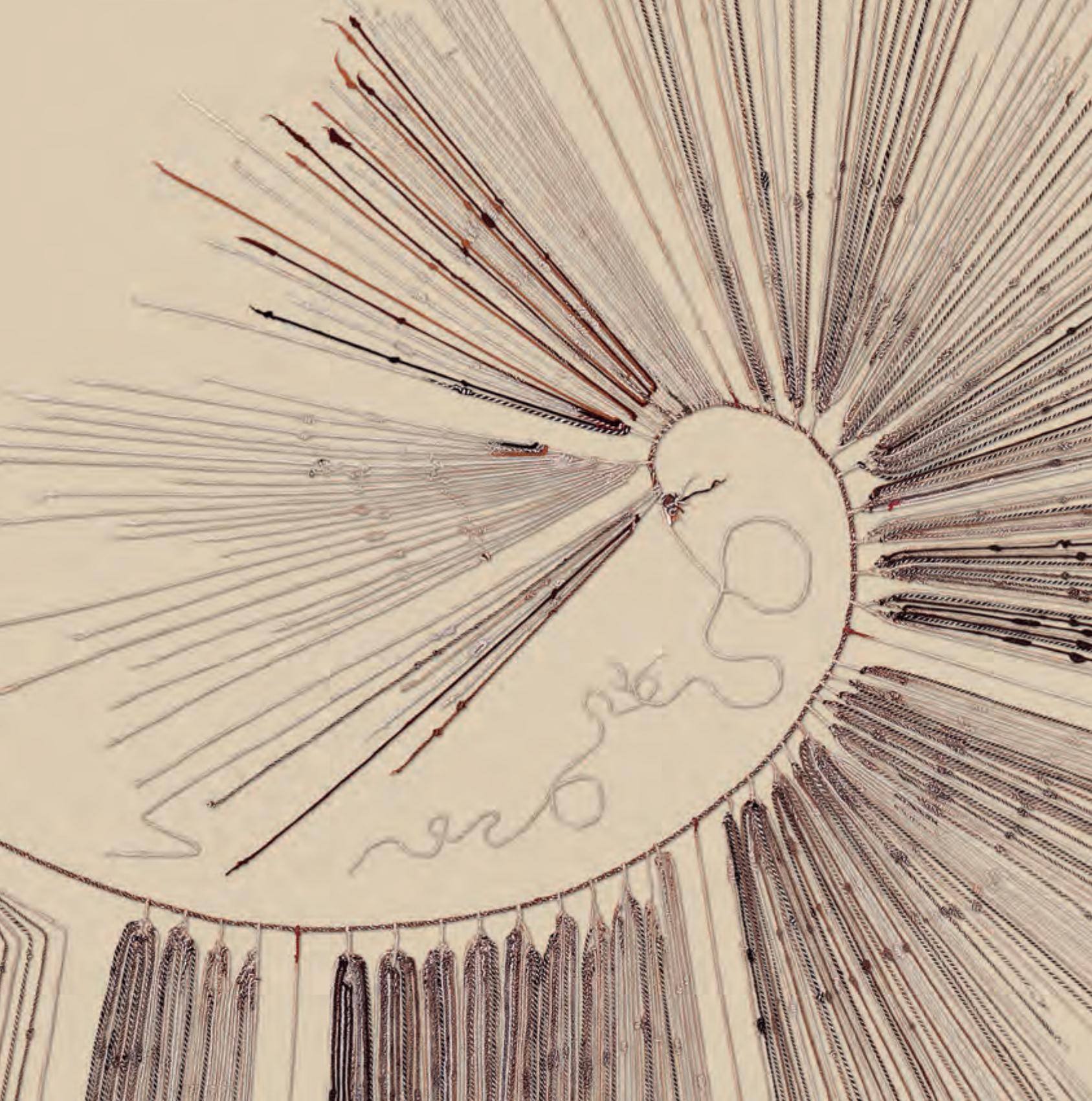
Colección Museo de Colchagua  
220 x 140 mm

**45.**

Agustina Churqui, maestra tejedora de la Comunidad jalq'a de Maragua, 'dibujando' en su textil. En esta secuencia de fotos es posible apreciar cómo van tomando cuerpo los dibujos en la compleja trama de hilados, gracias a una previa concepción y plan de la tejedora.

Agustina Churqui, master weaver of the Jal'qa Community of Maragua 'drawing' on her textile. This sequence of photos shows how, through the conception, planning and weaving of complex threads, the weaver brings images to life on the woven cloth.

Fotogramas de video, gentileza de Fundación ASUR,  
Sucre, Bolivia.



## ¿CÓMO ANOTABAN Y SUMABAN?

Fue en la costa norte del Perú donde se desarrolló el sistema decimal que luego los inkas impusieron a todo el Tawantinsuyu. Permitió contabilizar la población (censos y padrones), registrar cosechas y cabezas de ganado y las cargas tributarias de la población. Para ello, se crearon objetos para contar y registrar información, que además posibilitaban realizar operaciones aritméticas.

### Los números y sus significados

En las sociedades andinas, el orden de los números se entiende como una actividad de completar, de encontrar los complementos para que las cosas funcionen. No se trata de números con valores absolutos, sino relativos. La clave de este concepto es la ‘yapa’, que significa aproximadamente la acción de ‘agregar lo necesario para obtener un equilibrio o una relación adecuada’.

La unidad básica para contar es cinco, un número representado por los dedos de una mano o por el nudo del quipu que la imita. Pero en quechua, el uno (uj) es lo imperfecto, está solo ('está chulla') y debe ser completado para formar el par o dos (iskay), que es el equilibrio y la unidad básica de las cosas. El par suele estar formado por dos mitades desiguales, pero complementarias; así, la derecha es más importante que la izquierda; y arriba es una posición más fuerte que abajo, pero ninguna puede existir sin la otra. Para funcionar, se necesita la unidad, el par, tal como en el matrimonio, los ojos o las manos. Ejemplos de ello se observan en los sikus o flautas andinas que siempre se tocan en pares, o en la frazada matrimonial o ch'usi que se teje en dos paños con cierta asimetría, pero que después se unen (figuras 46 y 47). Esa unidad era la base de toda la organización del Imperio Inka, inclusive para efectos tributarios o militares. Por su parte, el tres (kimsa) es un número pleno, es un ciclo, y el seis, es su repetición perfecta. Por eso, el siete (qanchis) es ‘un desordenado’, de mal comportamiento, ya que rompe el equilibrio.

El concepto de ‘cuatripartición’, por otro lado, permite expresar la integración de todas las partes del mundo inkaico. Como la palabra Tawantinsuyu que lleva la partícula -ntin, que significa unir, o ‘reunir lo que está íntimamente ligado’ (figuras 48 y 49).

## HOW DID THEY MAKE RECORDS AND ADDITION?

The decimal system that the Inkas imposed throughout Tawantinsuyu was first developed on the northern coast of Peru. It allowed the Inkas to count the population (in censuses and registers), record harvests and heads of livestock, and note tributes paid by the subject peoples. For this, the Inka created record-keeping and accounting objects that also allowed them to perform arithmetic.

### Numbers and their meanings

In Andean societies, ordering of numbers is understood as the act of completing or finding the complementary numbers to ensure that things work well. As such, numbers do not have absolute values, but relational ones. The key to this concept is the ‘yapa’, which signifies, approximately, the action of ‘adding what is necessary to obtain balance or the right relationship’.

The basic counting unit is five, represented by the fingers on one hand and by the knot of the quipu that imitates the hand. But in Quechua, one (uj) it is imperfect, it is alone ('está chulla')—it is single) and must be completed to form a pair, two (iskay), which represents balance and is the basic unit of all things. The pair often consists of two unequal yet complementary halves; thus, the right is more important than the left, and above is a more powerful position than below, but neither can exist without the other. To function, the unit (pair) is needed, like a married couple, or like the eyes or hands. Examples of this can be found in the siku, the Andean flute, which is always played in pairs, or the ch'usi, the matrimonial blanket, which is woven in two somewhat asymmetrical parts but then joined together into one (figures 46 & 47). This unit was a key organizing principle in the Inka Empire, even for taxation and military purposes. For its part, three (kimsa) is a full number (a cycle) and six is its perfect reiteration. Seven (qanchis), therefore, is ‘the unruly one’, the one that misbehaves and upsets the balance.

The concept of ‘quadrupartition’, on the other hand, allows to express the integration of all parts of the Inka world. For example, the word Tawantinsuyu includes the particle ‘-ntin’, which means to join or ‘reunite what is intimately linked’ (figures 48 & 49).

**46.**

Par de flautas-siku usada en las bandas de sikuras en distintas partes de los Andes. Se trata de un instrumento construido con dos corridas de tubos, dos partes levemente desiguales y afinados a una octava de diferencia. En el pensamiento occidental serían dos sikus, dos instrumentos musicales, sin embargo, para los andinos es sólo un instrumento puesto que la unidad está conformada por la unión de dos. Si no suenan juntas, el sonido es incompleto y no puede funcionar como instrumento musical. Tampoco el siku puede ser tocado solo, siempre debe ser en pares o conjuntos de pares, puesto que el dos (iskay) es la unidad básica y no los números impares o aislados.

Pair of siku flutes used in the Sikuras bands that play in different parts of the Andes. This instrument has two rows of pipes, making two parts that are not exactly the same, but tuned to a diatonic scale. In Western thinking, they would be seen as two separate musical instruments, however for Andean peoples it is a 'siku', a single unit formed by joining two together. If they are not played together, the sound is lacking and the siku doesn't work as a musical instrument. Neither can the siku be played alone; it should always be played in pairs or ensembles of pairs, as two (iskay) is the basic unit, not odd or single numbers.



Flautas-siku de caña y lana.  
Aymara, Arica, norte de Chile.  
Siku-flutes, cane and yarn.  
Aymara, Arica, Northern Chile.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 2208 y 2207  
225 x 190 mm y 170 x 155 mm

**47.**

Esta frazada o ch'usi es una pieza tejida a telar que se usa en las camas matrimoniales como colchón. Sus dos secciones asimétricas, cosidas con gruesas lanas, representan la unión de la pareja. La asimetría de las franjas es intencional y cada parte representa a uno de los esposos. La unidad, que es el número dos y también pareja, está compuesta por partes que, si están solas, son chulla, a las que les falta algo.

This loom-woven ch'usi (blanket) is used as a mattress on a married couple's bed. Its two asymmetrical sections, sewn together with thick yarn, represent the couple's union. The asymmetry of the stripes is intentional, as each part represents one of the spouses. The whole unit, made of two, an even number, is composed of parts that are described individually as chulla, incomplete.

Textil, fibra de camélido.  
Aymara, Isluga, norte de Chile.  
Textile, camelid fiber.  
Aymara, Isluga, Northern Chile.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 2149  
1540 x 1800 mm

**48.**

La decoración de este gorro de cuatro puntas del imperio altiplánico Tiwanaku está hecho en base a un juego matemático en que las combinaciones de los motivos expresan dualidad y cuatripartición, creando oposiciones en los diseños y contrastes entre los colores claros y oscuros de la fibra del camélido. Las cuatro secciones del tocado se juntan en el centro, conformando un 'Tawantinsuyu', las cuatro partes del mundo reunidas, sugiriendo que este concepto antecede a los inkas.

The decoration on this 'four pointed hat' from the Altiplano-based Tiwanaku Empire is based on a mathematical game in which the motifs combine to express duality and quatripartition, creating opposing designs and contrasts among the naturally light and dark tones of the camelid fiber. The four parts of the hat meet at the center, forming a kind of 'Tawantinsuyu' in which the four parts of the world are reunited, suggesting that this concept predates the Inkas.



Gorro tejido en fibra de camélido.  
Tiwanaku-Tarapacá, norte de Chile, 500-800 D.C.  
Hat, woven of camelid fiber.  
Tiwanaku-Tarapacá, Northern Chile, A.D. 500-800.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 3694  
150 x 140 mm



Inkuña, paño ritual, tejido en fibra de camélido.  
Wari, costa sur del Perú, 700-1000 D.C.  
Inkuña, ritual cloth, woven from camelid fiber.  
Wari, Southern coast of Peru, A.D. 700-1000.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 0581  
630 x 550 mm  
Foto, Fernando Maldonado.

**49.**

Paño de uso ritual, llamado también 'mantel-altar' (inkuña o tari), confeccionado en cuatro secciones que conforman una unidad. Las representaciones de la cuatripartición aparecen en múltiples objetos mucho antes que el Tawantinsuyu. Es posible que los inkas acogieran este concepto y lo difundieran entre los pueblos andinos conquistados, con la idea de señalar que fueron ellos quienes reunieron las cuatro partes del mundo.

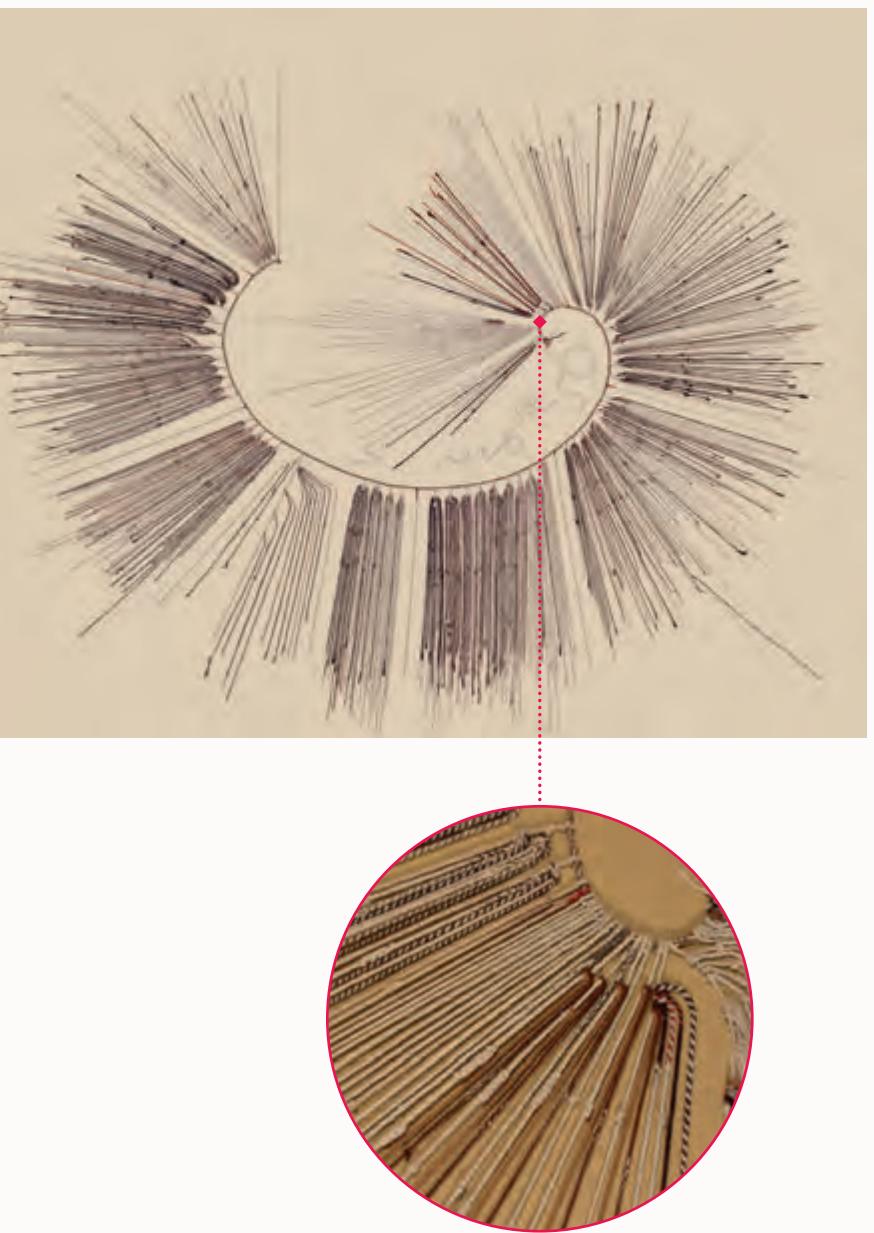
Inkuña or tari, also known as an 'altar cloth' or ritual cloth, made of four sections joined together into a single unit. Allusions to quadripartition or four-partedness can be found in many objects that significantly predate the Inkas. The Inkas may have taken up this concept and disseminated it among the Andean peoples they conquered in order to signify that they had brought together the four parts of the world.

### Los quipus

Son instrumentos de cuerdas textiles anudadas que permiten registrar y anotar información numérica y silábica, elaborados con algodón o fibra de camélido. Aunque su origen antecede a los inkas, fueron ampliamente utilizados y difundidos en tiempos del Tawantinsuyu, alcanzando su mayor grado de perfección. Su lectura era realizada por un especialista, el ‘quipucamayoc’, quien tomaba el quipu entre sus manos, mirando y tocando cada una de las cuerdas y nudos, interpretando los significados de sus colores, el grosor de las cuerdas, el sentido de la torsión de los hilos y las formas y posición de los nudos que había en ellas. En este interpretar, los sentidos del tacto y la vista eran esenciales (figura 50 a y b).

### Quipus

Quipus are instruments made of knotted cotton or camelid fiber cords that were used to record numeric and syllabic information. Although they originated before the Inkas, they were widely used in the Andes during the time of the Inka Empire of Tawantinsuyu, when they achieved their peak of perfection. Reading quipus was the job of an expert, the ‘quipucamayoc’, who took the quipu between his hands and, by observing and touching each of the cords and knots, interpreted the meanings of its colors, the thickness of the cords, the twisting of the threads, and the kinds and position of knots on them. The senses of touch and sight were essential for this kind of interpretation (figure 50 a & b).



50 a y b.

Quipu y detalle de la cuerda mayor con sus cuerdas subsidiarias. La cuerda mayor (horizontal) organiza la lectura de los nudos de los hilos, de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba. De la cuerda principal penden conjuntos de cuerdas subsidiarias (con anotaciones adicionales) y cuerdas individuales. Se sabe que las cuerdas se agrupan por temas o categorías, organizándose, primero, los registros de las unidades domésticas y, en secuencia, los de la producción de bienes como textiles, orfebrería y alfarería, la ganadería de camélidos, los productos agrícolas y, finalmente, los registros de los recursos que se obtenían de la caza o la recolección, como animales, aves, plumas, leña o madera. Este quipu es uno de los más grandes encontrados en el territorio del Tawantinsuyu y si piensa que estuvo destinado a contabilizar la población que tributaba al Imperio Inka en la región de Arica, norte de Chile.

Quipu and detail of the central and subsidiary cords. The main (horizontal) cord orders the reading of the knots in each string, from left to right and bottom to top. Hanging from the main cord are groups of subsidiary cords (with additional annotations) as well as individual cords. The cords are known to be grouped together by themes or categories, with records of domestic units coming first, followed by production records for goods such as textiles, jewelry and ceramics, camelid livestock, agricultural products, and lastly the records of resources obtained through hunting and gathering, such as mammals, birds, feathers, firewood and other wood. This quipu is one of the largest ever found in the territory of Tawantinsuyu and investigators believe it was used for counting the population that paid tribute to the Inka Empire in the region of Arica, northern Chile.

Quipu de fibra de camélido.

Imperio Inka, Arica, norte de Chile, 1400 – 1532 D.C.  
Quipu, camelid fiber.  
Inka Empire, Arica, Northern Chile, A.D. 1400–1532.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 0780  
2000 x 1800 mm (área)

Foto, Fernando Maldonado.

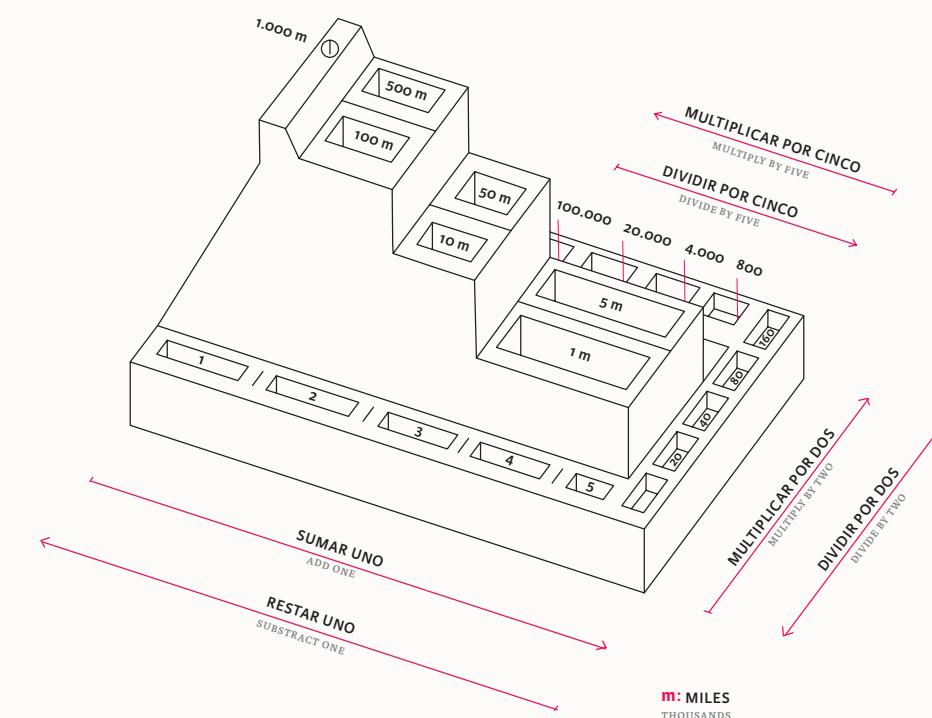


### Yupanas y pallares: piedras para calcular

De yupay: contar, las yupanas son tableros de piedra similares al ábaco, que complementaban a los quipus. En el Tawantinsuyu, aparte de su uso como herramienta de cálculo, se usaron con fines rituales y sirvieron para el registro de cantos. Constan de un sistema de casillas en las que se ponían piedras o pallares, un tipo de poroto de color blanco y negro, que permitían ir anotando las cifras en un complejo modelo de notación numérica que incluso hoy en día es utilizado en algunas escuelas del Perú para enseñar aritmética (figuras 51 y 52).

### Yupanas and pallares: stones to calculate

A yupana (from the term yupay, to count) is a tablet similar to an abacus that was used to complement the use of quipus. In Tawantinsuyu, apart from their use as 'calculators', these tablets had a ritual purpose and they were employed to record songs. Yupanas consist of a system of compartments in which stones or special white and black beans (pallares) were placed to denote numbers in a complex notation system that is still used in some schools in Peru today to teach arithmetic (figures 51 & 52).



51.

Yupana y su ilustración que indica cómo se suma y resta.

Yupana and illustration showing how to perform addition and subtraction.

Yupana, piedra.  
Imperio Inka, Andes Centrales del Perú, 1400-1532 D.C.  
Yupana, stone.  
Inka Empire, Central Andes of Peru, A.D. 1400-1532.

Colección MNAHP-Ministerio de Cultura de Perú, L-008450  
312 x 270 x 97 mm

Foto, D. Giannoni, MNAHP-Ministerio de Cultura de Perú.  
Dibujo, tomado de Quipu y Yupana, de Altieri y otros, 1990, p. 269.



(a)



(b)



(c)

**52 a.**

Porotos pallares 'moché'  
(*Phaseolus lunatus*).

Moché' pallares beans.

Foto,  
<http://terremoto.mx/insurgencias-botanicas-phaseolus-lunatus/>.

**52 b.**

Los seres míticos moche, 'Cara arrugada' e 'Iguana', sentados en una ceremonia de pallares y palitos.

Moché supernatural beings, 'Wrinkly face' and 'Iguana', seated in a ceremony involving beans and small sticks.

Dibujo tomado de *Moche Fineline Paintings*,  
Donnan y McClelland, 1999: Figs. 5-56.

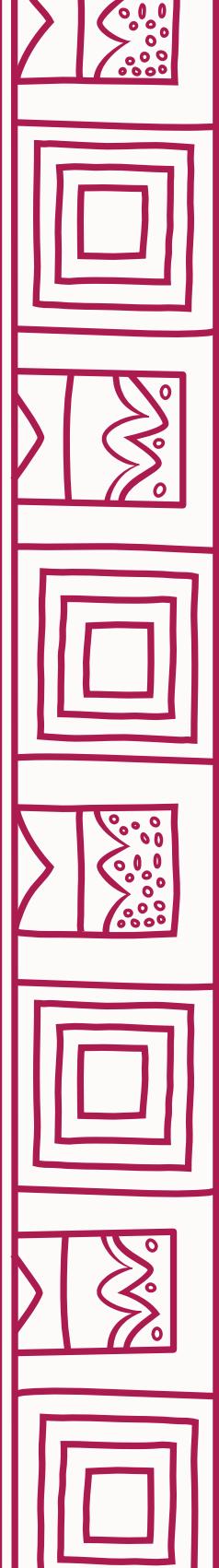
**52 c.**

Escudilla pintada con motivos de porotos pallares.

Serving bowl painted with bean motifs.

Escudilla de cerámica.  
Nasca, costa sur del Perú, 400 – 700 D.C.  
Serving dish, ceramic.  
Nasca, Southern coast of Peru, A.D. 400-700.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 3597  
181 x 77 mm



## ¿QUÉ HISTORIAS NARRABAN?

### WHAT STORIES DID THEY TELL?

En los Andes las historias se pintan, se esculpen, se cantan y se bailan, como la de Wiraqocha, divinidad que ordenó el mundo y talló en piedras a hombres y mujeres, con sus trajes y cantos, sus plantas y animales. Hay objetos que relatan cómo se construyó el mundo, quiénes fueron los antepasados de las autoridades inkas, o quiénes conquistaron territorios, realizaron alianzas y derrotaron a ejércitos poderosos. El narrar pintando, esculpiendo, cantando y bailando, continuó cuando los europeos impusieron la religión católica. En la actualidad, las sociedades andinas, muestran cómo entienden esta religión y la incorporan en sus vidas.

In the Andes, stories are painted, sculpted, sung and danced. One such dance is the Wiraqocha, named after the deity who shaped the world and carved plants and animals out of stone, along with men and women and their costumes, songs, plants, and animals. Some objects tell stories about the creation of the world, the ancestors of the Inka authorities and those who conquered certain territories, formed alliances and defeated powerful armies. Narrating through painting, sculpting, singing and dancing continued when the Europeans imposed the Catholic religion. Today, Andean societies use similar methods to show their understanding of that introduced religion and how they incorporate it into their lives.



### Historia de los inkas

Cuando los inkas narran ‘visualmente’ sus conquistas, se representan a sí mismos vestidos con unkus o túnicas con diseños ajedrezados, pues eran el emblema que representaba su poder militar. También se referían a los grupos étnicos subyugados caracterizándolos por sus trajes o formas de vestir, por sus tipos de armas y por los lugares, animales y plantas donde habitaban. Uno de los pueblos dominados que más se ilustran son los antis, habitantes de la selva o ‘Antisuyu’, quienes visten largas camisas moteadas que parecen de piel de felino, tienen pelo largo y suelto, usan tocados con plumas, sus rostros llevan pintura facial y andan descalzos, con arco y flecha o con mazas en sus manos. Siempre están combatiendo con soldados inkaicos, siendo derrotados, llevados como prisioneros o como sirvientes del Inka (figuras 53 a 57).

La historia de los inkas fue transmitida a través de objetos, cantos y danzas. Cuando las autoridades cuzqueñas hacían alianzas con otras naciones y grupos que se incorporaban al Estado inkaico, se obsequiaba a los jefes étnicos aliados con vasos-queros y ricas prendas textiles. Antes de entregar estos objetos, todos comían y bebían, en importantes ceremonias y rituales, donde se contaban, bailando y cantando, historias de los gobernantes cuzqueños o de la expansión de su Imperio, para que las sociedades conquistadas las conocieran. Hasta el día de hoy, se bailan y cantan historias, como la de la guerrilla entre chunchos contra los collas (figura 58), la llegada de los españoles y la muerte de los Inkas Waskar y Atawallpa (figura 59).

### History of the Inka people

When the Inkas ‘visually’ narrate their conquests, they showed themselves dressed in unku-tunics with a checkerboard design that were the emblem of their military power. These narratives also alluded to subjugated ethnic groups, who were characterized by their attire, types of weapons and the places they lived, including the plants and animals found there. One of the most frequently represented subject peoples were the Antis, who inhabited the jungle region that the Inkas called ‘Antisuyu’. The Inkas depicted them dressed in long mottled tunics that resembled leopard skins, with long unbound hair, feathered headdresses, face paint and bare feet. The Antis also held maces or bows and arrows in their hands. In these portrayals, the Antis are always fighting with and being defeated by Inka soldiers, taken as prisoners or as servants of the Inka (figures 53 to 57).

The history of the Inkas was transmitted through objects, song and dance. When Inka authorities entered into alliances with other nations and groups and incorporated them into the Inka State, the Inkas presented the allied chiefs with quero-cups and finely made textile garments. Before the gift giving, the guests ate and drank together, and in major ceremonies and rituals those present also told stories, danced, and sang the history of the Cuzco rulers and the expansion of their empire, to teach the conquered societies. Even today, dances and songs tell the stories of such historic events as the guerilla war between the Chunchos and the Colla peoples (figure 58) and the arrival of the Spanish and death of the Inka rulers Waskar and Atawallpa (figure 59).

Túnica-unku inka, con diseño ajedrezado en blanco y negro. Es de tejido muy fino, llamado cumbi, solo utilizado por el Inka y las élites nativas, las autoridades del ejército y también como ofrenda en ceremonias religiosas. El diseño de esta túnica es en sí mismo un toqapu que suele ir acompañando a otros como el toqapu 'llave', en las franjas decoradas de los unkus imperiales. Túnica como esta que habrían vestido los soldados inkaicos, expresan todo el poder militar del Estado del Tawantinsuyu.

Inka unku-tunic with checkerboard design in black and white. This finely woven tunic is an example of a cumbi, a kind of garment used exclusively by the Inka rulers, military officials and some elite members of conquered peoples. They were also left as offerings in religious ceremonies. The design of this tunic is itself a toqapu, and often is accompanied by others such as the 'key' toqapu, on the decorated bands of imperial unkus. Tunics like this one would have been worn by Inka soldiers and when seen en masse would have conveyed all the military might of the State of Tawantinsuyu.



Túnica-unku, tejido de tapicería, fibra de camélido.  
Imperio Inka, Andes Centrales del Perú, 1400-1532 D.C.  
Unku tunic, tapestry weave, camelid fiber.  
Inka Empire, Central Andes of Peru, A.D. 1400-1532.

Colección MNAAHP-Ministerio de Cultura de Perú, RT-002377  
860 x 740 mm.

Foto, D. Gianonni, MNAAHP-Ministerio de Cultura de Perú.



Esta bolsa con diseño ajedrezado, es un ejemplo de cómo es narrada la importancia del poder militar del ejército inka en distintos objetos. La bolsa proviene de Tarapacá, un territorio bajo dominio del Tawantinsuyu.

This bag with a checkerboard design is an example of how the importance of Inka military power is conveyed through different objects. The bag is from Tarapacá, a territory that was under the rule of Tawantinsuyu.

Bolsa-wayaja, tejido en tapicería, fibra de camélido.  
Inka-Tarapacá, norte de Chile, 1400-1532 D.C.  
Wayaja bag, tapestry weave, camelid fiber.  
Inka-Tarapacá, Northern Chile, A.D. 1400-1532.

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino 2736  
202 x 107 mm

En esta escudilla de cerámica se muestra en su interior a cuatro personajes vestidos con túnicas ajedrezadas y decorada por el exterior con diseños geométricos típicamente diaguitas. Probablemente, esta fusión entre imagen y objeto sirvió como sello de la alianza político-militar entre el Tawantinsuyu y el pueblo diaguita del Norte Chico chileno.

This ceramic serving bowl shows four figures dressed in 'checkerboard' tunics in its interior and has an exterior band decorated with typical Diaguita geometric designs. This fusion of image and object probably functioned as confirmation of the political and military alliance between Tawantinsuyu and the Diaguita people of what is now Chile's Norte Chico region.



Fuente de cerámica.  
Diaguita-Inka Imperio Inka, Coquimbo,  
Norte de Chile, 1400-1532 D.C.  
Ceramic bowl.  
Diaguita-Inka Empire, Coquimbo,  
Northern Chile, A.D. 1400-1532.

Colección Museo Arqueológico de La Serena  
200 x 150 mm



Representación en un vaso-quero de madera de una escena de enfrentamiento entre inkas cuzqueños, vestidos con unkus con diseños de toqapus, mantas y sandalias, portando cascos, escudos y hondas, que luchan contra hombres de largas túnicas que van descalzos, con tocados de plumas, arcos y flechas. Aquí se narra una batalla entre inkas y antis, donde aves, monos, flores y árboles, elementos propios del espacio de la selva, enmarcan este relato visual de conquista.

Representation in a wooden quero-cup of a combat scene between Cuzco Inkas—dressed in unkus with toqapus, blankets and sandals and armed with helmets, shields and slingshots—and a group of barefoot men in long tunics with feather headdresses and bows and arrows. The scene narrates a battle between Inkas and Antis (jungle peoples), in which birds, monkeys, flowers and trees—all elements of the jungle environment—frame the visual narrative of conquest.

Vaso-quero de madera policromada.  
Período Colonial, Andes Centrales de Perú, siglos XVII-XVIII.  
Quero-cup, polychrome wood.  
Colonial Period, Central Andes of Peru, 17-18th centuries.

Colección Museo für Völkerkunde, Berlín, VA 368.

Dibujo tomado de Wichrowska y Ziolkowski (2000).  
Drawing taken from Wichrowska and Ziolkowski (2000).

**57.**

Vaso-quero pintado con una escena que narra el enfrentamiento entre cuzqueños y pueblos selváticos o antis. Se aprecian personajes masculinos que se oponen. De un lado, hombres del ejército inka vestidos con unkus, portando escudos con toqapus y con chucus o cascós en sus cabezas, y del otro, hombres antis ataviados con largas túnicas, tocados de plumas y llevando arcos y flechas. La flora y la fauna de la selva allí presentes refuerzan esta escena que recuerda la guerra entre inkas y antis.

This quero-cup is painted with a scene showing two groups of males fighting—the Inkas and the jungle-dwelling Antis. On one side are the Inka soldiers, dressed in unku tunics, holding shields with toqapu designs and wearing chucu helmets, and on the other are a group of Anti men dressed in long tunics and feather headdresses and holding bows and arrows. The flora and fauna of the jungle reinforces the context and recalls the war between the Inkas and the Antis.



Vaso-quero de madera policromada.  
Período Colonial, Andes Centrales del Perú, siglos XVI-XVIII.  
Quero-cup, wood.  
Colonial Period, Central Andes of Peru, 16-18th centuries.

Colección privada  
213 x 170 mm

**58.**

Distintos momentos de la representación de la batalla entre antis (o chunchos) y collas en la fiesta de la Virgen de Paucartambo, Cuzco. La escenificación transciere entre los días 15 al 18 de julio, y en ella se narra el enfrentamiento entre ambos grupos étnicos luego de que los chunchos han intentado raptar a la Virgen. El grupo que consiga tener a la Imilla o Virgen tendrá bienestar.

A series of snapshots of the theatrical reenactment of the battle between the Antis (or Chunchos) and Collas at the Feast Day of the Virgin of Paucartambo, Cuzco. Performed between July 15 to 18, the different scenes narrate the fighting between the two ethnic groups after the Chunchos had attempted to steal the Virgin. The group that manages to obtain the Virgin (also called Imilla) will be blessed with well-being.

Fotos, Christian Pino.

'La muerte de Waskar, es inka ese...', en torno a la fiesta anual del santo patrono, el 29 de junio, en San Pedro de Tongos, Huaura, Perú. Esta representación teatral forma parte de un ciclo de larga data, probablemente de origen colonial temprano con antecedentes prehispánicos. Actualmente, se realiza en varias fiestas patronales del Perú y de Bolivia, e integra un ciclo narrativo genealógico inkaico. En San Pedro de Tongos, se muestra exclusivamente la muerte de Waskar y Atawallpa, dos de los últimos reyes inkas coloniales, quienes son apresados y sentenciados a muerte por el conquistador español Francisco Pizarro y sus huestes.

'The death of Waskar, it's Inka...', performed during the annual patron saint festivities on June 29th in San Pedro de Tongos, Huaura, Peru. This theatrical performance is a longstanding tradition that probably dates back to the early Colonial period and includes pre-Hispanic elements. Today, it is performed at patron saint festivities held in Peru and Bolivia and is part of a longer Inka genealogical sequence. The San Pedro de Tongos performance includes only the deaths of Waskar and Atawallpa, two of the last Colonial period Inka rulers, that were taken captive and sentenced to death by the Spanish conquistador Francisco Pizarro and his army.



Fotogramas de video, Claudio Mercado y Pablo Villalobos, 2018.

### Recordando a los Inkas

Los inkas contaban las historias de sus autoridades a través de danzas, bailes y músicas. Dado que la danza y la música son formas de comunicación que no requieren del lenguaje hablado para comprender lo que se dice, eran entendidas por poblaciones con idiomas muy diferentes. Una de estas historias, plasmada en una pintura al óleo y en un vaso-quero de época colonial, muestra cuando el gobernante Waina Capac mandó a confeccionar una enorme y preciosa cadena de oro para conmemorar el nacimiento de su hijo Waskar, uno de los últimos gobernantes del Tawantisuyu (figuras 60, 61, 62 y 63).

### Remembering the Inkas

The Inkas told stories about their leaders through music and dance, as these forms of communication do not require spoken language to be understood and so could convey their messages to linguistically diverse groups of people. One of these stories is told on the oil canvas and colonial-era painted quero-cup shown here. It relates how the ruler, Waina Capac, had a beautiful, enormous golden chain made to commemorate the birth of his son, Waskar, who would become one of the last rulers of Tawantisuyu (figures 60, 61, 62 & 63).

**60.**

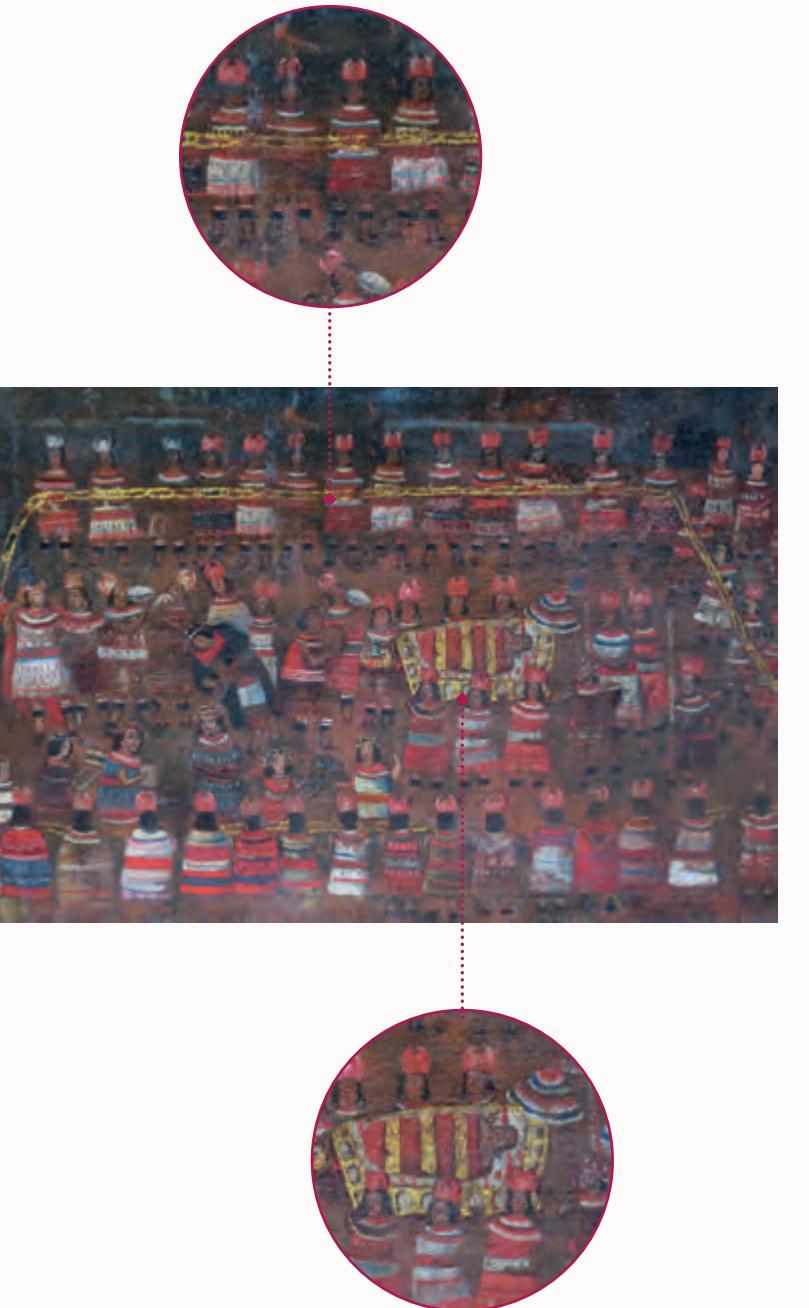
Esta pintura recuerda y transmite la memoria de los ancestros y culto de los inkas fallecidos. Varios son los protagonistas de esta ceremonia fúnebre. Hombres ataviados con unkus y tocados, danzan sujetando una larga cuerda de 'oro', formando un cuadrilátero; es el 'Baile de la Cadena o Wasq'a'. En el centro, músicos soplan caracoles y tocan tambores, acompañando al fallecido Waskar Inka, cuyo cuerpo convertido en 'momia' es llevado en andas. Fuera del cuadrilátero se ubican algunas collas o mujeres de la élite inka. A la izquierda, desde el punto de vista del observador, se pintó la fortaleza inka de Sacsahuamán, en el Cuzco, y al fondo, en el centro, una iglesia colonial.

This painting recalls and transmits the memories of the ancestors and the worship of the Inka dead. There are several protagonists at this funerary celebration. Men wearing unku-tunics and headdresses dance while holding a long 'golden' chain, forming a quadrilateral; this is the 'Dance of the Chain or Wasq'a'. In the center, musicians blow on shells and play drums, accompanying the dead Waskar Inka, whose mummified body is carried by others. Some collas (women of the Inka elite) stand outside of the square. On the viewer's left is a rendering of the Inka fort of Sacsahuamán in Cuzco while a colonial church stands in the background.

Pintura al óleo (detalle), Perú, siglo XIX.  
Oil canvas (detail), Peru, 19th century.

Colección Museo de Artes y Tradiciones Populares,  
Instituto Riva Agüero-PUC, Lima Perú  
1120 x 720 mm

Foto, Paula Martínez.

**61.**

Este vaso-quero lleva en su banda superior a un grupo de danzantes, personajes masculinos de frente y perfil, vestidos con unkus y tocados en la cabeza y con una gruesa cadena de 'oro' entre sus manos; ejecutan el Baile de la Cadena de Oro o Wasq'a. También se observa a un grupo de hombres que portan en andas a Waskar Inka, quien está vestido con todos sus emblemas de poder. Igualmente, se muestran a dos personajes femeninos preparando chicha en un gran cántaro. Al centro de la escena, se reconoce una estructura arquitectónica que refiere a un templo. En la banda central, hay motivos de toqapus y en la inferior, motivos florales. Así este objeto, de gran simbolismo, está recordando al Zapan Inka o Inka gobernante.

This quero-cup shows a group of male dancers in profile and frontal views on its uppermost band. They are wearing unkus and headdresses and are holding a thick golden chain in their hands, performing the Dance of the Chain or Wasq'a. Also in the scene is a group of men holding Waskar Inka on their shoulders, dressed with all of his insignias of power. Two female figures are nearby, preparing chicha in a larger jug. At the center of the scene is an architecture structure that represents a temple. The central band contains toqapu motifs while the lower band has floral motifs. Based on its highly symbolic content, this object seems to be recalling the Zapan Inka or Inka Ruler.

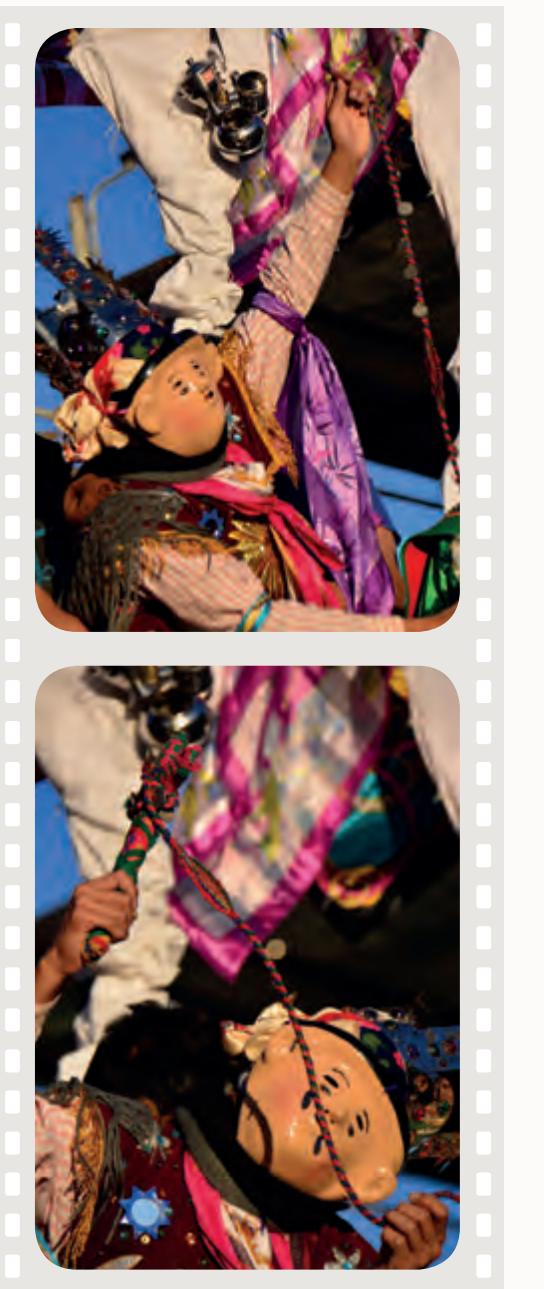
Vaso-quero de madera policromada.  
Período Colonial, Andes Centrales del Perú, siglos XVI-XVIII.  
Quero-cup, polychrome wood.  
Colonial Period, Central Andes of Peru, 16-18th centuries.

Colección privada  
190 x 160 mm

**62.**

El Baile de la Cadena de Oro o Wasq'a, en manifestación música-coreográfica de la muerte de Waskar y Atawallpa Inka en San Pedro de Tongos, Huaura, Perú.

Dance of the Golden Chain or Dance of Wasq'a, a music-and-dance performance narrating the deaths of the Inkas Waskar and Atawallpa, San Pedro de Tongos, Huaura, Peru.



Fotogramas de video de Claudio Mercado y Pablo Villalobos, 2018.



Botella de cerámica.  
Imperio Inka (Sillustani), Altiplano Central del Perú,  
1400-1532 D.C.  
Ceramic bottle.  
Inka Empire (Sillustani), Central Altiplano of Peru,  
A.D. 1400-1532.

Colección Museo Arqueológico San Miguel de Azapa,  
Universidad de Tarapacá  
175 x 110 mm

Foto, Fernando Maldonado.

**63.**

'Baile de Purucaya' o ritual funerario de memoria con danzantes inkas. Los diseños de esta vasija muestran la fiesta y las danzas del ritual funerario que se hacía en honor a un Inka o señor principal de la élite inkaica, a un año de su fallecimiento. Se reconocen figuras humanas vestidas con atuendos plumarios, con sus caras pintadas, llevando cuerdas y hachas en sus manos, y ejecutando una danza que recordaba su vida. Si la ceremonia era para un Inka fallecido, se bailaban y cantaban sus hazañas y conquistas, y en su 'purucaya' se lo consagraba, convirtiéndolo en un ancestro o antepasado e iniciándose su culto.

'Dance of Purucaya' or memorial funeral rite with Inka dancers. The designs on this bottle show the commemorative funeral celebration and dances performed in honor of an Inka or an highest lord of the Inka elite, one year after his death. The scene shows human figures dressed in feathered garments with faces painted, holding ropes and axes in their hands and performing a dance commemorating the life of the deceased. This ceremony was held for an Inka who had passed away and the dances and songs commemorated his feats and conquests. This 'purucaya' (royal funeral) also transformed the deceased into an ancestor who should be worshipped.

64.

Esta Tabla de Sarhua muestra un relato visual sobre el fin del mundo en clave andina. La pintura está dividida en dos espacios, el mundo de abajo, el ukhu pacha, con el fuego como elemento central y el mundo de arriba, el hanaq pacha, el cielo cristiano. En el mundo de abajo, el fuego es el elemento destructor y en el mundo de arriba, son las serpientes las que conducen a las personas hacia el cielo, caminando por dos surcos de nubes. Esta pintura permite ver la incorporación de elementos cristianos, aunque expresados de modo andino, por ejemplo, el fuego del infierno cristiano junto a la serpiente, símbolo de equilibrio y transformación, presente desde tiempos prehispánicos en diversos objetos y soportes.

This Sarhua tableau offers a visual narrative of the end of the world according to Andean belief systems. The painting is divided into two spaces, ukhu pacha or the underworld, with fire as the central element, and hanaq pacha, the overworld or Christian heaven. In the underworld, fire is a destructive element, and in the overworld it is snakes that guide people to the heavens, along two lines of clouds. The painting shows how Christian elements were incorporated, albeit with an Andean expression. The inferno of the Christian hell, for example, is combined with the snake, which has been used as a symbol of balance and transformation since pre-Hispanic times on different objects and media.



Tabla de Sarhua, madera pintada.  
Artesanía actual, Sarhua, Ayacucho, Perú.  
Sarhua Tableau, paint on wood.  
Present-day handicraft, Sarhua, Ayacucho, Perú.

Colección privada  
505 x 403 mm

## Evangelización: miradas andinas

Los objetos aquí ilustrados, muestran que la evangelización cristiana fue recibida y, a la vez, transformada por las sociedades andinas, surgiendo nuevas divinidades como Adaneva (el principio masculino y femenino de la creación, en clave cristiana), o la representación del mundo en el que los animales se organizan en domésticos (kay pacha) y salvajes (ñawpa pacha o ukhu pacha). Las gentes indígenas fueron activas protagonistas de la recepción de la doctrina cristiana y sus preceptos, y la transformaron selectivamente, a partir de sus propias formas de pensar y lenguajes visuales, como se observa en las Tablas de Sarhua, una particular artesanía de la región de Ayacucho, en Perú. Estas tablas de madera pintadas representan un arte nuevo a partir de una tradición y técnicas antiguas; eran obsequios que hacía la comunidad a las parejas que iniciaban su vida matrimonial para ser colocadas en las vigas de sus casas (figuras 64 y 65).

Otro ejemplo de la recepción andina de la evangelización se aprecia en los retablos católicos, manufacturados también por artesanos locales. Estas cajas de maderas pintadas y policromadas que pueden tener hasta varios pisos, muestran escenas de la doctrina cristiana, como el Nacimiento de Jesús, junto a escenas de la vida social, ceremonial y colectiva de las comunidades andinas. Esta forma de recibir la evangelización significó la aparición de objetos, elaborados por artesanos e imagineros indígenas, que evidencian los tránsitos que las comunidades andinas debieron efectuar para dar sentido, en sus propias lógicas, al cristianismo. Son objetos que no sólo estaban vinculados al ámbito religioso, sino también a los espacios familiares, agrícolas, ganaderos y a las festividades (figura 66).

## Evangelization: Andean perspectives

The objects presented here show how the efforts to convert indigenous peoples to Christianity were received and transformed by Andean societies through the creation of new deities such as Adaneva (the male and female principles of creation in the Christian tradition) and through representations of the world, in which animals are divided into domestic (kay pacha) and wild (ñawpa pacha or ukhu pacha). Indigenous peoples were active agents in the reception of Christian doctrine and precepts and interpreted some of them on the basis of their own ways of thinking and visual languages, as observed in the Sarhua Tableaux, a unique handicraft expression from Peru's Ayacucho Region. These painted wooden tableaux represent a new art founded upon ancient traditions and techniques. They are given as gifts from the community to newly married couples and placed on beams in their home (figures 64 & 65).

Another example of how Andean peoples adopted Christianity is found in Catholic altarpieces, also made by local craftspeople. These vibrantly painted wooden boxes could have several layers showing scenes from the Christian doctrine and his precepts, such as the Jesus' birth, along with social and ceremonial scenes from their own Andean communities. Andean peoples incorporated Christian teachings through objects crafted by indigenous artisans and iconographers that illustrated the process their communities engaged in to make sense of Christianity within their own logical frameworks. These objects focused not only on the religious sphere but also on family scenes, agricultural and pastoral activities, and community celebrations (figure 66).

Tabla de madera confeccionada en 1989 por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua. La pintura muestra la creación del mundo y su lenguaje visual es colorido, vistoso y, sobre todo, andino contemporáneo. Un río divide el espacio, al lado izquierdo, desde el punto de vista del observador, se sitúa un personaje desnudo, Adaneva, el sol y los animales domésticos; y al lado derecho, el mono, asociado con el diablo, los animales salvajes y la luna. Ambos espacios están enmarcados por cerros. Esta Tabla presenta una lectura andina de la creación cristiana, que se aprecia en los principios creadores del mundo, como Adaneva, el mono, el sol, la luna, los cerros y el río construyendo espacios de dualidad opuesta pero complementaria.

Wooden tableau made in 1989 by the Asociación de Artistas Populares de Sarhua. The painting shows the creation of the world using visual language that is colorful, attractive and above all, temporarily Andean. A river divides the space, with the left side showing the naked Adaneva figure, the sun and domestic animals, while the right side includes a monkey, associated with the devil, wild animals and the moon. Both spaces are delimited by mountains. In effect, the tableau offers an Andean reading of the Christian creation story, depicting the main 'creators' of the world—Adaneva, the monkey, the sun, the moon, the mountains and the river—and establishing spaces of opposing yet complementary duality.



Tabla de Sarhua, madera pintada.  
Artesanía actual, Sarhua, Ayacucho, Perú.  
Sarhua Tableau, paint on wood.  
Present-day handicraft, Sarhua, Ayacucho, Perú.

Colección privada  
815 x 300 mm.

Este retablo es una expresión de religiosidad popular andina. Al observar sus tres pisos reconocemos tres situaciones distintas. En el nivel superior, una representación bíblica en clave andina del Nacimiento de Jesús, donde la Virgen, Dios y las estrellas enmarcan la escena. En el piso central, se muestra un mercado, el de los sombrereros y de los que confeccionan máscaras. Y en el piso inferior, animales, frutas, músicas, comidas y bebidas, entre otros elementos, animan una escena de carácter festivo.

This alterpiece is an expression of popular Andean religiosity. Its three levels depict three different situations: the upper level offers an Andean interpretation of a biblical story, the Birth of Jesus, in which God, the Virgin Mary and the stars frame the scene; the central level shows a market, where hats are sold and masks are made; the lowest level depicts a festive scene complete with animals, fruit, music, food, drink and other elements.



Retablo de madera policromada.  
Artesanía actual de Ayacucho, Perú.  
Alterpiece, polychrome wood.  
Present-day handicraft, Ayacucho, Perú.

Colección privada  
500 mm (alto)

### Otros lenguajes: Rezolipichis

En varios lugares de la América Colonial, los misioneros implementaron estrategias de memorización (mnemotécnicas) para enseñar a rezar y evangelizar a las poblaciones indígenas. Una de ellas fue la escritura pictográfica, que podía ser hecha sobre un papel, cuero (lipichi), una piedra, o bien ser tridimensional, como este disco en forma de 'torta', que es un rezo, de allí su nombre 'rezolipichi'. Este sistema de escritura fue adoptado y adaptado por los indígenas pasando a formar parte de sus sistemas de comunicación, utilizados en contextos rituales católicos como la Semana Santa. Elaborados con arcillas y 'adornados' con flores, fibras, lanas, piedras, plumas, etc., cada uno de estos elementos es un pictograma, figuras que representan una idea o concepto. Estas formas de 'rezos' están vivas y activas en las comunidades indígenas rurales y no solo funcionan como rezos cristianos, sino que también como conjuros para pedir por lluvias y alejar las tormentas y las heladas o para la abundancia de las cosechas. Ciertamente son sistemas de comunicación con las divinidades andinas y las católicas (figuras 67 y 68).

### Other languages: Rezolipichis

In several parts of the Colonial Americas missionaries employed mnemonic strategies to teach indigenous peoples Christian prayers and convert them to Christianity. One of these was pictographic script, which could be drawn on paper, animal hide (lipichi) or rock, or even crafted in 3D objects like this 'cake-like disc', which is considered to be a prayer (rezo) itself, hence its name—rezolipichi. This writing system was adopted and adapted by Andean indigenous peoples and became part of their communication systems, to be used in Catholic rites such as Holy Week. Made of clay and adorned with flowers, wool, fiber, stones, feathers and other items, each of these elements is a pictogram, or figures representing particular ideas or concepts. This way of praying, using the rezolipichi, are alive and well in rural indigenous communities and are not used only for Christian prayer but also as invocations to bring rain or banish storms and frost to ensure an abundant harvest. They are clearly systems for communicating with Andean deities and Catholic sacred entities (figures 67 & 68).

Rezo cristiano representado en un disco de barro elaborado por indígenas encargados de la transmisión de la doctrina católica en sus comunidades. Este objeto es un ejemplo de cómo los andinos integran, hasta el día de hoy, las enseñanzas cristianas desde un lenguaje visual propio y con sus propias categorías de pensamiento. Los elementos dispuestos sobre el rezolipichi son figuras humanas que refieren a la Iglesia, los sacramentos, Jesús y la Virgen María, entre otros. Los palitos adornados, representan números.

A rezolipichi or prayer (in this case, Christian) represented on a clay disc made by indigenous community members to transmit Catholic doctrine to their communities. This object is an example of how even today Andean peoples integrate Christian teachings into their lives through their own visual language with its own logic. The elements displayed on the rezolipichi are human figures linked to the Jesus, the Virgin Mary, the Catholic Church and its sacraments, among other elements. The decorated sticks represent numbers.



Rezolipichi, placa de yeso que representa 'El Padre Nuestro'.  
Aymara actual, San Lucas, Chuquisaca, Bolivia.  
Rezolipichi, plaster plaque representing 'Our Father'.  
Present-day Aymara, San Lucas, Chuquisaca, Bolivia.

Colección Museo Nacional de Etnografía y Folclor,  
La Paz, Bolivia.

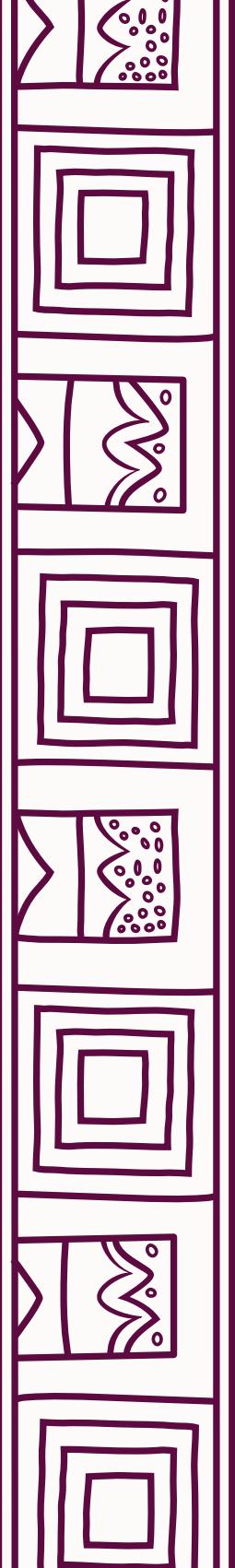
Foto, Carole Sinclair.



Lectura de rezolipichis en Bolivia. La doctrinera María Moscos leyendo rezos católicos en quechua en diferentes rezolipichis.

Reading of rezolipichis in Bolivia. The 'doctrinera' María Moscos reading Catholic prayers in Quechua in different rezolipichis.

Fotogramas del video Padcoyo de Pierre Déléage, Bolivia, 2013.



## EPÍLOGO: LA FIESTA ANDINA

EPILOGUE: ANDEAN FESTIVAL

Al finalizar la exposición, se invita a ver una sucesión de proyecciones audiovisuales que representan la fiesta de las imágenes en los Andes, para que el espectador viva la experiencia de un espacio donde se entrecruzan los sentidos. La vida es un paisaje de sonidos, músicas, cantos, bailes y movimientos, que son los lenguajes sensoriales que se reúnen en la fiesta andina.

Después de haber visto esta exposición, ¿cuáles son los lenguajes sensoriales que están presentes en tu vida?

At the end of the exhibition, we invite you to experience a multisensorial space, where a series of audiovisual presentations will transport you to the festival of the images in the Andes. Life is a journey marked by sound, music, song, dance and movement, and all of these sensory languages come together in the experience of an Andean festival.

Bearing in mind what you experienced in this exhibition, what sensory languages can you identify in your own life?

Personaje que representa a Gonzalo Pizarro, el que ordenó decapitar a Atawallpa Inka, Plaza de Armas de Cuzco, Perú, 2010. La representación de la muerte del Inka aparece como micro relato en varias celebraciones actuales en distintos lugares de los Andes.

A figure representing Gonzalo Pizarro, who ordered the decapitation of Atawallpa Inka—Plaza de Armas, Cuzco, Peru. The representation of the death of the Inka appears as a micro-narrative in present-day celebrations held in a variety of locations in the Andes.



Foto, Paula Martínez.

Baile tradicional en Carnaval de Pisaq, Cuzco, 2015.  
Traditional dance at the Carnival of Pisac, Cuzco, 2015.



Foto, Carla Díaz.



La danza de las Pallas (mujeres del Inka), en representación de la muerte del Inka en la Plaza de Armas de Cuzco, Perú, 2010.

Dance of the Pallas (women of the Inka), narrating the death of the Inka at the Plaza de Armas in Cuzco, Peru, 2010.

Foto, Paula Martínez.



Danzantes que representan personajes de la selva (antis) esperando su turno para entrar a bailar en el carnaval de Pisaq, Cuzco, 2015.

Dancers representing figures from the jungle (Antis) waiting their turn to dance at the Carnival of Pisac, Cuzco, 2015.

Foto, Paula Martínez.

## PALABRAS FINALES

Quisiéramos destacar que la muestra *La fiesta de las imágenes en los Andes* junto a su catálogo, buscan ser un aporte al conocimiento y comprensión de los diversos sistemas de comunicación desarrollados por las sociedades andinas a lo largo de milenios. Estos sistemas nos hablan de experiencias sociales y culturales que estaban y, aún permanecen, ancladas en mundos pluriétnicos y multilingües, en realidades históricas y culturales presentes y vivas en Chile, en los Andes y en Latinoamérica. Esta exposición es un ejercicio que invita a mirar esos tiempos pasados y presentes desde los modos de comunicación que construyeron, descubrieron y efectuaron hombres y mujeres en sociedades donde los sistemas de creencias y valores y sus categorías de pensamiento seguían y siguen moviendo el mundo. Conocerlos y comprenderlos es un llamado a contribuir a la construcción de una sociedad con valores basados en el respeto, el reconocimiento, el aprecio y la empatía hacia el lugar del otro.

## FINAL WORDS

We wish to emphasize that *The Festival of the Images in the Andes*, both the exhibition and its catalogue, seek to expand our knowledge and understanding of the diverse communication systems developed by Andean societies over millennia. These systems speak to us of social and cultural experiences that were and continue to be anchored in pluriethnic, multilingual worlds, in historic and cultural realities that are alive and well in Chile, the Andes and throughout Latin America. This exhibition is an exercise that invites the museum visitor to look and explore forms of communication used in the past and still in use today. These forms were constructed, discovered and deployed by societies whose beliefs, value systems and categories of thought kept—and continue to keep—their world alive. By learning about and understanding these aspects of Andean culture, we are called upon to help build a society based on the values of respect, recognition, appreciation and empathy towards the place of the other.

## BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA

### RECOMMENDED READING

- ARNHEIM, R., 2011.**  
*El pensamiento visual.* Paidós, Madrid.
- BAILEY, G. A., 2010.**  
*The Andean hybrid baroque: Convergent cultures in the churches of Colonial Peru.* University of Notre Dame Press, Notre Dame.
- BELTING, H., 2009.**  
*Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte.* Akal, Arte y Estética Nº 75, Madrid.
- BERENGUER, J., 2009.**  
*Chile bajo el Imperio de los Inkas.* Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- BOONE, E. H. y W.D. MIGNOLO, Eds., 1994.**  
*Writing without Words. Alternative literacies in Mesoamerica and the Andes.* Duke University Press, Durnham y Londres.
- BOURGET, S., 2007.**  
*Morir para gobernar. Sexo y poder en la sociedad Moche.* L. Cornejo Ed., Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, T., 1997.**  
*Saberes y memorias en los Andes.* Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine-IFEA, Paris-Lima.
- CERECEDA, V., 1990.**  
 A partir de los colores de un pájaro... *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4:57-104, Santiago.
- CERECEDA, V., 2010.**  
 Semiótica de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 42 (1):181-198.
- CERECEDA, V., 2017.**  
*De los ojos hacia el alma.* Plurales Editores, La Paz.
- CRUZ, P., 2012.**  
 El mundo se explica al andar. Consideraciones en torno a la sacralización del paisaje en los Andes del sur de Bolivia (Potosí, Chuquisaca). *Indiana* 29: 221-251.
- CUMMINS, T., 2004.**  
*Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Universidad Mayor de San Andrés – Embajada de los Estados Unidos de América, Lima.
- CURATOLA, M. y J.C. DE LA PUENTE, 2013.**  
*El quipu colonial. Estudios y materiales.* Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- DÉLÉAGE, P., 2013.**  
*Inventer l'écriture.* Société d'édition Les Belles Lettres, Paris.
- DESCOLA, P., 2010.**  
*La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation.* Coédition Musée du quai Branly / Somogy éditions d'Art, Paris.
- GALLARDO, F., P. MEGE, J. L. MARTÍNEZ y L. CORNEJO, 1990.**  
*Moche. Señores de la muerte.* Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- GARCÍA VARAS, A., Ed., 2011.**  
*Filosofía de la imagen.* Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- GELL, A., 1998.**  
*L'art et ses agents, une théorie anthropologique.* Les Presses du Réel, Gand-Belgique.
- GOLTE, J., 2009.**  
*Moche. Cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica.* Instituto de Estudios Peruanos-Centro Bartolomé de Las Casas, Lima.
- GOMBRICH, E., 2002 [1960].**  
*Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Phaidon Press Limited, Londres.
- GONZÁLEZ, P. y T. BRAY, 2008.**  
*Lenguajes visuales de los incas.* British Archaeological Reports International Series 1848. Archeopress, Oxford.
- GRUZINSKI, S., 1994.**  
*La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492 - 2019).* Fondo de Cultura económica, México.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F., [1616].**  
*Nueva corónica y buen gobierno.* Biblioteca Real de Copenhague.  
<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>
- KAULICKE, P., 2003.**  
 Memoria historiografiada y memoria materializada. Problemas en la percepción del pasado andino preeuropeo. *Estudios Atacameños* 26, 17-34.
- LEMLIJ, M. y L. MILLONES, 2004.**  
*Las tablas de Sarhua: arte, violencia e historia en el Perú.* Fondo Editorial SIDEA, Lima.
- MARTÍNEZ C., G., 2001.**  
 Saxra (diablo)/Pachamama: música, tejido, calendario e identidad entre los jalq'a. *Estudios Atacameños* 21: 133-151.
- MARTÍNEZ C., G., 2009.**  
 Humor y sacrailidad en el mundo autóctono andino. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 41 (2): 275-286.
- MARTÍNEZ C., J.L. y P. MARTÍNEZ S., 2013.**  
 Narraciones andinas coloniales. Oralidad y visualidad en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes* 99 (2): 41-81.
- MARTÍNEZ C., J.L., C. DÍAZ y C. TOCORNAL, 2016.**  
 Inkas y Antis, variaciones coloniales de un relato andino visual. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21 (1): 9-25.
- MARTÍNEZ C., J.L., 1992.**  
 Luces y colores del tiempo Aymara. En *Colores de América*, F. Gallardo y L. Cornejo, Eds., pp. 27-39. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- MARTÍNEZ C., J.L., 2009.**  
 Registros andinos al margen de la escritura: arte rupestre colonial. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14 (1): 9-35.
- MARTÍNEZ C., R., 2002.**  
 Tomar para tocar, tocar para tomar. Música y alcohol en la fiesta jalqa. En *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad*, W. Sánchez, Ed., pp.413-434. Fundación Simón I. Patiño, Cochabamba.
- MARTÍNEZ C., R., 2008.**  
 La música y el Tata Pujillay: carnaval entre los tarabuco (Bolivia). En *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujillay*, G. Arnaud, Ed., Volumen 1, pp.143-181. Universidad Autónoma Tomás Frías, FATAPO, Plural Editores, La Paz.
- NES, L., 2014.**  
 Drama y Muerte: la representación de la captura y ejecución del Inca Atahualpa. *Revista del Instituto Americano de Arte* 19: 169-198, Cuzco.
- RAPPAPORT, J. y T. CUMMINS, 2012.**  
*Beyond the lettered city. Indigenous literacies in the Andes.* Duke University Press, Durham y Londres.
- ROSTWOROWSKI, M., 1999 [1988].**  
*Historia del Tawantinsuyu.* Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- SALOMON, F., 2006.**  
*Los quipocamayos. El antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna.* Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- SEVERI, C., 2010.**  
*El sendero y la voz. Una antropología de la memoria.* Editorial SB, Buenos Aires.
- SILVERMAN, G., 2014.**  
*Los signos del Imperio. La escritura pictográfica de los incas,* Tomo 1. Biblioteca Abraham Valdelmar, Lima.
- SINCLAIRE, C., S. HOCHSCHILD y P. BRUGNOLI, 2006.**  
*Awakunni. Tejiendo la Historia Andina.* Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- TAYLOR, G., 1987.**  
*Ritos y tradiciones de Huarochiri. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII.* Instituto de Estudios Andinos-Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- URTON, G., 2003.**  
*Quipu. Contar anudando en el Imperio Inka.* C. Sinclair y C. Aldunate, Eds., Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- URTON, G., 2004.**  
*Historia de un mito. Paqariqtambo y el origen de los inkas.* Centro de Estudios Regionales Bartolomé de Las Casas, Cuzco.
- VERÓN, E., 1988.**  
*La semiosis social.* Gedisa, Barcelona.
- WACHTEL, N., 1976.**  
*Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570).* Alianza Editorial, Madrid.
- ZAMORA, F., 2007.**  
*Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación.* Escuela Nacional de Artes Plásticas, México.

## FUNDACIÓN FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

### Presidenta

Clara Budnik Sinay

### Secretaria

Cecilia Puga Larraín

### Tesorero

Hernán Rodríguez Villegas

### Consejeros

Alcalde de Santiago  
Felipe Alessandri Vergara

Rector de la Universidad de Chile  
Ennio Vivaldi Véjar

Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile  
Ignacio Sánchez Díaz

Director del Servicio de Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, sucesor del Director Nacional de Bibliotecas, Archivos y Museos  
Javier Díaz González

Presidente de la Academia Chilena de la Historia  
Ricardo Couyoumdjian Bergamali

Francisco Mena Larraín  
Hno. Bernardo Álvarez O. S. B.

Consejeros honorarios  
María Luisa del Río de Edwards  
José Manuel Santa Cruz Munizaga

## MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

### Director

Carlos Aldunate del Solar

### Gerente General

Paloma Cintolesi Rossetti

### Curador Jefe

José Berenguer Rodríguez

### Conservadora

Pilar Allende Estévez

### Comunicaciones y Públicos

Paulina Roblero Tranchino  
Oriana Miranda Navarrete

### Área Patrimonio Inmaterial

Claudio Mercado Muñoz

### Curaduría

Carole Sinclair Aguirre

### Conservación y Restauración

Andrés Rosales Zbinden  
Luis Solar Labra  
Mabel Canales Donoso  
Daniela Cross Gantes  
María Jesús Tardones  
Rocío Guerrero Palma

### Registro de Colecciones

Varía Varela Guarda

### Educación

Rebeca Assael Mitnik  
Carla Díaz Durán  
Gabriela Acuña Miranda  
Sara Vargas Nieto  
Gonzalo Cornejo Kelly  
Patricio Wieler Bollo  
Álvaro Ojalvo Pressac

### Biblioteca

Marcela Enríquez Bello  
Isabel Carrasco Painefil

### Diseño gráfico

Renata Tesser Cerda  
Paulina Henríquez Poller

### Gestión de Proyectos

Mónica Marín Schmidt

### Encargada de Personal y Asistente Administrativa

Marcela Parra Rementería

### Contadora

Erika Döering Araya

### Soporte TIC

Sebastián Medel Durán

### Anfitriones

Evelyn Bello Briones  
Valentina Marcel Olivares  
Marcela Millas Brücher  
María Isabel Vásquez Ferry  
Simón Catalán Soto

### Oficina de Partes

Carolina Flórez Arriagada  
Raúl Padilla Izamit

### Mantención

Guillermo Esquivel Jara  
Rigoberto Cárdenas Ramírez

## CRÉDITOS EXPOSICIÓN

### Curatoría externa

José Luis Martínez C.  
Paula Martínez S.  
Carla Díaz D.  
Carolina Odone C.

### Investigación

Programa FONDECYT  
Proyecto # 1130431

Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile

### Curatoría, conservación, audiovisuales y administración

Museo Chileno de Arte Precolombino

### Diseño y montaje

CQ ESTUDIO  
[www.cqestudio.com](http://www.cqestudio.com)  
Agustín Quiroga, Director General  
Pedro Castro, Director de Diseño  
Pedro Silva, Jefe de Proyecto  
Paola Irazábal / EstudioPI,  
Diseño Gráfico

### Traducción al inglés

Joan Donaghey

### Colaboradores en la exposición

Pablo Villalobos, en producción de videos etnográficos  
Pierre Déléage, Christian Pino, Fundación ASUR (Sucre-Bolivia) y Rosalía Martínez, en préstamo de videos etnográficos y registros sonoros

Verónica Cereceda, Rosalía Martínez y Fernando Garcés, en asesoría en etnografía andina

Luis Millones, en gestión y encargo de confección de Tablas de Sarhua

Pablo Solar, en producción de animaciones e ilustraciones de colecciones museológicas

Francisca Solar, en fotografía de colecciones museológicas

Paula Bas, Paloma Casado, Norka Carreño, Paula Jamett, Max Leoz, Josefa Orrego, Carla Santibañez, Jesús Ramírez y Paulina Vilches, en conservación de colecciones museológicas

### Traducción al inglés

Joan Donaghey

## CRÉDITOS CATÁLOGO

### Edición General

Carole Sinclair A.

### Texto

Paula Martínez S.  
José Luis Martínez C.  
Carla Díaz D.  
Carola Odone C.

### Traducción al inglés

Joan Donaghey

### Fotografías y dibujos

(C) Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino, excepto las acreditadas a sus autores

### Infografías

Paola Irazábal/EstudioPI

### Diseño y producción

Renata Tesser C.  
Gabriela Campos V.

### Impresión

A Impresores, Santiago. Tapas impresas a cuatro colores en papel Nettuno Blanco Ártico de 280g e interior impreso a cuatro colores en papel Couché Opaco de 130 g. Tipografías usadas: Brandon Grotesque, Karmina Sans y Karmina Serif

**Museo Chileno  
de Arte Precolombino**  
Bandera 361 - Casilla 3687  
Santiago de Chile

Museo en internet  
[precolombino.cl](http://precolombino.cl)  
[chileprecolombino.cl](http://chileprecolombino.cl)



Primera edición,  
diciembre de 2018

Inscripción RPI: N° A-297590  
ISBN: 978-956-243-079-1

Reservados todos los derechos  
de esta edición,  
©Museo Chileno  
de Arte Precolombino



Presentan



**MINERA  
ESCONDIDA**

**MUSEO CHILENO  
DE ARTE  
PRECOLOMBINO**

Organiza

**MUSEO CHILENO  
DE ARTE  
PRECOLOMBINO**

FUNDACIÓN  
FAMILIA LARRAÍN  
ECHENIQUE

Auspician

**SANTIAGO**  
Ilustre Municipalidad



PROYECTO ACOGIDO  
LEY DE  
**DONACIONES  
CULTURALES**

Investigación



CONICYT

Ministerio de  
Educación

Gobierno de Chile



CENTRO DE ESTUDIOS  
CULTURALES  
LATINOAMERICANOS

Medios Asociados



13<sup>c</sup>

Riolab®