

## UN ENSAYO SOBRE CULTURA VISUAL Y ARTE CHIMU, COSTA NORTE DEL PERU

*Francisco Gallardo Ibáñez\**

Como otros estados andinos, el Imperio Chimú (costa norte del Perú), implementó un sistema de producción artesanal en gran escala. Debido a la creciente demanda, los artesanos y artistas fueron concentrados en las inmediaciones de Chan Chan, la capital del Estado. Los artistas chimú produjeron en serie y en masa, compartimentando el trabajo entre diferentes especialistas. Aunque este contexto tendía a limitar sus posibilidades creativas, implementaron un conjunto de soluciones técnicas y sofisticados procedimientos visuales basados en conceptos como la simplicidad, el montaje, la simetría, la proyección de la imagen y la transparencia. En este ensayo se desarrolla una aproximación a los conocimientos y destrezas de esos artistas y a su capacidad de adaptación y agencia ante la demanda y la productividad.

**Palabras claves:** Arte Chimú, producción artesanal en serie, cultura visual.

Like other Andean states, the Chimu Empire (northern coast of Peru), developed a large scale system of craft production. Due to the growing demand, the artisans and artists were concentrated on the outskirts of Chan Chan, the State capital. The Chimu artists produced objects in mass, dividing this work among different specialists. In spite of this context, they used a set of technical solutions and sophisticated visual procedures based on concepts like simplicity, mounting, image projection and transparency. This essay attempt to develop an interpretative framework that emphasizes the agency of the artisans/artists as they adapt to the stresses and demands of mass production and to put into the situation where Chimu artisans found themselves and think through how they would have reacted, artistically, to the demands of increased output.

**Key words:** Chimu art, mass craft production, visual culture.

William Conklin (1996:323), un estudioso de los tejidos andinos, afirmó hace algún tiempo que cada nueva innovación tecnológica en la historia de este arte contribuyó a proporcionar un “*new look*” en los exquisitos paños y vestimentas de los pueblos de los Andes. La ostentosa naturaleza de muchas de estas obras es una prueba tangible de que Conklin no se equivoca, más aún cuando reparamos en que al igual que la mayoría de las comunidades humanas, las poblaciones andinas produjeron un universo de cultura material, que por su propia naturaleza tiene un aspecto visible y, en muchas ocasiones, una especial inversión de trabajo para hacer de su apariencia algo perteneciente al reino de lo visual. Más acá de las distinciones que este ejercicio material introduce en el heterogéneo espacio de lo simbólico y social, es necesario subrayar que así como cada cultura se expresa en diferentes niveles como algo distintivo y particular, esto también ocurre en el campo de lo visual. Aunque esto es obvio en relación a las formas artísticas, es menos obvio que la práctica de instalar estas formas en el mundo real supone técnicas y soluciones plásticas solidarias con un contenido cultural, con una práctica que es el testimonio del artista, su arte y su contexto histórico social.

Un arte visual es básicamente material. Cualquiera sea su propósito y aun sustentado por un concepto elevado, su materialización es a través de un medio físico, que a su vez ofrece ventajas y trabas. El talento del artista realiza las

\* Francisco Gallardo I., Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 3687, Santiago de Chile, email: fgallardo@museoprecolombino.cl

virtudes del material y supera sus dificultades hasta alcanzar el objetivo fijado. El acto creador de tejer es como el de otras artes... La manifiesta destreza de un alto porcentaje de tejidos peruanos indica el control absoluto de los tejedores sobre sus materiales, manipulaciones, relaciones preconcebidas de espacio y color (Gayton 1978: 287-288).

En el área andina, esta relación entre el artesano, sus materiales y técnicas no fue exclusiva de lo textil, y se dio de igual manera entre pintores, muralistas, alfareros, escultores, orfebres y otros especialistas. Esta diversidad de oficios se desarrolló con cierta autonomía. Sin embargo, en tanto todo grupo humano es algo de algún modo organizado, no es impropio pensar que este vasto y diverso inventario de destrezas técnicas y soluciones plásticas haya operado a partir de ciertos principios que dieron como resultado una determinada cultura visual. En términos de método, se trata de una búsqueda de reglas en lo inteligible y manifiesto de la producción visual, de esa compleja malla de negociaciones donde los artesanos debieron lidiar con los dictados de la tradición y las innovaciones, la clientela (y en ocasiones una clase patronal) y con sus propias definiciones de cómo deben hacerse las cosas, de manera tal de no invalidar y vulnerar las destrezas, sensibilidades y conocimientos propios del oficio y la agencia individual (Berger 1990: 162-163; Williams 1980; Bourdieu 1967). Así como bajo el aparente manto de la armonía y la querella cultural, siempre subyacen modos heterogéneos de producción de la vida social, también lo hacen determinados modos de ver (Berger et al. 1975; Baxandall 1978). Es decir, un conjunto variable de estrategias sociales y culturales cuyo fin material es modelar ese entorno perteneciente al reino de la percepción visual.

Las culturas visuales del pasado y el presente ciertamente suponen principios, pero al mismo tiempo no podemos ignorar que la producción de las obras es siempre una ecuación dinámica entre los imperativos de la historia y la coyuntura social, un teatro donde los actores son los responsables voluntarios e involuntarios del curso final de los acontecimientos. Demás está decir, que no ha sido el "libre albedrío" el motor de la historia del arte, y que en cada caso —y en diferentes grados— los artistas han tenido que abrirse paso en el campo de la subordinación social y cultural. Si esta premisa puede resultar polémica en el caso de las sociedades igualitarias, su pertinencia es menos discutible cuando el trabajo de los artistas fue fomentado y favorecido por una clase socialmente dominante. Y este es precisamente el caso de la producción artística en los Andes Centrales,

al menos desde la cultura Chavín hasta el impero Inka. Sin embargo, entre muchos registros arqueológicos, pocos son tan convenientes al tema de este ensayo como la cultura Chimú de la costa norte del Perú. Un estado andino que floreció entre el 850 y 1470 DC, y en cuya estructura social los artesanos de los más diversos oficios permanecían separados de la producción de alimentos y organizados en talleres junto a la ciudad para la producción de arte a escala masiva (Lumbreras 1974: 187; Moseley 1975: 24; Sawyer 1975: 53; Willey 1976: 168). Esto probablemente favoreció un tipo de especialización artística que contribuyó a la fama de estos especialistas, quienes fueron activamente requeridos por la administración inka durante el período en que el imperio Chimú fue doblegado por el ejército del Cuzco (Rostworowski 1992: 184).

En este ensayo adoptaremos un enfoque interpretativo diferente a aquél que se interroga por la estructura o los significados de la imagen, desviando nuestro interés hacia un punto intermedio de la acción del imaginario y que puede ser revelado mediante el análisis de las soluciones técnicas inscritas en toda obra visual. Se trata de un esfuerzo que permite capturar el imaginario del artista, identificando los esquemas y convenciones, los procedimientos y dispositivos materializados en el proceso de la producción cultural de lo visual (Aumont 1992; Gombrich 1999). Un tipo de materialidad cultural altamente especializada que es la prueba indiscutible de la creatividad y originalidad, actos que son siempre el resultado de una ecuación compleja entre conocimientos y destrezas adquiridos, nuevas realidades contextuales y experimentación. Este es precisamente el caso del arte Chimú que es singularmente distintivo y difiere notablemente del sorprendente patrimonio visual Moche que lo precede. Sin lugar a dudas, esos conocimientos y destrezas fueron heredados por los artistas chimú. Sin embargo, estos últimos experimentaron en el campo de lo visual, ofreciendo nuevas e ingeniosas soluciones, que niegan de manera categórica la idea bastante corriente de que su arte no superó la calidad del de sus antecesores.<sup>1</sup> De acuerdo a los fragmentarios registros arqueológicos de esta época en la costa norte del Perú, los artistas no sólo establecieron y debieron operar en un nuevo campo de producción formal, sino que instauraron complejos y sofisticados procedimientos visuales en relación a conceptos como la simplicidad, el montaje, la

figura y el fondo, la simetría, la tridimensionalidad y la transparencia.

## ESTADO, ARTISTAS Y PRODUCCION EN MASA

Existe un número importante de evidencia histórica acerca de la mitología, las dinastías, la propiedad de la tierra, los derechos de riego, el sistema político, la organización del trabajo productivo y artesanal que trata de los descendientes chimú en la época colonial. Sin embargo, aunque sugerentes y tal vez reminiscentes de los hechos anteriores a la dominación inka en la región, en conjunto estos antecedentes no nos proporcionan una imagen cabal de cómo pudo haber funcionado ese Estado durante su período de mayor auge (Lumbreras 1974; Moseley 1990; Netherly 1984; Ravines, Ed. 1980; Rostworowski 1989, 1990). Por la arqueología, sabemos que su esfera de hegemonía e influencia se extendió por casi toda la costa desde el norte al centro del Perú, y que no existe ningún centro urbano construido en esta época que sea comparable a la envergadura de la ciudad de Chan Chan, con un área entre 18 a 20 km<sup>2</sup> y emplazada en el valle de Moche, a orillas del océano Pacífico (fig. 1).

El núcleo urbano incluye pirámides de cono truncado y nueve monumentales ciudadelas, cada una de la cuales está cercada por muros de adobe de hasta 9 m de alto y un solo acceso de entrada. En el interior de éstas, que siguen un plan arquitectónico más o menos regular, se cuentan amplios patios descubiertos, largos y a veces laberínticos pasillos, edificios en forma de "U", cuartos de almacenaje, cocinas, pozos de agua dulce y plataformas funerarias destinadas a los gobernantes (Andrews 1980; Kolata 1980, 1990; Day 1980; Conrad 1980; Pozorski 1980; Rowe 1980). En directa asociación espacial a estos edificios, suelen encontrarse conjuntos arquitectónicos igualmente amurallados, pero considerablemente más pequeños, y aunque carecen de plataformas funerarias y grandes espacios abiertos, también aquí hay áreas de habitación, bodegaje y preparación de alimentos (Klymyshyn 1980). El equipo de arqueólogos de la Universidad de Harvard, que trabajó el sitio entre 1968 y 1974, llegó a la conclusión de que éstos debieron albergar a personas relacionadas con el funcionamiento de las ciudadelas, quienes pudieron desempeñar tareas

administrativas, comercio y servicio de los gobernantes. Esto es un hallazgo que es consecuente con la arquitectura y monumentalidad de la urbe, pero quizás el descubrimiento más extraordinario fue aquél revelado en las excavaciones del área residencial en las afueras de las ciudadelas. Se trata de conjuntos de recintos aglutinados hechos de cantos rodados, que en apariencia albergaron a un número muy elevado de habitantes, y quienes, de acuerdo al registro material, desarrollaron actividades orientadas a la producción artesanal como la manufactura de tejidos y objetos en metal, madera y concha (Topic, J. R. 1980, 1990 y 1994; Topic & Moseley 1983).

A partir de la arquitectura podría distinguirse una estructura de clase de cuatro estamentos, que sería paralela y en parte definida por la organización económica. La población rural se orientó a la producción de alimentos, mientras la clase urbana baja se dedicó principalmente a la producción artesanal, aunque también pudo tener funciones administrativas. La clase urbana alta se habría dedicado a la administración de la producción, acumulación de capital y redistribución de bienes y materias primas. El mismo soberano, que ocupaba una función social singular, al aprovechar los beneficios del sistema socioeconómico, resultaba el gran racionalizador (Topic, J.R. 1980: 28).

Ciertamente, los datos arqueológicos son insuficientes para reconstruir en detalle el modo de articulación, funcionamiento y naturaleza de los diferentes estamentos de la ciudad. Pero lo que sí es un hecho, es que los gobernantes de Chan Chan tuvieron la suficiente legitimidad y autoridad como para centralizar, organizar y disponer de los frutos del trabajo social. Ello es evidente, no sólo a la vista de la acumulación de objetos de alta calidad en las plataformas funerarias y su presencia en regiones fuera del área nuclear, sino también por la construcción (y mantención) de la arquitectura monumental y los frisos que decoraban sus muros interiores (Pillsbury 1993: 116-119). Esto sólo pudo operar en un ambiente de consentimiento social, donde el tributo, el almacenaje y la redistribución de bienes y alimentos permitió sostener y movilizar un ejército y una mano de obra a escala monumental, tanto en la capital del imperio como en los centros administrativos y redes de defensa provincial (Mackey & Klymyshyn 1981; Mackey 1990; Moore 1981, 1992; Moseley 1978; Cordy-Collins 1990; Pillsbury 1996; Topic, T.L. 1990; Keatinge 1980).

La evidencia arqueológica correlativa muestra concordancia con tales conclusiones, no sólo por el gran número de objetos en diferentes colecciones, sino también porque buena parte de la



Figura 1. Plano general de Chan Chan (Moseley 1992: Fig. 113)





Figura 2. Simetría por rotación. Tela pintada, pieza N° 933, Colección Museo Chileno de Arte Precolombino.

alfarería y los metales fueron producidos en gran escala mediante el uso de moldes (Carcedo 2000; Donnan 1992; Tello 1938). Esta presión sobre la producción también afectó a los artesanos de la madera y los tejedores, aunque para ellos debió ser diferente dado que son productos que sólo pueden ser manufacturados en serie uno por vez, y el único modo de variar la productividad –en ausencia de maquinaria industrial– es aumentando la cantidad de mano de obra. Decisión económica que los chimú parecen haber racionalizado promoviendo la segmentación del proceso en diferentes especialidades. Esto es relativamente claro cuando se trata de productos hechos de tela pintada a mano, pues no sólo se trata de oficios diferentes, sino que la inversión de trabajo –primero en el tejido llano, y luego en el pintado– debió ser considerablemente menor que aquella gastada en otras telas cuya forma final dependía de la tapicería o el brocado (fig. 2). Sin embargo, ni siquiera estos últimos objetos escaparon al arbitrio de esta racionalidad, ya que fueron corrientemente producto del ensamblaje de partes manufacturadas de manera independiente. Aunque la unión de dos paños es común en los textiles andinos, muchos de los tejidos chimú están hechos a partir de paneles de diferentes formas y tamaños y en ellos no son raras las aplicaciones de metal, borlas o plumas (fig. 3). Como es obvio, y a diferencia del metal



Figura 3. Camisa con aplicaciones de plata y plumas, pieza N° 1141, Colección Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura 4. Imágenes de pelícanos. a: Camisa (Rowe 1984: 54). b: Tapiz, pieza N° 406, Colección Museo Chileno de Arte Precolombino. c: Vasija cerámica (Sotheby's 1992: Pl. 39).

y la cerámica, está actividad estuvo abierta a la posibilidad del trabajo mancomunado de distintos especialistas, que seguramente debían responder ante una planificación y coordinación sobre una línea de montaje. Los objetos en madera, que con frecuencia llevan aplicaciones de concha de formas geométricas y figuras de plantas y animales, son un ejemplo simple de la complejidad del proceso, pues esta última actividad no sólo es muy diferente al tallado de la madera, sino que requiere una sincronía funcional entre la forma, tamaño y número de las aplicaciones, el espacio de montaje y composición dentro de la pieza.<sup>2</sup>

## PRODUCCION EN MASA Y CULTURA VISUAL

La producción artesanal en masa fue sin duda solidaria con la cultura visual Chimú, y contribuyó a la simplificación de la forma, la estandarización de la imagen y la reducción del número de temas iconográficos.<sup>3</sup> Esto es observable prácticamente en todas las series de objetos y materiales conocidos, sin embargo, no operó exactamente del mismo modo en todas las especialidades artesanales. En la cerámica, por ejemplo, se ve principalmente reflejado en la monocromía, la estandarización y simplificación de las formas, pero no en el número de los temas iconográficos, que es bastante amplio (p.e., véase Cruz 1986). Y esto es así porque la producción alfarera en serie a través de moldes –al igual que la metalurgia– es una actividad que hace posible, sin grandes costos de trabajo, la incorporación de nuevas formas.

Las variaciones de la imagen en el arte Chimú son frecuentes, sin embargo, el registro publicado sugiere que la producción y reproducción iconográfica operó más sobre el modo de tratamiento del tema, que sobre el tema mismo, pues aunque pueden identificarse diseños que se repiten en diferentes artefactos, éstos aparecen exhibiendo distintas soluciones formales. Poca duda cabe de que los artesanos chimú tenían el conocimiento y la destreza para ofrecer ingeniosas variantes dentro de su relativamente limitado repertorio visual (fig. 4).

En general, los iconógrafos chimú fueron eficientes constructores de imágenes, pero algunos hechos relativos a las formas de producción parecen haber introducido problemas cuando se trataba de tejidos con imágenes en reflexión

especular. Las camisas, por ejemplo, eran hechas de dos paños rectangulares del mismo tamaño unidos en su porción longitudinal. Si bien el trabajo de montaje es relativamente simple, la unión de ambas partes, que fue usada como un eje de axialidad, no siempre permitió el resultado adecuado para una figura construida por reflexión especular (fig. 5). De hecho, hay un número importante de piezas en que la simetría de la imagen es irregular, y otras en que las unidades difieren al punto de generar una pseudosimetría. Problemas semejantes se observan en otros casos donde la costura central no tiene relación con la construcción de la imagen, pero sirve de puente para el desarrollo de un diseño cuyo patrón de traslación es continuo en el sentido horizontal de la pieza. En muchos casos esto provocó distintos tipos de discontinuidad al interior de la iconografía en objetos hechos con dos paños, pero los problemas de calce suelen ser muy evidentes cuando se trata de ensamblajes de tres o más de estas unidades (véase Rowe 1984: Fig. 71a). Esto pudo ser resultado de una ecuación donde producción serial, masiva y demanda, introducían el stress necesario como para compartimentar el trabajo de los artesanos, muchos de los cuales probablemente fueron responsables de la producción de partes, más que de objetos completos.



Figura 5. Tela brocada, pieza N° 519, Colección Museo Chileno de Arte Precolombino.





Figura 6. Camisa brocada (Rowe 1984: Fig. 12).

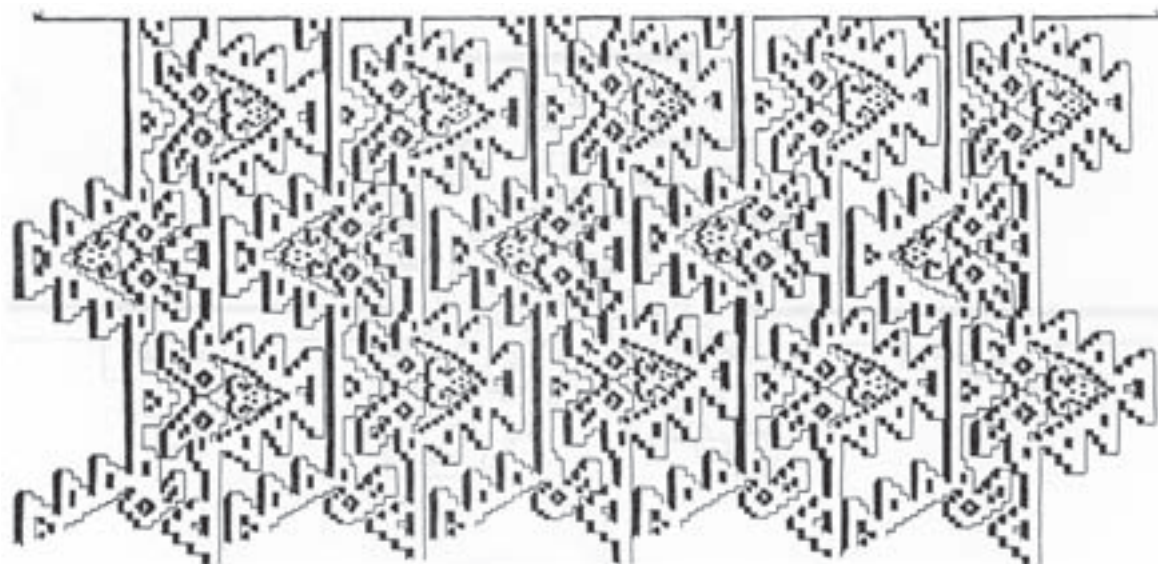


Figura 7. Mural de la ciudadela Gran Chimú, Chan Chan (Pillsbury 1993: Fig. 92).

Si el impreciso efecto visual es evidente al observador actual, con seguridad no lo fue menos para quienes tenían la responsabilidad por el producto terminado. Es posible que la demanda de estos objetos haya sido alta, y la presión por la circulación no haya favorecido la aplicación de rigurosos criterios de selección. Ciertamente, no podemos saber qué tan exigentes eran los productores o su clientela, sin embargo, existe otra serie de artefactos textiles donde el problema del calce aparece altamente menguado. Se trata de aquellos donde la reflexión bilateral ha desaparecido en beneficio de la traslación. Sin

duda, y en cuanto simetría y producción en serie se trata, ésta fue una eficiente solución, ya que la unión de los paños se adecua de manera óptima al desarrollo del diseño, pues aunque el patrón de repetición no siempre se ajusta al ritmo de la semejanza de las formas y/o tamaños, la distorsión provocada por el ensamblaje aparece muy atenuada a la visión (fig. 6).

El procedimiento de traslación ciertamente tiene ventajas cuando se trata de producción manufacturera en gran escala, y no debe sorprendernos que haya sido el predilecto en el desempeño de otras especialidades, como los



sobre relieves en barro, metal, hueso y madera; el mosaico de conchas o piedras semipreciosas, y el arte plumario. El control sobre el equilibrio y la armonía visual que este procedimiento provee, se vuelve especialmente notable cuando la tela fue usada como soporte para aplicaciones de metal. Si estos arreglos de moderación en la simetría aparecen de tanto en tanto en las prendas textiles, en otras obras no fueron necesarios, en especial en aquellas en las que el artesano tenía mayor control técnico sobre el espacio compositivo. Los muros decorados con modelados en barro, muy frecuentes al interior de las ciudadelas y en alguna medida presentes en la arquitectura intermedia de Chan Chan, son obras ejecutadas básicamente de acuerdo al principio de la traslación y guardan una estrecha semejanza estructural con la composición textil y sus imágenes (Pillsbury 1993: 85 y ss; aquí fig. 7). La ventaja de estos artistas sobre otros es obvia, pues el diseñador pudo proyectar los frisos sobre el muro evitando muchos de los problemas relativos a la ejecución y distribución. Este control sobre el espacio compositivo, se observa también en los artefactos con aplicaciones a manera de mosaico, en el tallado en hueso y madera, los sobre relieves en los artefactos de metal, y los pectorales de cuentas en concha y piedras semipreciosas (fig. 8).

Como muchos especialistas han sugerido, la producción en masa de objetos como la cerámica, provocó una dramática disminución en la calidad del producto final.<sup>4</sup> En menor escala esto también ocurrió con otros artefactos, cuestión que generalmente se expresa en sus terminaciones. Por esta razón, es posible afirmar que aquellos artefactos que están fuera de esta categoría, pueden ser objetivamente considerados como productos excepcionales. En ellos hay perfección técnica, pero por sobre todo, control sobre las terminaciones de la pieza. Si en general los murales, al interior de las ciudadelas y arquitectura intermedia de la capital Chimú, parecen cumplir estas condiciones, es probable entonces que muchas otras obras de semejante calidad hayan sido sinónimo de distinción social.

Las condiciones de producción artesanal chimú conspiraron en un grado no despreciable sobre la calidad de acabado de las obras. En la cerámica esta limitación se manifestó principalmente en las terminaciones de los artefactos, y en el tejido adquirió un aspecto evidente en la construcción de la imagen. El ensamblaje de partes manufacturadas de manera independiente (y tal vez por artesanos diferentes), no siempre permitió respetar los dictámenes del ritmo y la armonía propios de los procedimientos de la simetría que, como sabemos, operaron de manera transversal



Figura 8. Orejeras de madera con aplicaciones de concha y mineral de cobre, pieza N° 2557, Colección Museo Chileno de Arte Precolombino.

en casi toda la producción visual. Sin embargo, y como algunos objetos muestran, esto no fue un obstáculo invariable para los artesanos, en particular aquellos que por determinadas razones sociales tuvieron mayor control sobre el espacio compositivo y las terminaciones.

## DESTREZA, CONOCIMIENTO E IMAGINACIÓN

Es relativamente claro que los artistas chimú debieron operar en un ambiente productivo que promovía limitaciones en varios dominios de su actividad. Y aunque este parece ser el signo residual de un tipo de productividad, probablemente por debajo de las tasas de consumo necesarias para la reproducción del Estado, ello no clausuró la posibilidad de una práctica orientada a la novedad

y la creatividad. Los artistas chimú no invalidaron sus conocimientos y experiencia, muy por el contrario los utilizaron para ejercer un dominio sobre la realidad visual, sobre los principios de un arte que, al fin y al cabo, también era parte de su propia cultura visual.

### A. Simplicidad

Si se indaga entre las obras plásticas de los antecesores de los chimú, se halla rápidamente una vasta y diversa colección de artefactos chavín y moche que son el registro de la historia de la imaginación (p.e., Burger 1992 y Donnan 1978). Sin duda hay conexiones entre el arte de una época y otra, pero cada momento de la historia abrió paso a nuevos modos de expresión (Burger 1976). Entre éstos, existe una serie de objetos cerámicos corres-



Figura 9. Felino Moche, pieza N° 250, Colección Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura 10. Aves, cabezales de sonaja. a: Pieza Nº 439 y b: Pieza Nº 2110, Colección Museo Chileno de Arte Precolombino.

pondientes a la primera fase de la Cultura Moche, que sorprenden por la fidelidad que exhiben respecto a aquello que representan. En estas obras no sólo destaca el número de atributos plásticos que se introducen, sino también las líneas y volúmenes que simulan el gesto del rostro y el cuerpo, tanto en humanos como en animales (Donnan 1978). Aunque en la mayoría de las ocasiones existen dudas acerca de la exactitud de las proporciones entre cabeza, cuerpo y extremidades, en general este arte convoca dispositivos visuales que reclaman la realidad del referente (fig. 9). Por obvio que parezca, esto supone destreza y conocimiento, un tipo de inteligencia visual que permitió a los artesanos resolver problemas y crear una ilusión referencial; claro que no menor que aquella que los artesanos chimú debieron desarrollar para resolver sus propios problemas.

Se ha dicho suficientemente que el arte Chimú privilegió la reducción de los referentes a formas elementales, en una búsqueda por la simplicidad. Pero más allá de los imperativos de la producción en serie y en masa, los diseñadores debieron trabajar arduamente para conseguir con mínimos elementos una correcta ilusión referencial. El conocimiento de los artesanos chimú, en este sentido,

mostró ser extremadamente refinado. Los ejemplos de este ejercicio de simplicidad y eficiencia visual son numerosos, y aunque el inventario de tales procedimientos está aún por hacerse, es posible mencionar las aves y frutos del maíz elaborados en metales preciosos y las diversas figuras en los mosaicos de concha y mineral de cobre. Sin embargo, y sólo como un recurso de descripción, tomaré dos piezas de cobre que comparten una misma imagen y que ofrecen algunas indicaciones generales acerca de este procedimiento de simplificación de la forma (figs. 10 a y b).<sup>5</sup>

Se trata de dos aves que coronan sonajas de cobre y que exhiben iguales atributos formales, aunque son diferentes en tamaño. Sus extremidades superiores se componen de cráneo y mandíbula, atributos que son destacados mediante un rebaje que los separa. Esta solución de continuidad entre ambos volúmenes, es suficientemente pronunciada como para diferenciar el tejido blando de la cabeza, del tejido duro que caracteriza el pico de estos animales, creando al mismo tiempo la ilusión de que este último emerge por debajo del primero. Los ojos, ubicados a ambos lados de la cabeza, están representados como un círculo lineal en sobre relieve, en cuyo interior destaca



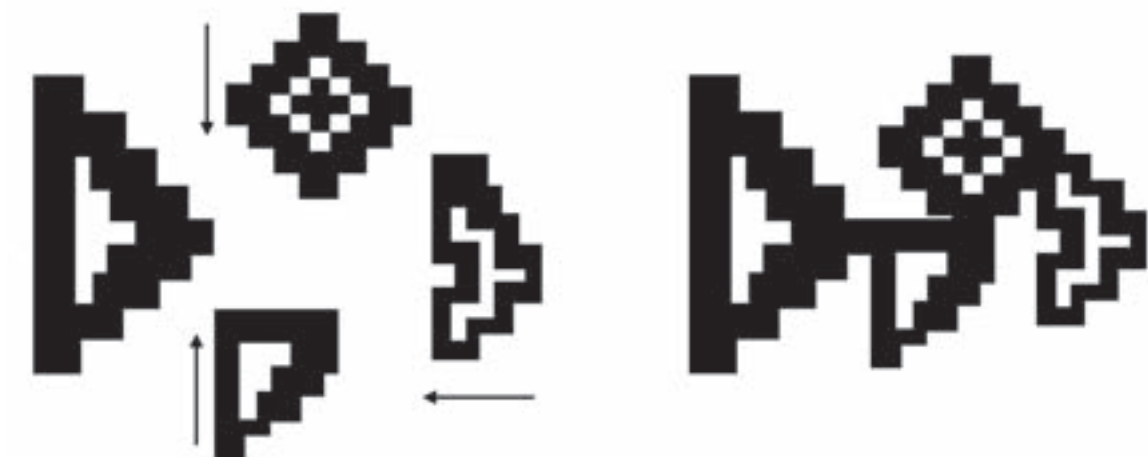


Figura 11. Montaje de la imagen. Pelícanos en sobre relieve, ciudadela de Tschudi (Rowe 1984: 14).

una protuberancia igualmente circular. De esta forma el artista ha evocado de manera simple y estereotipada la presencia de párpados y pupila.

Las aves han sido representadas en reposo, efecto visual que fue principalmente conseguido creando la ilusión de alas plegadas. Para esto el artista abultó el área de los huesos del antebrazo, separando el pecho del resto del cuerpo. Probablemente esta solución le pareció insuficiente, pues dispuso una ranura continua sobre el lomo para destacar la base de las alas. Dos extremidades flectadas que acaban en patas con tres dedos, sir-

ven de soporte para el cuerpo de estas pequeñas esculturas.

Este hábil juego de cambios de volumen, donde se ha prescindido de las variaciones texturales, ha permitido al artista dialogar con el referente. A pesar de su simplicidad, pico, alas y patas invocan con cierta verosimilitud los atributos de un ave, sin embargo, es en la cola donde los especialistas han dejado el testimonio más extraordinario de su conocimiento visual. Esta es una modesta pieza metálica tabloide de forma trapezoidal, cuya ingeniosa disposición permitió la representación de una cola.

## B. Montaje

Como hemos señalado, el montaje fue uno de los procedimientos de construcción de la imagen más apreciados por los artesanos chimú. No son pocos los casos en los que el aspecto visual de las obras fue el resultado del ensamble de formas manufacturadas de manera independiente. Esto es evidente en el caso de los textiles entre los que se han identificado paneles tejidos destinados a ese propósito, y piezas con numerosas aplicaciones de borlas, plumas y metales. Este procedimiento también está presente en collares y pectorales que combinan cuentas y figuras de concha, piedras semipreciosas o hueso, metales y plumas. El montaje fue el sistema que sirvió de guía para la producción de innumerables objetos. Sin embargo, no se restringió a la manufactura de artefactos individuales, sino que fue amplificado en obras escénicas de múltiples elementos figurativos en metal o madera, como procesiones o ceremonias que incluyen réplicas en miniatura de objetos, personas, animales y arquitectura (Uceda 1999).

Esta actitud hacia la obra como un objeto cuya fuerza visual radica en la unión de partes independientes, parece no ser algo que es sólo resultado de una manufactura sometida a cadenas de montaje, sino un concepto constructivo más profundo en la conciencia de los artistas en relación a su trabajo como especialistas de lo visual. Este principio queda de manifiesto en aquella iconografía de naturaleza ortogonal que hace referencia o simplemente representa una cruz escalonada, y que es posible rastrear en las más diferentes obras artísticas chimú. Se trata de un diseño de amplia distribución en el área andina, que probablemente es la proyección –mediante rotación y/o reflexión especular– de un triángulo isósceles con su hipotenusa escalonada.

Este simple y rígido diseño en forma de cruz escalonada fue utilizado por los diseñadores chimú como material de montaje para sus creaciones. Un conjunto importante de iconografía que hace referencia a objetos, figuras humanas y animales fue construido con este elemento, o partes de este elemento (Rowe 1984: Pl. 14, figs. 27 a 30). Aunque todas esas representaciones son notables por su justa adecuación al contenido formal del diseño, el paradigma de esta operación conceptual es particularmente evidente en las figuras de pelícanos, en especial aquellos ejecutados en los muros de las ciudadelas de Tschudi, Laberinto y

Gran Chimú (Pillsbury 1993). En estas aves pueden reconocerse cuatro unidades geométricas: una cruz escalonada que sirve de cabeza y ojo del animal, dos mitades de esta cruz que representan la cola y el pico, y un triángulo escalonado que ha sido colocado como cuerpo del pelícano (fig. 11). Si por sí solas estas unidades hacen referencia a un diseño cuyo contenido estrecho es el orden dado por la simetría y la ortogonalidad, la reunión y manipulación de ellas permitió al artesano crear una multiplicidad de referentes.

## C. Simetría

La simetría fue una de las estrategias generalizadas en el arte Chimú, aunque no afectó del mismo modo a los diseños y la composición de las obras. Los diseños como unidades individuales no parecen estar principalmente influenciados por estos procedimientos, pero no son pocos los casos donde se ha utilizado la reflexión especular, como ocurre con los diseños textiles donde la costura entre partes sirvió como eje de simetría. Mucho menos popular parece ser la rotación, sin embargo, en ocasiones ésta aparece asociada a un personaje que comparte un mismo elemento en el cuerpo y tocado, y que está presente en obras de orfebrería, textiles y estuco (fig. 2).

La traslación fue probablemente el procedimiento de uso más amplio en este arte y sirvió de principio rector en la distribución de los diseños dentro de la composición, muchas veces sobre campos divididos regularmente en paralelogramos de forma cuadrada o romboidal y de igual tamaño. Este modo de trabajo favoreció ampliamente la regularidad y equilibrio de los elementos al interior de las composiciones, y fue puesto en práctica en objetos de diversos materiales y en murales de distinto tipo de arquitectura. Existen numerosos textiles con esta forma de decoración, pero entre ellos destaca un pequeño conjunto que exhibe una enorme inversión de trabajo (Rowe 1984, 1999). Se trata de un conjunto de obras, que corresponden a camisas, taparrabos y turbantes cuyas áreas decoradas están cubiertas por aplicaciones textiles, que en uno de los casos simulan plantas con frutos y flores (Brugnoli et al. 1997; Palma & Baixas 1986; Rowe 1984, 1999). Más acá de esta copiosa escenografía en volumen, la iconografía plana en estos paños está distribuida de manera ortogonal, combinando espacios de fina tapicería



Figura 12. Traslación y reflexión. Camisa Chimú, piezas N° 960, 961 y 962. Dibujo (Brugnoli et al. 1997: 26).

con espacios abiertos que lucen las urdimbres al desnudo. En este soporte los diseños aparecen organizados siguiendo el principio de traslación a lo largo de las filas y un juego de traslación y reflexión vertical en las columnas (fig. 12).

#### D. Proyección de la imagen

##### *a. Figura y fondo*

Simplicidad de las formas, montaje y procedimientos de simetría constituyeron principios que regían la producción visual Chimú. Sin embargo, en mayor o menor grado, éstos también sirvieron de guía entre los artesanos de otros grupos huma-

nos de la costa peruana. Pese a ello, los artistas de esta cultura dieron a su arte un sello propio y distintivo, al punto que es difícil equivocarse con este estilo en una obra cerámica, textil o metalúrgica. Ciertamente aquí los temas de la iconografía son indicativos, pero las decisiones más propias y singulares de este arte visual fueron depositadas en la proyección de la imagen. Como pocas veces antes, pues en cierto grado los moche experimentaron esto con el mosaico de sus orejeras y los murales de su arquitectura, los artesanos chimú se preocuparon del contraste entre figura y fondo, haciendo de este último algo más que un simple soporte de la imagen. En los murales de Chan Chan, por ejemplo, los artistas proyectaron las imágenes separándolas del fondo, en algunos casos lo





Figura 13. Cabezal de sonaja, pieza N° 432, Colección Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura 14. Figura y fondo. Vasiija silbato, pieza N° 599, Colección Museo Chileno de Arte Precolombino.

hicieron proporcionando volumen a las figuras y en otros dejando libre de material los interiores de formas geométricas. Una solución técnica semejante la encontramos en algunas piezas de metal donde se han dejado espacios abiertos entre los contornos de las figuras (fig. 13). Otras soluciones más sutiles pueden ser vistas en prendas de tejido llano, relativamente abierto, y sobre el cual se han brocado figuras de animales; o bien casos donde se han dejado desnudas series de hilos de urdimbre, en cuyo interior se ha construido una imagen en fina tapicería (Rowe 1984: Pl. 13). En estos últimos objetos, los tejedores consiguieron un efecto de contraste entre figura y fondo, delimitando con precisión el campo de la iconografía en relación al espacio que la sitúa.

Esta preocupación por el trabajo del fondo como algo distinto del trabajo de la figura, es un recurso que aparece claramente definido en la cerámica, en especial en aquella donde se han instalado figuras en sobre relieve en paneles cuya superficie aparece texturada con puntos y que los especialistas denominan “piel de ganso”. Muchas vasijas muestran este trabajo, al igual que algunos objetos de metal. Quizás lo más notable en esta solución plástica, es el particular interés del alfarero por producir un fondo donde la continuidad de una textura –conocimiento sobre la reflexión de la luz que los artistas chavín ejercían con perfección– favorece la proyección de la iconografía, no solo por el modelado sino también por el pulido que suele caracterizarlas (fig. 14).

#### *b. Tridimensionalidad*

En lo general, el arte Chimú exhibe una fuerte influencia de la relación estructura/diseño propia de lo textil, y aunque esto es perceptible en el uso de procedimientos de simetría y en la frontalidad de la imagen, su mayor influencia se aprecia en el privilegio que los artistas dieron a la bidimensionalidad del diseño. Fue al interior de los límites de este espacio de iconografía plana, donde los artistas se aventuraron a explorar con la proyección de la imagen en un nivel tridimensional. Si uno observa con detención el diseño de muchas de las obras escultóricas, en los más distintos materiales, rápidamente percibe que lo representado en volumen es sólo una extensión de una figura plana semejante a aquellas registradas en los textiles y otros artefactos. Si por ejemplo, uno sigue el contorno de algunas aves que decoran los muros de Chan Chan, puede observar la unión de trazos rectilíneos que recuerdan la naturaleza ortogonal de los diseños elaborados a partir de la estructura textil.

Este es un tema difícil de abordar, porque es estrechamente solidario con la reducción de la forma y la influencia textil en el arte Chimú. Sin embargo, existen muchos objetos en plata y oro con iconografía en sobre relieve, y algunos mosaicos de concha sobre madera donde, al interior de una imagen plana, se han destacado en volumen sólo algunos atributos, en especial cuando se trata de ojos, nariz, boca o tobillos. Este

ejercicio es común en aquellos vasos de plata que figuran un rostro con nariz prominente, pero es más sorprendente en aquellos textiles desde donde al interior de una iconografía plana se ha hecho emerger un elemento de volumen, como la techumbre del templo representado en un fragmento de tapiz de Pacatnamú (Donnan 1986). Los artistas chimú fueron herederos de una importante tradición “naturalista” y escultórica, y sin lugar a dudas utilizaron esos conocimientos para otorgarle una particular realidad tridimensional a aquella imagen cuya naturaleza estricta residía en lo bidimensional.

### E. Transparencia

Si en el trabajo de figura y fondo se hizo desaparecer este último, para acentuar la diferencia entre ambos, esto abre un nuevo y quizás más abstracto dominio de producción visual. Si bien este dispositivo de espacios abiertos fue utilizado en la confección de pulseras, orejeras y narigueras de metal, es en el textil donde este trabajo de transparencia alcanzó su más sorprendente logro,

al punto que resulta difícil de determinar el uso que pudieron darle a estas obras, fuera de servir como ofrendas funerarias y evocar poderosamente redes de pesca.<sup>6</sup> La impresión que esto causa al observador es que, a diferencia del esfuerzo del iconógrafo por mostrar y precisar las imágenes en sus obras, el propósito aquí es principalmente dar sentido material a la transparencia, a ese ejercicio del ojo que aún teniendo un obstáculo puede ver a través de él. Se trata de un concepto artístico complejo, pues juega de manera ambigua con lo visible. Ver la obra y ver a través de ella.

Se trata de un principio que sorprende por su delicadeza representacional, y no deja de llamarnos la atención que haya sido aplicado en los muros de la ciudadela Tschudi en Chan Chan (fig. 15).<sup>7</sup> Si como decíamos, es paradójal que los artistas chimú hayan trabajado sobre la visibilidad de sus obras en un ambiente de restricción visual, más paradójal y sugestiva es la aplicación del principio de la transparencia al interior de estos verdaderos monumentos de lo oculto a la visión, o al menos de aquello que no puede ser visto si no se está al interior mismo de la ciudad.



Figura 15. Muros en la ciudadela de Tschudi, Chan Chan (Anton 1972: Fig. 234)

## EPILOGO

Como pocas veces en la prehistoria del Area Andina Central, en la actualidad tenemos datos para afirmar la presencia de una clase social con una función especial. Esto ocurrió con los artesanos chimú, quienes fueron separados de las labores de subsistencia y su trabajo anexado para satisfacer directamente las necesidades del gobierno, el templo y sus líderes, los señores subordinados y también a los comuneros y artesanos. La reciprocidad necesaria para la movilización de la fuerza de trabajo a escala monumental, la obtención de mullu de las costas del Ecuador y la exportación de bienes exóticos manufacturados, entre otras actividades económico sociales, justificaron ampliamente el posicionamiento de los artesanos en un escenario donde no sólo contribuían a la reproducción de la economía estatal, sino también colaboraban en ampliar el prestigio de un estilo y las formas de pensar asociadas a éste (Pillsbury 1996). Los artesanos y diseñadores chimú produjeron riqueza y al mismo tiempo modelaron –con la precisión de la forma y la redundancia– una cultura visual que fue en gran medida la fuente del respaldo simbólico y social de la clase dirigente.<sup>8</sup>

No pocos fueron los problemas que debieron resolver los artistas en la manufactura de sus obras, en especial, si se consideran las restricciones asociadas a la producción en masa durante esta época. Ello no sólo parece haber afectado a los controles de calidad de la obra terminada, sino que impuso ciertos límites a la producción iconográfica. La costa norte del Perú ha proporcionado registros de fina producción artística desde el Período Formativo, una tradición de conocimientos tecnológicos y visuales cuya herencia fue ampliamente capitalizada por los artistas chimú. En sus obras pueden apreciarse el despliegue de cada uno de estos dispositivos, pero esto no se tradujo en una simple imitación, muy por el contrario ellos se tomaron la libertad de crear e innovar a pesar de las limitaciones que el propio sistema simbólico y social les imponía. Hicieron de la simplicidad, el montaje, la simetría, la proyección de la imagen y la transparencia los procedimientos básicos de su cultura visual, y aunque en su mayoría fueron solidarios con el tipo de productividad impuestas por las necesidades del Estado Chimú, los artesanos se las arreglaron para hacer de sus conocimientos

y destrezas un medio al servicio de un nuevo modo de existencia de la imagen. El contraste entre figura y fondo, y el juego del volumen en el plano de la bidimensionalidad, contribuyó ampliamente a la visibilidad, a la percepción directa e inequívoca de los elementos de su cultura visual. Este proceso de reconocimiento e identificación pudo ser resultado de las presiones puramente técnicas de la producción, pero el particular trabajo invertido en la proyección de la imagen no favorece esta idea.

Nuestra revisión del arte Chimú sugiere un ambiente de activa construcción en el campo –siempre poco flexible– del aspecto normativo de la conducta cultural, cuestión que sin duda hace distintivo este arte y lo diferencia de otros. Si por definición esto supone un número de restricciones y convenciones en el diseño y la iconografía, estas condiciones fueron vulneradas en el nivel de los materiales y la forma. Hay vasijas de oro y plata que simulan vasijas de cerámica; placas de metal, murales en sobre relieve y aplicaciones de plumas que simulan diseños textiles. Esta “insubordinación” sobre las convenciones formales clásicas, también se expresó en las complejas escenas escultóricas, maquetas en madera que representan ceremonias, procesiones y otras actividades que suelen aparecer confinadas en la iconografía plana del período anterior.

El arte Chimú que conocemos, y que sabemos sesgado por el saqueo, los criterios de mercado y el coleccionismo, nos abre la puerta a un universo de obras en particular, aquellas que probablemente circularon entre la clase gobernante y quienes se mantenían en su esfera de influencia. Estas fueron obras de la cultura visual dominante, que a pesar de su convencionalismo, fue permisiva con los artesanos, quienes utilizaron sus conocimientos y destrezas para avivar una heterodoxia y novedad que les permitió resistirse a la simple copia y la literalidad. Sin embargo, esto no deja de ser paradójico, pues mientras los artistas chimú desplegaban todos sus talentos y conocimientos para hacer eficaz, accesible e incluso experimentar con los límites de la percepción visual, los gobernantes y la arquitectura monumental que se les asocia disciplinaban, administraban y restringían la circulación social y, de manera manifiesta, el acceso a las ciudades de Chan Chan, una zona significativa de ese mundo visual (Moore 1996).



La historia de la investigación relativa a la cultura Chimú, ha sido especialmente severa con su arte, afirmando que sus artistas no promovieron la innovación. Ciertamente, los especialistas chimú no inventaron nuevas técnicas en la producción de sus obras, ni tampoco demostraron más habilidad manual que sus antecesores o contemporáneos. Sin embargo, ante los hechos de su arte, es manifiesto que sus problemas no fueron de orden técnico, sino que de orden visual. Ellos, al igual que muchos artistas del Período Intermedio Tardío en los Andes, en apariencia comprendieron -o simplemente internalizaron- que el arte no es algo que debe estar subordinado a los materiales o a la forma de aquello representado, sino más bien es un proceso de abierta experimentación con la expresión y su visibilidad. Este es quizás el aspecto más innovador de su arte y, probablemente, la prueba material de que saber hacer, no es lo mismo que tener conciencia de las ventajas y desventajas de ese saber hacer.

Finalmente, es necesaria una precisión metodológica, pues habrá quienes sientan que en este ensayo se han ignorado los problemas relativos al significado, un asunto que deliberadamente ha quedado fuera del análisis. La explicación de este rechazo es simple, pues los estudios de arte que operan en el nivel de la interpretación, circulación y consumo de las obras, no han hecho más que ignorar al artista en el nivel de la producción, que es un ejercicio técnico dominado por una determinada agenda social y cultural. Sin duda, los problemas relativos a la recepción de los artefactos visuales, que son el vehículo de un significado, nos encaminan en la comprensión de las estrategias y sus contenidos culturales. Pero no es menos cierto que este tipo de enfoque permanecerá incompleto sin una comprensión cabal de los procesos sociales de producción del arte que, como cualquiera puede intuir, también contribuyen a determinar en última instancia los derroteros de la conciencia social. Probablemente de este olvido es que nace ese extraordinario aforismo acuñado por Ernst Gombrich, de que "No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas" (1997:15).

RECONOCIMIENTOS A mis comentaristas anónimos, quienes recibieron con entusiasmo este ensayo e hicieron precisiones que eran necesarias para una exposición adecuada de mis puntos de vista.

## NOTAS

<sup>1</sup> "En términos técnicos y artísticos, los chimú carecen de cualidades innovadoras, a excepción quizás de los grandes frisos de adobe encontrados en las paredes al interior de las ciudadelas de Chan Chan" (Shimada 1992: 104).

<sup>2</sup> Los artistas chimú no sólo parecen estar interrelacionados por las operaciones de montaje, sino también debido a la mutua necesidad de herramientas. Los muralistas de Chan Chan aplicaron técnicas sustractivas mediante el uso de objetos de metal (Pillsbury 1993: 103-104), instrumentos que también debieron ser necesarios para aquellos que tallaban madera, quienes con seguridad proporcionaban partes de telar a los tejedores y mangos de cincel a los orfebres.

<sup>3</sup> Referencias generales al arte Chimú en: Anton 1972; Bird 1981; Carcedo 1997; Cordy-Collins 1996; Disselhoff 1967; De Lavalle y Lang 1980; Estabridis 1998; Lehmann 1975; Lumbrales 1980; Magni y Guidoni 1972; Mena, Ed. 1989; Mena y Martínez, Eds. 1991; Sawyer 1975; Schindler 2000; Shimada 1992; Schildkraut 1988.

<sup>4</sup> There is a drab sameness about Chimú pottery, a subtle lack of fine proportions and a carelessness in the execution of the modeling that set it apart from its earlier Moche prototypes. It was turned out in enormous quantities, and one has the impression of mass production and a loss of interest in esthetic quality as opposed to earlier times (Willey 1976: 168).

<sup>5</sup> Las soluciones visuales de las aves en estas sonajas parecen haber sido objeto de un trabajo de diseño que dio como resultado un procedimiento convencional, pues a pesar de las diferencias de tamaño, el o los orfebres se ajustaron de manera bastante estricta al programa de representación.

<sup>6</sup> Schildkraut (1988) registra un textil cuya apariencia asemeja una red de pesca. Sin embargo, tanto su tamaño como la tapicería de sus bordes sugieren un manto.

<sup>7</sup> Este efecto de transparencia fue notado por Cornejo García (en Pillsbury 1993: 217).

<sup>8</sup> La estandarización de las formas favorece ampliamente a la retórica de la imagen, pues a través de la redundancia se vuelve más persuasiva (véase Gombrich 1999: 179).

## REFERENCIAS

- ANDREWS, A., 1980. Estructuras en "U", símbolos de poder imperial. En *Chan Chan, Metrópoli Chimú*, R. Ravines, Ed., pp. 167-180. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ANTON, F., 1972. *The art of ancient Peru*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- AUMONT, J., 1992. *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- BAXANDALL, M., 1978. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- BERGER, J., 1990. *Exito y fracaso de Picasso*. Madrid: Editorial Debate.
- BERGER, J.; S. BLOMBERG; C. FOX; M. DIBB & R. HOLLIS, 1975. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- BIRD, J., 1981. *Museums of the Andes*. New York / Tokio: Newsweek, Inc. & Kodansha Ltd..
- BOURDIEU, P., 1967. Campo intelectual y proyecto creador. En *Problemas del estructuralismo*, J. Pouillon, Ed., pp. 135-182. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- BURGER, R. L., 1976. The Moche sources or archaism in Chimú ceramics. *Nawpa Pacha* 14: 95-104, Berkeley.
- 1992. *Chavin and the origins of andean civilizations*. London: Thames and Hudson.

- BRUGNOLI, P.; S. HOCES; P. JÉLVEZ & T. GÓMEZ, 1997. *Fertilidad para el desierto. Un traje ceremonial Chimú*. Santiago: Ediciones LOM.
- CARCEDO, P., 1997. Silver and its treatment in pre-columbian art. En *Silver. Peruvian silver and silversmiths*, J. Torres & V. Mujica, Eds., pp. 14-117. Lima: Patronato Plata del Perú.
- 2000. Silver in pre-columbian Peru. En *Rain of the moon. Silver of ancient Peru*, H. King, Ed., pp. 24-29. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- CONKLIN, W., 1996. Structure as meaning in ancient andean textiles. En *Andean art at Dumbarton Oaks*, E. H. Boone, Ed., pp. 321-328. Washington D.C.: Dumbarton Oaks.
- CONRAD, G. W., 1980. Plataformas funerarias. En *Chan Chan, Metrópoli Chimú*, R. Ravines, Ed., pp. 209-230. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- CORDY-COLLINS, A., 1990. Fonga sigde, shell purveyor to the Chimú kings. En *The Northern dynastic kingship and statecraft in Chimor*, M. E. Moseley & A. Cordy-Collins, Eds., pp. 393-417. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- 1996. Chimú. En *Andean art at Dumbarton Oaks*, Vol. 1, A. Cordy-Collins, Ed., pp. 223-276. Washington D.C.: Dumbarton Oaks.
- CRUZ, M., 1986. Temas iconográficos de la cerámica Chimú. *Revista Española de Antropología Americana* XVI: 137-152. Madrid.
- DAY, K. C., 1980. Las ciudadelas de Chan Chan. En *Chan Chan, Metrópoli Chimú*, R. Ravines, Ed., pp. 155-158. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- DE LAVALLE, J. A. & W. LANG, 1980. *Arte precolombino*. Primera parte. Arte textil y adornos. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- DISSELHOFF, H. D., 1967. *Daily life in ancient Peru*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- DONNAN, C. B., 1978. *Moche art of Peru*. Los Angeles: Museum of Cultural History / University of California.
- 1986. An elaborate textile fragment from the major quadrangle. En *The Pacatnamu papers*, Vol. 1, C. B. Donnan & G. A. Cook, Eds., pp. 109-114. Los Angeles: Museum of Cultural History / University of California.
- 1992. *Ceramics of ancient Peru*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History / University of California.
- ESTABRIDIS, R., 1998. *Arte en el antiguo Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura / Petróleo del Perú.
- GAYTON, A., 1978. Significado cultural de los textiles peruanos: Producción, función y estética. En *Tecnología Andina*, R. Ravines, Comp., pp. 269-297. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- GOMBRICH, E. H., 1997. *La historia del arte*. Madrid: Editorial Debate S.A.
- 1999. *El sentido del orden*. Madrid: Editorial Debate S.A.
- KEATINGE, R. W., 1980. Centros administrativos rurales. En *Chan Chan, Metrópoli Chimú*, R. Ravines, Ed., pp. 283-298. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- KOLATA, A. L., 1980. Chan Chan: Crecimiento de una ciudad antigua. En *Chan Chan, Metrópoli Chimú*, R. Ravines, Ed., pp. 130-154. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1990. The urban concept of Chan Chan. En *The Northern dynastic kingship and statecraft in Chimor*, M. E. Moseley & A. Cordy-Collins, Eds., pp. 107-144. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- KLYMYSHYN, A., 1980. Inferencias sociales y funcionales de la arquitectura intermedia. En *Chan Chan, Metrópoli Chimú*, R. Ravines, Ed., pp. 250-266. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- LAPINER, A., 1976. *Pre-columbian art of South America*. New York: H. N. Abrams, Inc., Publishers.
- LEHMANN, W., 1975. *The art of old Peru*. New York: Hacker Art Books.
- LUMBRERAS, L., 1974. *The peoples and cultures of ancient Peru*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- 1980. Introducción al arte textil. En *Arte precolombino*. Primera parte. Arte textil y adornos, De Lavalle, J. A. & W. Lang, Eds., pp. 8-22. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- MACKEY, C. J., 1990. The southern frontier of the Chimú empire. En *The Northern dynastic kingship and statecraft in Chimor*, M. E. Moseley & A. Cordy-Collins, Eds., pp. 195-226. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- MACKEY, C. J. & A. M. KLYMYSHYN, 1981. Construction and labor organization in the Chimú empire. *Nawpa Pacha* 19: 99-114, Berkeley.
- MAGNI, R. & E. GUIDONI, 1972. *Civilización andina*. Valencia: Mas-Ivars Editores, S.L.
- MENA, F., Ed., 1989. *Arte mayor de los Andes*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- MENA, F. & J. L. MARTÍNEZ, Eds., 1991. *Los orfebres olvidados de América*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- MOORE, J. D., 1981. Chimú socio-economic organization: Preliminary data from Machan, Casma Valley. *Nawpa Pacha* 19: 115-128, Berkeley.
- 1992. Pattern and meaning in prehistoric peruvian architecture of social control Chimú state. *Latin American Antiquity* 3 (2): 95-113.
- 1996. The archaeology of plazas and the proxemics of ritual. *American Anthropologist* 98 (4): 789-802.
- MOSELEY, M. E., 1975. Chan Chan: Andean alternative of preindustrial city. *Science* 187 (4713): 219-225.
- 1978. Principios de organización laboral prehispánica en el valle de Moche. En *Tecnología Andina*, R. Ravines, Comp., pp. 591-599. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1990. Structure and history in the dynastic lore of Chimor. En *The Northern dynastic kingship and statecraft in Chimor*, M. E. Moseley & A. Cordy-Collins, Eds., pp. 1-41. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- 1992. *The incas and their ancestors*. London: Thames and Hudson.
- NETHERLY, P., 1984. The management of late andean irrigation systems of north coast of Peru. *American Antiquity* 49 (2): 227-254.
- PALMA, J. & I. BAIXAS, 1986. Estudio de tres piezas textiles que conforman un atuendo funerario. *Chungara* 16-17: 381-394, Arica.
- PILLSBURY, J., 1993. Sculpted friezes of the empire of Chimor. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York.
- 1996. The thorny oyster and the origins of empire: Implications of recently uncovered spondylus imagery from Chan Chan, Peru. *Latin American Antiquity* 7(4): 313-340.
- POZORSKI, T. G., 1980. Las Avispas: Plataforma funeraria. En *Chan Chan, Metrópoli Chimú*, R. Ravines, Ed., pp. 231-242. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- RAVINES, R., Ed., 1980. *Chan Chan, Metrópoli Chimú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ROSTWOROWSKI, M., 1989. Pescadores, artesanos y mercaderes costeños en el Perú. En *Costa Peruana Prehispánica*, M. Rostworowski, Comp., pp. 263-292. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1990. Ethnohistorical considerations about the Chimor. En *The Northern dynastic kingship and statecraft in Chimor*,

- M. E. Moseley & A. Cordy-Collins, Eds., pp. 447-460. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- 1992 Los Incas. En *Los reinos preincaicos y los Incas*, C. Longanesi, Ed., pp. 143-188. Barcelona: Lunwerg Editores S.A.
- ROWE, A. P., 1980. Textiles from the burial platform of Las Avispas at Chan Chan. *Ñawpa Pacha* 18: 81-153, Berkeley.
- 1984. *Costumes & featherwork of the lords of Chimor*. Washington, D.C.: The Textile Museum.
- 1999 Textiles Chimú. En *Tejidos milenarios del Perú*, J. De Laval & R. De Laval, Eds., pp. 425-479. Lima: AFP Integra.
- SAWYER, A. R., 1975. *Ancient andean arts in the collections of the Krannert Art Museum*. University of Illinois / Champaign – Urbana.
- SCHILDKRAUT, L., 1988. *The miracle of ancient Peru*. New York: The Merrin Gallery.
- SCHINDLER, H., 2000. *La colección Norbert Mayrock del Perú antiguo*. München: Staatliches Museum für Völkerkunde.
- SHIMADA, I., 1992. Estados de la costa norte y sur. En *Los reinos preincaicos y los Incas*, C. Longanesi, Ed., pp. 49-110. Barcelona: Lunwerg Editores S.A.
- SOTHEY'S, 1992. *Pre-Columbian Art*. Catalogue 6299. May 19, New York.
- TELLO, J. C., 1938. Arte antiguo peruano. Primera parte. Inca. *Revista de Estudios Antropológicos*, Vol. II. Lima: Museo de Arqueología de la Universidad Mayor de San Marcos.
- TOPIC, J. R. 1980. Excavaciones en los barrios populares de Chan Chan. En *Chan Chan, Metrópoli Chimú*, R. Ravines, Ed., pp. 267-282. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1990. Craft production in the kingdom of Chimor. En *The Northern dynastic kingship and statecraft in Chimor*, M. E. Moseley & A. Cordy-Collins, Eds., pp. 145-176. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- 1994 Chan Chan. En *New World and Pacific Civilizations*, G. Burenhult, Ed., pp. 98-99. New York: Harper Collins Publishers.
- TOPIC, J. R. & M. E. MOSELEY, 1983. Chan Chan. A case of study of urban change in Peru. *Ñawpa Pacha* 21: 153-182, Berkeley.
- TOPIC, T. L., 1990. Territorial expansion and the kingdom of the Chimor. En *The Northern dynastic kingship and statecraft in Chimor*, M. E. Moseley & A. Cordy-Collins, Eds., pp. 177-194. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- UCEDA, S., 1999. *Esculturas en miniatura y una maqueta en madera: El culto a los muertos y a los ancestros en la época Chimú*. Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, Band 19: 259-311, Mainz.
- WILLEY, G., 1976. *An introduction to american archaeology*. New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- WILLIAMS, R., 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.