

Appendix

Appendix A *Basis of submission*

I report on six curatorial projects developed between 2009 and 2020 that resulted in a series of pre-Columbian exhibitions (displayed in the temporary exhibition galleries at MALI) and their accompanying publications. I selected them out of a total of fifteen projects that I have curated throughout my museum career thus far. The criteria for the selection were their differences in nature and scope, each bringing a new approach to curating and interpreting histories of the past. As a curator dedicated to studying cultures that spanned millennia, my practice has always been conceived and performed in close collaboration with renowned scholars with expertise in different periods, cultures and topics in the field. These partnerships allowed me to expand and enrich the knowledge and research depth of the projects, thus helping to establish MALI, for the first time, as a forum to foster open dialogues and develop knowledge on different topics of Andean art and archaeology.

Exhibitions (See Table 1, Appendix B for further data on each project)

1. De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque (2009-2010)

This exhibition presented a recent MALI acquisition of more than seventy impressive Pre-Columbian objects from the Jequetepeque Valley (northern Peru), spanning three thousand years. A team of external scholars advised on the final selection of objects incorporated into the museum's collections as a pivotal strategy to enrich its holdings from the northern cultures, like Cupisnique, Moche, Lambayeque and Chimú, which were poorly represented before the purchase.

2. Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina (2011-2012)

Based on a selection of the most representative architecture models and related objects from museums across Peru, this exhibition reflected on their functionality and relevance as ceremonial objects or ideal prototypes for construction based on interdisciplinary work encompassing approaches coming from three disciplines: architecture, archaeology and art history.

3. Castillo de Huarmey. El Mausoleo Imperial Wari (2014)

In 2012, the Castillo de Huarmey Archaeological Project unearthed an intact mausoleum built for the highest-ranking elites of the Wari culture (AD 600-1000), the first Andean empire. The funerary chamber contained over sixty funeral bundles and more than 1,300 funerary offerings of exceptional richness. This exhibition brought together a rich selection of materials found in the tomb and its surroundings.

4. Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades (2016)

This exhibition examined how ancient Andean peoples developed strategies to adapt to their environment and other groups. Ancient societies were neither alone nor isolated, resulting in the demarcation of boundaries and the construction of collective identity based on differentiation from foreigners. This exhibition displayed images from Moche—a culture and society (AD 200-800) of Peru's north coast—that informed about relationships they forged with neighbouring communities, primarily from highland origin.

5. Nasca (2017-2019)

The Nasca (south coast, 200 BC-AD 650) is one of the ancient Andes' most fascinating and enigmatic cultures. Based on a selection of fine ceramics, textiles, and metal objects presented next to contextual materials, this exhibition narrated a comprehensive story of the Nasca people who inhabited Peru's south coast two thousand years ago. It featured striking ceramics, fine textiles, and up-to-date consideration of its geoglyphs, the enormous lines and ground drawings, whose nature and function have been intensely debated.

6. Khipus. Nuestra historia en nudos (2020)

Khipu were record-keeping instruments used in Andean South America during pre-Hispanic times. Each consisted of a long cord with varying numbers of knotted pendant cords holding valuable information. Recent studies have demonstrated the importance of other *khipu* encoding attributes, such as the distribution of colour patterns and the twisting of cords, the tying of the knots, and the spacing between them. This exhibition explored the function and relevance of this record-keeping system for Andean civilisation from the pre-Columbian period to the present.

List of publications

The following lines list the articles and complete edited exhibition catalogues considered in this study:

Articles (Appendix J and K)

Pardo, C. 'From Private to Public. The formation of Pre-Columbian Collections at the Museo de Arte de Lima', in L. Castillo and C. Pardo (eds.) *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque*. Lima: MALI, 2010, 26-33.

Pardo, C. 'Modelling the world. Images of Pre-Columbian Architecture, an introduction', in C. Pardo (ed.) *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina*. Lima: MALI, 16-25.

Pardo, C. 'Castillo de Huarmey, the display of an archaeological discovery' in M. Giersz and C. Pardo (eds.) *Castillo de Huarmey. El mausoleo imperial wari*. Lima: MALI, 2014, 23-33.

Pardo, C. and J. Rucabado. 'Prologue'. in *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*, C. Pardo and J. Rucabado (eds.). Lima: MALI, 2016, 18-21.

Pardo, C. and P. Fux. 'Nasca. An Introduction', in *Nasca*, C. Pardo and P. Fux (eds.). Lima and Zurich: MALI-Rietberg Museum, 2017, 23-33.

Pardo, Cecilia 'Introduction' in *Khipus*, C. Pardo (eds.). Lima: MALI, 2020, 3-5.

Edited volumes

Castillo, L. and C. Pardo (eds.). *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque*. Essays by: Luis Jaime Castillo, Christopher Donnan, Carlos Elera, Carol Mackey, Jeffrey Quilter, Julio Rucabado and Santiago Uceda. Lima: Museo de Arte de Lima, 2010.

Pardo, C. *Art & Myth in Ancient Peru: The history of the Jequetepeque Valley*. Americas Society, New York and Museo de Arte de Lima, 2010.

Pardo, C. (ed.) *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina*. Essays by: José Canziani, Luis Jaime Castillo, Paulo Dam, Jean Pierre Protzen, Santiago Uceda and Juliet Wiersema. Lima: Museo de Arte de Lima, 2012.

Pardo, C. and M. Giersz (eds.). *Castillo de Huarmey. El Mausoleo Imperial Wari*. Essays by: Milosz Giersz, Krszysztof Makowski, Patricia Przada Giersz, Gary Urton, Roberto Pimentel, Marínés Velarde and Pamela Castro de la Mata. Lima: Museo de Arte de Lima, 2014.

Pardo, C. and J. Rucabado (eds.). *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*. Essays by: Luis Jaime Castillo, George Lau, Julio Rucabado, Santiago Uceda, Marla Toyne, Lisa Trever and John Verano. Lima: Museo de Arte de Lima, 2016.

Pardo, C. and P. Fux (eds.). *Nasca*
Essays by: José Canziani, Patrick Carmichael, Pamela Castro de la Mata, Johny Isla, Karsten Lambers, Markus Reindel, Masato Sakai, Katharina Schreiber, Elsa Tomasto, Kevin Vaughn and Marínés Velarde. Lima: Museo de Arte de Lima - Rietberg Museum, Zurich, 2017.

Pardo, C (ed.). *Khipus*
Essays by: Susana Abad, Rommel Angeles, Carrie Brezine, Alejandro Chu, Jon Clindaniel, Jose Carlos de la Puente, Luisa Diaz, Manuela Fischer, Sonia Guillen, Sabine Hyland, Manny Medrano, Denise Pozzi Escot, Frank Salomon, Jeff Splitstoser Gary Urton and Luis Felipe Villacorta. Lima: Museo de Arte de Lima, 2020 (unpublished).

Appendix B Tables

Table 1. Data of exhibitions and publications									
Project	Exhibition					Publication			
	Dates	Area (sqm)	Objects displayed	No. visitors	Other venues	Key collaborators	Number of pages	Chapters edited	Captions authored/edited
<i>De Cupisnique</i>	April-July 2010	160	70	46,000	Americas Society, New York	Castillo	324	9	65
<i>Modelando el mundo</i>	Oct 2011 -Feb 2012	390	100	35,000		Castillo, Canziani and	228	7	39
<i>Castillo de Huarmey</i>	April-July 2010	425	200	58,000		Giersz, Pradsk a Giersz, Makowski	320	10	20
<i>Moche y sus vecinos</i>	Oct 2011 -Feb 2012	390	100	65,000		Rucabado	248	6	35
<i>Nasca</i>	June-Oct 2017	1235	300	81,400	-Rietberg Museum, Zurich (2017-2018) -Bundeskunsthalle, Bonn (2018) -Telefonica Foundation, Madrid (2019)	Fux, Reindel and Isla	406	17	49
<i>Khípus</i>	Nov 2021-Aug 2022 / COVID	425	75	10,000		Urton	267	24	13

Table 2. Main challenges and solutions for each project

Project	Challenges	Solutions
<i>De Cupisnique</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sensitive issues with former owners • First experience as an editor • Difficulties in raising funds 	<ul style="list-style-type: none"> • Arrived at an agreement for the former owners to be included in the objects' credit line • Received support from the museum's chief curator • Got three sponsors, instead of one
<i>Modelando el mundo</i>	<ul style="list-style-type: none"> • A major proportion of loans, which led to high shipping costs • Work alongside three scientific advisors, each one with their own personal views • Late delivery of contributing essays 	<ul style="list-style-type: none"> • Narrow down the selection • Give different responsibilities to each contributor • Restructure and adjust printing schedule to the new timeframe
<i>Castillo de Huarmey</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Tight deadlines to process the material from the burial • The challenge to display small objects • How to recreate a tomb in the exhibition space 	<ul style="list-style-type: none"> • Decide on the final selection at a very early stage • Put a lot of design time into producing special mounts and graphics to give more presence to small-format objects • Produced a mapping projection in the middle of the gallery, surrounded by the objects
<i>Moche y sus vecinos</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Unconventional topic • Ambitious aim to represent Moche cosmovision in exhibition space 	<ul style="list-style-type: none"> • Work with Education Dept to produce school programs that linked the topic to aspects that are relevant today • Designed a circular space which presented both the natural and the mythical world of the Moche
<i>Nasca</i>	<ul style="list-style-type: none"> • First collaboration and co-curation with a European museum • How to bring the geoglyphs and landscape to the exhibition space • Different target audiences (Peruvian, German, Swiss and Spanish) 	<ul style="list-style-type: none"> • Every curatorial decision was taken between both curators, with mutual respect • Produced two 3x2 mts models of the landscape, where we projected the main lines and geoglyphs • Adapted the scope in the different venues
<i>Khipus</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Ethical issues with scientific advisor • Outbreak of COVID 19 • Limited funds to cover printing costs for the catalogue 	<ul style="list-style-type: none"> • MALP's executive board decided to retire him from the project • The opening was delayed by eight months • The catalogue was adapted to a digital format

Appendix C *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque*

Edited Volume (full PDF sent alongside this document)

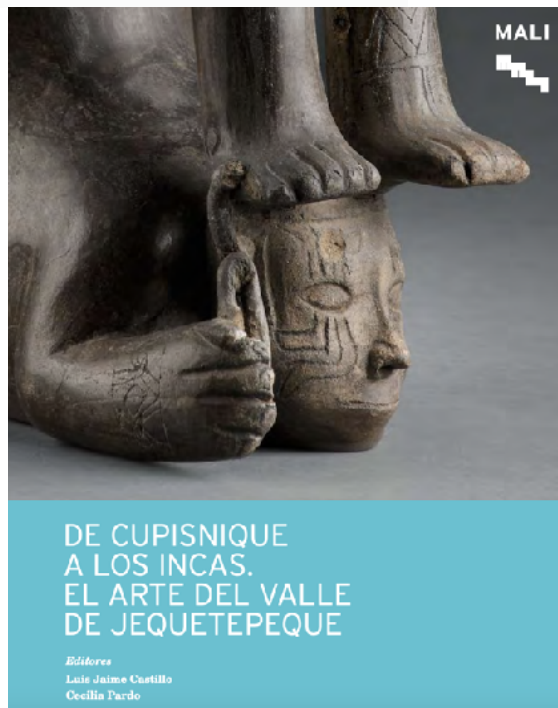




Fig. 22
Bulbo de alfilería en cerámica de Cupisnique.

Los bulbos de alfilería en cerámica de Cupisnique, como el que se muestra en la figura 22, son una forma de alfilería que se utilizó en el valle de Jequetepeque durante el periodo Cupisnique. Este tipo de alfilería se utilizó para decorar objetos de cerámica y metal, y se encuentra en varios sitios arqueológicos del valle, como el sitio de Cupisnique y el sitio de Jequetepeque.

El bulbo de alfilería en cerámica de Cupisnique, como el que se muestra en la figura 22, es una forma de alfilería que se utilizó en el valle de Jequetepeque durante el periodo Cupisnique. Este tipo de alfilería se utilizó para decorar objetos de cerámica y metal, y se encuentra en varios sitios arqueológicos del valle, como el sitio de Cupisnique y el sitio de Jequetepeque.

Los bulbos de alfilería en cerámica de Cupisnique, como el que se muestra en la figura 22, son una forma de alfilería que se utilizó en el valle de Jequetepeque durante el periodo Cupisnique. Este tipo de alfilería se utilizó para decorar objetos de cerámica y metal, y se encuentra en varios sitios arqueológicos del valle, como el sitio de Cupisnique y el sitio de Jequetepeque.

Installation views



Display of the Iconographic Narratives with graphics on the wall



View of Contortionist (foreground) and reconstruction of tomb (background)



View of *Iconographic Narratives* (foreground) and section on *Mythology and Environment* (background)

JE- QUETE- PEQUE MALI

DE CUPISNIQUE
A LOS INCAS.
EL ARTE DEL
VALLE DE
JEQUETEPEQUE

8 ABRIL -
30 JUNIO
2010

ALI
10-83

DE
DE LIMA

DE CUPISNIQUE A LOS INCAS. EL ARTE DEL VALLE DE JEQUETEPEQUE

Esta muestra presenta la reciente adquisición de un importante conjunto de piezas precolombinas procedentes de la colección que fuera formada en Pacasmayo por Óscar Rodríguez Razzetto. Integradas ahora al MALI gracias a la generosa donación de Petrus Fernandini, estas obras contribuyen a enriquecer de forma significativa la calidad histórica y artística del acervo del museo.

Desde Cupisnique hasta la conquista inca, el valle de Jequetepeque mantuvo a lo largo de tres mil años, rasgos propios que lo diferenciaron de otras regiones de la costa norte. Por su ubicación estratégica entre dos polos culturales como Trujillo y Chiclayo, su cercanía al mar, y los accesos naturales hacia lo sierra, las sociedades que habitaron el valle lograron dominar su entorno, explotar recursos variados, y desarrollar un sistema de creencias basado en un universo de imágenes y símbolos que fue plasmado en diversos soportes, como las obras que aquí se exhiben, muchas de las cuales pueden considerarse obras maestras del arte precolombino.

HISTORIA DE UN VALLE. 3000 AÑOS

En la zona de Cupisnique, el valle de Jequetepeque, fundado por los territorios de la sierra de Huancabamba y Chiriquí, y Huancabamba, del desierto de Ica, las sociedades que formaron su civilización construyeron una serie de asentamientos que se fueron desarrollando. La zona, por su posición estratégica, fue un punto de encuentro entre las culturas de la sierra y la costa.

Una colección de piezas precolombinas que se encuentran en el valle de Jequetepeque, desde el periodo de Cupisnique hasta la conquista inca, se exhiben en el museo de Jequetepeque, que hoy es el Museo de Arte Precolombino de Lima.

Las piezas de esta colección muestran la evolución de la cultura de Jequetepeque, desde el periodo de Cupisnique hasta la conquista inca. Las piezas son de cerámica, metal y piedra, y representan una gran variedad de estilos y técnicas.

NARRATIVAS ICONOGRÁFICAS

Una de las principales funciones de la cerámica en el periodo precolombino fue la de servir como soporte para la expresión de creencias y de imágenes relacionadas con el poder. Las imágenes representadas en las piezas de cerámica de Jequetepeque reflejan la vida cotidiana, las actividades agrícolas, las actividades de guerra, y las actividades religiosas.

Las piezas de esta colección muestran la evolución de la cultura de Jequetepeque, desde el periodo de Cupisnique hasta la conquista inca. Las piezas son de cerámica, metal y piedra, y representan una gran variedad de estilos y técnicas.

MITOLOGÍA Y ENTORNO

Desde las sociedades antiguas que poblaron el valle de Jequetepeque, hasta las sociedades más modernas, la cultura de Jequetepeque ha sido influenciada por las culturas de la sierra y la costa. Las piezas de esta colección muestran la evolución de la cultura de Jequetepeque, desde el periodo de Cupisnique hasta la conquista inca.

LA RIQUEZA DEL CONTEXTO

El valle de Jequetepeque es una zona de gran importancia histórica y cultural. Las piezas de esta colección muestran la evolución de la cultura de Jequetepeque, desde el periodo de Cupisnique hasta la conquista inca.

LOGROS TECNOLÓGICOS

Las piezas de esta colección muestran la evolución de la cultura de Jequetepeque, desde el periodo de Cupisnique hasta la conquista inca. Las piezas son de cerámica, metal y piedra, y representan una gran variedad de estilos y técnicas.

LA COLECCIÓN DE ÓSCAR RODRÍGUEZ RAZZETTO

Con esta exposición el Museo de Arte Precolombino de Lima presenta la colección de Óscar Rodríguez Razzetto, una colección de piezas precolombinas que se encuentran en el valle de Jequetepeque, desde el periodo de Cupisnique hasta la conquista inca.

Óscar Rodríguez Razzetto

1

2

3

4

5

6

7

LEYENDAS

1. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

2. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

3. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

4. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

5. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

6. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

7. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

ACTIVIDADES

1. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

2. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

3. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

4. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

5. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

6. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

7. **Figurina de cerámica**
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.
Cupisnique, cerámica de Cupisnique, 3000 años.

Exhibition brochure (english)

This exhibit presents an important selection of pre-Columbian objects recently acquired from Oscar Rodríguez Razzetto's collection in Pacasmayo, thanks to a generous donation by Petrus Fernandini. The pieces are a significant contribution to the MALI's historical and artistic collection.

The Jequetepeque Valley maintained its unique character for 3,000 years, from the time of the Cupisnique to the Inca conquest, which differentiated it from other regions along the northern coast. The valley's strategic location between two cultural poles-- Trujillo and Chiclayo--, its proximity to the sea and its natural access to the highlands, enabled the valley's inhabitants to dominate their environment, make use of a variety of resources and develop a system of beliefs based on a universe of images and symbols that were expressed in different media, such as the pieces exhibited here, many of which are considered masterpieces of pre-Columbian art.

History of a valley: 3,000 years

At different times in its history, the Jequetepeque Valley formed part of the Mochica, Lambayeque and Chimú states, and finally, of the Inca Empire. The societies that flourished there maintained a certain autonomy with respect to these great developments. Their specific cultural characteristics evolved, such as in the case of their pottery styles.

The new MALI collection, complemented by pieces from recent excavations of archeological sites in the region, provides an overview of the valley's development. This sequence shows classic styles, local forms and the influence of other cultures, such as the Recuay, Cajamarca and Huari.

Technological achievements

These objects reflect the technological achievements of Jequetepeque artists between 1200 B.C. and A.D. 700. The use of multi-colored clays, modeling and molding techniques, as well as the finishes achieved in their firing, are the result of hundreds of years of experimentation. In the late Mochica period, this experimental process derived into what is today considered as one of the most important pottery traditions of the ancient world.

Iconographic narratives

A key function of pottery during the pre-Columbian period was to serve as a medium for expressing beliefs and ideologies associated with the power structure. The designs reproduced on vessels and murals of temples did not reflect the tastes of individual artists; rather, they formed part of a limited number of narrative episodes in which ceremonies and myths are depicted to ensure world order and control over the forces of nature.

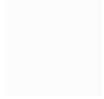
Iconographic studies of Mochica art, the richest and most complex tradition in the region, have identified some of these narrative sequences and a series of individual images associated with them, where rituals, carried out by human beings, are intertwined with myths, where the performers are supernatural beings.

The richness of context

Archeological excavations enrich knowledge of museum art and archeological collections, which are usually devoid of known contexts. Thanks to recent discoveries at archeological sites in the Jequetepeque Valley, this exhibit contains a selection of objects purveyed with new interpretations. The excavation sites provide valuable information for identifying iconographic or stylistic associations, making it possible to reconstruct the narratives of our history.

Mythology and environment

Like the ancient societies that inhabited the Andean region, the people of the Jequetepeque Valley also struggled to survive in their environment. The exploitation of marine resources and the cultivation of the land, so essential for obtaining food, depended largely on favorable weather conditions, which could only be controlled by divine forces. Consequently, these people based their beliefs on their natural environments, creating a body of sacred animals and deified beings with whom they maintained contact and to whom they paid tribute through ceremonies and rituals led by high priests.



Press and interviews

Interview in TV programme Presencia Cultural, introducing the exhibition to the public, 10th February, 2010



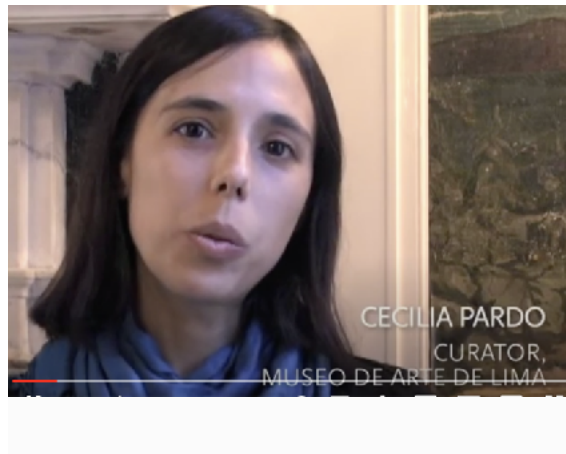
1 de 2 - De Cupisnique a los incas. El arte del valle del Jequetepeque

<https://www.youtube.com/watch?v=UP3Wc0wINUs>

2 de 2 - De Cupisnique a los incas. El arte del valle del Jequetepeque

<https://www.youtube.com/watch?v=jJA9vCIJw7s>

Installation and curatorial tour of *Art and Myth in Ancient Peru. The History of the Jequetepeque Valley* (adaptation of the show *De Cupisnique a los incas*). Americas Society, New York, 2010



Installation of *Art and Myth in Ancient Peru: The History of the Jequetepeque Valley* <https://www.youtube.com/watch?v=XVF-1HD7G3g>



Curator Tour of *Art and Myth in Ancient Peru: The History of the Jequetepeque Valley*

Appendix D *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina*

Edited Volume (full PDF sent alongside this document)



Publicación

Editora

Cecilia Pardo

Coordinación editorial

Natalio de Trazegnies

Pilar Ros

Asistente de investigación

Pilar Ros

Concepto y diseño

malí

Estudio Estre

Verónica Rajut

Retoque

Daniel Parfón

Impresión

Gráfica Bolas

Traducción y corrección de estilo

Sorviliana

Portada:

Figura o modelo arquitectónico inca. Colección

Museo de Arte de Lima

Dominio: Monseñor Pardo.

Fotografía: Daniel

Giverson

© 2011 De la edición

Asociación Museo de Arte

de Lima

9000 Colón E.D. Lima 1

Teléfono 254 6000

www.malí.pe

Primera edición

1,200 ejemplares

ISBN 9789972-18-26-7

Depósito Legal

en la Biblioteca Nacional

del Perú N° 2011-13203

Reservados todos los

derechos. Prohibida la

reproducción total o parcial

sin autorización expresa

del Museo de Arte

de Lima - MALÍ

Cecilia Pardo

Editora

José Canziani

Luis Jaime Castillo

Paulo Dan

Investigadores

Jean-Pierre Protzen

Julio Rocabado

Santiago Uceda

María Inés Velarde

Juliet Wiersema

Colaboradores

GRUPO MONTERO



centenario



MODELANDO EL MUNDO.
IMÁGENES DE LA
ARQUITECTURA PRECOLOMBINA

Installation views



Gallery 1, showing models of different cultures and periods



Gallery 2, Introductory panel of the section "Image of the Sacred Space"



Gallery 2, Display of synthetic models (foreground) and models of San Jose de Moro (background)

MODELANDO EL MUNDO: IMÁGENES DE LA ARQUITECTURA PRECOLOMBINA



Press and interviews

Brief explanation of the exhibition



<https://vimeo.com/36513541?login=true> (requires setup login and password to access the link)

Appendix E *Castillo de Huarmey. El Mausoleo Imperial Wari*

Edited Volume (full PDF sent alongside this document)



Fig. 05
Soluciones de vasos hallados dentro
de la tumba número 11, entre otros se
encuentran:
Principales dimensiones varías.
El Castillo de Huarmey, Ministerio
de Cultura del Perú.

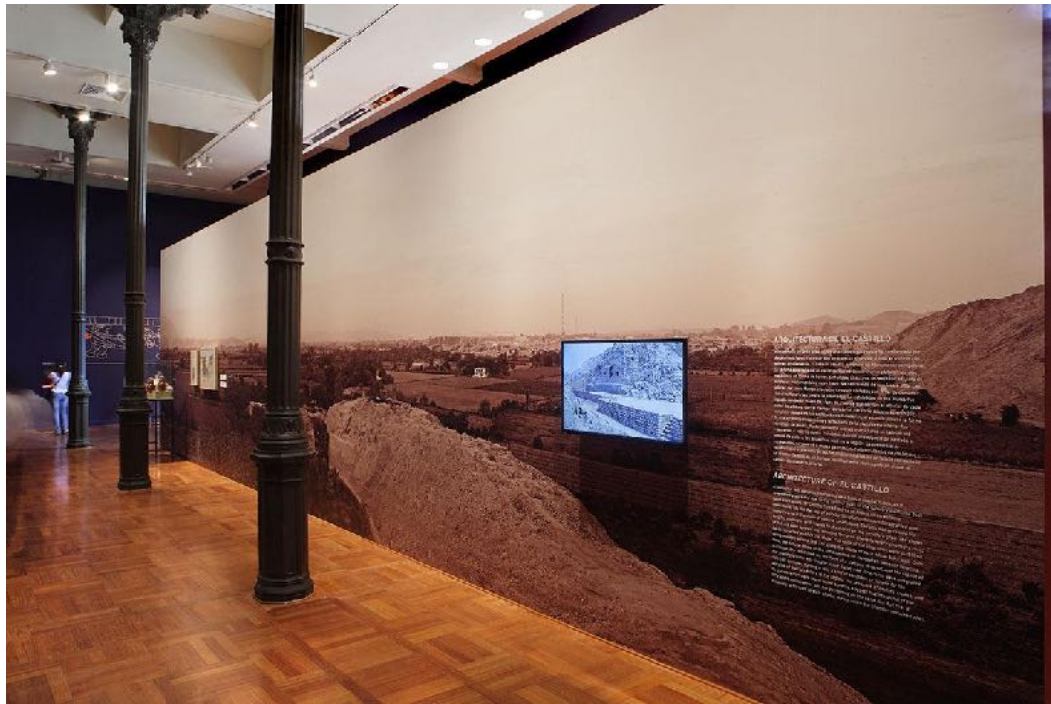
Installation views



Exhibition banner at the entrance to the show



Introductory panel



Views of large-format photograph of Castillo de Huarmey covering the wall



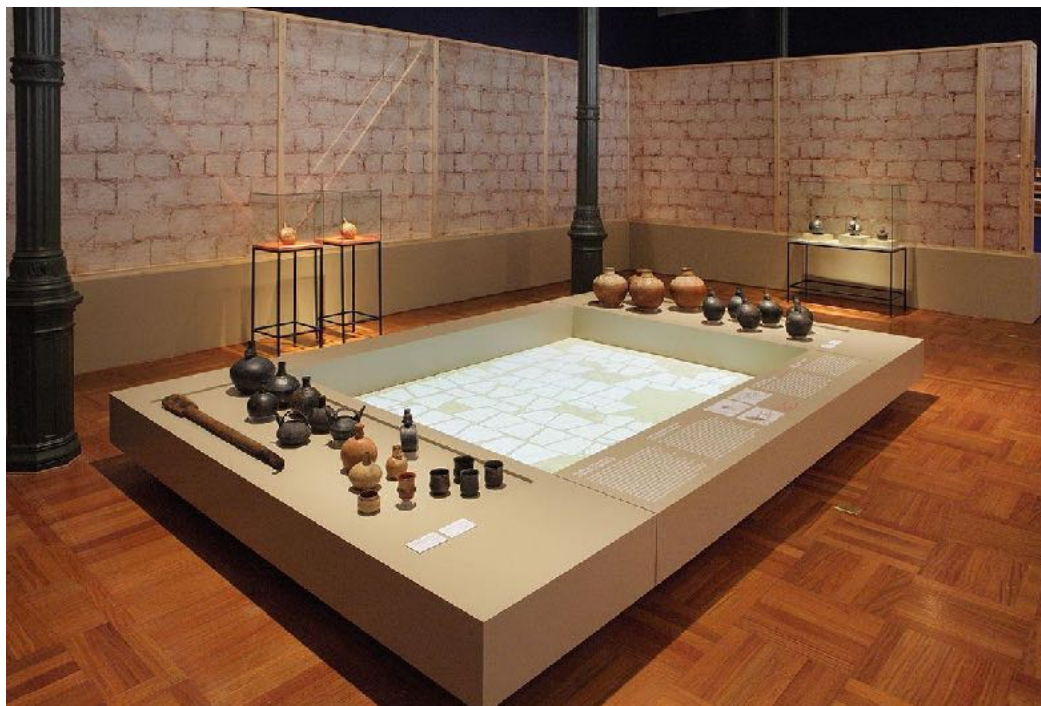
View of Gallery with reconstruction of the funerary context (background)



Drawings of the images depicted in the objects displayed as visual images on the walls



Display of the gold and silver ear plates found in the tomb, showing how they were worn



Reconstruction of the funerary context with mesh wall, mapping projections and associated objects



Display of gold and silver ear plates found in the tomb with mesh wall behind



Display of musical instruments and bags found in the tomb, alongside X-rays showing what they contained inside



Display of textiles found in the tomb (left) and textiles of different museums that probably also come from the site of Castillo de Huarmey (right)



Display of textile weaving tools found in the tomb



REF. 24 DE MARZO AL
07 DE SETIEMBRE DE 2014

MUSEO DE A
DE LIMA

En septiembre de 2012, el Proyecto de Investigación Arqueológica Castillo de Huarmey (PIACH) dio a conocer uno de los descubrimientos arqueológicos más importantes de los últimos años. Se trataba de un mausoleo de la más elevada *élite* wari (600-1000 c.E.) construido sobre la cima de un espón rocoso en Castillo de Huarmey, sitio arqueológico ubicado en la región de Arequipa. La cámara funeraria contenía más de sesenta fardos funerarios -la gran mayoría pertenecientes a mujeres- y más de mil trescientos objetos de excepcional riqueza que formaban parte del ajuar ceremonial y de las ofrendas mortuorias.

[illegible]

Estos momentos marcan el nacimiento de nuevas formas de trabajo interdisciplinario en el área de las ciencias humanas, al acercar la academia y la empresa privada. Es por esto que el Museo de Arte de Lima y el Proyecto de Investigación Arqueológico Castillo de Huancabamba se han unido agradecidamente a las instituciones que han hecho posible esta muestra, entre las que destacamos al Ministerio de Cultura en el Limpieza Museo Arqueológico, siempre se premia a la Universidad de Valencia y a la Real Academia de Ciencias de la Real.

[illegible]

El *neocinetus* capturado después de tres días después de una TSU y 11,1 meses. La *apodermosis* neocinetus muestra de nuevo los mismos colores y comienza una vez más la vida normal. A poca profundidad del agua, se recuperó, dejó de la etapa de desarrollo, se recuperó rápidamente sus principales funciones, volvió a empezar la alimentación de manera eficiente e independiente antes de ser trasladado al tanatorio. No se le dio otra anestesia ni anestesia una hora que pudo haber anestesiado antes de la vida y tres meses después de recuperación. El tiempo del ciclo de la vida se ha dividido aproximadamente al primer año de la muerte, que estaba presente por encima de la temperatura y la temperatura en la etapa. Los gases que se encuentran en el agua son similares a los

[illegible][illegible]

In September 2012, the Castillo de Huamantla Archaeological Project (SHACH) made one of the most important archaeological discoveries in recent years, something a maximum built for the highest ranking elite of the Wotzotek (Wotzotek A.D.), located near a rocky ridge in Castillo de Huamantla in the region of Amozotek. The inventory obtained contained one cylindrical handle (the one made of basaltic stone) and more than 1,200 bone objects of ceremonial use.

[illegible]

This exhibition is the result of a successful interdisciplinary effort undertaken by museums, the B&B, academics, and private companies. At such, the B&B was in Ave de Lima and the Centro de Manejo Arqueológico Development Project would be able to use a useful basis to the institutions that have made this exhibition possible, particularly the Ministry of Culture and Fomento, Museo Arqueológico, the Polish Embassy, the University of Warsaw and the Pontificia Universidad Católica del Perú.

During the first decades of the twentieth century, objects from European metropolitan centres at antique shops in Lima, helped aroused the attention of collectors and collectors. Although the valley was probably the archaeological site itself, and recovery have been visited by European tourists, a new class of Peruvian who represent the first externally acquisition in the region. During these visits, they have recorded the reality of the valley and its destruction, including T. Fawcett, known at that time as 'Carmichael', and the 'Baily', 'Alto Tiro', the area was visited and finally studied over the course of the twentieth century in antiquarians, including James Bowers, Hans Hartshorn, Frederic Engel, Alberto Juss, Heinrich Schubert-Düring, Hake, 'Nauers', and Finckler. Access to the 18th and 19th century, however, remains to coincide with the new wave of the principal collection of archaeological material from the region, especially in the case of the central museum, in Lima.

THE MANUSCRIPT MANUSCRIPTS: A CHALLENGING TASK. *Journal of the American Library Association*, 1977, 28, 2. The manuscript was photographed with a light reflecting surface, and contained a number of handwritten notes. Just below the surface of the text, there was a faint, almost illegible, handwritten note. The note was written in a cursive hand, and was written in a language that was not English. The note was written in a language that was not English. The note was written in a language that was not English.

On the one hand, literary tradition tends to avoid most violence, depicting it as an inferior, lower stage of human action, who men have passed with their families and ancestral traditions. Among these women, one is considered to be the sovereign lady, and she is distinguished, along with a subordinate, subordinate, via their burial in two magnificent columns, selected as follows with the principal chamber. The literary language is so concerned to ensure its accuracy that, even though, again, some commentators in different ways, a wide range of objects indicates their identity and more than any other of the conventional exceptional quality and extensive fabrication, they were in doubt stored among their belongings.

[illegible]

<p>El 7 de mayo de 2006, el ministro de la Gobernación, Juan José Rodríguez Zapatero, anunció que el Gobierno de España había acordado con el Gobierno de Colombia la extradición de los dos miembros de la Red de la Muerte que se encontraban en España: Juan Carlos Rodríguez Cordero y Juan Carlos Rodríguez Cordero.</p> <p>El 10 de mayo de 2006, el ministro de la Gobernación, Juan José Rodríguez Zapatero, anunció que el Gobierno de España había acordado con el Gobierno de Colombia la extradición de los dos miembros de la Red de la Muerte que se encontraban en España: Juan Carlos Rodríguez Cordero y Juan Carlos Rodríguez Cordero.</p> <p>El 10 de mayo de 2006, el ministro de la Gobernación, Juan José Rodríguez Zapatero, anunció que el Gobierno de España había acordado con el Gobierno de Colombia la extradición de los dos miembros de la Red de la Muerte que se encontraban en España: Juan Carlos Rodríguez Cordero y Juan Carlos Rodríguez Cordero.</p>	<p>El 10 de mayo de 2006, el ministro de la Gobernación, Juan José Rodríguez Zapatero, anunció que el Gobierno de España había acordado con el Gobierno de Colombia la extradición de los dos miembros de la Red de la Muerte que se encontraban en España: Juan Carlos Rodríguez Cordero y Juan Carlos Rodríguez Cordero.</p> <p>El 10 de mayo de 2006, el ministro de la Gobernación, Juan José Rodríguez Zapatero, anunció que el Gobierno de España había acordado con el Gobierno de Colombia la extradición de los dos miembros de la Red de la Muerte que se encontraban en España: Juan Carlos Rodríguez Cordero y Juan Carlos Rodríguez Cordero.</p> <p>El 10 de mayo de 2006, el ministro de la Gobernación, Juan José Rodríguez Zapatero, anunció que el Gobierno de España había acordado con el Gobierno de Colombia la extradición de los dos miembros de la Red de la Muerte que se encontraban en España: Juan Carlos Rodríguez Cordero y Juan Carlos Rodríguez Cordero.</p>	<p>El 10 de mayo de 2006, el ministro de la Gobernación, Juan José Rodríguez Zapatero, anunció que el Gobierno de España había acordado con el Gobierno de Colombia la extradición de los dos miembros de la Red de la Muerte que se encontraban en España: Juan Carlos Rodríguez Cordero y Juan Carlos Rodríguez Cordero.</p> <p>El 10 de mayo de 2006, el ministro de la Gobernación, Juan José Rodríguez Zapatero, anunció que el Gobierno de España había acordado con el Gobierno de Colombia la extradición de los dos miembros de la Red de la Muerte que se encontraban en España: Juan Carlos Rodríguez Cordero y Juan Carlos Rodríguez Cordero.</p> <p>El 10 de mayo de 2006, el ministro de la Gobernación, Juan José Rodríguez Zapatero, anunció que el Gobierno de España había acordado con el Gobierno de Colombia la extradición de los dos miembros de la Red de la Muerte que se encontraban en España: Juan Carlos Rodríguez Cordero y Juan Carlos Rodríguez Cordero.</p>
---	--	--

[illegible]

Press and interviews

Presentation of the archaeological discovery and exhibition, edited by MALI, February, 2014



Castillo de Huarmey: El mausoleo imperial wari/ <https://www.youtube.com/watch?v=N85t2isbD6s>

Interview about the exhibition for TV programme, Willax TV, May 2014



Mausoleo imperial Castillo de Huarmey en el Mali

<https://www.youtube.com/watch?v=lpwzLd2M3kI>

Appendix F *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*

Edited Volume (full PDF sent alongside this document)



[90] MOCHE Y SUS VECINOS

[91] RECONSTRUYENDO IDENTIDADES

34



Fig. 34
Pequeña escultura de piedra que representa a un ser humano con una cabeza grande y un cuerpo simple. Se trata de una obra de arte precolombina, probablemente de la cultura Moche.



Fig. 35
Pequeña escultura de piedra que representa a un ser humano con una cabeza grande y un cuerpo simple. Se trata de una obra de arte precolombina, probablemente de la cultura Moche.



35



Fig. 36
Ilustración de un grupo de personas en vestimenta tradicional Moche, posiblemente representando a una comunidad o a un grupo de trabajo.

Installation views



Introductory panel (right), two vessels depicting a Moche warrior and a foreign one (left)



Circular space with Moche deity Ai-Apaec surrounded by elements of the Moche world



Detail of circular space, with wall graphics of coast, mountains and skyline



Wall graphic depicting battle scene between Moche and foreign groups (right)



Wall graphic depicting encounter between the Moche and foreign groups from the Eastern Slopes of the Andes (right)





Showcases proposing different narratives



Gallery 2, hanging panels with mythological scenes of deity Ai-Apaec and his battles with the foreign world



Gallery 2, bottle depicting image of Ai-Apaec (foreground) and hanging panels with visuals (background)

RECONSTRUYENDO IDENTIDADES

DEL 19 DE FEBRERO AL
AL 14 DE AGOSTO DE 2016

MUSCO DE ARTE
DE LMA

Bacrus MALI
FARMACIA

[illegible]

Press and interviews

Views of the exhibition



<https://www.youtube.com/watch?v=Hbyd-8U0Jh8>

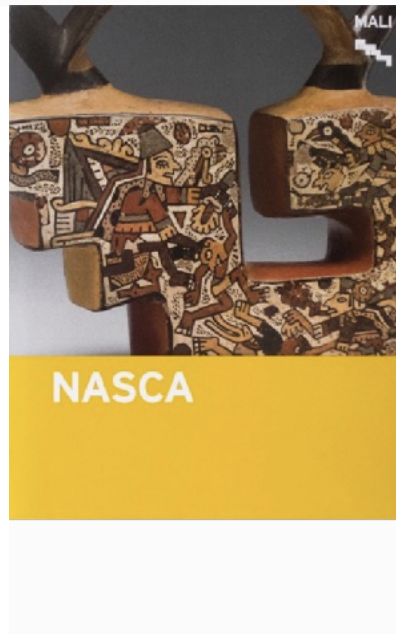
Presentation of the edited volume and interview with curators, Agencia Andina, June 2016



https://www.youtube.com/watch?v=g2AK_u8ogoM

Appendix G *Nasca*

Edited Volume (full PDF sent alongside this document)

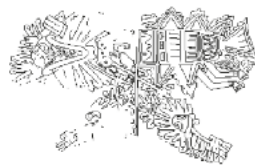


Solidus

Pescador mítico

[illegible]

Fig. 10. Fluctuation in the magnitude of the frequency of occurrence of the 1982/1983 outbreak (Joshi et al. 1992).

[illegible]

Installation views



Introductory Panel



Display of Nasca vessels showing the natural world



Views of Gallery 1, with large-format photograph of Cashuachi (right) and objects related to the site (left and middle)



Recently conserved textiles from Cahuachi (foreground) with large-format photograph of Cahuachi and related information and objects (background)



Visuals of the images depicted on the Nasca gourds



Recently conserved textiles from Cahuachi (foreground) with display of objects depicting human beings and deities (background)



Recently conserved textiles from Cahuachi (foreground) with objects depicting elements of nature (background)



Reconstruction of two Nasca tombs with associated objects



Gallery dedicated to the Nasca Mythical Being with large-format projection of 3D animation showing on the deities versions (background)



Nasca Drum in the center of the Gallery dedicated to the Nasca Mythical Being



Gallery displaying Late Paracas and Early Nasca Textiles to address the funerary practices and the transition between these two cultures



Details of two Early Nasca funerary mantles dating to 100 BC-100 AD



Introductory Panel to the Gallery “The Sacred Space”



The two architecture models showing portions of the Nasca and Palpa geoglyphs



Detail of the mapping projections on the models showing the location of the lines and drawings



Video of the Monkey and Spiral Geoglyph (top) with mapping projection showing its location (bottom)



Contemporary photographs of the Nasca desert and geoglyphs displayed in front of the models



Early 20th century drawings inspired by Nasca visual images, displayed alongside the objects of inspiration



Display of Nasca Textiles



Display of Nasca Textiles, depicting visual imagery which served as inspiration for early 20th Century Art

Press and interviews

Video teaser of the exhibition

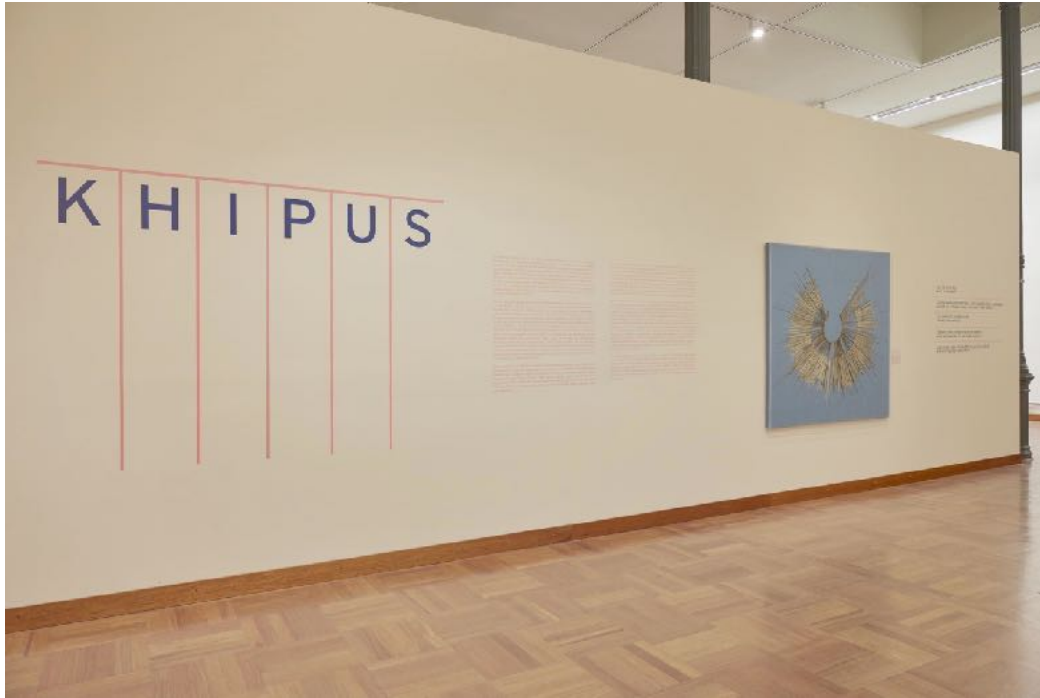
https://www.youtube.com/watch?v=c440pyUOM_E



<https://www.youtube.com/watch?v=64NAv02s49E>



Installation views



Introductory panel



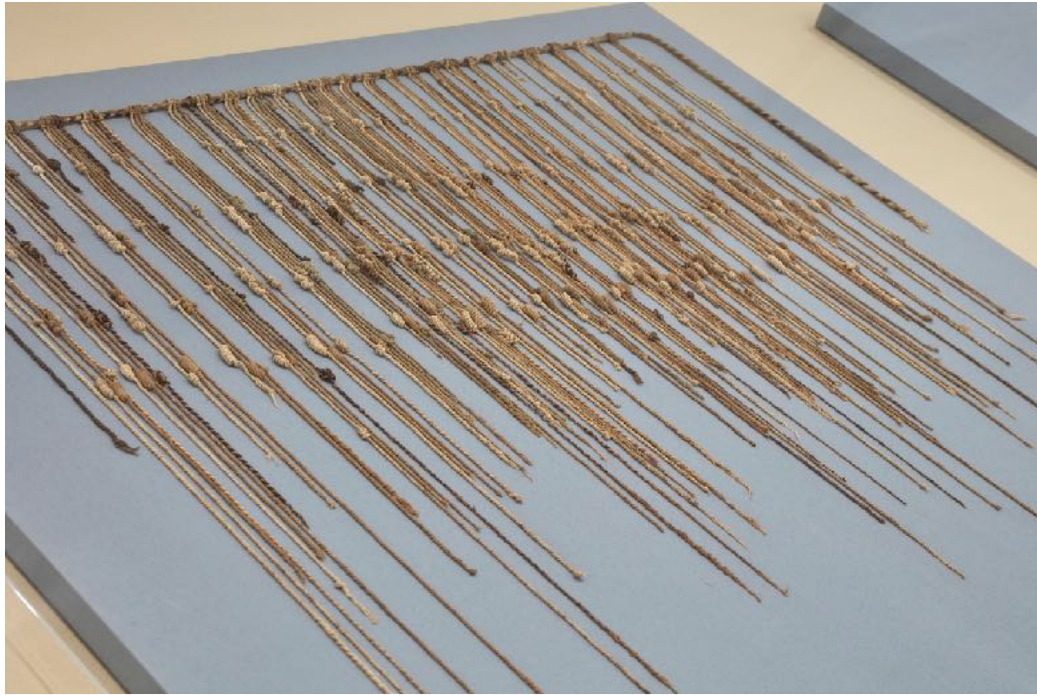
Display of numerical khipu (left), narrative khipu (right), and 3D animation of the form and structure of the khipu (center)



Series of numerical khipu (left), 3D animation showing the form and structure of the khipu (right)



Display showing the main structure and function of the khipu



Detail of a numerical khipu



Display showing khipu from 3 different periods, Wari, Inca and Colonial



Display of khipu from Inca sites of Inkawasi and Pachacamac, showing photographs of the sites



Display of instrument to count, known as Yupana (foreground), 3D animation showing how the khipus contributed to the Inca administrative system (background)



Display of Colonial Khipu from the Temple Radicati collection



Nineteenth century Khipu-board from San Cristobal de Mangas



Display of the Khipu from Rapaz



Painting by Jorge Eduardo Eielson inspired on khipu (left), Inca khipu from the Temple Radicati collection (right)

KHIPUS. NUESTRA HISTORIA EN NUDOS

Del término quechua “nudo”, el khipu –principal sistema de registro en los Andes prehispánicos– fue un archivo de información portátil. En la forma de cuerdas anudadas, los khipus han sido objeto de estudio y admiración desde que fueron difundidos al mundo por los cronistas españoles a partir de mediados del siglo XVI. Si bien hoy sabemos que habrían sido introducidos por los wari, fueron los incas quienes lo incorporaron y difundieron como parte del sistema administrativo de su imperio. Los incas desarrollaron un sistema de posicionamiento decimal donde los nudos representaban valores numéricos de acuerdo a la posición que estos ocupaban en las cuerdas. Sin embargo, los khipus también habrían sido utilizados para registrar información narrativa, como memorias históricas, genealogías y poemas. A partir de las principales investigaciones impulsadas desde la arqueología, la etnohistoria y la antropología, *Khipus. Nuestra historia en nudos* explora por primera vez la real

dimensión de este sistema en el contexto de la civilización andina, desde el periodo prehispánico hasta el siglo XXI.

El punto de partida de este proyecto es la colección formada por Carlo Radicati Di Primeglio, investigador pionero en el estudio de los khipus, quien dedicó gran parte de su vida a decodificar la naturaleza de estos objetos basando sus hipótesis en estudios matemáticos y en los sistemas de escritura de las antiguas sociedades del Viejo Mundo. Tomando como base este acervo la exposición aborda las maneras en que la información era organizada y registrada en los cordeles, que eran leídos por especialistas, los khipucamayúq. Se incorporan además los archivos de khipus incas, procedentes de lugares como Pachacamac, Puruchuco e Inkawasi en la Costa Central, ejemplos del uso de khipus durante el periodo colonial y republicano, en el contexto eclesiástico y comunitario andino, así como aquellos que en la actualidad cumplen un rol patrimonial.

LOS KHIPUS EN EL TIEMPO

Los khipus cumplieron una función clave en el proceso de desarrollo de las sociedades andinas desde tiempos prehispánicos. Hoy sabemos que los más antiguos datan de la época Wari, lo que nos lleva a relacionar su origen con la consolidación de un estado expansivo en los Andes. El sistema de los khipus wari fue heredado por los incas, quienes los adaptaron y difundieron en su proceso de expansión imperial. Con la conquista, el sistema de registro en cordeles continuó en uso y fue incorporándose de manera paulatina a la nueva administración colonial, incluyendo el contexto de la Iglesia. En la actualidad, el uso de khipus continúa vigente en algunas comunidades andinas, aunque su función ha ido modificándose.



Fray Martín de Murúa, *Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Piru*, 1590.
Quipucamayos, los contadores del Inca. / *Quipucamayos, Inca accountants*

Colección Galvín / Galvín Collection

KHIPUS NUMÉRICOS Y NARRATIVOS

Durante el tiempo de los incas —cuando el uso de khipus alcanzó su máximo esplendor— se utilizaron dos formas principales de registrar información. Los khipus cuantitativos o estadísticos, que registraban datos numéricos en un sistema de nudos organizados según una estructura de posicionamiento decimal, donde el cero se hace presente ante la ausencia de un nudo. Estos khipus, que constituyen el ochenta y cinco por ciento de los conocidos a la fecha, contenían información asociada a censos, pagos de tributos, recursos dentro de almacenes estatales y otras tareas administrativas del estado. Por otro lado, los khipus narrativos, término utilizado de modo general para aquellos ejemplares cuyos nudos no están posicionados en el sistema decimal, debieron ser utilizados en actividades performativas o de divulgación que narraban historias, memorias, poemas o canciones.



1615. Felipe Guamán Poma de Ayala. Contador, el principal tesorero a cargo de los khipus del Tawantinsuyo / *Accountant as the greatest treasurer in charge of the khipus of the Tawantinsuyo*

Biblioteca Real, Copenhagen, Dinamarca

LOS KHIPUS EN EL IMPERIO INCA

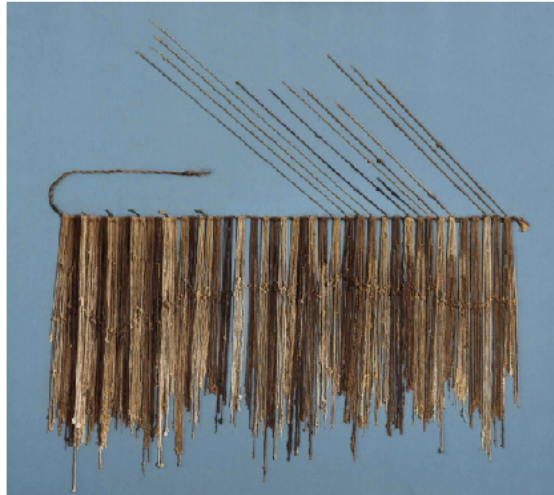
La administración de un vasto imperio como fue el Tawantinsuyo, requirió de un control eficiente de las poblaciones para organizar las obras públicas, así como para asegurar la producción y el manejo de excedentes a lo largo del territorio. En este sistema el uso de khipus fue decisivo para registrar y almacenar la información, para ser transportada a través de grandes distancias en corto tiempo, desde las comunidades locales hasta la capital imperial en el Cuzco. Este trabajo era manejado por los khipucamayuy, supervisores administrativos del estado capacitados en la confección y lectura de los khipus. Los khipus que circulaban y se mantenían almacenados en los centros administrativos provinciales del imperio estaban dedicados al registro de información cotidiana, que era luego sintetizada en khipus de mayor jerarquía para ser trasladada al Cuzco. La información era almacenada en archivos imperiales y consultada en el proceso de toma de decisiones de los gobernantes. En esta sección se exhibe una selección de conjuntos o archivos de khipus incas, procedentes de diferentes lugares del imperio.



Mapa del área andina que muestra la distribución de los principales archivos incas en el Tawantinsuyo / Map with the distribution of the main archives of Inca khipus within the territory of the Tawantinsuyo

KHIPUS COLONIALES

Luego de la conquista, los khipus se incorporaron al sistema de la sociedad colonial, donde fueron utilizados principalmente en el registro de censos, recaudaciones de tributos y expedientes judiciales. Sin embargo, conflictos entre los administradores coloniales –que no sabían leer khipus– y los indígenas –que cuestionaban las narraciones registradas en los documentos escritos– conllevaron a su prohibición hacia fines del siglo XVI. El uso de khipus quedó así restringido al ámbito de las parroquias rurales, donde los sacerdotes católicos ordenaban a los nativos conversos mantener un registro de sus pecados, además de anotar en khipus el pago de impuestos y obligaciones eclesiásticas.



COLONIAL (S. XVII)

Khipu procedente del valle del Santa, Áncash

Khipu from the Santa Valley, Áncash

Torcido y anudado / *Twisted and knotted*

130 x 52 cm

Colección Radicati de Quipus, Fundación Temple Radicati - UNMSM

TABLA KHIPU DE MANGAS

Una tabla de madera del siglo XIX procedente de San Francisco de Mangas, Áncash, muestra la lista o padrón de los pobladores que asistían a la iglesia de la comunidad. Similar a los padrones representados en las acuarelas del Obispo de Trujillo, Baltazar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda, presenta agujeros al lado de cada nombre listado, por donde aún pasan cuerdas torcidas y anudadas. Cada cuerda habría servido para indicar alguna obligación de cada poblador, principalmente en relación a las actividades comunales organizadas en torno a la iglesia local, como por ejemplo los alimentos que debían llevar a las celebraciones o las tareas que debían cumplir.



Imagen del khipu tabla en donde se encuentra el padrón de las personas del pueblo de Mangas.

Fotografía: Cortesía de Sabine Hyland

LOS KHIPUS REPUBLICANOS

En tiempos republicanos, el khipu continuó en uso en algunas comunidades andinas, en el contexto del registro ganadero y agropecuario. En la actualidad, los khipus que aún existen son utilizados con fines patrimoniales, donde son atesorados con orgullo y cumplen la función de insignias o símbolos de identidad. Este es el caso de las comunidades de San Cristóbal Rapaz y San Andrés de Tupicocha en la sierra de Lima.



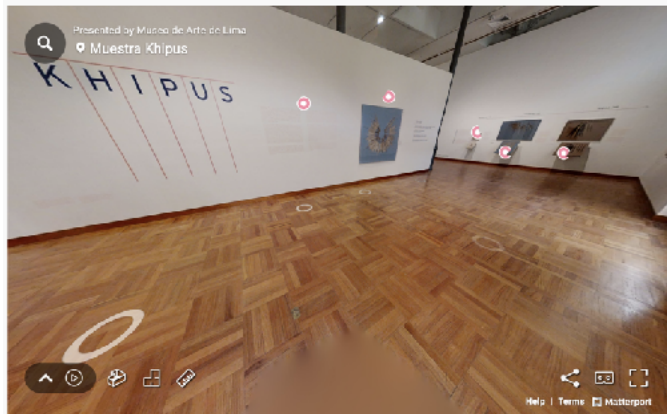
Martin Chumbe, 2018. Autoridades de San Andrés de Tupicocha cargando khipus

San Andres de Tupicocha authorities carrying khipus.



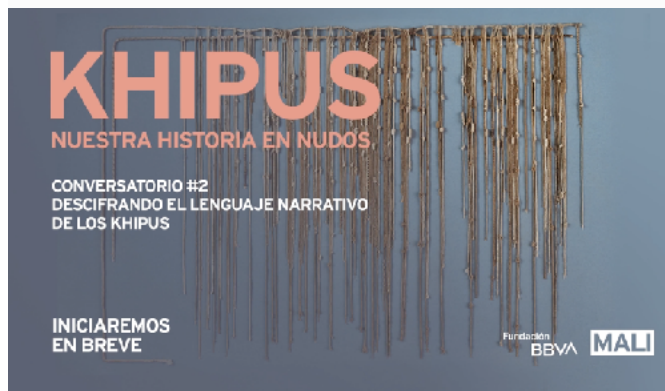
Press and communication

Exhibition 360 virtual tour, produced by MALI



<https://mali.pe/portfolio-item/khipus/#1604545111809-d95ad60c-0323>

Online event “Deciphering the narrative language of khipus”



Conversatorio: "Khipus. Descifrando el lenguaje narrativo de los khipus"

<https://www.youtube.com/watch?v=CJ0CqrR58-M>

Appendix I - Written statements by co-authors

De Cupisnique a los incas. El Arte del valle de Jequetepeque

“The publication “De Cupisnique a los Incas” was the catalogue of the first PreColumbian Art exhibition done by the MALI. Cecilia Pardo was then the curator of the PreColumbian collection and the driving force in the design of the exhibition and the editing of the volume. It was her vision and leadership that pull put this exhibition and set the road to all the following ones.” Luis Jaime Castillo

email: lcastil@pucp.edu.pe

Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina

“Modelando el Mundo was and outstanding and extraordinary show. The subject matter crossed along several disciplines, and the artifacts were exceptional. Ms Pardo was in charge of coordinating an eclectic group of people which produced the scholarship that resulted in the catalogue, which was beautiful edited by her. The exhibition imaginative and innovative, and was the realization of a joint dream that Ms Pardo brought to fruition.” Luis Jaime Castillo

email: lcastil@pucp.edu.pe

Castillo de Huarmey. El Mausoleo Imperial Wari

Warsaw, September, 5th, 2023

Dr. Miłosz Giersz
Associate Professor of Archaeology
Chair of the Department of Archaeology of the Americas,
Faculty of Archaeology, University of Warsaw, Poland
e-mail: mgiersz@uw.edu.pl

A letter of recommendation for Ms. Cecilia Pardo Grau

To Whom it May Concern:


It is my pleasure to recommend Ms. Cecilia Pardo Grau. I have had many opportunities to examine her excellent abilities in all aspects of work, as well as his scientific creativity and wide-range knowledge in the field of Anthropology, Archaeology and Museology of Latin America. I came to know her professionally when I was working in Peru at the Museo de Arte de Lima - MALI in 2013/2014 on our joined curatorial and editorial projects devoted to the first MALI exposition and publication on the ancient Peruvian pre-Inca Wari civilization (8th-11th century CE). The reason for starting our cooperation was the unprecedented discovery of a royal Wari tomb at the site of Castillo de Huarmey, which I had the great fortune to be the author of. The tomb contained 64 skeletons and a treasure trove of over 1,300 items made, amongst other materials, of gold and silver. The discovery was accompanied by exceptional media attention, crowned by the first publication of an international cover article devoted to ancient Peruvian Wari Empire and Castillo de Huarmey royal necropolis in National Geographic reaching 50 million readers around the world, as well as two curatorial and editorial projects under aegis of MALI:

- an exhibition entitled *Castillo de Huarmey. El Mausoleo Imperial Wari*, shown at MALI between 26.III – 7.IX.2014, and;
- a publication entitled *Castillo de Huarmey. El Mausoleo Imperial Wari*, published by MALI in 2014.

Together, Ms. Cecilia Pardo Grau and I, we were co-curators of the MALI expo, and co-editors of the beautifully published book in Spanish and English, which was not only designed as a catalog of the museum exhibition, but also a first scientific publication describing this unprecedented archaeological discovery. During that time Ms. Cecilia Pardo Grau shown her ability to face challenges, work hard and maintain good spirits in the team. More importantly, she thinks critically, reasons well and has all the instincts of an outstanding scientist. It is worth to mention, that both, an exhibition, and a publication have been a very successful and well-reviewed endeavors; MALI exhibition hosted more than 40,000 visitors and was awarded with *Premio Lucas* by most prestigious Peruvian newspaper *El Comercio* in two categories ("Best Historical Exhibition" and "Special Editions").

I must add, that at a personal level, Cecilia is well disciplined, and industrious colleague with pleasant personality. Throughout our cooperation, she demonstrated great perseverance and initiative. She has proven herself to have the persistence, initiative, and intellectual creativity necessary to complete any ambitious task.

Sincerely,


Pocpisany elektronicznie przez
Miłosz Giersz, Uniwersytet Warszawski
05.09.2023
11:23:36 02/00

If I can be of any further assistance, or provide you with any further information, please feel free to contact me directly at: mgiersz@uw.edu.pl

Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades

This exhibition resulted from a co-curatorship with Cecilia Pardo Grau, which took place at the Museo de Arte de Lima - MALI in 2016. Together we designed the script, based on a rigorous selection of pieces from different collections and public and private museums in Peru. Some thematic axes were chosen to develop the central theme of the exhibition: the formation of the Mochica identity through the political and cultural dynamics with neighbouring peoples, mainly from the northern highlands of Peru, as well as its expression in the images of Mochica narrative art. The project was conceived at the end of 2013, based on a conversation between the curators, contemplating the opportunity to create a thematic exhibition on the Mochicas, which would incorporate a reflective look at Mochica art and its main function within the process of the formation of one of the first states in the Central Andes. As was the case with previous museography projects at MALI, it was decided to prepare a publication to accompany the exhibition.

This editorial project generated a rapprochement between MALI and archaeological research projects affiliated to important Peruvian universities, such as the Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) and the Universidad Nacional de Trujillo (UNT), as well as projects led by foreign researchers who were carrying out ongoing studies. Thanks to Pardo's experience and professional work, the editorial work could be concluded within the stipulated timeframe and with satisfactory results, for its presentation and the exhibition at MALI. Likewise, in developing the design, Pardo's work, together with the MALI team, allowed for the conception of adequate use of space in two exhibition halls. It is important to highlight Pardo's openness to dialogue and respect for the ideas that were proposed to him during the development of the script. Once the exhibition opened, we worked together on the public programme, which included the presentation of the book and several curatorial visits during the months of the exhibition. Overall, the process and final products of this exhibition were quite positive, as it met and exceeded the initial expectations, giving the public who visited the MALI the opportunity to learn more about the Mochica world through its art and history.” Julio Rucabado

email: jrucabado@mali.pe

Nasca

“Nasca was one of the most important international collaborations the Rietberg Museum has ever embarked on. I conceived the project alongside Cecilia Pardo, who was the chief curator at MALI at the time. Since the beginning, we knew that we had to deliver an exhibition and a publication that would be of interest to both Swiss and Peruvian audiences. While Cecilia led the curatorial work for the Lima venue, I did the same for the venue in Zurich. We conducted research together on the history of Nasca collections that resulted in the Introductory essay for the edited volume. Together, we organised a meeting with recognised scholars, which resulted in the publication we have in our hands now.” Peter Fux

email: peterfux@icloud.com

Khípus. Nuestra historia en nudos

“As Interim Director of MALI, in 2019-20, Ms. Pardo was responsible for motivating and coordinating an exhibition and catalogue focusing on the Inka khipus, the knotted-string devices used for recordkeeping in the Inka Empire. The exhibition and catalogue required the coordination of loans of khipus from a variety of institutions in Peru. In addition, as many of these artefacts, which are made of cotton or camelid (llama and alpaca) fibres, were very fragile, there was much work required to conserve them and preparing them for exhibition and photography. The catalogue which resulted from this work, which exists only in digital format, was exceedingly important in the history of the study of the Inkas and their empire. The exhibition of khipus at MALI was the most important introduction to the Peruvian and global public of the extraordinary beauty and complexity of the knotted records from ancient Peru.” Gary Urton

email: gurton1@gmail.com

pág. 285

De lo privado a lo público: La formación de colecciones precolombinas en el MALI

Cecilia Pardo
Museo de Arte de Lima

1532 D.C.

1450 D.C.

1350 D.C.

1000 D.C.

850 D.C.

700 D.C.

500 D.C.

200 A.C.

500 A.C.

1500 A.C.

2200 A.C.



Fig. 1
Retrato de Javier Prado Ugarteche
por José Alcántara La Torre,
ca. 1920. Museo de Arte de Lima.
Memoria Prado.

La generosa donación hecha por Petrus Fernandini es, sin duda, una de las mayores adquisiciones de arte precolumbino que se haya integrado al Museo de Arte de Lima en las últimas décadas. A la donación que las familias Prado y Peña Prado hicieron al naciente museo en 1961¹, hoy se suma una nueva selección de piezas, que enriquece de forma significativa la calidad histórica y artística del acervo que custodia. En ella se encuentran representados los estilos artísticos que caracterizaron a las sociedades que poblaron el valle de Jequetepeque y su área de influencia, desde el período Formativo hasta el Inca. Las piezas, por su variedad iconográfica, muestran las continuidades estilísticas a lo largo de tres mil años de historia, así como los quiebras en los estilos locales, evidenciados por influencias foráneas de culturas como Recuay, Cajamarca o Huari. La colección permite contar la historia social y política de un valle que, a pesar de haber formado parte del territorio de las culturas Mochica², Lambayeque y Chimú en distintos momentos, siempre mantuvo sus particularidades. El conjunto, sin embargo, no es sino una pequeña pero muy significativa muestra de la colección que la familia de Óscar Rodríguez Razzetto mantiene hasta hoy en la provincia de Pacasmayo, en la región de La Libertad, y que, habiéndose gestado en la década de 1950, es hoy una de las más representativas de la región.

La iniciativa de integrar este conjunto al museo no es un hecho aislado, sino que forma parte de una política de adquisiciones que ha buscado dar forma a una visión amplia del arte peruano. La Memoria Prado -que hasta hoy constituye el núcleo central del museo- surge de una colección formada a inicios del siglo XX por el intelectual Javier Prado Ugarteche. Por su riqueza y por la diversidad de períodos y estilos representados, este importante legado constituye la base de lo que hoy es la

principal colección panorámica de la creación artística en el Perú. Un conjunto tan vasto no podía dejar de tener vacíos, y, como se mencionará más adelante, la propia historia de la colección explica por qué el arte de la costa norte no haya estado adecuadamente representado. Por ello, desde su fundación, el MALI ha ido sumando nuevas colecciones con el objetivo de completar y enriquecer las narrativas que ofrece al público.

Como el Museo de Arte de Lima, la mayoría de los museos peruanos nacieron de un proceso similar; partiendo de colecciones privadas y de objetos aislados, dieron forma a verdaderas colecciones públicas. Esfuerzos personales -luego transformados en proyectos de museo- permitieron construir colecciones que hoy ofrecen al público un verdadero acceso al pasado peruano. Es gracias a estas iniciativas, marcadas por la visión personal de cada coleccionista, que gradualmente se hace posible perfilar la visión colectiva del arte en el Perú.

La Memoria Prado: de la colección de gabinete al Museo de Arte de Lima

De las once mil obras que hoy conforman los fondos del Museo de Arte de Lima, al menos siete mil forman parte de la Memoria Prado, colección formada a principios del siglo XX por el político e intelectual Javier Prado Ugarteche (Lima, 1871-1921). Este acervo nace de la ambición de reunir objetos que pudieran abarcar la historia del Perú y representarla a través de sus principales períodos, estilos y civilizaciones³ (Fig. 1).

El museo particular formado por Javier Prado fue producto de su vocación intelectual, de su interés por el pasado, pero también por el Perú contemporáneo⁴. Prado representaba al hombre moderno, cuyas



Fig. 2 a-b
Vistas de las salas arqueológicas del Museo
Prado en Chorrillos. Álbum Prado.

ideas progresistas veían en el pasado una forma de enfrentar mejor el futuro. Luego de cursar la carrera de Derecho en la Universidad de San Marcos, Prado inició una intensa actividad política e intelectual que lo convertiría en una de las figuras públicas más influyentes del país. Su exitosa trayectoria formó parte de la historia de una familia que conformó uno de los grupos de poder más importantes del siglo XX en el Perú⁸.

La colección Prado es un hito clave dentro de un largo proceso, que se inicia en los años posteriores a la Guerra del Pacífico, orientado a crear acervos que permitieran construir una memoria sobre el pasado. Esto contrasta con el periodo precedente, en que el naciente interés por el arte precolombino, incentivado por las visitas y estudios de viajeros y científicos europeos y peruanos, así como posteriormente por las primeras excavaciones arqueológicas sistemáticas, no logró dar forma a un marco institucional. El primer decreto supremo para la protección de los monumentos históricos y arqueológicos del Perú, promulgado en 1822, ordenaba "que los objetos provenientes de las huacas y sepulturas sean depositadas en un museo nacional"⁹. Sin embargo, estas intenciones no lograron su cometido, y el Estado peruano no pudo establecer de forma inmediata una institución sólida capaz de preservar su patrimonio⁷. El Museo Nacional, fundado en los hechos por el esfuerzo personal de Mariano Eduardo de Rivero, sería por décadas una institución frágil y pobre. La arqueología peruana surgió así de emprendimientos individuales, en gran medida al margen del Estado. Ante esta debilidad institucional, los bien intencionados relatos y memorias que viajeros y científicos como Humboldt, Rivero, Markham, Squier, Bandelier y Raimondi contribuyeron a difundir, lamentablemente desencadenaron un

repentino interés entre los coleccionistas extranjeros por el pasado peruano y por los objetos que lo representaban. Se inició así la comercialización de piezas arqueológicas, que condujo a la consecuente salida de importantísimas colecciones fuera del Perú⁸.

La Guerra del Pacífico, trágico episodio que supuso el saqueo de las colecciones del Museo Nacional, su cierre temporal y un estancamiento en el desarrollo de sus colecciones, dejaría un vacío museal que parecía insuperable. Es en este contexto que surgen iniciativas privadas como la de Javier Prado, sin las cuales hoy no sería posible pensar en colecciones públicas para el Perú.

La primera sede del museo Prado estuvo ubicada en su propia residencia, en la calle limeña de Corcovado. Este espacio, que funcionaba como su hogar y gabinete de trabajo⁹, permanecía abierto al público que se mostrase interesado en visitarlo. Por él pasaron las principales personalidades científicas de la época, como Max Uhle, quienes al término de la visita quedaban muy impresionados. Estas visitas eran guiadas por su hermana, Rosa Prado, responsable también de la catalogación y ordenamiento de las piezas¹⁰. Aunque no abunda la información acerca de cómo o en dónde realizaba sus adquisiciones, Prado debió dedicar un gran tiempo y esfuerzo a ellas¹¹.

La primera década del siglo XX vio un incremento notable en la comercialización de objetos precolombinos de la costa sur del país. En ese contexto, Prado adquirió una importante colección de piezas provenientes de esta región, principalmente de la cultura Nasca. De acuerdo a Julio C. Tello, en aquellos años los comerciantes, inspirados por el valor que adquirirían estas piezas en el mercado, organizaban cuadrillas de huaqueros en toda la cuenca de Nasca¹². Sus

1532 D.C.

1450 D.C.

1350 D.C.

1000 D.C.

850 D.C.

700 D.C.

500 D.C.

200 A.C.

500 A.C.

1500 A.C.

2200 A.C.

hallazgos eran luego vendidos a las principales casas de antigüedades de la época, como Jancke y Alexander; y a coleccionistas locales, de Lima principalmente, y del extranjero¹³. Una de las colecciones adquiridas casi en su totalidad por Prado fue la que hacia 1904 formó Luis Zúñiga, en la región de Ica. Dentro de los objetos que la conformaban, Tello describió una momia Tiahuanaco y unos adornos de oro procedentes de Cahuachi que, habiendo sido extraídos de otra tumba, fueron insertados en la túnica de la momia cuando fue vendida a Prado¹⁴. Sería también de la costa sur que procederían otras destacadas piezas de la colección Prado, como los importantes mantos Paracas, entre los primeros que el público peruano conoció y que llevarían a Julio C. Tello a descubrir los sitios de Wari Kayán y Arena Blanca, en la península de Paracas, dos décadas más tarde¹⁵.

Por otra parte, mientras prosperaba la comercialización de antigüedades precolombinas, otros particulares, al igual que Prado, empezaban a formar sus propias colecciones con fines altruistas. Uno de ellos fue el hacendado trujillano Víctor Larco Herrera (Trujillo, 1870 – Santiago de Chile, 1939)¹⁶, cuya colección constituye la base de las que hoy alberga el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Desde temprano Larco se interesó por los negocios agrícolas de su padre, en torno a los cultivos de azúcar y de algodón en el valle de Virú¹⁷, y llevó a cabo una labor filantrópica, cultural y social. Durante sus viajes a Europa tuvo la oportunidad de visitar numerosos museos y en ellos percibió que las colecciones arqueológicas, más que llenar algún capricho egoísta o actuar como meros objetos decorativos, también podrían cumplir importantes fines educativos. Esta idea influyó de manera decisiva en el destino de su propia colección, que se incrementó notablemente en

1919 con la adquisición de otros acervos arqueológicos particulares¹⁸. Hacia finales de ese año convocó a Julio C. Tello para que lo asesorase en su objetivo de establecer un museo de arqueología para el Perú, sobre la base de esos fondos¹⁹. Bajo la asesoría de Tello, en el curso del año siguiente se adquirieron otros conjuntos provenientes de Lima, Cusco, Ica, Nasca y Pisco, con la finalidad de presentar una muestra más variada y abarcadora de las culturas precolombinas del Perú²⁰. Hermilio Valdizán ha destacado que el museo que Larco Herrera finalmente logró formar se consiguió a costa de una enorme actividad de coleccionistas particulares, de considerables desembolsos económicos y de una investigación muy eficaz de todas aquellas otras pequeñas colecciones que, estando en posesión de diversas personas, estaban destinadas a la exportación “vergonzante”²¹. Las exportaciones a las que se refería Valdizán aparentemente solo podían ser contrarrestadas por las colecciones particulares que venían conformándose en diversas regiones del país, que, de hecho, constituían unidades independientes y que eventualmente fueron adquiridas por los museos nacionales.

La fundación del Museo de Historia Nacional por el presidente José Pardo, en 1905, inauguró un nuevo periodo dentro de la historia del coleccionismo arqueológico en el país. Max Uhle, especialista alemán que había llegado al Perú por primera vez en 1896 con la misión de reunir colecciones para el Museo Etnográfico de Berlín²², fue designado como director de la sección arqueológica del nuevo museo. Uhle tendría la responsabilidad de formar las colecciones arqueológicas mediante exploraciones y excavaciones, así como la de incorporar las adquisiciones y donaciones²³. Al término de su gestión, el Museo de Historia Nacional contaba con 8675 objetos arqueológicos, de los cuales

más del sesenta por ciento procedía de excavaciones sistemáticas, mientras que el resto correspondía a compras y a donaciones²⁴. Lo sucedería Tello, quien desde 1913 había sido nombrado jefe de la sección antropológica del museo. Ya desde esta época, Tello manifestaba su interés por “detener el vandalismo que día a día progresa, arrancando y acabando para siempre los más preciados testimonios de la Historia Patria” y de organizar, clasificar y preservar científicamente los objetos arqueológicos que custodiaba el museo²⁵. De esta manera, Tello se convertiría durante los años siguientes en el principal representante de la gestión de colecciones arqueológicas del Estado.

En ese proceso, la mayor adquisición en la historia del Museo Nacional sería, sin duda, la del Museo Arqueológico de Víctor Larco Herrera, que fue adquirido por el Estado en 1924. El enorme acervo de más de veinte mil piezas transformó completamente el perfil de la principal colección nacional, hasta entonces conformada por la sección arqueológica del antiguo Museo de Historia Nacional y el contenido de un cuerpo de materiales provenientes de las excavaciones realizadas en Cusco por la Universidad de Yale²⁶. Al organizar el primer inventario de los fondos del museo, Tello advirtió que si bien el patrimonio arqueológico tenía un gran valor intrínseco desde el punto de vista artístico, carecía de importancia por la ausencia de información acerca de su procedencia, de las circunstancias de su adquisición o hallazgo y de la asociación o interrelación con otros objetos²⁷. Las colecciones, de hecho, reflejaban la incipiente arqueología científica peruana, sin embargo, solo a partir de las contribuciones de investigadores como Uhle, Tello y otros se llegaría a reconocer plenamente la importancia de los contextos arqueológicos para la comprensión de la historia precolombina.

La historia de la colección de Víctor Larco Herrera revela el importante papel que los esfuerzos individuales tuvieron en la formación de colecciones públicas. Tal sería también el destino final de la colección de Javier Prado, que se integraría años más tarde al recientemente fundado Museo de Arte de Lima.

En 1935, a más de una década de la muerte de Javier Prado, su colección fue trasladada a la casona de la familia Peña Prado, en Chorrillos, que contaba con un espacio adecuado para ella²⁸ (Fig. 2 a-b). Aquí se inauguró formalmente el Museo Prado, en memoria de su principal gestor. El nuevo espacio contaba con treinta y dos ambientes para la exhibición de la colección, de las cuales cinco salas fueron destinadas al arte prehispánico²⁹.

En la nota periodística que anunciaba la donación que realizaran las familias Prado y Peña Prado al Patronato de las Artes en 1961 se señalaba que la Memoria Prado había sido donada para su exhibición permanente, así como para su debida conservación y custodia³⁰ (Fig. 3 a-b). De los siete mil objetos donados al museo —que representaban la mayor parte de la colección Prado—, al menos seis mil eran de origen precolombino. Este corpus, que constituye hasta hoy el corazón de la colección precolombina del MALL, estaba conformado por importantes conjuntos de cerámica, textiles y objetos de metal, además de otros conjuntos menores de objetos elaborados en madera, piedra y concha. La colección era muy completa en cuanto a la variedad de sus soportes, pero presentaba algunos vacíos estilísticos que no permitían exponer una selección representativa de las principales tradiciones artísticas de la región andina. En cerámica, por ejemplo, si bien las tradiciones del sur estaban representadas por un rico conjunto de más de mil



Fig. 3 a-b
Vistas de la exposición "3 000 años de arte en el Perú",
inaugurada en la segunda planta del Palacio de la
Exposición, en 1961. Archivo Museo de Arte de Lima.

piezas de la cultura Nasca, entre botellas de doble pico y asa puente, vasos, cuencos y otros objetos como antaras, los estilos tempranos, como Paracas, y los del Horizonte Medio, como Tiahuanaco y Huari, figuraban únicamente con piezas menores. Las tradiciones del centro, por su parte, estaban representadas principalmente por un conjunto importante de vasijas de estilo Chancay y de otras culturas de la costa nor-central como Casma y Pativilca. Finalmente, la tradición nortena estaba representada principalmente por los estilos Lambayeque, Chimú y Chimú-Inca. El estilo Cupisnique se hallaba casi ausente, mientras que el Mochica comprendía piezas importantes del periodo Mochica Medio, pero muy pocas del Mochica Temprano y Tardío.

Desde la donación Prado, la colección del MALI se ha ido enriqueciendo gracias a la importante labor e interés del propio museo y a la colaboración de artistas y coleccionistas. La política de adquisiciones del museo establece una orientación hacia la incorporación de obras de primer nivel estético, priorizándolas sobre piezas de valor puramente utilitario o etnográfico³¹. En el marco de estos lineamientos, en el año 2006 el museo emprendió un gran esfuerzo al incorporar a su colección una importantísima selección de setenta y tres piezas de cerámica y orfebrería pertenecientes a las principales tradiciones estilísticas de la costa norte. Esta selección forma parte de la colección iniciada hacia la segunda década del siglo XX por el empresario y agricultor Óscar Rodríguez Razzetto.

La colección de Óscar Rodríguez Razzetto

Entre las décadas de 1950 y 1980 una serie de transformaciones sociales, políticas y naturales ocurridas en el valle de Jequetepeque afectaron a los principales

sitios arqueológicos de la región. La reforma agraria llevó a la desaparición de las grandes haciendas locales, la construcción de la represa Gallito Ciego habilitó un sistema de irrigación centralizado para abastecer todo el valle y, finalmente, tres terremotos muy intensos (1940, 1970 y 1974) fueron sucedidos por al menos cuatro fenómenos de El Niño y numerosas sequías. Todo ello hizo que sitios como Balsar, Tolón, Tembladera y Puémape, y más recientemente La Mina, Dos Cabezas, la Huaca de las Estacas y, particularmente, San José de Moro, fuesen saqueados en su día por cuadrillas de huaqueros³². Es en este contexto que a partir de la década del cincuenta Óscar Rodríguez Razzetto se propuso conservar una muestra pequeña pero representativa de lo que se expoliaba en la región.

Agricultor de vocación, don Óscar Rodríguez Razzetto nace en la provincia de Huari, Ancash, el 31 de diciembre de 1916, de la unión de Ricardo Rodríguez Ramírez y Carmen Rosa Razzetto Fernandini. Siendo muy niño, la familia Rodríguez Razzetto se mudó temporalmente a Pacasmayo por motivos laborales. Años más tarde, en Lima, el joven Óscar se formó en el colegio Guadalupe, antes de iniciar estudios de medicina en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En 1949, decidió establecerse en la región para dedicarse a la agricultura, junto a su hermano César. Algunos años después, conoció a doña Blanca Nelly Figuerola Lara, quien se convertiría en su fiel compañera hasta su muerte, ocurrida en 1999. La joven pareja contrajo matrimonio en 1954 y se instaló en Chepén, ciudad natal de doña Blanca y cuna de la colección.

Don Óscar se caracterizó por ser un hombre digno, cultivado y muy comprometido con su trabajo. Su desempeño contribuyó significativamente al desarrollo agrícola de la región de Jequetepeque. En sus mejores

1532 d.C.
1450 d.C.
1350 d.C.

1000 d.C.
850 d.C.
700 d.C.

500 d.C.

200 a.C.

500 a.C.

1500 a.C.

2200 a.C.



Fig. 4 a-b
Óscar Rodríguez Razzetto con
su colección en Chepén.

años llegó a usufructuar alrededor de doscientas cuarenta hectáreas, que alquilaba a los hacendados para el cultivo de arroz y frutos. Con la reforma agraria, le fueron adjudicadas cincuenta hectáreas de la hacienda Nanpol, a las que se dedicaría por completo para contribuir al proceso agrícola de la región. Don Óscar no era agricultor de arroz, pero trabajaba como semillero para mejorar la calidad de las semillas de este cultivo. Fue el fundador del Comité Nacional de Arrozceros, que desde su sede en Guadalupe logró conseguir aportes del gobierno de turno para la adquisición de maquinaria³³.

Como un hecho anecdótico, cabe recordar aquí que el primer lote de su colección fue un obsequio de doña Blanca en la Semana Santa de 1954, poco después de haber contraído matrimonio. Las piezas escogidas por su esposa fueron instantáneamente identificadas como falsas por don Óscar, quien desde ya contaba con un criterio dotado para distinguir los mejores ejemplares³⁴. Su adquisición de piezas arqueológicas solo se inició hacia 1955, pues le preocupaba enormemente la posibilidad de que estas fuesen vendidas en el extranjero.

Pero la iniciativa de don Óscar no fue única en la región, pues su hermano César también se mostró interesado y emprendió su propia colección. Ambos acervos fueron creciendo hasta reunir alrededor de cinco mil piezas durante los primeros años. Gran parte provenía de los sitios arqueológicos del valle y, en conjunto, se hallaban representados cada uno de los periodos y fases de su evolución cultural. Es curioso notar que la colección fue incrementándose de acuerdo a las sucesivas olas de huaqueo que se desencadenaron en los diferentes sitios de Jequetepeque. Así, por ejemplo, las principales piezas del periodo Forma-



tivo fueron adquiridas en dos momentos. El primero, en la década de los sesenta, coincidió con el saqueo de lugares afectados por la construcción de la represa de Gallito Ciego, como Tembladera, ubicado en la parte alta del valle. El segundo tuvo lugar a inicios de los noventa, cuando tras el terrible saqueo de Puénape, Rodríguez Razzetto logró rescatar piezas valiosas como la del Contorsionista, que hoy forma parte de la colección del MALI (véase ent. no. 1).

La incorporación de piezas de estilo Mochica a su colección ocurrió principalmente durante la década de los ochentas. Estas provenían de sitios como Balsar, Tolón, Masanca, Pacatnamú y San José de Moro. En este último caso específico, la particularidad de sus piezas y la forma en que se fueron integrando a la colección de don Óscar sugieren que el huaqueo se habría efectuado esporádicamente, a lo largo de al menos tres décadas.

La colección estuvo originalmente en Chepén, entonces la ciudad más importante del valle, donde residía la familia (Fig. 4 a-b). Pero más tarde, en 1976, fue trasladada a Pacasmayo, Jequetepeque, donde Rodríguez Razzetto se instaló de forma definitiva. El espacio dedicado a sus tesoros arqueológicos era rigurosamente cuidado por su esposa, quien también se ocupaba de la limpieza y restauración de algunas piezas. La casona familiar de Pacasmayo mantuvo siempre sus puertas abiertas a los interesados en estudiar la arqueología de la costa norte. Durante las excavaciones realizadas en Pacatnamú en la década del ochenta, la colección fue visitada por jóvenes estudiantes e investigadores norteamericanos, como Christopher Donnan, quien participó como co-director en este proyecto. Donnan no solo se convirtió en uno de los principales admiradores y estudiosos de la colección, sino que estableció una

larga relación de amistad con don Óscar y su familia. En los años siguientes, otros reconocidos investigadores como Carol Mackey, Luis Jaime Castillo, John Verrano, Alana Cordy Collins, Don y Donna McClelland, Steve Bourget y Walter Alva, entre muchos otros, visitarían la colección para enriquecer sus propias investigaciones. Don Óscar sentía una gran admiración estética por las piezas de su propiedad, a las que dedicaba las horas de la tarde. Sin embargo, siempre estuvo muy interesado en escuchar las opiniones de los arqueólogos, quienes le brindaban información rigurosa que permitían contextualizar los objetos. Además de los grandes cuidados de doña Blanca, dichas piezas siempre estuvieron sujetas a una metódica conservación, delicada tarea que en más de una ocasión le fue encargada al maestro Córdoba, reconocido conservador de cerámica de Trujillo³⁵. Tras la muerte de don Óscar Rodríguez Razzetto, en agosto de 1999, la colección permaneció en Pacasmayo bajo la custodia de su esposa y de su hijo Óscar Rodríguez. Hoy en día, estudiantes e investigadores continúan visitándola como fuente de consulta para sus estudios.

En la actualidad, cuando existe una mayor vigilancia de los sitios arqueológicos del valle de Jequetepeque, y sobre todo después de que las tumbas de élite han sido ya sistemática e íntegramente deprecadas, sería imposible reunir otra vez un conjunto similar al que formó la familia Rodríguez Razzetto. Como la historia de las colecciones arqueológicas nos demuestra, una parte importante del arte precolombino producido en el valle de Jequetepeque no hubiera podido ser rescatado sin el concurso de valiosas iniciativas particulares como esta. Gracias a esta contribución es que los peruanos de hoy podemos disfrutar y aprender con estas excepcionales obras en nuestros museos.

Para el Museo de Arte de Lima, la incorporación de un selecto conjunto de la colección Rodríguez Razzetto constituye un aporte sustancial para el entendimiento e interpretación de los estilos artísticos que se desarrollaron en la costa norte antes de la llegada de los españoles. Gracias a su carácter regional, estas nuevas adquisiciones han permitido al MALI la construcción de una secuencia de desarrollo continuo en el marco del discurso museográfico que elabora para su público, tan difícil de lograr en cualquier museo, por constituirse estos sobre la base de colecciones dispares y procedentes de regiones diferentes. De esta manera, el fondo Rodríguez Razzetto complementa la valiosa colección de arte precolombino formada por Javier Prado más de medio siglo antes, convirtiéndola en una fuente de consulta accesible a los estudiantes, investigadores, turistas y público en general que visitan anualmente el MALI.

1532 D.C.

1450 D.C.

1350 D.C.

1000 D.C.

850 D.C.

700 D.C.

500 D.C.

200 A.C.

500 A.C.

1500 A.C.

2200 A.C.

**Modelando el mundo.
Imágenes de la
arquitectura precolombina**

Introducción

Cecilia
Pardo
Grau*

Museo de Arte de Lima

La imagen de la creación arquitectónica ocupa un lugar prominente en el complejo sistema artístico del mundo antiguo. En representaciones distintas de edificios, plazas, viviendas domésticas, cámaras funerarias o versiones exageradas y estilizadas de construcciones ceremoniales, estas formas del entorno cultural brindan información excepcional sobre rasgos arquitectónicos desconocidos, sobre los procesos que conllevaron a la intervención del espacio pero, principalmente, nos remiten a los sistemas de creencias y religiones de sociedades pasadas.

Es probable que la primera noción de la arquitectura se comience a definir en la mente humana a partir del Paleolítico, con la apropiación de abrigos rocosos y la fabricación de cobertizos para la protección del frío¹. De ahí en adelante, la intervención del espacio natural se va complejizando en un proceso que se mantiene hasta la actualidad. Si bien los procesos constructivos, y por ello la noción de planificación previa, se determinan muy tempranamente, las primeras referencias materiales a planos arquitectónicos y a los primeros arquitectos de oficio se remontan hacia el tercer milenio antes de Cristo, cuando en el Medio Oriente se inicia la construcción de edificios de gran escala². Quizás una de las imágenes más tempranas que nos remiten a este nuevo concepto sea la del *Gudea Arquitecto*, escultura de piedra que retrata a un rey Sumerio sosteniendo en sus rodillas lo que posiblemente represente el plano de una ciudadela³. Hoy en custodia en el Museo del Louvre, se trata de una de las más tempranas representaciones de un personaje relacionado al oficio de la construcción (Fig. 1).

En el arte egipcio, por ejemplo, existen varias evidencias de planos y dibujos de edificios elaborados en piedra caliza, así como inscripciones complejas en papiro y arcilla procedentes de estructuras funerarias. Es también de

Egipto de donde procederían las primeras maquetas en el sentido más literal, objetos que habrían servido de modelos exactos, tales como la maqueta a escala real hallada por Flinders Petrie cerca de la pirámide de Keops en Giza, en 1883⁴. Sin embargo, las representaciones tridimensionales más significativas de esta región están constituidas por unos frágiles objetos elaborados en terracota, que se conocen como bandejas de ofrendas o “casas del alma”, y que han sido encontrados en tumbas pertenecientes a miembros de los estratos sociales más bajos como único ajuar funerario⁵. Estas piezas han sido interpretadas como representaciones de recintos funerarios y reales, posiblemente utilizadas para garantizar la prosperidad del difunto en el más allá⁶ (Fig. 2).

En Asia las evidencias no son escasas. Los modelos de fina factura producidos en cerámica a inicios de nuestra era por la dinastía Han en la China antigua dan cuenta del culto a la muerte y la creencia de estos pueblos en el más allá⁷. Se trata de un amplio conjunto de edificios sepulcrales moldeados en cerámica con decoración en relieve y detalles policromos, posiblemente producidos como ofrendas funerarias, que constituye uno de los conjuntos artísticos más impresionantes de la antigüedad.

En el mundo occidental, merece la pena distinguir las imágenes bidimensionales que aparecen representadas sobre frescos, mosaicos y relieves en diferentes lugares de la Grecia prehelénica, y cuya identificación ha contribuido a determinar elementos de la arquitectura que no han podido ser recuperados por la arqueología. En Grecia también se han documentado maquetas tridimensionales con representaciones simbólicas, que se diferencian de las maquetas de arquitecto —realizadas a escala como modelos exactos de referencia para la

* Curadora de colecciones y de arte precolombino del Museo de Arte de Lima • MALI.

1 Adam, Jean-Pierre. “Dibujos y maquetas: La concepción arquitectónica antigua”, en Pedro Azara et al. (Eds.), *Las casas del alma: maquetas arquitectónicas de la antigüedad (5500 a.C./300 d.C.)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997. p. 25.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Adam. Op. cit. p. 27.

5 Andrzej Niwinski. “Las casas del alma y su relación con la arquitectura funeraria y civil del antiguo Egipto”, en Pedro Azara et al. (Eds.), *Las casas del alma: maquetas arquitectónicas de la antigüedad (5500 a.C./300 d.C.)*. Barcelona:

Fundación Caja de Arquitectos, 1997. p. 41.

6 Niwinski. Op. cit. p. 45.

7 Bisscop, Nicole de. *La Chine sous toit: 2000 ans d'architecture à travers les modèles réduits du Musée du Henan*. Bruselas: Fonds Mercator-Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 2007.



Fig. 1
Dibujo de Gudea, Príncipe de Lagash. Estatua conocida como “El Arquitecto”. Museo Louvre, París.

construcción— y que se registran a partir del 3000 a.C. hasta la época romana⁸.

Pero las imágenes referidas a la arquitectura no fueron ajenas al diverso repertorio figurativo del arte producido en el Nuevo Mundo previo a la conquista europea. El conjunto de representaciones de arquitectura documentadas en la región de Mesoamérica es muy variado y abarca una extensión temporal de dos mil años⁹. Entre las más significativas destacan imágenes de viviendas sencillas registradas en ceramios Olmeca del periodo Pre-Clásico, modelos estilizados de la cultura Mezcalá, así como complejas maquetas de Nayarit que ilustran rituales, juegos de pelota y algunos escenarios de la vida cotidiana. La tradición Maya, si bien no produjo maquetas en sentido concreto, sí plasmó su arquitectura en imágenes pintadas en ceramios y murales con fines rituales y funerarios¹⁰.

Al igual que en Mesoamérica, la representación de la arquitectura en los Andes Centrales se encuentra presente en formas y soportes distintos en las principales tradiciones artísticas, desde el periodo Formativo (1600-200 a.C.) hasta la llegada de los españoles (1532 d.C.). Durante estos casi tres mil años de producción artística, las representaciones de arquitectura ceremonial —como sede de rituales llevados a cabo estacionalmente para satisfacer a los dioses y, de esa manera, perpetuar el poder de las élites— habrían servido como principal tema de inspiración para los artistas prehispánicos. Las referencias en colecciones públicas y privadas, así como aquellas que se han podido rescatar del contexto arqueológico, constituyen ejemplares procedentes, en su mayoría, de tumbas construidas bajo la superficie, por lo que su preservación ha sido posible. Sin embargo, es muy probable que hayan existido otros ejemplares que no habrían

sobrevivido, por haber sido elaborados en materiales perecederos y por haber sido depositados a la intemperie. Representaciones escultóricas en cerámica, modelos en barro cocidos al sol, plantas arquitectónicas talladas en piedra y escenas tejidas constituyen algunas de las más frecuentes formas de representación que nos permiten abordar este tema tan relevante en el estudio de las imágenes de nuestro pasado.

Investigaciones y principales hallazgos

A pesar de que la información disponible sobre las tecnologías utilizadas, los estilos constructivos y, en general, sobre los logros alcanzados en las construcciones se ha venido perfilando desde inicios del siglo pasado, fomentado por las contribuciones desde la rama de la arquitectura¹¹, los principales aportes dirigidos a comprender la importancia y el significado de la representación misma de la arquitectura solo llegarán a partir de mediados del siglo XX. Uno de los estudios tempranos es el de Luis Pardo, quien pone al descubierto sus teorías sobre las representaciones de la arquitectura Inca como modelos exactos para la planificación de la construcción, proponiendo una tipología basada en el tipo de imágenes ahí representadas. Maquetas que representan templos, edificios militares, palacios y viviendas, o los llamados “huacos-maquetas”, constituyen las principales categorías que establece a partir del estudio de la colección del Museo Inka del Cusco¹². A la propuesta temprana de Pardo le siguen aportes que responden a esta hipótesis, cuestionando la función de las maquetas como modelos exactos de referencia para la arquitectura en favor de una función más simbólica de los espacios representados¹³. Una serie de investigaciones enfocadas en el estudio de imágenes escultóricas y pictóricas de arquitectura en vasijas de estilo Mochica¹⁴ coinciden en que

8 Schoep, Ilse. “Maquetas arquitectónicas prehelénicas en el Egeo”, en Pedro Azara et al. (Eds.), *Las casas del alma: maquetas arquitectónicas de la antigüedad (5500 a.C./300 d.C.)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997. pp. 83-89.

9 Schávelzon, Daniel. *Treinta siglos de imágenes. Maquetas y representaciones de arquitectura en México y América Central Prehispánica*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2004.

10 *Ibid.* p. 177.

11 Las principales revisiones generales sobre la arquitectura y el urbanismo en el Perú antiguo, desde los estudios de Carlos Williams y Cristóbal Campana hasta la reciente

investigación a cargo de José Canziani, han contribuido a generar una base de referencia importante para abordar el estudio sobre estos soportes.

12 Pardo, Luis. “Maquetas arquitectónicas en el Antiguo Perú”, en *Revista del Museo e Instituto Arqueológico*, N° 1, pp. 6-7, Lima, 1936.

13 Würster, Wolfgang W. “Modelos arquitectónicos peruanos: ensayo de interpretación”, en *Revista del Museo Nacional*, XLVI: 253-266. 1982.

14 Los términos Mochica y Moche se usan indistintamente para nombrar a la cultura de la costa norte del Perú. El primero fue acuñado por Rafael Larco, basándose en el genti-

licio del valle de Moche, mientras que el segundo obedece a la costumbre norteamericana de nombrar a las culturas por la región en la que se identificaron por primera vez. En este ensayo se ha optado por la primera forma, uniformizando la terminología para evitar confusiones. Asimismo, el uso de nombres propios en este volumen sirve para designar a las culturas, estilos y periodos como, por ejemplo, estilo Mochica Temprano. El uso de minúsculas ha sido aplicado a los nombres de las sociedades, como en los casos siguientes: sociedad mochica o los mochicas.

15 Benavides, Antonio. “Arquitectura vernacular de la costa norte del Perú”, en *Arkinka*, N° 47, pp. 76-85. Lima, 1999 y Benson, Elizabeth. *The*

Mochica, a Culture of Peru. Londres: Thames and Hudson. pp. 95-128.

16 Franco, Régulo y Antonio Murga. “Una representación arquitectónica en piedra en El Complejo Arqueológico El Brujo, valle de Chicama”, en *Arkinka*, N° 70, pp. 92-99, Lima, septiembre 2001.

estas representarían en forma ideal viviendas de personajes importantes o sectores específicos de estructuras ceremoniales. En este sentido, el estudio comparativo entre la arquitectura representada y los restos arqueológicos excavados en la costa norte ha proveído de información significativa para el conocimiento¹⁵, principalmente la referencia a construcciones ceremoniales en sitios arqueológicos como la Huaca de la Luna y la ciudad de Chan Chan en el valle de Moche, o el complejo El Brujo, en el valle de Chicama.

Hasta hace algunos años, los principales estudios sobre el tema podían solo referirse a colecciones privadas y públicas, en su mayoría desprovistas de contextos conocidos. Las escasas evidencias procedentes de sitios arqueológicos no permitían conocer la relación de estos objetos con los personajes que estarían detrás de su realización ni con los lugares que estarían siendo representados, por lo que las interpretaciones respondían, como se ha mencionado ya, al análisis de su iconografía, a los restos arqueológicos de edificios excavados y a las referencias históricas. El descubrimiento de una serie de objetos y de edificios monumentales como resultado de investigaciones arqueológicas llevadas a cabo en las últimas décadas y centradas en diferentes regiones del área andina, ha sido fundamental para dilucidar la función y razón de estos conjuntos. Así también, ha contribuido a este entender una serie de objetos hallados de manera accidental en esta región, como resultado de intervenciones posteriores a eventos de huaqueo.

El hallazgo fortuito de una construcción piramidal tallada en una piedra pómez en el complejo El Brujo, en el valle de Chicama¹⁶, constituye uno de los principales ejemplos (Véase Fig. 32). Dejada de lado por una cuadrilla de huaqueros, la información que se ha podido



Fig. 2
Modelo arquitectónico con
representación de un granero,
procedente de la tumba de
Meketre, Egipto (Imperio Medio,
Dinastía 12). The Metropolitan
Museum of Art, Art Resource, NY.

recuperar indica que se habría encontrado dentro de una tumba en asociación a ceramios del periodo Transicional¹⁷. Si bien la ocupación más importante en este sitio corresponde al periodo Mochica, las asociaciones y la distribución arquitectónica de la pieza suponen que se trataría de la representación de un templo Lambayeque.

Por otro lado, la identificación de un contexto funerario saqueado en el sitio Castillo de Tomabal, en el valle de Virú, permitió recuperar una maqueta de madera de algarrobo en miniatura que se encontraba sepultada dentro de un adobe, posiblemente como parte de una práctica ceremonial¹⁸ (Véase Fig. 112). Por el estilo de los fragmentos de cerámica hallados en aquel contexto, la pieza estaría asociada a la fase Mochica IV¹⁹, sin embargo, sus características la emparentarían con ejemplares de estilos más tardíos, propios del Horizonte Medio o incluso del Intermedio Tardío. Objetos similares, fabricados también en piedra y cerámica, que representan una serie de cuadrículas iguales y repetidas, han sido interpretados como tableros de juego u objetos para contar, que habrían tenido mayor vigencia durante el Imperio Inca, de acuerdo a la documentación histórica e imágenes referidas por el cronista Guamán Poma de Ayala²⁰. Sin embargo, la vista tallada de la pieza muestra claramente una serie de recintos menores delimitados por dos cuerpos de torreones principales, representados a mayor altura, en una composición diagonal y opuesta, lo que haría suponer que se trataría de un edificio con funciones diferenciadas²¹. Su tamaño, que la hace maniobrable con una sola mano, supone que debió servir para ser manipulada, como representación de una memoria para ser depositada como ofrenda funeraria, sin descartar que sirviera como posible modelo de referencia para la ejecución de un edificio. El aporte que brindan estos objetos recuperados del

huaqueo se suman a la exquisita información y descubrimientos de piezas provenientes de excavaciones arqueológicas sistemáticas, gracias a las cuales hoy es posible sugerir la relación que pudo haber existido entre ciertas representaciones arquitectónicas y lugares o personajes específicos.

En primer lugar merece la pena referirse al estudio de las maquetas de barro halladas en tumbas de cámara del periodo Mochica Tardío en San José de Moro²². Las excavaciones llevadas a cabo desde 1991 en este sitio ubicado en el valle medio de Jequetepeque han permitido identificar una serie de contextos funerarios muy complejos pertenecientes a mujeres de alto rango, que fueron enterradas en grandes tumbas de cámara acompañadas de finas ofrendas en cerámica, metal y sacrificios humanos²³. Más de treinta maquetas han sido recuperadas hasta el momento junto a estos artefactos en San José de Moro. El delicado estado de conservación en que se encuentra la mayoría coincide con la factura imperfecta de estos objetos en relación a las delicadas vasijas de cerámica que llevan decoración pintada en líneas finas y a los accesorios de cobre dorado. San José de Moro es uno de los pocos lugares donde es posible estudiar los rituales funerarios, ya que se han identificado pisos de ocupación vinculados a los eventos que precedieron al entierro mismo, y que habrían estado relacionados al consumo de alimentos y bebidas rituales. Todo parece indicar que las maquetas de San José de Moro habrían sido producidas durante el ritual pre funerario, mostrando alguna relación entre el edificio representado y el personaje enterrado²⁴. A este respecto, se ha establecido una correspondencia entre la configuración espacial de las maquetas y una serie de recintos de plataforma con rampa identificados en lugares aledaños como el complejo ceremonial de San Ildefonso, ubicado

17 El periodo Transicional, identificado por primera vez en San José de Moro, constituye un fenómeno cultural generado en los años que median entre el colapso de las sociedades mochica y el inicio de la ocupación Lambayeque en el valle de Jequetepeque.

18 Campana, Cristóbal. "Estudio de una maqueta preincaica", en *Scientia et Praxis*, N° 16, pp. 157-178. Lima: Universidad de Lima, 1983.

19 Según la propuesta establecida por Rafael Larco Hoyle en *Cronología Arqueológica de la Costa Norte*. Buenos Aires, 1948.

20 Wassen, Henry. "El antiguo ábaco peruano, según el manuscrito de Guamán Poma", en Mackey *et al.*,

Quipu y yupana. Colección de escritos. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1990. pp. 205-218.

21 Campana, Cristóbal. "Tiempo, dualidad y función en una maqueta Mochica", en *Arkinka*, N° 69, p. 96, Lima, agosto 2001.

22 Ver el artículo de Luis Jaime Castillo *et al.* en este volumen.

23 Castillo, Luis Jaime, Andrew y Chris Nelson. "Maquetas mochicas San José de Moro", en *Arkinka*, N° 22, pp. 120-128, Lima, setiembre 1997.

24 Luis Jaime Castillo. Comunicación personal.

25 Ver el artículo de Luis Jaime Castillo *et al.* en este volumen; además, Swenson, Edward. "San Ildefonso and the 'Popularization' of Moche Ideology in the Jequetepeque Valley", en Luis Jaime Castillo *et al.* (Eds.).

26 Ver el artículo de Luis Jaime Castillo *et al.* en este volumen.

27 Ver el artículo de Santiago Uceda en este volumen.

28 Ver el artículo de Santiago Uceda en este volumen; además, Uceda, Santiago. "Esculturas en miniatura y una maqueta en madera", en Uceda, Santiago, Elías Mujica y Ricardo Morales (Eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995*. Trujillo: Facultad de Ciencias

Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad, Trujillo, 1997. p. 151.

29 Alva, Walter y Christopher B. Donnan. *Tumbas Reales de Sipán*. Fowler Museum of Cultural History. University of California, Los Angeles, EE.UU. Hong Kong: Pearl River Co. 1993. p. 47-49.

en el valle bajo de Jequetepeque, a unos diez kilómetros de San José de Moro²⁵. San Ildefonso fue construido en las quebradas del cerro San Ildefonso, donde las pendientes naturales fueron determinantes en la ocupación del sitio. La inusual réplica de plataformas con rampa identificadas en diferentes áreas del lugar ha sido entendida como centros de congregación para la realización de ceremonias independientes durante el periodo Mochica Tardío en el valle de Jequetepeque²⁶.

Los trabajos realizados en la Huaca de la Luna desde 1991 representan otro de los mayores aportes al estudio del espacio en la arqueología de esta región²⁷. La arquitectura de los edificios que componen este gran centro ceremonial, levantado en diversas fases constructivas, ha sido vinculada a representaciones de arquitectura en vasijas de estilo Mochica a juzgar por la distribución y composición de los espacios representados. Es justamente de este complejo de donde proviene uno de los modelos arquitectónicos más importantes que existen en el registro arqueológico andino. Durante las excavaciones llevadas a cabo en el sitio, se identificaron dos tumbas intrusivas del periodo Chimú que habían sido saqueadas, pero donde se habían dejado de lado dos finas maquetas de madera tallada con incrustaciones de concha. La maqueta que se encontraba en mejor estado de conservación representa una plaza donde se observa un ritual relacionado con el culto a los ancestros. Participan en la ceremonia una serie de músicos, personajes jorobados que preparan la chicha y portan una copa y un conjunto de *munaos*, fardos funerarios a quienes se dedica el evento. Por su configuración y la ornamentación de sus paredes con relieves policromos, esta pieza ha sido asociada con las grandes plazas ceremoniales de los palacios tardíos de Chan Chan, donde se habrían llevado a cabo ritos similares. Los fechados radiocarbó-

nicos realizados en el contexto funerario indican que la pieza sería de factura tardía, posiblemente de la época Inca o Colonial Temprana, entre 1520 y 1630 d.C., cuando los herederos de las dinastías Chimú habrían buscado lugares seguros para el enterramiento de sus difuntos, mientras la ciudad de Chan Chan comenzaba a ser saqueada. Representaciones de maquetas en miniatura halladas en asociación a la pieza, podrían ser un claro referente a su posible función, como un “telón de fondo” en el cual se presentaban actividades plasmadas con el fin de ser transmitidas a la población, asegurando así su permanencia en la memoria colectiva²⁸.

Durante el trabajo de reconstrucción de las plataformas funerarias reales saqueadas en el complejo funerario de Sipán, el equipo de investigadores dirigido por Walter Alva logró recuperar parte del contenido original de la tumba principal que había pasado inadvertida por los huaqueros²⁹. Entre los objetos recuperados más importantes figuraba un cetro de cobre de aproximadamente un metro de largo, en cuyo extremo aparecía representada una estructura central con techo a dos aguas, ubicada sobre una plataforma cuadrada (Véase Fig. 144 a-b). El techo del edificio se encontraba decorado con porras de guerra y unos elementos particulares representados por cabezas humanas con cuernos, imágenes bastante inusuales en la imaginería precolombina (Véase Fig. 146). Algunos meses después del hallazgo, fragmentos de porras y de cabezas humanas con cuernos elaborados en cerámica, que posiblemente sirvieron para el mismo fin en que aparecen representados, fueron hallados en el relleno de la tumba, dando lugar a un vínculo probable entre la arquitectura de escala humana y la representación misma. El hecho de que este cetro, que constituye un evidente símbolo de prestigio y estatus, haya estado decorado con una estructura arquitectónica, sugiere que



Fig. 3
Portada de la Exposición
“Arquitectura en la cerámica
precolombina”, Lima: Galería
Banco Continental, 1976.
Biblioteca Nacional del Perú.

estas representaciones estuvieron relacionadas al individuo enterrado en la cámara funeraria, como símbolos de sus propias residencias.

Si bien las investigaciones recientes realizadas en la costa norte han permitido obtener un mayor bagaje en relación a la información disponible sobre los conjuntos arquitectónicos procedentes de esta región, existe un corpus reducido, no por ello de menor relevancia, que es el resultado de investigaciones arqueológicas llevadas a cabo en el sur del Perú, y que permite enriquecer el corpus de piezas con contextos conocidos y, de esta manera, abordar nuevas interrogantes. En la zona de Nazca, por ejemplo, se han identificado algunos modelos que procederían de la zona de Los Majuelos (Véase Fig. 73 a-b), que muestran una variada gama en su modo de representación. Existen versiones elaboradas en barro cocido que representan viviendas con recintos delimitados y escenas con personajes dentro, mientras que otras evocan representaciones menos naturalistas donde se exhiben imágenes de templos decorados o versiones muy sintetizadas, que estarían dotadas de un complejo simbolismo.

En Ayacucho, durante las excavaciones realizadas por William Isbell en el sitio Huari de Conchopata, se encontró una maqueta de barro fragmentada muy particular, decorada con pintura policroma en el exterior (Véase Fig. 33). En ella se representa una estructura de *kancha*, recinto de planta cuadrangular con altos muros perimetrales y un patio central, alrededor del cual se organizan los espacios. Esta pieza constituye la única representación tridimensional que se conoce de la arquitectura y el urbanismo Huari.

30 Miró Quesada, Luis. *Arquitectura en la cerámica precolombina* (en colaboración con Cerámica-Mosaicos, S.A.). Lima, del 7 al 30 de junio de 1976. Lima: Galería Banco Continental, 1976.

31 Canziani, José. *Ciudad y territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.

32 Ver el artículo de Jean-Pierre Protzen en este volumen.

La presentación de este acervo

Si bien estos estudios han contribuido a perfilar el conocimiento que se tiene hasta el momento sobre estos objetos, pocas veces se han concretado proyectos destinados a la reunión de una selección representativa, con la finalidad de ponerlos en valor en un ejercicio de interpretación dirigido a públicos más amplios.

La muestra organizada por Luis Miró Quesada Garland, que fue presentada en la Galería del Banco Continental en junio de 1976, constituye la primera iniciativa local en esta línea³⁰ (Fig. 3). Años antes, en 1966, la Universidad Nacional de Ingeniería había organizado una pequeña muestra, pero en la que se priorizó únicamente la documentación fotográfica sobre estos objetos. La exposición del Banco Continental, que presentó por primera vez una revisión de las principales representaciones arquitectónicas retratadas en las culturas de los Andes, incluyó algunos de los ejemplares que se exhiben hoy en la exposición organizada por el Museo de Arte de Lima-MALI, además de otras que figuran en esta publicación. Pese a su carácter panorámico e indiscutible importancia, esta iniciativa precedió al auge de los nuevos proyectos arqueológicos que se pusieron en marcha principalmente en la costa norte del Perú, y que contribuyeron al hallazgo de un nuevo corpus de cultura material disponible para la investigación.

El simposio internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP en junio de 2010, que reunió a los más destacados investigadores peruanos y extranjeros en el tema, constituye el punto de partida de este proyecto. De este evento surgió la idea para *Modelando el mundo*, el núcleo central de colaboradores e incluso el título mismo que la designa. La publicación

que hoy tenemos en manos constituye en parte resultado de esta iniciativa.

La exposición que hoy se presenta en las salas temporales del MALI, enriquecida también en gran medida con el aporte del Simposio organizado por la PUCP, reúne una importante selección de las más destacadas representaciones de arquitectura que forman parte del acervo local, evaluando su funcionalidad y relevancia como objetos de uso ceremonial o prototipos ideales para la construcción a partir de un tratamiento interdisciplinario, donde convergen la arquitectura, la arqueología y la historia del arte. Asociadas a los principales estilos y plasmadas en diversos soportes, estas imágenes que materializan la creación humana dentro de un sistema artístico en el que prevaleció la representación de un mundo sobrenatural, permiten reflexionar sobre la creación arquitectónica en los Andes y su representación, así como sobre la sugerida correspondencia con versiones de edificios a escala real. De forma paralela, la exposición reflexiona en torno a la función de estos objetos —la mayoría de los cuales tuvieron como fin último servir como ofrendas funerarias— en relación a lugares o personajes específicos, dando prioridad a aquellas piezas que contienen información contextual. La muestra rescata aquellos elementos abstractos del arte que proponen vínculos con espacios ceremoniales y los que manifiestan versiones sintéticas de la arquitectura. Se cuestiona, finalmente, su función como maquetas —o modelos exactos de referencia para el arquitecto—, dando lugar a un debate que conlleva a atribuirles un significado principalmente simbólico.

Los contenidos propuestos rescatan los principales estudios sobre el tema de la representación de la arquitectura andina dados a conocer en los últimos años, cuyos

ensayos y estudios específicos de piezas conforman el cuerpo principal de esta publicación.

En una de las investigaciones más exhaustivas sobre la evolución de la arquitectura en los Andes prehispánicos³¹, José Canziani presenta una revisión desde las primeras manifestaciones de la creación humana hasta los Incas. Rescatando este estudio previo, muestra aquí una exploración de las correspondencias que existen entre la arquitectura y su representación en objetos arqueológicos, tomando como premisa que la representación arquitectónica en los Andes constituyó una imagen simbólica, expresando significados de diversa índole a través del lenguaje de las formas.

Partiendo de un ejercicio por aclarar el significado y la función de las representaciones arquitectónicas, Jean-Pierre Protzen analiza las estructuras y su nivel de detalle para catalogarlas en tipos distintos, argumentando que en la mayoría de casos estos objetos habrían sido concebidos como réplicas y no prototipos, es decir, habrían servido como reproducciones simbólicas inexactas en lugar de modelos de referencia para construcción³². Para ello se aproxima a un conjunto de piezas de principal filiación Inca, conjugando la mera descripción visual con la información que rescata de la documentación histórica. En esta misma línea, desde la mirada de la arquitectura del paisaje, reflexiona sobre la piedra tallada de Sayhuite y su importancia simbólica para la sociedad inca.

En su larga trayectoria de investigaciones arqueológicas en el cementerio de San José de Moro, Luis Jaime Castillo profundiza sobre las maquetas de barro halladas como ofrendas en tumbas de bota y de cámara asociadas al periodo Mochica Tardío. Rescatando recientes investi-



Fig. 4 a
Vista de la sala de exposición
"Modelando el mundo. Imágenes
de la arquitectura precolombina",
2011.

gaciones en sitios aledaños, establece correspondencias claras en la distribución de estos objetos y la de recintos ceremoniales, logrando reconocer a los primeros como representaciones simbólicas de edificios religiosos y administrativos reales. Las maquetas estarían así marcando las relaciones existentes entre estas construcciones y las personas enterradas en estos contextos funerarios durante los últimos momentos de la existencia de la sociedad mochica en el valle de Jequetepeque.

Por su parte, Santiago Uceda repasa en detalle las escenas representadas en las maquetas de madera Chimú procedentes de la Huaca de la Luna, en las que se representan escenas complejas de un ritual relacionado al culto a los muertos. Cuestiona su función como maquetas de arquitecto en favor de un destino ritual, refiriéndose a ellas como “telones de fondo”, similares a las maquetas egipcias, donde se presentaban actividades ceremoniales plasmadas con el fin de ser transmitidas a la población, asegurando su permanencia en la memoria colectiva. A pesar de confirmar la existencia de un paralelo con las plazas ceremoniales en Chan Chan, demuestra que las maquetas no respetan las proporciones de las versiones a escala real, por lo que no debieron servir como referencias exactas para el arquitecto.

A estos aportes se suma la reciente investigación de Juliet Wiersema, sin duda uno de los estudios más exhaustivos en torno al significado simbólico de las representaciones de arquitectura en el arte Mochica. Tras una revisión de alrededor de 169 especímenes que contienen imágenes escultóricas y la constante referencia a un conjunto de piezas de diferente filiación, su estudio propone que estos objetos proveen información explícita que hace alusión a estructuras ceremoniales asociadas a lugares, periodos e ideologías específicas. Considerando el tipo de recintos

identificados en las vasijas, propone una metodología de estudio que permite abordar las estructuras de un solo recinto a partir de la relación con aquellas que representan estructuras de mayor complejidad³³. De esta manera, trasciende la mera observación de las representaciones, buscando correspondencias en estructuras ceremoniales Mochica de escala humana, como las que se encuentran en la Huaca de la Luna, en el valle de Moche³⁴.

Estudios como este revelan que muchas de las representaciones que figuran en el arte Mochica corresponden a sectores de edificios que habrían existido en la realidad, y que se vinculan estrechamente con espacios ceremoniales relacionados con eventos de sacrificios humanos llevados a cabo como resultado de los combates rituales y toma de prisioneros, una de las principales ceremonias representadas en el arte Mochica. Sin embargo, a pesar de haber identificado correspondencias claras con espacios ceremoniales de escala humana, argumenta que no se tratarían de modelos exactos de referencia para la construcción, sino de modelos ideales pero que habrían respetado la tecnología constructiva, la distribución de los espacios y algunos detalles del acabado de los mismos.

Finalmente, tomando una serie de teorías estéticas que se incorporan al análisis de la representación espacial, Paulo Dam se acerca al objeto y observa los elementos geométricos presentes en ciertas estructuras de composición vinculadas a la arquitectura, para descubrir la manera en que estas se materializan en soportes bidimensionales —textiles, murales y dibujos— o tridimensionales —escultóricas y arquitectónicas— dentro del amplio espectro del arte precolombino³⁵.

33 Wiersema, Juliet. *The Architectural Vessels of the Moche of Peru (C.E. 200-800). Architecture for the Afterlife*. Disertación entregada en la Escuela de Postgrado, University of Maryland, College Park, como requerimiento parcial para obtener el grado de Doctor en Filosofía, 2010.

34 *Ibid.*, p. 6.

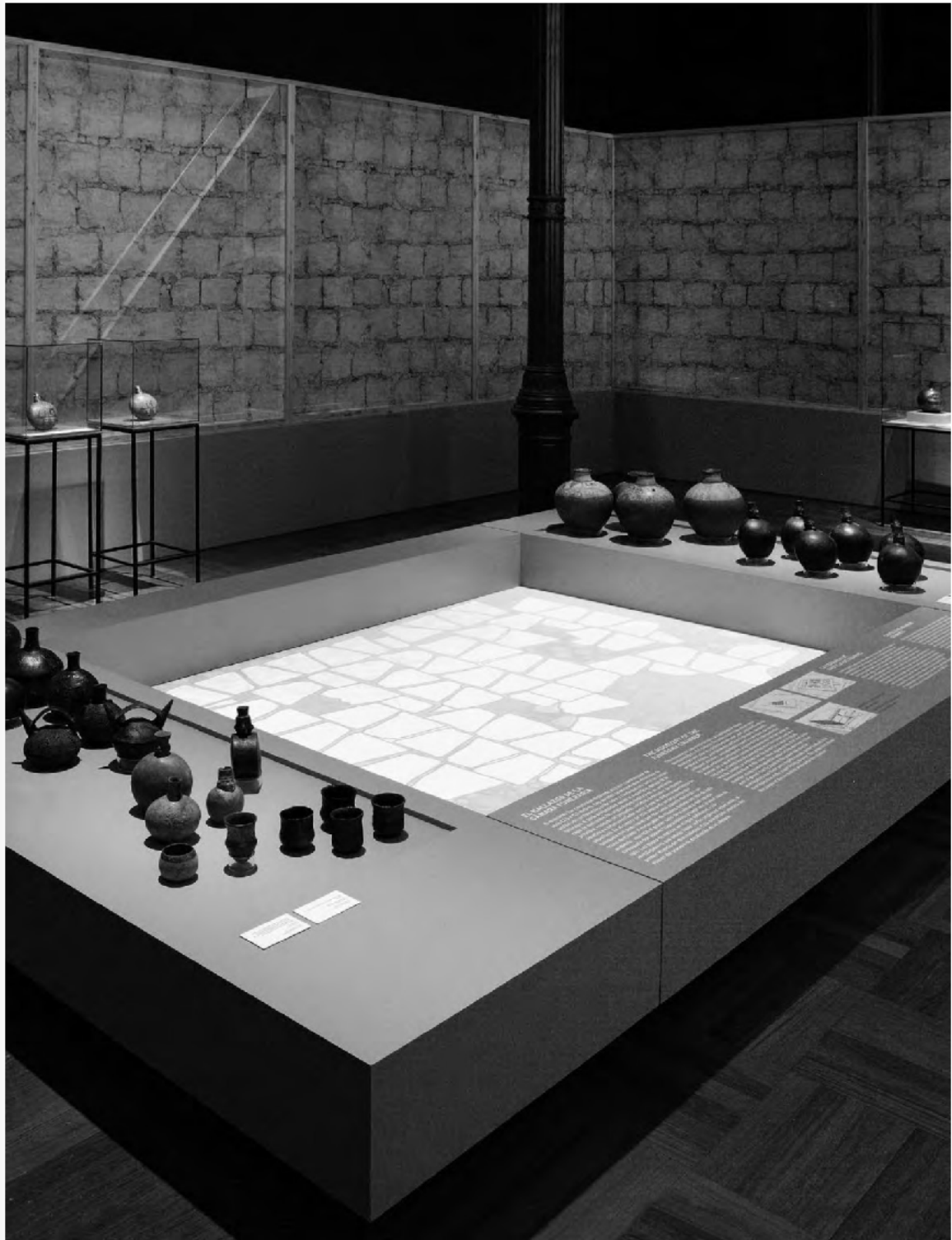
35 Ver el artículo de Paulo Dam en este volumen.



A través de estos aportes, la arquitectura sagrada y su representación en el arte prehispánico se presentan aquí partiendo de los principales ejemplares que se conocen para construir nuevas correspondencias y discursos narrativos que, generados a partir del ambicioso trabajo interpretativo, contribuyen a un mejor entendimiento sobre uno de los capítulos de mayor importancia de nuestra historia.



Fig. 4 b-d
Vistas de la sala de exposición
"Modelando el mundo. Imágenes
de la arquitectura precolombina".
2011.



La muestra de un descubrimiento. Castillo de Huarmey en el MALI

Cecilia Pardo

Museo de Arte de Lima

En septiembre de 2012, el *Proyecto de Investigación Arqueológica Castillo de Huarmey* (en adelante, PIACH), liderado por el arqueólogo polaco Miłosz Giersz, dio a conocer uno de los descubrimientos arqueológicos más importantes de los últimos años. Se trataba de un mausoleo de la élite wari (600-1000 d.C.) construido sobre la cima del monumento principal en el sitio de Castillo de Huarmey, en el departamento de Áncash. La cámara funeraria contenía más de sesenta fardos funerarios –la gran mayoría pertenecientes a mujeres– y más de mil trescientos objetos de excepcional riqueza que formaban parte del ajuar ceremonial y de las ofrendas mortuorias. Este hallazgo constituye la base de la presente publicación y de la muestra que hoy presentamos en las salas temporales del Museo de Arte de Lima, un esfuerzo que marca un hito en los proyectos museográficos emprendidos desde el MALI y en la historia de las exposiciones arqueológicas en nuestro país.

La riqueza del contexto

La historia del coleccionismo prehispánico en el Perú ha sido determinante en la manera como el material arqueológico se ha venido presentando en los espacios museísticos desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Formados en su mayoría sobre la base de colecciones privadas¹, los museos peruanos, con excepción de proyectos concretos emprendidos desde el Estado², centraron su trabajo en la investigación de colecciones que normalmente carecían de contextos documentados. Hasta hace pocos años, el común denominador de las muestras prehispánicas se planteaba sobre la base de narrativas en las que prevalecía la interpretación del objeto mismo, vale decir, sus rasgos formales e iconográficos, en algunos

(1) Pardo, Cecilia. "De lo privado a lo público. La formación de colecciones precolombinas en el MALI", en Castillo, Luis Jaime, y Cecilia Pardo (Eds.) *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2009, pp. 27-33.

(2) El trabajo realizado desde el departamento de textiles del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAH) en los últimos años hizo accesible la información sobre la contextualización del material de Paracas a través de diversos proyectos. Véase *Paracas*. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú-Ministerio de Cultura, 2013. Otras

iniciativas están dirigidas a dar contexto a las colecciones de tejidos paracas de Wari Kayán y hacerlos accesibles al público en general, como el proyecto multidisciplinario que dirigen actualmente las investigadoras Ann Peters y Elsa Tomasto, <http://www.arqueologia-paracas.net/about-english/>. Entre el 2003 y 2005, el departamento de metales del MNAAH emprendió un proyecto de investigación que permitió contextualizar los más de once mil ejemplares de la colección, iniciativa que serviría de base para plantear programas para los públicos que atiende el museo. Pamela Castro de la Mata, comunicación personal, 2014.

casos estableciendo comparaciones con material similar de procedencia conocida pero sin información contextual.

Solo en años recientes se comienzan a esbozar propuestas concretas enfocadas en trasladar el descubrimiento arqueológico al espacio museográfico, una labor que puede resultar tan retadora como la de su interpretación académica. Estas iniciativas se vieron en gran medida incentivadas por el auge de la arqueología científica en la costa norte en los últimos treinta años.

Tras el hallazgo de la tumba real del Señor de Sipán, que tuvo lugar en el verano de 1987 gracias a un rescate dirigido por Walter Alva, se comienzan a organizar una serie de exposiciones temporales nacionales e internacionales para presentar al mundo lo que hasta hoy es considerado –junto a Machu Picchu– como el principal descubrimiento de la historia de la arqueología peruana³. Más allá de la extraordinaria calidad y belleza de los objetos encontrados en esta cámara funeraria, el aporte de Sipán a la historia de las colecciones prehispánicas radica en la integridad del conjunto, que ha permitido nuevas interpretaciones sobre las narrativas de la iconografía mochica. Aunque muchos de los miles de objetos prehispánicos dispersos por el mundo como resultado de siglos de saqueos y exportaciones ilícitas, pueden ser de similar importancia y calidad estética a los ejemplares encontrados en Sipán, no tienen la misma relevancia, pues su descontextualización reduce su capacidad para aportar a nuestros conocimientos acerca de las sociedades que los crearon⁴. Luego de presentarse en diversos museos del mundo, los objetos asociados a la tumba del Señor de Sipán se instalaron de modo permanente en el Museo Tumbas Reales, que fue inaugurado en la ciudad de

Lambayeque en el año 2002, en un espacio que exhibe la recreación de la tumba principal del señor y otros contextos hallados en el mismo lugar (Fig. 1).

Luego de Sipán, los principales hallazgos arqueológicos de la costa norte han ido encontrando sus propios espacios de exhibición como una manera de perpetuar la imagen del enterramiento, que por el proceso inherente a la actividad arqueológica, es destruido para siempre. Este es el caso, por ejemplo, del Museo de Sicán, inaugurado en el año 2001 en Ferreñafe, donde se exhiben los objetos hallados en las tumbas de élite descubiertas por Izumi Shimada en Huaca Loro, entre 1992 y 1995⁵. También forman parte de este grupo los nuevos museos de sitio de El Brujo, en Magdalena de Cao, en Chicama, que abrió al público en el 2009 (Fig. 2), o el de la Huaca de la Luna en Trujillo, inaugurado al año siguiente. Con la participación permanente de la empresa privada⁶, ambos proyectos presentan a sus visitantes los principales resultados de las excavaciones sistemáticas llevadas a cabo durante más de dos décadas en dos de los principales centros ceremoniales de la costa norte del Perú.

Los proyectos museográficos emprendidos por el Museo de Arte de Lima en los últimos años, han intentado desarrollar narrativas que permitan la incorporación de material hallado en el marco de proyectos arqueológicos en curso. De esta manera se hace posible proponer contextos conocidos para las piezas de la colección del museo, que por el modo en que fueron originalmente reunidas, se encuentran desprovistas de información de procedencia. Este es el caso, por ejemplo, de la comparación que se planteó entre las botellas de asa estribo con iconografía de línea fina de la colección del MALI procedentes de la

(3) Alva, Walter. *Sipán. Colección Cultura y Artes del Perú*, edición dirigida por José Antonio de Lavalle. Lima: Cervería Backus & Johnston S.A., 1994.

(4) Lumbreras, Luis Guillermo. "Las excavaciones en Sipán", en Alva, Walter, *Sipán*, pp. XI-XIV, 1994.

(5) Shimada, Izumi (Ed.). *Cultura Sicán. Dios, riqueza y poder en la costa norte del Perú*. Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, Edubanco, 1995.

(6) Los trabajos de conservación del Complejo Arqueológico El Brujo, iniciados en 1990, así como la construcción del museo de sitio, han sido posibles gracias al compromiso permanente de la Fundación Wiese y del trabajo de su director Régulo Franco. De otro lado, los trabajos de recuperación y puesta en valor de la Huaca de la Luna, iniciados hace más de veinte años, son en gran parte fruto del apoyo de largo aliento recibido de la Fundación Backus, y de la dedicación de Santiago Uceda de la Universidad Nacional de Trujillo.

(7) *De cupisnique a los incas...*, op. cit.

(8) Wiersema, Juliet. "La relación simbólica entre las representaciones arquitectónicas en las vasijas Mochica y su función ritual", en Pardo, Cecilia (Ed.), *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2012, pp. 164-191.

sucesión de Óscar Rodríguez Razzetto, y ejemplares muy similares hallados en contextos Mochica Tardío de San José de Moro, en la exposición *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque*, presentada en el año 2010⁹. Ponerlas una junto a otra, con la recreación de la tumba en donde fue hallada, provee al objeto de museo de una nueva lectura que trasciende la interpretación del mismo. El hecho de que podamos comprobar por asociación estilística que el conjunto de línea fina que Rodríguez Razzetto formó en la década del ochenta –adquirida por el MALI en el 2007– proviene de San José de Moro, nos abre una nueva ventana de interpretación sobre estas piezas.

La muestra *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina*, presentada en el MALI a fines del año 2011, exhibió piezas de los principales museos del país, de colecciones privadas, así como también de contextos arqueológicos conocidos. Este fue el caso de las maquetas de barro cocido halladas en San José de Moro, la maqueta de madera hallada en un contexto funerario chimú en la Huaca de la Luna, o el famoso cetro de cobre procedente de Sipán, en cuyo remate aparece la imagen de una construcción ceremonial. Estos ejemplares, sumados a investigaciones recientes sobre la relación entre representaciones arquitectónicas y lugares reales⁸, fueron fundamentales en los contenidos planteados en la exposición. La posibilidad de relacionar al objeto con su origen y con su historia, permite expandir los contenidos en un proceso curatorial.



Fig. 1
Reconstrucción de la cámara
funeraria del Señor de Sipán.
Museo Tumbas Reales del Señor
de Sipán.

Fig. 2
Vista interior del Museo de Cao,
donde se muestra a la Dama de Cao.
Proyecto Arqueológico El Brujo.
Fundación Wiese.

Castillo de Huarney. El mausoleo imperial wari es la primera exposición sobre un hallazgo arqueológico científicamente excavado que presenta el MALI. Constituye la primera muestra que exhibe el descubrimiento de un contexto funerario de élite perteneciente al periodo del Horizonte Medio, y por ello se suma a las iniciativas anteriormente expuestas, todas ellas pensadas para cumplir con la importante labor de llevar la arqueología a públicos más amplios.

Castillo de Huarney y su historia

Ya desde las primeras décadas del siglo XX, los objetos de Huarney ofrecidos en venta en los anticuarios de Lima llamaban la atención de estudiosos y coleccionistas. Si bien el valle, y probablemente el sitio, habían sido visitados previamente por exploradores europeos (Fig. 3), fue Julio C. Tello quien emprendió la primera expedición científica a la región. Durante sus visitas su equipo registró en dibujos los principales sitios del valle, entre los cuales se encontraba Castillo de Huarney. Una serie de dibujos a tinta encargados por Tello en una de sus expediciones, forman actualmente parte del Archivo Tello de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. A pesar de que todos llevan el nombre del lugar, resulta complejo asociarlos con los sitios hoy en día debido a la historia de saqueo en el valle. Vale la pena resaltar, sin embargo, que uno de ellos está descrito como Castillo, que ilustraría un sector del sitio actual de Castillo de Huarney (véase Fig. 30 a y Fig. 4 a-c).

En un informe sobre el viaje de reconocimiento arqueológico al valle de Huarney realizado por el investigador ruso Eugenio Yacovlev, entonces asistente de Tello en

el Musco de Arqueología Peruana entre el 8 y el 18 de marzo de 1930, éste enfatiza el saqueo que existía desde ya en los sitios visitados, entre los cuales podría encontrarse Castillo de Huarney.

"Durante los días 5-20 de marzo de este año realicé una excursión al Valle de Huarney con el propósito de conocer la región desde el punto de vista arqueológico (...). La búsqueda de los "huacos" en las tumbas es una ocupación muy común entre los habitantes del Valle. No existe la vigilancia eficaz de los yacimientos arqueológicos por parte de las autoridades del Estado, ni por los propietarios de las haciendas... Los huaqueros "trabajan" con una ingenuidad perfecta, no ocultando su ocupación (verdad – siempre secundaria), ni conociendo las leyes de prohibición en cuestión. (...) A unos 150 metros por la quebrada arriba desde los terrenos de cultivo se encuentra una "pirámide" artificial de una configuración singular. Está construida sobre el lecho del torrente que ha formado la quebrada, conservando, hasta ahora sus formas claramente definidas, como el material de construcción servían las piedras amontonadas sin picado y tierra traída desde abajo (de los terrenos de cultivo)... (...). De las excavaciones de los huaqueros se puede deducir que las sepulturas acá eran por lo menos de 3 tipos, cámaras subterráneas construidas de piedras cementadas (...) cámaras subterráneas construidas de adobes prismáticos (...) y sepulturas sin construcción especial; aquí pertenecía evidentemente la mayoría de las tumbas profanadas pues los huecos abiertos por los huaqueros no dejan ver las construcciones...".⁹

Luego de Tello, a lo largo del siglo XX, el sitio fue visitado y brevemente estudiado por investigadores como Duccio Bonavía, Hans Horkheimer, Frederic Engel, Alberto Bueno y Heinrich Ubbelohde-Doering y Heiko Prümers¹⁰. Entre las décadas de 1960 y 1970, el empresario japonés Yoshitaro Amano realizó varias visitas de reconocimiento a

(9) Yacovlev, Eugenio. Informe acerca del viaje a Huarney III-1930. Caja: 18 Grupo Huaylas, Folios 601-620. Archivo Julio C. Tello, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

(10) Véase el ensayo de Miłosz Giersz en este volumen.



Fig. 3
Anónimo
Guarme, ilustración en Arnoldus
Montanus, *De nieuwe en onbekende
weerd: of Beschryving van America
en't zuid-land*. Amsterdam, 1671.
Impresión calcográfica sobre papel
de grabado en cobre. 14 x 18,1 cm.
Colección particular.



Fig. 4 a-c
Pedro Ulloa ca. 1930
Congón (Folio 1063) / *Campanario*
(Folio 1070) / *Manache* (Folio 1064).
Dibujo en tinta sobre cartulina.
25,7 x 31,8 cm. cada uno. Archivo
Julio C. Tello. Museo de Arqueología
y Antropología de la Universidad
Nacional Mayor de San Marcos.

diferentes sitios del valle¹¹, logrando consolidar lo que hoy en día constituye una de las principales colecciones prehispánicas procedentes del valle de Huarmey. Entre los centenares de piezas recuperadas en Huarmey destacan finos tejidos, objetos de cestería y artefactos de madera (Fig. 5), que actualmente se encuentran depositados en el Museo Amano de Lima (véase Figs. 233-245).

Pese a la existencia de una historia documentada de exploraciones en Castillo de Huarmey, iniciada a fines del periodo colonial, lo cierto es que antes de las investigaciones emprendidas por el PIACH, el lugar era conocido solo entre investigadores y especialistas. Durante mucho tiempo, la escasa información disponible para los estudiantes e interesados se centraba principalmente en el estudio de los vistosos tejidos de un estilo "híbrido" que combinaba diversos rasgos estilísticos, alguna vez descritos como "moche-wari"¹², tejidos recuperados de prospecciones y actividades ilícitas en el valle. En ellos se han centrado los pocos estudios existentes relacionados a este yacimiento arqueológico. El hallazgo del mausoleo de las mujeres nobles coloca a Castillo de Huarmey en un lugar primordial dentro de los estudios de arqueología andina, y resulta fundamental para quienes abordan la problemática de las transformaciones que ocurrieron en la costa durante el Horizonte Medio, cuando concluye la hegemonía moche en la región. A partir de estos descubrimientos, Castillo de Huarmey comenzará a posicionarse como un potencial destino turístico del circuito de la costa nor central.

El proyecto de conservación y difusión PIACH-MALI

El acuerdo de colaboración conjunta establecido entre el MALI y el PIACH a inicios de 2013 contempló la puesta en marcha de un ambicioso proyecto de inventario, catalogación y almacenaje del conjunto, así como la conservación de una selección representativa que se exhibe en la muestra que hoy presentamos, y que acompaña a esta publicación. Gracias al apoyo de la Compañía Minera Antamina, los trabajos se iniciaron en el mes de febrero de 2013 y concluyeron un año después, con la apertura de la exposición en las salas temporales del museo.

El trabajo de inventario y catalogación, liderado por Pamela Castro de la Mata, permitió generar una base de datos sobre los más de mil trescientos objetos que conformaron el hallazgo, que contiene la información principal del objeto, fotografías de registro, códigos de campo, e información sobre la ubicación de cada pieza dentro del sistema de almacenaje planteado para el proyecto. Este sistema de información resultó fundamental en el proceso de selección de objetos para la muestra, así como en el trabajo de georeferenciación¹³ del material hallado en la cámara funeraria, y que el PIACH ha podido consolidar. Como parte del trabajo preparatorio de la exposición, se elaboraron dibujos técnicos de las piezas, dando prioridad a aquellas que mostraban iconografía compleja (Fig. 6).

(11) Simón Ricarde, conservador actual del Museo Amano, conoció a Yoshitaro Amano en 1963, cuando este último trabajaba para el equipo de arqueólogos japoneses dirigido por Seichi Izumi en Kotosh. Desde entonces se convirtió en su brazo derecho y en su fiel acompañante en las visitas que Amano realizaba constantemente a los valles de la costa nor central. Simón Ricarde, comunicación personal, 2013.

(12) Prümers, Heiko "El Castillo" de Huarmey: Una plataforma funeraria del Horizonte Medio", *Boletín de Arqueología PUCP* No. 4: 289-312, 2000; Conklin, William. "Moche Textile Structures", en Rowe, Ann Pollard, Elizabeth P. Benson y

Anne-Louise Schaffer (Eds.). *The Janius B-Bird Pre-Columbian Textile Conference. May 19th and 20th, 1973*. Washington, D.C.: The Textile Museum y Dumbarton Oaks, 1979, pp. 165-184.

(13) Neologismo que se refiere a la ubicación de un objeto en el espacio, usualmente logrado mediante la utilización del SIG (Sistema de Información Geográfica).

(14) Véase el ensayo de María Inés Velarde y Pamela Castro de la Mata en este volumen.

(15) Véase el ensayo de Marcela Roselló en este volumen.



Fig. 5
Placas de madera con decoración
pictórica procedente de Huarmey.
Madera tallada y pintada.
28,1 x 11,2 cm. / 29,2 x 10,2 cm.
Fundación Museo Amano.



En los talleres de conservación del MALI se montó un equipo de especialistas en conservación y restauración de objetos arqueológicos, cuyo mayor reto fue trabajar con una gran diversidad de materiales, entre los que se encuentran objetos de cerámica, madera, metal, hueso, piedra, cestería, textiles y composiciones mixtas. Desde el inicio se planteó un procedimiento para cada tipo de material, haciendo excepciones según las necesidades y fragilidad de las piezas. El trabajo, en líneas generales, consistió en la limpieza mecánica, la consolidación, la desalinización y, para el caso específico de la cerámica, la adhesión de fragmentos (Fig. 7). Durante el proceso de análisis se extrajeron algunas muestras para la investigación sobre la composición de los metales¹⁴ y se tomaron algunas decisiones curatoriales con el objetivo de reducir el proceso de deterioro de las piezas, para el caso del trabajo de objetos de plata¹⁵, o con el propósito de mostrar al público objetos o conjuntos en su estado original, tal como fueron hallados. Este es el caso de los atados de ofrendas, que se exhiben junto a placas de radiografías que permiten ver los contenidos en su interior (véase Figs. 148, 149 y 150).

A partir de las observaciones hechas durante el proceso de conservación se fue consolidando el guión para esta exposición, que ha contemplado una selección representativa de los principales conjuntos que se encontraron en la cámara funeraria de *El Castillo* y en los alrededores. Debido al corto tiempo transcurrido desde el hallazgo, la muestra ha sido concebida como un ejercicio preliminar de interpretación, que permite vislumbrar la relevancia de este descubrimiento para la arqueología andina. La posibilidad de contar con un contexto intacto, que logró pasar inadvertido al huaqueo, marca un hito en nuestro

Fig. 6
Proceso de dibujo técnico como
parte del Proyecto de Conservación
y Puesta en Valor de Castillo de
Huarmey, Museo de Arte de Lima,
2013-2014.

Fig. 7
Consolidación de fragmentos de
cerámica realizados en el marco del
Proyecto de Conservación y Puesta
en Valor de Castillo de Huarmey,
Museo de Arte de Lima, 2013-2014.

conocimiento acerca de las tumbas de élite del Horizonte Medio. El descubrimiento ofrece también una plataforma para debatir temas más amplios. A partir de los objetos que conforman el hallazgo, se apuntalan de manera general temas relacionados con el estatus y el poder de las élites, la relación entre las mujeres y la producción de tejidos, las tecnologías usadas en el trabajo en metal y madera, así como problemáticas más amplias, como la diversidad de los estilos que conviven en un solo contexto y la influencia que ejerció wari en la costa norte tras el ocaso moche hacia 800 d.C. Ésta ha sido una oportunidad importante para incorporar información sobre la historia de las investigaciones en Huarmey, como la que se ha podido rescatar del Archivo Tello del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Así también, la muestra ha sido complementada con ejemplares provenientes de otras colecciones que procederían del valle, como es el caso de los tejidos del Museo Amano, del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y del Museo Larco (véase Figs. 233 - 255).

Los talleres educativos que se ofrecen en el marco de la muestra se encuentran dirigidos a estudiantes de primaria y secundaria de escuelas de la ciudad de Lima, a familias, y eventualmente, con la colaboración de Antamina, serán implementados en las escuelas de Huarmey. Tienen como objetivo acercar al público en edad escolar al trabajo que realizan los arqueólogos, así como también establecer discusiones sobre los temas planteados en la exposición y vincularlos con la currícula escolar.

Esta publicación, editada en el marco de la muestra, presenta ocho ensayos y un catálogo de piezas especiales que han estado a cargo de los miembros del PIACH y de otros especialistas invitados. Se trata de una publicación académica que expone el proceso del descubrimiento, estudios sobre grupos determinados de objetos, discusiones sobre aspectos técnicos, e incluye contribuciones más generales que sitúan el hallazgo en un contexto más amplio.

El ensayo introductorio, a cargo de Milosz Giersz y Krzysztof Makowski, presenta el marco general para ubicar al mausoleo de Castillo de Huarmey en el tiempo. Se trata de un repaso de la historia de las investigaciones sobre Wari, enfatizando las propuestas cronológicas y estilísticas, así como los debates aún vigentes sobre su relación con Tiwanaku. A partir de las evidencias de la arquitectura y urbanismo wari, así como de los estilos y difusión de la cerámica, abordan el debate sobre si Wari constituyó un imperio, sustentándolo, y concluyendo que Castillo de Huarmey habría funcionado como una capital provincial de este imperio entre 800 y 1000 d.C.

El cuerpo central de la publicación lo componen los ensayos de Milosz Giersz y Patricia Prządka Giersz¹⁶, que son complementados por descripciones de una selección de piezas especiales que forman parte del hallazgo, y que han estado a cargo de Milosz Giersz y Roberto Pimentel, director y co-director del PIACH respectivamente. Giersz brinda un recuento exhaustivo de la historia de las investigaciones en el valle, antes de realizar una presentación sobre el hallazgo del mausoleo en Castillo de Huarmey. Documenta paso a paso el proceso del descubrimiento, planteando seguidamente una propuesta

(16) Milosz Giersz es director del Proyecto de Investigación Arqueológica Castillo de Huarmey (PIACH). Patrycja Prządka Giersz es investigadora asociada del proyecto. Ambos vienen realizando investigaciones arqueológicas en los valles de Huarmey y Culebras desde el año 2002.

de reconstrucción del ritual funerario. Explica con detalle las técnicas arquitectónicas utilizadas en la construcción del mausoleo y en El Castillo, asociando algunas de ellas con la organización espacial de la arquitectura serrana. El ensayo de Patricia Prządka Giersz se centra en la descripción y análisis del ajuar funerario hallado en asociación con las mujeres nobles depositadas en el mausoleo, proponiendo preguntas sobre el papel que estas mujeres habrían desempeñado en la sociedad wari. Dada la gran cantidad de elementos asociados con la actividad textil encontrados en la cámara funeraria, Prządka aborda cuestiones sobre la relación de estas mujeres con la actividad del tejido a partir de la interpretación de fuentes del periodo colonial. En esta sección incluye también una selección de los conjuntos más representativos del hallazgo, que se enlazan con los argumentos planteados en los ensayos de Giersz y Prządka Giersz. Estas piezas son presentadas a manera de un catálogo con descripciones, elaboradas por Giersz y Pimentel, junto a fotografías de las piezas en su contexto y otras imágenes complementarias.

El ensayo de Krzysztof Makowski plantea una revisión original de los diferentes modos en que las élites religiosas o gobernantes de las sociedades antiguas hacían visible su poder. Establece comparaciones entre las culturas del Viejo Mundo y las culturas prehispánicas andinas, a partir de las evidencias de contextos funerarios y de las formas arquitectónicas. Describe los principales elementos presentes en el arte wari que identificarían a las élites según linajes, entre los cuales se distinguen el tocado, el *unku* o camisa, y la pintura facial. Con estos antecedentes concluye proponiendo preguntas aún pendientes de respuesta sobre el estatus y la identidad de

las mujeres nobles sepultadas en la cámara múltiple de Castillo de Huarmey.

El ensayo de Wiesław Wieckowski, responsable de los estudios de bioantropología del PIACH, presenta los resultados preliminares de los análisis de los restos óseos humanos encontrados en el mausoleo durante las temporadas de 2012 y 2013. La posibilidad de contar con material hallado intacto ofrece una nueva ventana para el estudio de los patrones funerarios y el proceso de enterramiento de estas mujeres, temas que Wieckowski aborda como un primer estudio de interpretación. El ensayo incluye además los resultados preliminares sobre el sexo, la edad y las evidencias de patologías halladas en los restos óseos de los individuos enterrados en la cámara.

A los estudios de los miembros del PIACH se suman aportes de colaboradores invitados, como es el caso del ensayo sobre los objetos de metal del mausoleo, que ha estado a cargo de María Inés Velarde y Pamela Castro de la Mata. La importancia de contar con un contexto de élite wari que contiene un rico y diverso repertorio de objetos de metal, es una oportunidad fundamental para enriquecer el corpus metalúrgico correspondiente al Horizonte Medio, que es muy escaso. En este estudio se describen y analizan las técnicas de manufactura de los diferentes tipos de objetos, como orejeras, *tupus* y placas de cobre, y la amplia diversidad de objetos relacionados con la actividad textil presente en la cámara, esbozando posibles hipótesis sobre la relación de la industria metalúrgica de Castillo de Huarmey y otras del Horizonte Medio.



Fig. 8 a-f
Vistas de la exposición *Castillo de Huarney. El Mausoleo Imperial wari*, salas temporales del Museo de Arte de Lima, 2014.

El artículo de Marcela Rosselló presenta un acercamiento al trabajo de conservación de los objetos de plata hallados en el mausoleo, conjunto que incluye orejeras, cuchillos, anillos, cuencos y *piruros* de plata. El texto aborda la presencia de elementos de corrosión presentes en los objetos de plata, resultado del largo periodo de exposición de estos objetos a la humedad y los componentes de la tierra.

Gary Urton, especialista estadounidense dedicado al estudio de los *kipus* en los Andes, ha colaborado en este proyecto con un estudio sobre los dos *kipus* de Castillo de Huarmey, hallados en asociación al piso de un recinto ceremonial. Urton enmarca el análisis de estos ejemplares dentro del reducido corpus de *kipus* asociados al periodo Horizonte Medio y los relaciona con dos tradiciones que habrían coexistido en tiempos wari, enfatizando el valor que tiene el hecho de que sean los únicos ejemplares correspondientes a este periodo que proceden de una excavación científica.

Por último, la contribución de Carmen Thays a esta publicación se centra en la descripción técnica de los tejidos recuperados por el PIACH durante las diferentes temporadas de excavación del proyecto, desde 2010 hasta 2013 (véase Figs. 216 - 229).

Tanto la exposición como la publicación que hoy tenemos en mano, que salen a la luz a solo un año y medio del hallazgo, se presentan como contribuciones preliminares que sirven de marco para las investigaciones que el PIACH continúa realizando, así como para la generación de nuevos debates que se encuentran aún vigentes en las discusiones arqueológicas del área andina. Este proyecto

constituye un nuevo esfuerzo emprendido por nuestro museo que busca contribuir con los estudios del arte y la arqueología prehispánica, permitiendo establecer y consolidar ese vínculo fundamental entre la investigación y la comunidad.

Cecilia Pardo
Museo de Arte de Lima

Julio Rucabado
Pontificia Universidad Católica
del Perú

Prólogo

En su afán por definir su lugar en el mundo, los grupos humanos han desarrollado diversas estrategias para adaptarse a su contexto. Este proceso ha llevado a las sociedades a organizarse, interactuar e integrarse a múltiples colectividades, lo que ha motivado a la delimitación de fronteras —físicas o imaginadas— así como a la construcción de una identidad colectiva sobre la base de una necesidad de diferenciación frente a extraños o ajenos. Esta identidad puede quedar plasmada a través de un complejo sistema de símbolos expresados en formas como el idioma, los emblemas, los monumentos, el paisaje, los rituales, el vestido, la comida, y las diversas modificaciones intencionales realizadas sobre el cuerpo humano. Ellas, a su vez, se afianzan en situaciones de competencia, ya sea por negociación de territorios, recursos materiales o control sobre individuos, o incluso en disputas por reconocimiento de privilegios avalados en las creencias, la razón o la memoria colectiva.

Si bien el tema de alteridad o de lo “ajeno/foráneo” en la arqueología andina ha sido abordado en diversos estudios, por primera vez se propone como tema principal en un proyecto de investigación que trae consigo una exposición temporal y una publicación. Este volumen reúne una selección de ensayos e imágenes asociados al arte Mochica, que nos remite a las relaciones que esta sociedad, desarrollada en la costa norte del Perú durante el primer milenio de nuestra era, habría entablado con comunidades vecinas, principalmente de origen serrano. Este fue el caso de grupos que migraron desde las regiones de Recuay y Huamachuco hasta las zonas de clima templado de los valles de Moche, Virú, Santa y Nepeña a inicios del periodo Intermedio Temprano y de aquellos grupos altoandinos de Cajamarca que habrían bajado a participar de las ceremonias funerarias en sitios como Huacas de Moche y San José de Moro durante el periodo Horizonte Medio.

A través de las narraciones visuales plasmadas en piezas procedentes de colecciones públicas y descubrimientos arqueológicos, se busca transmitir los discursos

elaborados por los mochicas en torno a la formación de su identidad colectiva, que incluyó relaciones de conflicto y negociación con sus vecinos. El reconocimiento de ancestros y enemigos comunes, retenidos en la memoria colectiva y revividos a través del mito y los rituales, permitió cultivar sentimientos de pertenencia hacia el grupo, reforzando la experiencia de lo que implicaba ser mochica.

Este tomo, que se edita en el marco de la exposición en el Museo de Arte de Lima, reúne cinco ensayos y un catálogo de objetos destacados escritos por especialistas peruanos y norteamericanos que exploran, desde distintas líneas de investigación, la idea de lo foráneo en la sociedad mochica.

El ensayo principal a cargo de Julio Rucabado (Pontificia Universidad Católica del Perú) explora la posibilidad de reconstruir una identidad colectiva de los mochicas, a través de la relación y diferenciación con otros grupos étnicos vecinos. Para ello recurre a una reconstrucción de la historia de ocupación en el valle de Moche previa a la consolidación estatal, enfatizando los movimientos migratorios desde las serranías y las relaciones interétnicas como antecedentes que justificarían los discursos míticos y rituales. Discute la problemática sobre los combates rituales, especialmente la diferenciación plasmada por los artesanos entre la figura de los guerreros mochicas y aquellos que pertenecían a grupos foráneos. A partir de esto articula las relaciones de conflicto y violencia con los escenarios de negociación y encuentro intergrupal, explicándolas como parte de los discursos narrativos desarrollados alrededor de la figura heroica de Ai-Apaec. Considerando los factores temporales y espaciales en la variación de las representaciones del arte visual mochica, el autor distingue los temas y la estructura del discurso narrativo temprano de aquellos desarrollados en épocas más tardías. Finalmente, presenta sus reflexiones acerca de las posibles identidades del otro, tanto en la dimensión de lo imaginado y representado por los mochicas como al nivel de las relaciones intergrupales con sus vecinos.

La contribución de George Lau (University of East Anglia) consiste en examinar las relaciones interculturales que debieron existir entre las sociedades mochica y recuay, como un ejemplo de las formas de alteridad que se han identificado en las sociedades del pasado. Luego de esbozar las características generales y particulares de cada grupo, identifica aquellos elementos que dan cuenta de la existencia de contactos. En arquitectura, la presencia de sitios recuay —algunos de ellos fortificados— en los valles medios y altos como espacios de transición, muestran posibles contactos con el objetivo de acceder de la costa a la sierra, o viceversa. Señala que si bien el comercio de objetos suntuarios habría sido bastante restringido, ambas sociedades sí habrían compartido ciertos elementos de su cosmología, como el manejo de las ceremonias rituales de élite, que se verifican en los contextos funerarios así como la representación de escenas sexuales y la imagen del Animal Lunar, llamado también Dragón Recuay. Este elemento ha sido materia de amplio estudio y debate en la arqueología andina.

Por su parte, el ensayo de Santiago Uceda (Proyecto Arqueológico Huacas de Moche-Universidad Nacional de Trujillo) presenta las evidencias de hallazgos realizados en las Huacas de Moche que brindan información relevante para entender posibles contactos, influencias y/o presencia de individuos pertenecientes a grupos foráneos dentro del mismo centro ceremonial. Señala que el descubrimiento de dos contextos funerarios en la Huaca del Sol con presencia de cerámica de estilo Cajamarca Costeño, no implica evidencia de relaciones claras entre la sociedad mochica y grupos foráneos, sino más bien, probablemente, una ocupación tardía posterior a los mochicas.

Luis Jaime Castillo (Pontificia Universidad Católica del Perú) y Solsiré Cusicanqui (Harvard University) examinan las evidencias Cajamarca en los contextos funerarios Mochica del sitio de San José de Moro, en el valle de Jequetepeque. El estudio parte del argumento de que las sociedades costeras vivieron mayormente alejadas de las poblaciones asentadas en la sierra y ceja de

selva, salvo encuentros desde la sierra hacia la costa (más que viceversa) que se habrían dado en periodos puntuales. Luego de describir los cinco periodos en los que se evalúa la interacción entre mochicas y cajamarcas, recalca la importancia de ver cuándo y cómo aparece la cerámica Cajamarca en el sitio de San José de Moro, que sería la evidencia material de una relación cuya naturaleza aún es objeto de debate. El estudio concluye reforzando la idea de que Cajamarca solo adquiere mayor presencia en el valle de Jequetepeque hacia el 850 d.C., luego del colapso mochica, mientras que en los periodos anteriores convive con otros estilos en los contextos Mochica Tardío, y que la naturaleza de estos contactos solo se podrá entender con el estudio de contextos serranos.

El trabajo de J. María Toyne (University of Central Florida), John Verano (Tulane University), Christine White (Universidad de Tulane) y Fred Longstaffe (Universidad de Western Ontario) presenta los resultados de los estudios bioarqueológicos de las víctimas sacrificadas halladas en las Plazas 3A y 3C de la Huaca de Luna, que fueron realizados con el objetivo de conocer su procedencia, y así determinar si se trataba de individuos que pertenecieron a una población local o a grupos foráneos. El estudio fue realizado por medio del análisis de isótopos estables de oxígeno en los restos óseos y dientes de una muestra, y su comparación con una muestra extraída de la población local. Argumentan que la variabilidad de los resultados obtenidos apuntaría a que los individuos sacrificados podrían haber tenido orígenes diversos. Si bien parece ser que la mayoría pertenecerían a individuos locales, algunos dan cuenta de orígenes foráneos, así como también de poblaciones que habrían migrado a lo largo de su vida.

Finalmente, el aporte de Lisa Trever (University of California, Berkeley) a esta publicación consiste en una reflexión sobre las imágenes que sugieren ambientes asociados a la sierra en las pinturas murales del centro ceremonial mochica de Pañamarca. La ubicación de Pañamarca en el estrecho valle de Nepeña, que colinda con

la zona de influencia Recuay, pudo haber servido como un espacio ritual de confluencia entre ambas sociedades.

La exposición, cuyo guión ha sido planteado a partir de los contenidos de esta publicación, se ha presentado en dos secciones principales. La primera, que introduce la muestra, plantea cuatro ejes que nos remiten a las relaciones entre la sociedad mochica y comunidades foráneas a través de imágenes en relación a un espacio central que presenta la cosmovisión mochica. Los cuatro temas que se abordan son: las batallas rituales entre mochicas y guerreros foráneos, las relaciones iconográficas entre los estilos Mochica y Recuay, las escenas de negociación que remiten posibles vínculos con Cajamarca, y finalmente, la representación de personajes foráneos que se asocian con el mundo no domesticado. La segunda sección presenta un recorrido por la narrativa mítica a través de una selección de imágenes de los periodos Mochica Temprano y Mochica Tardío, que muestra los avatares del héroe mochica Ai-Apacc en sus luchas y conquistas en territorios lejanos.

Esta edición constituye un nuevo paso hacia la comprensión del complejo fenómeno de la identidad en sus múltiples dimensiones, tarea asumida aquí por un grupo de investigadores comprometidos con esclarecer las relaciones posibles entre los diversos grupos étnicos y las formaciones estatales tempranas en la costa norte del Perú. Este estudio ofrece además la posibilidad de situarnos en un contexto histórico previo a la llegada de otros grupos foráneos a la región, como los wari, los incas, y finalmente la sociedad europea, dando paso a una accidentada historia de guerras, de poder y sometimiento, y de encuentros y desencuentros.

1.2 NASCA.¹ INTRODUCCIÓN

Cecilia Pardo
Peter Fux

Dos años antes de los grandes descubrimientos de Julio C. Tello (1880-1947) en la Península de Paracas,² la revista *Inca* reproducía la fotografía de la acuarela de un cántaro acompañado de la siguiente descripción: “*Nasca. La divinidad suprema representada en un cántaro de barro*” (fig. 1) La vasija muestra una figura con una diadema cuyo rostro humano se esconde parcialmente tras una máscara, mientras que el cuerpo se encuentra completamente pintado con motivos de cabezas, frutos, serpientes y seres míticos.³

Actualmente en custodia del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, dicha vasija muestra los atributos por los que el arte nasca ha llamado desde siempre la atención, y por lo que continúa siendo una de las culturas más importantes y enigmáticas del Perú prehispánico. A través de símbolos en forma de frutos, animales, seres humanos y sobrenaturales, cabezas y otros motivos más sintéticos, el arte nasca expresa la naturaleza del entorno en el que se desarrolló esta cultura en la costa sur del Perú entre el 200 a.C. y el 650 d.C. –quinientos años antes del dominio de los incas y casi un milenio antes de la llegada de los españoles a Sudamérica– y sus estrategias para afrontar la escasez de agua y la aridez de su hábitat, el gran reto que tuvieron que enfrentar para sobrevivir. Pero al hablar sobre Nasca, parecería imposible deslindarla de la cultura arqueológica Paracas (aprox. 800-200 a.C.), su antecedente directo. Desde que Julio C. Tello denominó a esta cultura sobre la base de los hallazgos que realizó en los años veinte, la discusión en torno a los límites cronológicos entre Paracas y Nasca ha sido el eje de un intenso debate.

Si bien para 1923 ya se había tejido una historia inicial sobre Nasca, el trabajo científico en la zona tardaría en consolidarse. Siguiendo el curso de la profesionalización de la arqueología andina, las investigaciones que se emprenden en las décadas siguientes serían determinantes para el avance del conocimiento. Los nasca fueron imaginados por los arqueólogos sobre la base de interpretaciones inspiradas en la cerámica, los textiles y los geoglifos,⁴ sin considerar un marco social más amplio.⁵ Sería solo a partir de los años ochenta, con la puesta en marcha de proyectos interdisciplinarios, que se llegaría a entender su verdadera dimensión y complejidad. Esta exposición y el libro que la acompaña recoge el trabajo de diversos investigadores que se han dedicado al estudio de Nasca en el marco de ambiciosos proyectos de investigación.

La evolución de los estudios sobre Nasca

Las crónicas y documentos producidos durante el periodo virreinal (siglos XVI-XIX) brindan escasa información sobre la región de Nazca. La referencia histórica más temprana a restos antiguos en la región es la que ofrece Pedro Cieza de León hacia 1547. El cronista español menciona que en el principal valle destos de la Nasca había grandes edificios con muchos depósitos, mandados hacer por los ingas.... Por todos estos valles y por los que se

*han pasado va de luengo el hermoso y gran camino de los ingas, y por algunas partes de los arenales se ven señales para que atinen el camino que han de llevar.*⁵ El arqueólogo peruano Toribio Mejía Xesspe, por otro lado, cita el documento del corregidor Luis de Monzón quien en 1568 habla de la existencia de caminos “antiguos” en Nazca, en aparente alusión a las líneas que forman parte del sistema de geoglifos y no al sistema de caminos inca, a los que se refería Cieza.⁷

Las referencias a mitos recogidos durante el virreinato como parte de las campañas de extirpación de idolatrías, revela la existencia de una divinidad conocida como el dios Kon. El historiador y eclesiástico Francisco López de Gómara, quien habría escrito sobre el Nuevo Mundo desde Europa, lo describe como un personaje volador sin huesos, que por un disgusto habría convertido los fértiles valles del sur en áridos desiertos.⁸ Kon habría entablado luchas de poder con el dios Pachacamac, y sería el responsable de castigar a la población con la ausencia de lluvias. Quizás sea posible identificar a Kon, como hizo María Rostworowski, con aquel personaje representado en los tejidos y ceramios de inicios del Intermedio Temprano (aprox. 200 a.C.-650 d.C.) en la costa sur, como también podrían explicarse las líneas y geoglifos de las pampas de Palpa y Nazca como elementos rituales creados para ser observados desde los cielos, lugar donde habitaba la divinidad.⁹ Hoy sabemos, sin embargo, que los geoglifos sí se pueden ver desde la tierra.

Lo cierto es que durante los siglos siguientes la región fue poco estudiada, y los geoglifos no fueron revelados en su totalidad hasta bien entrado el siglo XX, cuando en la década de 1930 empieza a desarrollarse la aerofotografía en el Perú.¹⁰

Fue el investigador alemán Max Uhle (1856-1944) quien a inicios del siglo XX puso en marcha las primeras investigaciones científicas en la costa sur. Sin embargo, a pesar de que los estudios arqueológicos de esta región se inician oficialmente con Uhle —quien fue responsable de introducir nuevos conceptos científicos a la región andina— la construcción de la historia de Nasca se había empezado a gestar décadas antes con la formación de las primeras colecciones privadas. Es el caso del médico limeño José Mariano Macedo (1823-1894) o de la coleccionista cusqueña Ana María Centeno (1832-1874), quienes interesados por las antigüedades formaron colecciones importantes, las abrieron al público, compartieron sus ideas en redes sociales internacionales y ampliaron sus conocimientos viajando por el mundo (fig. 2).¹¹ Fueron estos personajes eruditos y cosmopolitas¹² quienes fundaron el ambiente previo al nacimiento de la arqueología, por lo que se constituyen como actores cruciales en la historia de la arqueología andina, específicamente sobre Nasca.

En esos años, varias colecciones vieron su partida del Perú. Sabemos que a partir de 1876, Macedo exhibió las piezas arqueológicas de su propiedad en su casa privada en Lima,¹³ antes de llevarla a Europa donde organizó una exposición-venta en París en 1881. Luego, la colección fue adquirida por el Königl-

iches Museum für Völkerkunde, hoy Museo Etnológico de Berlín en 1884 (fig. 3).¹⁴ Esto se da durante la Guerra del Pacífico, y se dice que una de las razones que llevó a Macedo a deshacerse de su colección fue evitar que sean confiscadas por las fuerzas chilenas de ocupación.¹⁵ El primer encuentro de Uhle con Nasca debió haber sido justamente a través de esta colección. En esos años, el empresario alemán textil Christian Theodor Wilhelm Gretzer (1847-1926), por ejemplo, logró adquirir una importante colección de tejidos, que terminarían también en Alemania.¹⁶

Aun cuando las piezas de cerámica nasca de la colección Macedo no fueron las primeras que habrían llegado a Europa,¹⁷ fueron las primeras piezas que atrajeron el interés de los investigadores científicos. Así las piezas de la colección Centeno, que también fue adquirida por el Museo Etnográfico de Berlín en 1888, llamaron también la atención del joven Uhle. Cabe mencionar que en este momento, Berlín era probablemente el centro más importante para los estudios académicos de las culturas de Latinoamérica, interés posiblemente generado por Adolf Bastian (1826-1905), fundador del Museo Etnográfico y jefe de Max Uhle.¹⁸

Es así que Nasca —aún sin haber sido designada entonces con ese nombre— entró en el ambiente de estudios científicos sobre la base de estas primeras colecciones que forman un capítulo decisivo en la historia de la arqueología andina.

Este fue el caso de Uhle, cuyo trabajo inicial para el Museo Etnológico de Berlín concluyó tras su primer viaje a Bolivia y Perú en 1884. Contratado luego por la Universidad de Filadelfia, pasó luego a trabajar para la Universidad de Berkeley con el propósito de continuar los estudios del pasado andino. En 1896 regresó al Perú para realizar exploraciones en Ancón y Pachacamac. Llegaría a la costa sur tan solo a fines del año 1900. En un primer momento encontró sitios asociados a momentos más tardíos y finalmente en enero llegó a Ocucaje, en el valle de Ica, donde descubrió varios contextos funerarios asociados a cerámica nasca. Fue la primera investigación en que aplicó métodos científicos de excavación y documentación, un gran logro que le permitió por fin darle un contexto a las colecciones que en un inicio lo habían inspirado.¹⁹ Al mismo tiempo, logró enriquecer la cronología que había ya iniciado años antes en la costa central y en la costa norte. Con el financiamiento que obtuvo de la filántropa norteamericana Phoebe Apperson Hearst, una de las principales benefactoras de la Universidad de Berkeley, en 1905 logró adquirir en colecciones locales, un lote de piezas procedentes de excavaciones en Nazca y Palpa —en su mayoría piezas indocumentadas—²⁰ que luego pasarían a formar parte del Hearst Museum of Anthropology de la misma universidad.²¹

Uhle sería el primero en darle un nombre a Nasca, describiéndolo como “Proto-Nasca”. Su legado abrió las puertas a las investigaciones posteriores en la región. Pero Uhle no solo introdujo métodos arqueológicos sino también trajo conceptos teóricos histórico-culturales que le hicieron ver y entender los hallazgos de una manera particular. Y en este punto es preciso

mentar que la arqueología, como todas las ciencias, está definida por los modelos teóricos de su tiempo. En el caso de Uhle, el modelo del difusionismo cultural fue decisivo. El investigador sostuvo que los nasca adoptaron sus logros culturales de las altas culturas mesoamericanas, basando su teoría en representaciones características nasca que él interpretó como la serpiente emplumada típica de la antigua mitología mesoamericana. Años después, Julio C. Tello (1880-1947) discutiría esta teoría, argumentando que las culturas andinas como Nasca se desarrollaron localmente.

En 1909 Uhle conoció al antropólogo norteamericano Alfred Kroeber, quien llegaría a lograr resultados importantes a través del estudio de las piezas que Uhle había formado. Estos estudios los llevarían más adelante a emprender una serie de excavaciones en Cahuachi, en parte para responder a las preguntas que habían quedado pendientes del análisis de la cerámica que Uhle había comprado para Berkeley. Esos trabajos alentarían posteriormente a otros investigadores como Anna Gayton y William D. Strong a acercarse a Nasca. En la década del cincuenta este último emprendería un ambicioso proyecto de excavaciones en los valles de Ica y Nazca, que incluía material de Cahuachi, hoy parte de las colecciones de la Universidad de Columbia.²²

Cuando Julio C. Tello inició sus exploraciones en la costa sur hacia 1915, Max Uhle ya había dejado el país. En su primera expedición a la zona, Tello encontró que la depredación de sitios arqueológicos y la venta de colecciones fuera del Perú había aumentado considerablemente.²³ Este saqueo, que había comenzado a fines del siglo XIX se habría intensificado a partir de los primeros hallazgos arqueológicos, que, como un efecto negativo de los logros científicos, llamaron la atención y despertaron el interés de coleccionistas y museos alrededor del mundo, así como de anticuarios locales tal es el caso de Alexander, Janke, Ringold, Welsche y Brignardello.²⁴ De hecho, cuando se inician las investigaciones científicas en 1925, ya habían más de cien tejidos Paracas Necrópolis —una tradición muy emparentada con los inicios de Nasca— en colecciones públicas y privadas tanto en el Perú como en el extranjero.

Por esos años el intelectual y político Javier Prado Ugarteche habría comenzado a formar su colección de objetos prehispánicos, la que cuatro décadas más tarde sería donada al recientemente fundado Museo de Arte de Lima. De las casi seis mil piezas que llegaron al museo, cerca de mil estaban asociadas a Nasca. Muchas de esas piezas forman ahora parte importante de la presente exposición (Cats. 16, 17, 20-22, 28-31, 47-49). Pese a que Prado no dejó registro de procedencia ni de quién era su fuente de adquisición, un informe publicado por Tello y Mejía Xesspe del año 1926 menciona la "colección que fué de Zuñiga y que pasó a poder del finado Javier Prado..." (fig. 4).²⁵

Tras dirigir la sección arqueológica del antiguo Museo Histórico Nacional y de realizar expediciones comisionadas por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en 1924 Tello fue

nombrado director del nuevo Museo de Arqueología Peruana, que se logra materializar con la compra por parte del Estado Peruano de la colección que había formado el empresario Victor Larco Herrera. En el proceso conformación del nuevo museo, Tello y Mejía Xesspe —su principal discípulo— dan cuenta de diversos particulares interesados en vender sus colecciones al Estado. No sabemos sin embargo si esas gestiones se llegaron a concretar.²⁶

Si bien el principal interés del arqueólogo alemán Heinrich Ubbelohde-Döering (1889-1972) se centraría en las culturas del norte del país, sus primeras investigaciones en el Perú las llevó a cabo en la costa sur. Tras cursar estudios de historia y geografía en Múnich y luego antropología en Marburgo, el etnólogo mesoamericanista Walter Lehman lo introduciría a las antiguas culturas de las Américas. Tendría acceso a la colección de cerámica nasca que había formado Eduard Gaffron años antes, que lo inspiraría luego a producir un manual sobre iconografía nasca.²⁷ En 1931 y 1932 Ubbelohde-Döering llega por primera vez al Perú y según los reportes de Gerdt Kutscher realiza investigaciones en los distritos de Huayurí y Cahuachi, Estaquería y Las Trancas, donde excavó algunas tumbas de elite.²⁸

Tras los importantísimos hallazgos realizados en la península de Paracas, y a raíz del gran interés que estos desencadenaron, entre los años 1925 y 1926, Tello dirige nuevas investigaciones en la costa sur. Como parte del plan de trabajo del recientemente fundado Museo de Arqueología Peruana, se realizan excavaciones en los cementerios de Otungalla, Majoro, Tierra Blanca, Aja, Achaco y Soisongo, según describen Tello y Mejía Xesspe, "para identificar los diversos estilos existentes en el complejo cultural de Nasca".²⁹ La expedición de 1927 a la región de Ica fue organizada con el objetivo específico de reunir colecciones para la Exposición Ibero-americana de Sevilla de 1929. Durante ese año se llevan a cabo trabajos en sitios anteriormente excavados, y en Pacheco, donde se recupera importante cerámica asociada al periodo Horizonte Medio (fig. 5).

Durante una de estas expediciones, Toribio Mejía Xesspe habría redescubierto los geoglifos, los cuales habían quedado olvidados por siglos. A partir de 1939, cuando se dieron a conocer en una sesión del Congreso Internacional de Americanistas,³⁰ las líneas cobraron una enorme importancia no sólo como un tema de interés académico sino también como elemento emblemático en la imaginación popular. Por mucho tiempo, las investigaciones dedicadas a esclarecer la naturaleza de las líneas y los geoglifos de Nazca y Palpa se concibieron aisladas de las investigaciones sobre la cultura Nasca. Esta división no contribuyó a entender los geoglifos en relación al desarrollo de la sociedad nasca, algo que ha venido cambiando en investigaciones más recientes (véase Lambers y Sakai en este volumen).³¹

Sería, sin embargo, el profesor norteamericano Paul Kosok (1896-1959) el responsable de las primeras investigaciones científicas de los geoglifos. En un primer momento había considerado que las líneas pudieron servir de canales de irrigación, pero

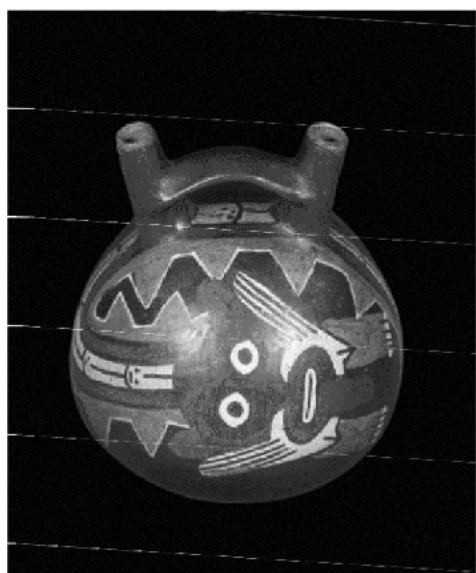


Fig. 1
Acuarela con representación de
vasija escultórica Nasca publicada
por Tello en Revista Inca, Tomo I,
1923.

Fig. 2
Botella nasca de la colección Macedo
adquirida en 1884 por el Museo
Etnológico de Berlín.



Fig. 3
Fotografía de 1890 que muestra un
grupo de objetos de cerámica de la
colección del Dr. Macedo. Staatliche
Museen zu Berlin - Ethnologisches
Museum, Fotógrafo: R. Castillo.

luego comprobó que no tenían la profundidad suficiente para haber cumplido esa función. Al producir una cartografía de las líneas y descubrir la existencia de figuras, Kosok sugirió por primera vez que podían haber formado parte de un antiguo calendario astronómico.³² Con la ayuda de su traductora, una joven matemática alemana llamada María Reiche (1903-1998), continuaría el delicado trabajo de medición de las líneas y de las figuras. Durante más de medio siglo, hasta su muerte en 1998, Reiche llevaría adelante la ardua y sacrificada labor de proteger las líneas desde una modesta vivienda de adobe localizada en San Pablo, en el valle de Ingenio.³³ La hipótesis del calendario astronómico estuvo vigente durante varias décadas, hasta la aparición de otros estudios que favorecieron una interpretación distinta, centrada en la idea de que los geoglifos tenían una función ritual.

A partir de los años ochenta los arqueólogos empezaron a considerar el contexto cultural para comprender la naturaleza de los geoglifos. Observaron, por ejemplo, las relaciones entre los asentamientos, el paisaje y geoglifos, tomando en consideración los hallazgos que daban cuenta del desarrollo de diversas actividades llevadas a cabo sobre los dibujos mismos. Johan Reinhard, por ejemplo, las asociaba con lugares de culto a la fertilidad, mientras que otros como Anthony Aveni se basaban en evidencias etnográficas y etnohistóricas para proponer una interpretación de las líneas como centro de rayos (sistema de ceques) que se asociarían con puntos estratégicos de fuentes hídricas.³⁴ Actualmente, las investigaciones de Karsten Lambers y Masato Sakai, cuyas contribuciones se recogen en esta edición, plantean nuevas miradas a los geoglifos mediante la aplicación de modernas tecnologías (véase Lambers y Sakai en este volumen).

Finalizadas las exploraciones de Tello, los estudios sobre Nasca se reducen drásticamente, hasta la década del cincuenta en que científicos norteamericanos retoman las investigaciones. Entre 1952 y 1953, William D. Strong, alumno de Alfred Kroeber,³⁵ emprende una serie de investigaciones en los valles de Ica y Río Grande de Nazca, comisionada por la Universidad de Columbia con el objetivo de aplicar, por primera vez en la región, técnicas detalladas de prospección, estratigrafía y patrones de asentamiento.³⁶ En estos años el equipo de la Universidad de California, Berkeley organiza una nueva expedición liderada por John R. Rowe, en la que formaron parte Dorothy Menzel, Lawrence Dawson, entre otros. Llevaron a cabo prospecciones y excavaciones en los valles de Ica, Nazca y Acari, con un proyecto de investigación que pretendía afinar las cronologías de la región sobre la base de los cambios percibidos en la cerámica.³⁷

A partir de 1957 se comienzan a registrar nuevos asentamientos en la región de Nazca, y es entonces cuando Strong lleva a cabo los primeros estudios sistemáticos en sitios domésticos.³⁸ La estratigrafía permitió verificar así la cronología relativa que había sido elaborada en base a piezas sin contexto. Junto a sus colaboradores, John H. Rowe propone una cronología detalla-

da de la cerámica Ocucaje-Paracas, y Lawrence Dawson, para la cultura Nasca.³⁹ Dichos estudios fueron decisivos para los estudios posteriores, —no solo para la arqueología de la costa sur que incluyen algunos autores de esta publicación—, sino también para otras regiones del área andina.

Estudios recientes

Una de las principales figuras asociadas al trabajo iconográfico sobre Nasca es Donald Proulx. Como discípulo de John Rowe y Lawrence Dawson, Proulx se encaminó hacia el estudio de la cerámica y la iconografía nasca en las colecciones que había formado Alfred Kroeber. El principal aporte de Proulx fue la creación del archivo más completo y representativo de imágenes visuales asociadas a Nasca.⁴⁰ Esta plataforma ha servido de base para la mayor parte de los estudios iconográficos prehispánicos que se han producido sobre esta cultura.

En la década de 1980 se retomaron las investigaciones en Nazca, aunque aún de forma limitada debido a la violencia terrorista que durante esos años paralizó al país. Aquí es preciso mencionar el trabajo de Patrick Carmichael, por ejemplo, quien desde la Universidad de Calgary ha venido estudiando la iconografía nasca por cerca de tres décadas, desde que comenzó con el análisis de más de doscientos contextos funerarios procedentes de los valles de Nazca e Ica para su tesis doctoral (véase Carmichael en este volumen).

Si bien Nasca había llamado la atención de los هواكeros, coleccionistas y, finalmente, de los arqueólogos, todo el interés se centró en la gran calidad artística de su cultura material y la impresionante dimensión de los geoglifos. Se dejó de lado así la posibilidad de entender la estructura y funcionamiento de la sociedad que produjo estas obras. En esa línea, las excavaciones que llevó a cabo Helaine Silverman entre 1984 y 1985, tenían justamente como objetivo ubicar a Cahuachi —el sitio arqueológico monumental más importante asociado a esa cultura— en el contexto más amplio de las culturas precolombinas y del desarrollo de la sociedad nasca. Los estudios de Silverman aportaron data importante sobre patrones de asentamientos y datos etnohistóricos que fueron recogidos por Gary Urton en la década del ochenta. Su investigación sobre el sitio arqueológico ha sido decisiva para profundizar en el estudio de los nasca.

A partir de 1982 el Centro Italiano Studi e Ricerche Archeologiche Precolombiane liderado por Giuseppe Orefici puso en marcha el Proyecto Nasca, que sigue vigente hasta la actualidad. En un primer momento su objetivo fue analizar la cerámica de estilo Nasca Temprano (aprox. 50-300 d.C.) en relación a los geoglifos de Nazca, para luego trabajar en sitios como Pueblo Viejo, Huayuri y Cahuachi. Si bien las investigaciones en Cahuachi se habían iniciado en 1984, a partir de 1990 el proyecto concentra sus esfuerzos en este sitio monumental con el fin de definir sus

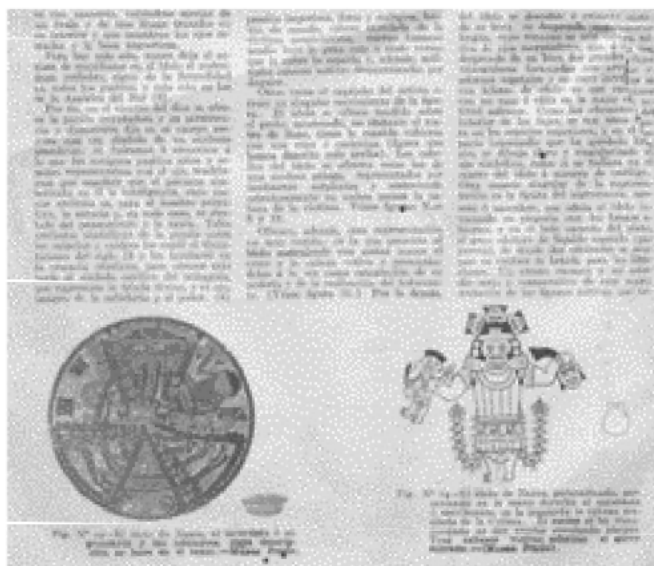


Fig. 4
Publicación periodística con ciseños de piezas Nasca de la colección Prado (Urteaga, 1916).

Fig. 5
Tello y sus colaboradores en la Bahía de Paracas. Archivo Tello. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú.



fases arquitectónicas y su verdadera dimensión dentro del ámbito de la sociedad nasca.⁴¹

Durante la década del noventa reviven los estudios en Nazca, los más importantes de los cuales se han reunido para llevar a cabo este proyecto y se presentan en esta publicación. Los arqueólogos Markus Reindel y Johnny Isla, directores del Proyecto Nasca-Palpa, han sido figuras cruciales en la arqueología nasca de los últimos años, así como en la concepción y puesta en marcha de este proyecto (fig. 7).

Nasca hoy. Un proyecto de colaboración

Como hemos enfatizado, los inicios de la joven arqueología andina debe dar crédito tanto a los coleccionistas aficionados de fines del siglo XIX, como a los museos que lograron adquirir parte de estas colecciones ya que es ahí donde se gestan las primeras investigaciones extranjeras dedicadas al estudio del pasado prehispánico andino —inicialmente como repositorio para acumular piezas exóticas— llamando progresivamente la atención de eruditos y científicos y posteriormente, como veremos en adelante, como centros de investigación. De hecho, sin la colección que se consolida en el Museo Etnográfico de Berlín, Max Uhle no hubiera logrado introducir los nuevos métodos arqueológicos al Perú, ni Tello hubiera podido convertirse en el descubridor de la cultura Paracas y darla a conocer en las redes científicas internacionales.

Sin duda, el trabajo emprendido desde los museos no ha pasado por alto la investigación y la puesta en valor de la cultura Nasca. En años recientes, una serie de emprendimientos internacionales ha podido presentar la riqueza y complejidad de esta sociedad a través de sus más preciados objetos. En 1996 el Museo Chileno de Arte Precolombino presentó una exhibición bajo el título *Nasca. Vida y muerte en el desierto*, que incluyó colecciones peruanas y chilenas.⁴² En 1998, el museo Rietberg organizó una exposición temporal dedicada a Nasca, sobre la base de colecciones europeas.⁴³ La más reciente muestra itinerante dedicada a Nasca, *Wonder of the World. Messages etched on the Desert Floor* organizada por Japón, se presentó en diferentes ciudades de ese país a lo largo de 2006, a partir de un selecto conjunto de piezas de colecciones peruanas, norteamericanas y europeas (fig. 6).

En el ámbito local, sin embargo, ha habido pocos proyectos dedicados a Nasca. Es por ello que la exposición y la publicación que hoy presentamos, como resultado de la alianza entre el Museo de Arte de Lima y el Museo Rietberg de Zúrich, resulta siendo la más ambiciosa muestra sobre esta cultura prehispánica de la costa sur que se haya organizado en el Perú, y probablemente a nivel internacional. Localmente pondrá a disposición de los peruanos los resultados de las más recientes investigaciones interdisciplinarias emprendidas en la cuenca del Río Grande y los valles aledaños, para luego viajar a las sedes del Museo Rietberg, en Zúrich y de la Bundeskunsthalle, en Bonn.⁴⁴ La alianza MALI-Rietberg se forjó en el 2014, a partir del trabajo conjunto para

presentar en Lima la exposición dedicada a la cultura Chavín, que el Museo de Rietberg había presentado en Zúrich a fines de 2012 con una completa selección de objetos procedentes de Chavín de Huántar, de Kuntur Wasi y de las más importantes colecciones nacionales.

El punto de partida para esta muestra sobre Nasca fue una reunión científica de especialistas —curadores y arqueólogos— llevada a cabo en mayo de 2016 en el Museo de Arte de Lima.⁴⁵ A partir de allí, los curadores de la muestra trabajaron de la mano de Markus Reindel y Johnny Isla, directores del Proyecto Nasca-Palpa, quienes conforman el equipo de asesores científicos del proyecto, para dar forma a esta exposición y el libro que la acompaña.

Gracias al trabajo conjunto del MALI y del Museo Rietberg es posible presentar ahora más de doscientos objetos que permiten contar una historia sobre Nasca basada en las investigaciones realizadas en los últimos años en los valles de Nazca y Palpa, y en otras regiones bajo su influencia. Se presenta en esta muestra una selección de piezas nunca antes exhibidas al público, como una cuidada selección de tejidos procedentes de Cañachi excavados por la Misión Italiana en los años noventa. El proyecto ha permitido montar un equipo conformado por un grupo de destacados especialistas dirigidos por María Isabel Medina quienes trabajaron durante ocho meses para conservar los tejidos. Además de un conjunto representativo de artefactos nasca, la muestra incluye un conjunto de tejidos y objetos asociados a tres de los fardos funerarios excavados por Julio C. Tello en la Necrópolis de Wari Kayan. Los tres fardos, identificados por Tello con los números 319, 378 y 382,⁴⁶ fueron seleccionados para la muestra según las semejanzas formales de los tejidos asociados con lo que se ha determinado estilísticamente como Nasca (véase el anexo de este volumen). También se exhiben por primera vez en la exposición dos contextos funerarios excavados por el Proyecto Nasca-Palpa en el sitio de *Hanaq Pacha*, y parte del ajuar funerario procedente de tumbas de elite saqueadas en el sitio de La Muña, en Palpa (véase Isla y Reindel en este volumen). Con el fin de ofrecer una perspectiva más amplia sobre el paisaje y los geoglifos, se han producido dos maquetas de las zonas de Palpa y Nazca que se enfocan en las áreas de mayor concentración de geoglifos, según las investigaciones del Proyecto Nasca-Palpa y del equipo de arqueólogos japoneses que actualmente trabajan en la costa sur.⁴⁷

Nasca. La publicación

Si bien aún no tenemos una idea certera de lo que fue Nasca —porque las evidencias permiten sólo aproximaciones parciales a lo que fue una sociedad en extremo compleja— lo que presentamos en esta publicación resume el estado actual de la cuestión según la perspectiva de un grupo de especialistas que han investigado el tema en las últimas décadas. Este volumen se estructu-

ra en cinco secciones y reúne quince ensayos a cargo de dieciséis colaboradores de distintas procedencias. Los trabajos no solo consideran las clásicas excavaciones sino también presentan los resultados de estudios arqueo-antropológicos, geofísicos y climatológicos, que aplican las más recientes tecnologías. Se incluye además un portafolio con una selección de las piezas que se exhiben en la muestra, en una disposición que respeta el guión planteado en la exposición.

En el primer capítulo Reindel e Isla introducen al lector a la geografía y paisaje de la costa sur y a la historia cultural de dicha región, centrándose en la compleja cuenca del Río Grande Nazca y la forma en que los cambios climáticos ocurridos durante el Holoceno influyeron en el poblamiento prehispánico de la zona. El estudio incluye una síntesis general de la forma de vida de los nasca, que incorpora sus formas de subsistencia, arquitectura, estructura social y creencias. Tras un largo trabajo centrado en los patrones de asentamiento del valle de Palpa, los autores sintetizan lo que encontraron en dos centros regionales Nasca, Los Molinos y La Muña. El primero sería contemporáneo a Cahuachi, mientras que el segundo adquiere mayor relevancia hacia el periodo Nasca Medio (300-450 d.C.).

La contribución de Elsa Tomasto explora las posibilidades de la aplicación de datos bio arqueológicos al estudio de las poblaciones nasca. Sobre la base de los resultados de análisis de ADN mitocondrial, por ejemplo, argumenta que los nasca serían los herederos directos de los paracas. Así también, muestra como ciertos indicadores como el esmalte en los dientes y los niveles de caries puede dar información valiosa sobre la calidad de vida de estas poblaciones. En el caso de Nasca, Tomasto-Cagigao analizó restos óseos de grupos de esqueletos procedentes del valle de Palpa, llegando a la conclusión de que si bien la violencia aumentó con la desertificación del territorio, la calidad de vida de los nasca llegó a ser mejor que la de sus ancestros paracas.

Ann Peters viene trabajando desde hace varios años en un proyecto interdisciplinario que busca entender las prácticas funerarias detrás de los contextos hallados por Julio C. Tello en las necrópolis de Wari Kayan.⁴⁶ La gran diversidad presente en los objetos que componen los fardos confirma la "interculturalidad" del hallazgo, y entenderla constituye uno de los principales objetivos de esta iniciativa. Peters se ha concentrado en los materiales —mantos, esclavinas, turbantes, ceramios, accesorios— y en el proceso de desenfundamiento de tres fardos funerarios de Wari Kayan seleccionados aquí por presentar tejidos que se asocian estilísticamente a la época Nasca Temprano.

José Canziani contrasta las complejas condiciones territoriales de la costa sur con las de los valles de la costa norte para explicar las evidentes limitaciones a las que debió sobreponerse la sociedad nasca. Argumenta que el análisis de las técnicas arquitectónicas y de los patrones de asentamiento muestran un limitado nivel de especialización, así como una modesta inversión en la fabricación de materiales constructivos, aludiendo a que

en Nasca la escasa monumentalidad podría haberse visto contrarrestada por la majestuosidad de la pampa y la gestión de las galerías filtrantes que se construyeron como un esfuerzo sin precedentes para traer el agua a la superficie.

El siguiente ensayo, a cargo de Katharina Schreiber, presenta una revisión completa de los llamados *puquios*, o galerías filtrantes, uno de los principales recursos utilizados por los nasca para acceder a recursos hídricos en los valles medios de Nazca, donde se encontraban las áreas de cultivo, pero donde el agua corría bajo la superficie. Explica en detalle cómo funcionaban y se usaban, aludiendo a las importantes modificaciones a las que han sido sometidos muchos de ellos en tiempos posteriores a la conquista, así como a la historia de las investigaciones, a los métodos de datación y al uso actual.

El aporte de Giuseppe Orefici a este volumen se centra en Cahuachi y en las investigaciones realizadas en el sitio desde el año 1984 que han tenido como objetivo comprender la función de este centro urbano-ceremonial a través de la secuencia de ocupaciones, las diferentes fases constructivas, los sectores del sitio y los hallazgos más representativos.

El arqueólogo norteamericano Kevin Vaughn presenta un breve ensayo sobre dos sitios nasca estudiados recientemente —Marcaya y Cerro Tortolita— con el propósito de ahondar en el conocimiento sobre la vida diaria de los nasca, que muchas veces es pasado por alto por la investigación. El primero es un sitio residencial ubicado en el valle de Tierras Blancas, lugar de residencia de los pueblos que habrían trazado los geoglifos y visitado Cahuachi como centro de peregrinaje. El segundo es un centro ceremonial ubicado en el valle alto de Ica, que el autor describe como una versión pequeña de Cahuachi, la cual funcionaba como un centro ceremonial secundario Nasca en Ica.

La sección destinada a los estudios recientes en los geoglifos ha estado a cargo del arqueólogo alemán Karsten Lambers y del japonés Masato Sakai, en coautoría con Jorge Olano. Mientras que los estudios de Lambers han estado enfocados en los geoglifos de Palpa, como parte del proyecto que dirige Markus Reindel y Johny Isla, la misión japonesa se ha centrado en Nazca. Lambers presenta la historia de las investigaciones de los geoglifos, la forma en que fueron trazados, los métodos de datación, y finalmente las hipótesis en torno a su posible función y significado. Por otra parte, el trabajo de Sakai y Olano tiene como objetivo conocer mejor la distribución de los geoglifos en las pampas de Nazca y los materiales asociados, para establecer una cronología detallada que se inicia a fines del periodo Horizonte Temprano con Paracas hasta el Intermedio Tardío.

La segunda contribución de Isla y Reindel en esta publicación está dedicada al estudio de patrones funerarios, con el objetivo de determinar las jerarquías sociales en la sociedad nasca. Describen principalmente tres tipos de tumbas, urnas, pozos y tumbas de cámara, y otras más elaboradas como las de La Muña por ejemplo, que aunque muy saqueadas, revelan una presencia

de alto estatus en la escala social de los individuos. Es el caso también de otros contextos funerarios de elite como los de Puente Gentil o Cahuachi.

Los estudios dedicados a la iconografía nasca en este proyecto los han realizado Krzysztof Makowski y Patrick Carmichael. La contribución de Makowski consiste en una aproximación a las metodologías y las interpretaciones sobre el arte figurativo Paracas-Nasca. Previo al estudio, presenta un necesario panorama general que pone sobre el tapete la eterna y aún no resuelta discusión sobre la nominación y el significado de "lo Paracas" y "lo Nasca". Propone también que el análisis cuidadoso de la iconografía da cuenta de una sociedad compuesta por grupos asentados en pequeñas aldeas dispersas unidos por un centro religioso, ubicado en Cahuachi, y no de una organización estatal compleja. Con el ocaso de Cahuachi y de la confederación religiosa que representaba, se verifican cambios drásticos en la iconografía, que a su vez serían el resultado de cambios sociales complejos.

Patrick Carmichael, por su parte, aborda el tema de la representación de cabezas humanas nasca, partiendo desde los orígenes en Paracas, para así establecer comparaciones con las principales divinidades de ambos panteones, poniendo particular énfasis en los llamados Ser Oculado Paracas y Ser Enmascarado. El argumento central del estudio es que si bien Nasca se consolidó en Cahuachi, los conceptos y las prácticas son transmitidos por los grupos que llegaron desde el valle de Ica en el periodo de Transición Paracas-Nasca.

Pamela Castro de la Mata y María Inés Velarde, quienes dan inicio a la sección sobre materias primas y tecnología, presentan el primer estudio dedicado a la metalurgia Nasca. A partir de la creación de un registro de las reducidas colecciones que existen en museos locales y del extranjero, esbozan una aproximación preliminar para abordar el uso, la función y el significado de una tradición que o no concedió tanta importancia a la metalurgia, o no llegó a alcanzar el desarrollo tecnológico de las sociedades de la costa norte. El registro de metales asociados a las fases tardías de Paracas en Ocucaje y en Wari Kayan, solo confirman que Paracas y Nasca constituyen parte de un mismo fenómeno.

En su segunda colaboración a este volumen, Kevin Vaughn explora la dimensión de la cerámica policroma nasca, como principal soporte para la representación de una ideología asociada al culto al agua y a la fertilidad. Sin embargo, a diferencia de otras sociedades prehispánicas, en las que la cerámica fina y decorada estaba restringida a una elite, en el caso de Nasca habría tenido una distribución más amplia al haber sido utilizada en todos los estratos de la sociedad. Vaughn describe las innovaciones en las técnicas de manufactura y materias primas utilizadas, poniendo énfasis en el estudio realizado por el autor en Mina Primavera, una mina de hematita que se utilizó durante tiempos prehispánicos.

Por último, Nathalie Boucherie elabora un panorama general de los tejidos nasca, basándose en las materias primas, tecnologías y la decoración del repertorio. Toma como base los análisis que elaboró sobre un grupo de tejidos de Cahuachi, conservados especialmente para esta exposición (véase Cats. 141-145).

Conclusión

Finalmente retornamos a lo que en un inicio llama la atención sobre Nasca: la cerámica policroma, sus finos tejidos y los geoglifos que hacen de las pampas uno de los lugares más fascinantes del planeta. Pero hoy es posible otorgar nuevo sentido a estos restos materiales gracias al amplio trabajo de investigación de varias generaciones de arqueólogos y antropólogos. Nasca muestra la manera cómo esta antigua sociedad logró superar los retos planteados por la naturaleza y formó un sistema de creencias basado en la necesidad de asegurar agua y tierras fértiles, que serían aportados por los ancestros, como dadores de vida. Esta exposición busca presentar una selección rigurosa de lo que sin duda es uno de los registros artísticos más exquisitos de la antigüedad, en el contexto mayor de la compleja estructura religiosa y social que le dio forma. De esta manera, esperamos que el proyecto contribuya a acercar al gran público a un mundo que por mucho tiempo nos ha parecido tan distante como enigmático. A partir de este esfuerzo conjunto de museos y científicos de diversos países, los nasca pueden empezar a cobrar nueva vida en la imaginación contemporánea.

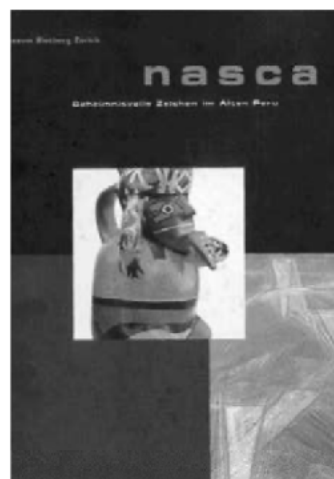



Fig. 6
Portadas de los catálogos de las exposiciones de Nasca llevadas a cabo en Chile, Japón y Zurich.

Fig. 7
Equipo del Proyecto Nasca-Palpa, dirigido por Markus Reindel y Johny Isla.

Cecilia		KHIPUS
Pardo 		EN EL MALI
Curadora		

KHIPUS EN EL MALI

Del término quechua “nudo”, el khipu –principal sistema de registro en los Andes prehispánicos– fue un archivo de información portátil. En la forma de cuerdas anudadas, los khipus han sido objeto de estudio y admiración desde que fueron difundidos al mundo por los cronistas españoles a partir de mediados del siglo XVI. Si bien hoy sabemos que habrían sido introducidos por los wari, fueron los incas quienes lo incorporaron y difundieron como parte del sistema administrativo de su imperio. Los incas desarrollaron un sistema de posicionamiento decimal donde los nudos representaban valores numéricos de acuerdo a la posición que estos ocupaban en las cuerdas. Sin embargo, los khipus también habrían sido utilizados para registrar información narrativa, como memorias históricas, genealogías y poemas.

El uso de cuerdas anudadas es mencionado con frecuencia en los documentos que registraron la conquista del Nuevo Mundo. Gracias a las descripciones de funcionarios, religiosos y cronistas tempranos, como Polo de Ondegardo, José de Acosta y Pedro Sarmiento de Gamboa y al registro visual de la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala y Martín de Murúa, contamos hoy con valiosa información sobre el uso de khipus durante la época prehispánica y colonial temprana. Resulta, sin embargo, extraño que no haya existido un interés por investigar de modo detallado la manera cómo se registraba la información numérica y narrativa. En su lugar, los khipus fueron calificados como un sistema de registro inferior a la escritura alfabética occidental, que terminó siendo proscrito por el III Concilio de Lima en 1583.

Desde fines de siglo XIX, el interés por los khipus motivó a diversos investigadores a proponer métodos de descripción, lectura e interpretación. El estudio de L. Leland Locke en la década de 1920 propuso al khipu como un dispositivo numérico organizado en un sistema decimal. A partir de 1950 Carlo Radicati di Primeglio se interesaría en coleccionar y estudiar khipus, argumentando a favor de un sistema de escritura prehispánica expresado en cuerdas de colores. Estudios como los de Marcia y Robert Ascher, que demostraron que los contadores de khipus habrían tenido una gran capacidad matemática, los de William Conklin, que abordó el estudio de khipus wari, o los de Hugo Pereyra basados en los hallazgos en el santuario de Pachacamac, constituyen algunos de las contribuciones más importantes. En paralelo, Carol Mackey recopiló valiosa información sobre el uso moderno de khipus en comunidades de pastores. En los últimos 25 años, las investigaciones de Frank Salomon han permitido reconocer el uso patrimonial de khipus, en el contexto de la organización local.

En el marco del programa de exposiciones precolombinas del Museo de Arte de Lima, el año 2020 se presenta con Khipus, una iniciativa que explora la naturaleza y relevancia del sistema de cuerdas anudadas en los Andes, desde el periodo prehispánico hasta la actualidad. A partir de las principales investigaciones impulsadas desde la arqueología, la etnohistoria y la antropología, Khipus presenta por primera vez la real dimensión de este sistema en el contexto de la civilización andina.

El proyecto fue concebido en el año 2017 bajo la asesoría científica de Gary Urton, profesor de Antropología de la Universidad de Harvard, y el mayor especialista en el tema. Urton viene estudiando los khipus desde hace más de treinta años, y ha recorrido el mundo registrando los más de 1000 ejemplares que se encuentran dispersos en museos y colecciones de América y Europa. Como resultado, hace cerca de veinte años concibe el *Harvard Database Project*, iniciativa que organiza el universo conocido de khipus andinos. La base de datos, hoy conformada por cerca de 690 ejemplares, toma como base la noción de archivo, buscando así reconstruir la función específica de estos conjuntos en su contexto original. En los últimos años Urton se ha enfocado en el estudio de los khipus narrativos, que constituyen el veinte por ciento de los khipus que se conocen a la fecha.

En el 2018 Urton recibió el premio Horowitz otorgado por el Bard Graduate Center de Nueva York por su publicación *Inca History in Knots: Reading Khipus as Primary Sources*, editado por la universidad de Texas. La distinción reconoce a la mejor publicación del año en el campo de las artes decorativas, historia del diseño y cultura material de las Américas, galardón que incluyó el financiamiento para la realización de un simposio sobre el tema. El evento, al que asistimos y que reunió a los principales especialistas en el tema –algunos de los que se suman como colaboradores de esta publicación– fue realizado en el mes febrero de 2019, en la ciudad de Nueva York.

En términos de colección el punto de partida de este proyecto es el conjunto formado por Carlo Radicati di Primeglio, investigador pionero en el estudio de los khipus, quien dedicó gran parte de su vida a decodificar la naturaleza de estos objetos basando sus hipótesis en estudios matemáticos

y en los sistemas de escritura de las antiguas sociedades del Viejo Mundo. Su persistencia en conectar los khipus con las crónicas registradas por los españoles y otros oficiales administrativos durante la colonia demostró que existían conexiones claras entre ambos registros. Radicati formó una colección de más de treinta khipus, de diferentes periodos, colección que fue cedida en préstamo extendido al MALI en el año 2016.

Es preciso mencionar que en este proyecto se ha optado usar el término Khipu en lugar de Quipu ya que el primero es más adecuado fonéticamente con el quechua, lengua utilizada por los incas. La forma escrita Quipu/Quipo fue el término hispánico introducido por los españoles en los primeros documentos escritos que registran el proceso de la colonización ibérica después de la conquista.

DE LA EXPOSICIÓN

Presentada en las salas temporales del MALI, la exposición, que reúne más de cien objetos, muestra un panorama completo sobre los khipus, desde la historiografía, la información que nos da la estructura, hasta las maneras en que la información era organizada y registrada en los cordeles, que eran leídos por especialistas, los *Khipukhuyauqs*. Se incorporan además una serie de archivos de khipus incas, procedentes de lugares como Pachacamac, Puruchuco e Inkawasi en la Costa Central, así como ejemplos del uso de khipus durante el periodo colonial y republicano, en el contexto eclesiástico y comunitario andino, así como aquellos que en la actualidad cumplen un rol patrimonial. Dos piezas de los artistas Jorge Eduardo Eielson y Cecilia Vicuña cierran la exposición a modo de un guiño simbólico, a través de las primeras representaciones sobre la mirada a los khipus desde el arte contemporáneo.

Finalmente, el proyecto presenta una reflexión contemporánea sobre los khipus, como parte de una colaboración con Everis Perú y Chazz Design Studio. La pieza consiste de una instalación interactiva compuesta por una alfombra elaborada con materiales orgánicos a través de la cual los visitantes podrán emprender un viaje virtual por los lugares donde se han hallado algunos de los khipus que se exhiben en la muestra.



DE LA PRESENTE PUBLICACIÓN

Esta publicación, que se edita en el marco de la muestra, reúne algunos de los estudios más recientes sobre la interpretación de los khipus andinos, así como una serie de estudios de piezas o lotes específicos. Ha sido organizada en cuatro secciones principales, bajo el criterio temporal y de procedencia. La introducción comprende un ensayo introductorio a cargo de Gary Urton que repasa la historia de las investigaciones y los principales hallazgos del área andina. Asimismo, se presenta un breve recuento de los khipus wari, a cargo de Jeffrey Splitstoser. La segunda parte incluye los denominados *Archivos Incas*, en el que se incluyen estudios sobre los hallazgos de khipus en los sitios arqueológicos de Puruchuco, Pachacamac, Inkawasi, Armatambo y La Laguna de los Cóndores, en Chachapoyas (véase Clindaniel et al., Pozzi-Escot et al., Díaz, Urton y Guillén en este volumen). La tercera sección presenta dos de las principales colecciones de khipus, la que se encuentra en el Museo Etnológico de Berlín y el caso de la colección Radicati (véase Fischer y Urton en este volumen). Finalmente la última sección introduce al lector a los principales estudios de los khipus del periodo colonial y republicano, a cargo de Manny Medrano, José Carlos de la Puente, Sabine Hyland y Frank Salomon. Agradecemos de manera especial a todos los colaboradores que hicieron posible esta edición.

Concretar una iniciativa de esta envergadura, sin embargo, no ha sido una tarea sencilla, sino que ha requerido de un enorme esfuerzo de investigación y gestión, que no hubiera sido posible sin la colaboración de una serie de personas e instituciones.

Fig. 1
"Carta y kipu del inca Mangamarca,
adonde de las ordenanzas de gobierno"
de Fray Martín de Murúa, Historia del
origen y genealogía real de los reyes
incas del Perú, 1590; folio 124v. Colección
privada del Sr. Sean Galvin.

INTRODUCCIÓN

Quiero otorgar un agradecimiento muy especial a Zoila Helbenso, representante de la Fundación Temple-Radicati, por la confianza que desde el inicio depositó en el MALI, dejando en custodia la colección de khipus formada por su tío Carlo Radicati di Primeglio, y quien ha colaborado de diversas maneras a la producción de la muestra. La colección Radicati de khipus en el MALI, ha sido objeto de una investigación exhaustiva, que ha involucrado la realización de fechados radiocarbónicos, además de un ambicioso trabajo de conservación y montaje. En esta colaboración institucional ha participado la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a través de su rector Orestes Cachay Boza.

Debemos agradecer a nuestros auspiciadores, Fundación BBVA, everis, Peru Chazz Design Studio, Minera Bateas, Fortuna Silver Mines, Instituto Cultural Peruano Norteamericano y Diego de la Torre por el compromiso con la puesta en valor y difusión de las culturas prehispánicas. Quisiera mencionar aquí a Nelson Alvarado, Jorge Ganoza, Roberto Danino, Javier Hoyle, Mathieu Reumaux y Ximena de la Torre, Alberto Servat y Charles Miró Quesada, quienes desde cada una de las empresas que representan, contribuyeron a concretar este proyecto. Así también, debemos nombrar al Comité de Formación de Colecciones, que destinó un porcentaje de los aportes anuales de sus miembros, para completar el financiamiento de la muestra. En la última etapa, también se sumó la empresa Google para contribuir a la difusión del proyecto a través de sus diversas plataformas digitales. VM& Studio Gráfico, quien ha estado a cargo del diseño de este volumen, colaboró en el desarrollo de la propuesta visual y gráfica para la muestra. Muchas gracias a Ralph Bauer, a Verónica Majluf y al equipo de VM& por esta fantástica colaboración.

Esta exposición reúne objetos de diferentes regiones del área andina. Agradecemos de forma especial al Ministerio de Cultura del Perú, así como los museos y colecciones que gentilmente han cedido sus piezas para esta exposición. Entre ellas se encuentran la Fundación Temple-Radicati, el Museo

de Sitio Pachacamac, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Museo de Sitio Arturo Jiménez Borja – Puruchuco, Proyecto Arqueológico Inkawasi, Museo de la Nación, Proyecto, Huacónes, Proyecto Qhapaq Ñan-Sede Nacional, Museo Larco, Museo Centra-Banco de Reserva del Perú, la Municipalidad Provincial y la comunidad de San Francisco de Mangas.

El proyecto además ha incluido colaboraciones con artistas vivos. El préstamo y la edición de un proyecto audiovisual a cargo de Gabriela Yepes nos permitió ofrecer al visitante al uso de los khipus en Rapaz, en el que se muestra el proceso de recuperación y puesta en valor de lo que hoy constituye uno de los principales símbolos de esa comunidad. La artista chilena Cecilia Vicuña puso a nuestra disposición una serie de registros de performances inspirados en los khipus, un conjunto del cual exhibimos en la muestra. Cecilia, además tuvo la gentileza de donar un dibujo con el fin de recaudar fondos para concluir el financiamiento del proyecto, que hemos podido difundir en especial gracias a la gestión de Alexandra Bryce y Muriel Clemens, presidentas del Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo y del Comité de Formación de Colecciones, respectivamente.

Debemos un reconocimiento final al equipo que ha venido trabajando por más de dos años para sacar adelante Khipus, principalmente a Julio Rucabado, Katherine Román, Pamela Castro de la Mata, Patricia Villanueva, Valeria Quintana, Luisa Yupa, Pilar Ríos, y a todo el equipo del MALI.

Si bien los khipus continúan siendo uno de los retos más grandes en el estudio de las culturas andinas, gracias a los aportes de los investigadores de este proyecto que hoy tenemos en nuestras manos, es que el camino para lograr decodificar la información contenida en ellos se comienza a acortar.

Appendix K - Published articles (translations to English)

Pardo, Cecilia. 'The formation of Pre-Columbian collections in the Museo de Arte de Lima', in, L. Castillo Luis Jaime and C.Pardo (eds). *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque*, Lima: Museo de Arte de Lima, 2010, 26-33.

The generous donation made by Petrus Fernandini is undoubtedly one of the most important acquisitions of pre-Columbian art that have been integrated into the Museo de Arte de Lima in recent decades. This new selection of pre-Columbian objects will add to the museum's founding collection, donated by the Prado and Peña Prado families in 1961, (1) thus significantly enriching the historical and artistic quality of its holdings. The artistic styles that characterised the societies that inhabited the Jequetepeque valley and its area of influence, from the Formative period to the Inca, primarily absent from the museum, are represented in this new collection. Due to their different forms, styles and iconography, the pieces show the stylistic continuities throughout three thousand years of history and the changes in local styles, evidenced by foreign influences from cultures such as Recuay, Cajamarca or Huari. The collection also tells the social and political history of a valley that, despite having been part of the territory of the Mochica (2), Lambayeque and Chimú cultures at different times, has always maintained its particularities.

The group of recently acquired objects is a small but very significant sample of the collection that the family of Óscar Rodríguez Razzetto maintains to this day in the province of Pacasmayo, in the region of La Libertad, and which, having been amassed from the 1950s, is still considered to be of the most important collections in the region. But the initiative to integrate this group of works into the museum is not an isolated event but part of an acquisitions policy that has sought to create a broader vision of Peruvian art and its history. The Prado Family Bequest -which to this day represents the museum's core- arises from a collection formed at the beginning of the 20th century by Peruvian intellectual Javier Prado Ugarteche. Due to its richness and diversity of periods and styles represented, this vital legacy forms the basis of what is today the museum's primary panoramic collection of artistic creation in the country. Despite its vastness, such a vast and complex collection could not fail to have gaps, and, as will be mentioned later, the very history of the collection explains why the art of the northern coast has not been adequately represented. For this reason, since its foundation, the MALI has been adding new collections to complete and enrich the narratives aimed at its audiences.

Like the Museo de Arte de Lima (MALI), most Peruvian museums were born of similar processes; from private collections and isolated objects, they eventually shaped public collections. Personal efforts -later transformed into museum projects- allowed the creation of collections that today provide a didactic way to access the Peruvian past. Thanks to these initiatives, marked by each collector's personal vision, the collective imagination of art in Peru is gradually taking shape.

The Prado Family Bequest: from the cabinet collection to the Art Museum of Lima

Out of the eleven thousand works that comprise the Museo de Arte de Lima's holdings, at least seven thousand form part of the Prado Family Bequest, a collection formed at the beginning of the 20th century by the politician and intellectual Javier Prado Ugarteche (Lima, 1871-1921). This collection was born from the ambition to gather objects that could cover the history of Peru and represent it through its main periods, styles and civilisations (3).

The private museum formed by Javier Prado was the product of his intellectual vocation, his interest in the past, but also in contemporary Peru (4). Prado represented the modern man, whose progressive ideas saw the past as a better way for the future. After studying law at the University of San Marcos, Prado began an intense political and intellectual activity that would transform him into one of the most influential public figures in the country. His successful career was part of the history of a very powerful family, one of the most important political and economic groups of the twentieth century in Peru (5).

The Prado collection is a milestone in a long process that began in the years following the War of the Pacific, a strategy aimed at creating collections to build up a cultural memory of the Peruvian past. This contrasts with the preceding period, when the developing interest in pre-Columbian art, stimulated by the visits and studies of European and Peruvian travellers and explorers, and eventually by the first systematic archaeological excavations as well, which failed to give shape to an institutional framework. The first supreme decree for the protection of Peru's historical and archaeological monuments, promulgated in 1822, ordered "that the objects coming from the huacas and tombs of Peru be kept in a safe place". (6)

However, these intentions did not succeed, and the Peruvian State could not immediately establish a solid institution capable of preserving its heritage (7). The National Museum, founded in fact by the personal efforts of Peruvian politician and scientist Mariano Eduardo de Rivero (October 22, 1798 – November 6, 1857), would be a fragile and poor institution for decades. Peruvian archaeology thus had to emerge from individual endeavours, mainly outside the State. In the face of this institutional weakness, the well-intentioned accounts and memoirs that travellers and scientists such as Humboldt, Rivero, Markham, Squier, Bandelier and Raimondi contributed to disseminate, unfortunately, triggered a sudden interest among foreign collectors.

In this context, an essential commercialisation of archaeological pieces began, which led to the consequent departure of significant collections from Peru (8). The War of the Pacific, was a tragic episode that led to the looting of the collections of the National Museum. Its temporary closure and stagnation in the development of its collections would leave a museum vacuum that seemed impossible. It is in this context that private initiatives such as Javier Prado's arose, without which important public collections would probably not exist today.

The first venue of the Prado Museum was installed in his home residence, located on Corcovado Street in Lima's City Center. This space, which functioned as his home and workroom (9), was open to the people, mostly scholars and collectors, who were interested in visiting it. The main scientific personalities of the time, such as Max Uhle, visited the museum, and at the end of their visit, they would be quite impressed. These visits were guided by his sister, Rosa Prado, who was also in charge of the inventory and cataloguing of the objects (10). Although there is not much information about how or where he made his acquisitions, Prado must have devoted a great deal of time and effort to them (11).

The first decade of the 20th century saw a notable increase in the commercialisation of pre-Columbian material from the southern coast of the country. In this context, Prado acquired an important collection of objects from this region, mainly from the Nasca culture. According to Julio C. Tello, in those years the merchants, inspired by the value that these pieces would acquire in the local and international market, organised quads of looters (huaqueros) across the Nasca basin (12).

Their finds were then sold to the leading antiquities houses of the time, such as Jancke and Alexander; and to local collectors from Lima, and abroad (13). One of the collections acquired almost entirely by Prado was formed around 1904 by Luis Zúñiga in the region of Ica. Among the objects in the collection, Tello described a Tiahuanaco mummy and some gold ornaments from Cahuachi that, having been extracted from another tomb, were inserted in the mummy's tunic when it was sold to Prado (14). It would also be from the south coast that other outstanding pieces form part of the Prado collection, such as the case of the exceptional late Paracas mantles, among the first that the Peruvian public came to know and which would lead Julio C. Tello to discover the sites of Wari Kayán and Arena Blanca, in the Paracas peninsula, two decades later (15).

While the commercialisation of pre-Columbian antiquities prospered, other individuals and Prado began to form their own collections for philanthropic purposes. One of them was the Trujillo landowner Víctor Larco Herrera (Trujillo, 1870 - Santiago de Chile, 1939) (16), whose collection is the basis of what today comprises the core collections from the National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru.

From an early age, Larco became interested in his father's agricultural business, based on the cultivation of sugar and cotton in the Virú Valley (17) and carried out philanthropic, cultural, and social work in Peru. During his trips to Europe, he had the opportunity to visit numerous museums, where he realised that archaeological collections, rather than fulfilling some selfish whim or acting as mere decorative objects, could also serve important educational purposes. This idea had a decisive influence on the destiny of his collection, which considerably increased in 1919 with the acquisition of other archaeological objects. (18) Towards the end of that year, he summoned Julio C. Tello to seek advice on establishing an archaeological museum for Peru, based on these collections. (19)

In the course of the following year, under Tello's advice, other collections were acquired from Lima, Cusco, Ica, Nasca and Pisco, to present a more diverse and comprehensive sample of the pre-Columbian cultures of Peru. (20) Peruvian physician and historian Hermilio Valdizán has pointed out that the museum that Larco Herrera finally succeed to create was achieved at the cost of an enormous activity undertaken by private collectors, considerable economic outlays and a very effective investigation of all those other small collections that, being in the possession of various people, were destined for "shameful " export. (21) The exports Valdizán referred to could apparently only be counteracted by the private collections formed locally in various regions of the country, which, in fact, first constituted independent units and were eventually acquired by the national museums.

The foundation of the Museo de Historia Nacional by President José Pardo in 1905 inaugurated a new period in the history of archaeological collecting in the country. Max Uhle, a German specialist who had arrived in Peru for the first time in 1896 with the mission of

gathering collections for the Ethnographic Museum of Berlin (22), was appointed director of the archaeological section of the new museum. Uhle would be responsible for forming the archaeological collections through explorations and excavations, as well as incorporating acquisitions and donations (23).

At the end of his tenure, the Museo de Historia Nacional had 8,675 archaeological objects, of which more than sixty per cent came from systematic excavations. At the same time, the rest corresponded to purchases and donations. (24). He was succeeded by Tello, who in 1913 had been appointed head of the anthropological section of the museum. At that time, Tello expressed his interest in "stopping the vandalism that progresses day by day, uprooting and destroying forever the most precious testimonies of the country's history" and in organising, classifying, and scientifically preserving the archaeological objects in the museum's custody. (25) In this way, during the following years, Tello would become the primary representative of the management of the State's archaeological collections. In this process, the largest acquisition in the history of the National Museum was undoubtedly that of the Victor Larco Herrera Archaeological Museum, which was acquired by the State in 1924. The enormous collection of more than twenty thousand pieces completely transformed the profile of the leading national collection, until then made up of the archaeological section of the old National History Museum and the contents of a body of materials from the excavations in Cusco by Yale University. (26) When in charge of organising the first inventory of the museum's holdings, Tello realised that although the archaeological heritage had great intrinsic value from an artistic point of view, it lacked importance due to the absence of information on provenance, which comprised the circumstances of its acquisition or discovery, and its association or interrelationship with other objects. (27)

The collections reflected the incipient scientific archaeology in Peru. However, the contributions of researchers such as Uhle, Tello and others would be crucial to value and recognise the importance of archaeological contexts for understanding pre-Columbian history.

The history of the Victor Larco Herrera collection reveals the critical role that individual efforts played in forming public collections in Peru. Such would also be the final destiny of Javier Prado's collection, which would be integrated into the recently founded Museo de Arte de Lima years later.

In 1935, more than a decade after Javier Prado's death, his collection was moved to the Peña Prado family mansion in Chorrillos, which had adequate space. (28) The Prado Museum was formally inaugurated here in memory of its principal founder. The new area had thirty-two rooms for the exhibition of the collection, five of which were devoted to pre-Hispanic art. (29)

In the newspaper article announcing the donation made by the Prado and Peña Prado families to the Patronato de las Artes in 1961, it was stated that the Prado Family Bequest had been donated for its permanent exhibition, as well as for its proper conservation and custody. (30)

Of the seven thousand objects donated to the museum, representing most of the Prado collection, at least six thousand were of pre-Columbian origin. This corpus, which is still the core of MALI's pre-Columbian groups, was composed of critical ceramic vessels, textiles and

metal objects, in addition to other smaller sets of objects made of wood, stone and shell. Even if the collection was very complete in terms of the variety of its mediums, it had some stylistic gaps that did not allow for the display of a representative selection of the main artistic traditions of the Andean region. In ceramics, for example, although the traditions of the south were represented by a rich collection of more than a thousand objects, mostly Nasca, comprising double-spouted and bridge-handled bottles, vases, bowls and other objects such as antaras, the early styles, such as Paracas, and those of the Middle Horizon, such as Tiahuanaco and Huari, were scarcely represented. On the other hand, the traditions from the Central Coast were represented by an essential group of Chancay-style vessels and different cultures from the north-central coast, such as Casma and Pativilca. Finally, the northern tradition was represented mainly by the Lambayeque, Chimú and Chimú-Inca styles. The Cupisnique style was almost absent, while the Mochica included essential pieces from the Middle Mochica period but very few from the Early and Late Mochica Periods.

Since the Prado donation in the 1960s, the MALI collection has been constantly enriched thanks to the vital work and interest of the museum itself as well as the collaboration of artists and collectors. The museum's acquisition policy is oriented towards incorporating works of the highest aesthetic level without leaving behind its historical value (31). Within the framework of these guidelines, in 2007, the museum undertook a significant effort to add to its collection an essential selection of seventy-three ceramic vessels and metal objects from different styles and periods of the northern coast pre-Columbian traditions belonging to the collection once formed towards the second decade of the 20th century by agricultural entrepreneur and businessman Oscar Rodríguez Razzetto.

The Óscar Rodríguez Razzetto Collection

Between the 1950s and 1980s, a series of social, political and climatic changes in the Jequetepeque Valley of the North Coast of Peru affected the main archaeological sites in the region. The agrarian reform led to the disappearance of the large local estates *haciendas*, the construction of the Gallito Ciego dam enabled a centralised irrigation system to supply the entire valley, and, finally, three very intense earthquakes (1940, 1970 and 1974) were followed by at least four El Niño events and numerous droughts. All this caused significant looting in archaeological sites such as Balsar, Tolón, Tembladera and Puémape, and more recently, La Mina, Dos Cabezas, the Huaca de las Estacas and, particularly, San José de Moro. (32).

It is in this context that, beginning in the 1950s, Oscar Rodríguez Razzetto set out to preserve a small but representative sample of what was plundered in the region. An agriculture entrepreneur by vocation, Oscar Rodríguez Razzetto was born in the province of Huari, Ancash, on December 31, 1916, to Ricardo Rodríguez Ramírez and Carmen Rosa Razzetto Fernandini. When he was very young, the Rodríguez Razzetto family moved temporarily to Pacasmayo for work reasons. Years later, in Lima, the young Oscar was educated at the Guadalupe School before beginning his medical studies at the Universidad Nacional Mayor de San Marcos. In 1949, he settled in the region to work in agriculture with his brother César. A few years later, he met Blanca Nelly Figuerola Lara, who would become his faithful companion until she died in 1999. The young couple married in 1954 and settled in Chepén, Doña Blanca's hometown and the cradle of the collection.

Don Óscar was characterised as a dignified, cultivated man, very committed to his work. His performance contributed significantly to the agricultural development of the Jequetepeque region. In his best years, he came to usufruct around two hundred and four hundred hectares, which he rented to the landowners to cultivate rice and fruits. With the agrarian reform, he was awarded fifty hectares of the Ñanpol farm, to which he would dedicate himself entirely to contribute to the agricultural process in the region. Don Óscar was not a rice farmer, but worked as a semi-farmer to improve the quality of the rice seeds. He was the founder of the National Rice Committee, which, from its headquarters in Guadalupe, managed to obtain contributions from the government of the day to acquire machinery. (33)

As an anecdotal fact, it is worth recalling here that the first lot of the new collection was a gift from Doña Blanca during Easter 1954, shortly after her marriage. The pieces chosen by his wife were instantly identified as fakes by Don Oscar, who already had a gifted criterion to distinguish the best specimens. (34) His acquisition of archaeological pieces only began around 1955, as he was highly concerned about the possibility of being sold abroad. But Oscar's initiative was not unique in the region, as his brother César was also interested and started his collection. Both collections grew until they gathered around five thousand pieces in the first years. A large part came from archaeological sites in the valley, and, as a whole, each of the periods and phases of its cultural evolution were represented. It is curious to note that the collection increased according to the successive waves of looting in the different sites of Jequetepeque. Thus, for example, the main pieces from the Formative period were acquired at two other points in time. The first, in the 1970s, coincided with the looting of sites affected by the construction of the Gallito Ciego dam, such as Tembladera, located in the upper part of the valley. The second took place at the beginning of the nineties when after the terrible looting of Puémape, Rodríguez Razzetto managed to rescue valuable pieces such as the Contortionist, which today is part of the MALI collection.

The incorporation of Mochica-style pieces into his collection occurred mainly during the 1980s. These came from sites such as Balsar, Tolón, Masanca, Pacatnamú and San José de Moro. In this last specific case, the particularity of its pieces and how they were integrated into Rodríguez Razzetto's collection suggest that the quarrying would have taken place sporadically over at least three decades. The collection was initially housed in Chapén, the most important town in the valley, where the family resided. But later, in 1976, it was moved to Pacasmayo, Jequetepeque, where Rodríguez Razzetto settled permanently. The space dedicated to his archaeological treasures was rigorously cared for by his wife, who also cleaned and restored some pieces. The family house in Pacasmayo always kept its doors open to those interested in studying the archaeology of the northern coast. During the excavations in Pacatnamú in the 1980s, the collection was visited by young North American students and researchers, such as Christopher Donnan, who participated as co-director in this project. Donnan not only became one of the prominent admirers and scholars of the collection, but he established a close relationship with the collection in the following years. In these years, other renowned researchers such as Carol Mackey, Luis Jaime Castillo, John Verano, Alana Cordy Collins, Don and Donna McClelland, Steve Bourget and Walter Alva, among many others, would visit the collection to enrich their research.

Don Oscar greatly admired the pieces he owned, to which he dedicated his afternoon hours. However, he was always very interested in listening to the opinions of the archaeologists,

who provided him with rigorous information that allowed him to contextualise the objects. In addition to Doña Blanca's excellent care, these pieces were always subject to meticulous conservation. This delicate task on more than one occasion was entrusted to Master Córdoba, a renowned ceramics conservator in Trujillo (35).

After Óscar Rodríguez Razzetto's death in August 1999, the collection remained in Pacasmayo under the custody of his family. Today, students and researchers continue to visit it as a source of reference for their studies. Nowadays, when there is greater surveillance of archaeological sites in the Jequetepeque Valley and in the Andean Region in general, especially as most elite tombs have already been systematically plundered, it would be unlikely to assemble a collection similar to the one formed by the Rodríguez Razzetto family. As the history of archaeological collections shows, an essential part of the pre-Columbian art produced in the Jequetepeque valley systematically plundered for decades, would not have been rescued without the help of valuable particular initiatives such as this one. Thanks to this contribution, Peruvians today can enjoy and learn from these exceptional works in our museums.

For the Museo de Arte de Lima, incorporating a select group of the Rodríguez Razzetto collection constitutes a substantial contribution to the understanding and interpretation of the artistic styles that developed on the northern coast before the arrival of the Spanish to the Americas. Thanks to its regional character, these new acquisitions have allowed MALI to build up a sequence of continuous development within the framework of the curatorial discourse that the museum has been developing over the years, otherwise impossible since its holdings are based in dispersed collections from different regions. In this way, the Rodríguez Razzetto collection complements the valuable collection of pre-Columbian art formed by Javier Prado more than half a century earlier, making it an accessible source of reference for students, researchers, tourists and MALI's general audiences.

Notes

(1) Museo de Arte de Lima. *El Arte en el Perú. Obras de la colección del Museo de Arte de Lima*, Lima, 2001, 14.

(2) The terms Mochica and Moche have been used interchangeably to refer to the culture of the northern coast of Peru. The former was coined by Rafael Larco based on the gentilic of the Moche valley. At the same time, the second obeys the North American custom of naming the cultures by the rescript in which they were first identified or by the place where they are most characteristic. In this book, we have opted for the first form, standardising the terminology to ensure everything is clear. In the same way, Lambayeque and Sicán are used to name the culture that developed in the region of the same name. In this book, we have opted for the former, which is older and more traditional than the latter. Likewise, in this volume, proper names have been used to designate cultures, styles and periods, for example, the Early Mochica style. The use of lowercase has been applied to the names of societies, as in the following cases: Mochica society or the Mochicas.

(3) Pedro Morales de la Torre, "Javier Prado, evocador de la castiza tradición limeña", *Mercurio Peruano* 7 (42): 278-279, Lima, 1921.

(4) Felipe Portocarrero, *El Imperio Prado: 1890-1970*, Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico, 2007, 103.

- (5) On the significant influence of the Prado family, see Felipe Portocarrero, *El Imperio Prado...*, Opl cit., 92.
- (6) Julio C. Tello and Toribio Mejía Xesspe, “Historia de los museos nacionales del Perú, 1822-1946”, *Arqueológicas* 10: IV, Lima, 1967.
- (7) Ibid.
- (8) Pascal Riviale, *Un siècle d’archéologie française au Pérou (1821-1914)*, París: L’Harmattan, 1996.
- (9) Valdizán, quoted in Portocarrero, *El Imperio Prado*, op.cit.
- (10) Rosa Prado pertenecía a una orden religiosa. Documentación inédita de Max Peña Prado.
- (11) Dennis Gilbert, *La Oligarquía Peruana: Historia de tres familias*, Lima: Editorial Horizonte, 1982, 160.
- (12) Julio C. Tello, “Apuntes”, Colección Toribio Mejía Xesspe, Archivo del Instituto Riva-Agüero, Lima, s.f., 4.
- (13) What was stolen by looters such as Felipe Morales, Pompeyo Maldonado and Justo Pastor Rivas at the sites of Tierra Blanca, Catanillo and in the Nasca basin added to valuable collections such as those of such as those of Gaffron, Gretzer, Fracchia and Bolívar..
- (14) Julio C. Tello, “Apuntes”, Doc. cit.
- (15) Richard Dagget, “Paracas: Discovery and Controversy”, in Anne Paul (ed.), *Paracas: Object and Context in South Coastal Peru*, 36, Iowa: University of Iowa Press, 1991.
- (16) Víctor Larco Herrera was Rafael Larco Hoyle’s uncle, founder of the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera (located in Pueblo Libre, Lima).
- (17) Hermilio Valdizán, Víctor Larco Herrera: *El hombre – La obra*, Santiago de Chile: Imprenta Nascimento, 1934, 21.
- (18) Larco Herrera acquired collections from the following families: Vélez López (Trujillo), Castillo (Chiclayo), Estrada (Chiclayo), Urquiaga (Trujillo), Black (Chiquitoy), Neira (Pacasmayo), Dieguez (Pacasmayo), Kosmann (Pacasmayo), Baglieto (Trujillo) y Cossio (Trujillo). Véase Tello y Mejía Xesspe, “Historia de los museos ...”, Art. cit., 119.
- (19) Dagget, “Paracas: Discovery and ...”, Art. cit., 38.
- (20) Ibid.
- (21) Valdizán, Víctor Larco Herrera...Op. cit., 177.
- (22) John Rowe, “Max Uhle y la idea del tiempo en la arqueología americana”, in Peter Kaulicke (ed.), *Max Uhle y el Perú Antiguo*, 5-21, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- (23) Tello y Mejía Xesspe, “Historia de los museos ...”, Art.cit., 71.
- (24) Teodoro Hampe, “Max Uhle y los orígenes del Museo Nacional”, in Peter Kaulicke (ed.), *Max Uhle y el Perú Antiguo*, 123-156, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- (25) Tello y Mejía Xesspe, “Historia de los museos ...”, Art.cit., 82.
- (26) Ibid., 137.
- (27) Ibid., 139.
- (28) The Peña Prado mansion, built in the early 19th century, was acquired by Javier Prado's brother-in-law, Juan Manuel Peña y Costas. Javier Prado's brother-in-law, Juan Manuel Peña y Costas.
- (29) Portocarrero, *El Imperio Prado*...Op.cit., anex 2.
- (30) Response from Carlos Neuhaus to Max Peña Prado, *La Prensa* (Lima, miércoles 5 de abril de 1961).
- (31) MALI’s acquisition policy, 1999.
- (32) Through the looting activity, these sites went down in history as sources of treasures. Luis Jaime Castillo, personal communication.
- (33) Blanca Figuerola de Rodríguez, personal interview, Lima, March, 2009.
- (34) Blanca Figuerola de Rodríguez, personal interview, Pacasmayo, July, 2008.
- (35) Blanca Figuerola de Rodríguez, personal interview, Pacasmayo, July, 2008.

Pardo, Cecilia. Modelando el mundo. 'Imágenes de la arquitectura precolombina, una introducción', in C. Pardo (ed). *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina*, Lima: Museo de Arte de Lima, 2011, 16-25.

The image of architectural creation occupies a prominent place in the complex artistic system of the ancient world. In distinct representations of buildings, plazas, domestic dwellings, burial chambers or exaggerated and stylised versions of ceremonial constructions, these forms of the cultural environment provide exceptional information about unknown architectural features, about the processes that led to the intervention of space but, mainly, they refer us to the belief systems and religions of past societies. The first notion of architecture began to be defined in the human mind in the Paleolithic period, with the appropriation of rock shelters and the manufacture of shelters for protection from the cold. (1)

From then on, the intervention of natural space began to develop in a long and complex process that continues to the present day. Although the construction processes, and therefore the notion of prior planning, are determined very early, the first material references to architectural plans and the first architects by trade date back to the third millennium B.C., when large-scale buildings began in the Middle East. (2). One of the earliest images that provided reference to this new concept is that of the Gudea Architect. This stone sculpture portrays a Sumerian king holding on his knee, representing the plan of a citadel. (3). Today, in the custody of the Louvre Museum, it is one of the earliest representations of a character related to the construction trade.

In Egyptian art, for example, there are several evidences of plans and drawings of buildings made in limestone, as well as complex inscriptions on papyrus and clay from funerary structures. It is also from Egypt that the first models in the most literal sense would have come, objects that would have served as exact models, such as the full-scale model found by Flinders Petrie near the pyramid of Cheops at Giza in 1883. (4) However, this region's most significant three-dimensional representations are constituted by fragile objects made of terracotta, known as offering trays or "soul houses", which have been found in tombs belonging to members of lower social status, as the only funerary offerings. (5)

These pieces have been interpreted as representations of funerary and royal enclosures, possibly used to guarantee the prosperity of the deceased in the afterlife. (6)

Evidence is not scarce in Asia. The finely crafted ceramic models produced at the beginning of our era by the Han Dynasty in ancient China bear witness to the cult of death and these peoples' belief in the afterlife. (7) This is a large group of tomb buildings moulded in ceramic with relief decoration and polychrome details, possibly produced as funerary offerings, constituting one of the most impressive artistic ensembles of antiquity. In the Western world, it is worth distinguishing the two-dimensional images depicted on frescoes, mosaics and reliefs in different places of pre-Hellenic Greece, the identification of which has helped to determine elements of the architecture that have not been recovered by archaeology. Three-dimensional models with symbolic representations have also been documented in Greece, which differ from architect's models - made to scale as exact reference models for construction - and are recorded from 3000 BC to Roman times. (8).

But images referring to architecture were familiar to the diverse figurative repertoire of art produced in the New World prior to the European conquest. The set of architectural representations documented in the Mesoamerican region is very varied and covers a time span of two thousand years (9). Among the most significant are images of simple dwellings recorded on Olmec ceramics from the Pre-Classic period, stylized models from the Mezcalá culture, as well as complex models from Nayarit that illustrate rituals, ball games and some scenes of daily life. The Maya tradition, although it did not produce models in a concrete sense, did capture its architecture in images painted on ceramics and murals for ritual and funerary purposes (10).

As in Mesoamerica, the representation of architecture in the Central Andes is present in different forms and media in the main styles and artistic traditions, from the Formative period (1600-200 B.C.) to the arrival of the Spanish (1532 A.D.). During these nearly three thousand years of artistic production, representations of ceremonial architecture- as venues for rituals carried out seasonally to satisfy the gods and thus perpetuate the power of the elites- would have served as the principal subject of inspiration for pre-Hispanic artists. The references in public and private collections, as well as those rescued from the archaeological context, come mostly from tombs built below the surface, thus allowing for their preservation. However, it is very likely that there were other specimens that would not have survived because they were made of perishable materials and were deposited outdoors.

Sculptural representations in ceramics, clay models, architectural plans carved in stone and woven scenes are some of the most frequent forms of representation that allow us to approach this very relevant topic in the study of the images of our past.

Research and main findings

Although the research on the technologies used, the styles of construction and, in general, on the achievements reached in constructions has been emerging since the beginning of the last century, encouraged by contributions from the field of architecture (11), the main contributions aimed at understanding the importance and significance of the representation of architecture itself would only arrive from the mid-twentieth century onwards.

One of the early studies is that of Luis Pardo, whose theories are based on the representations of Inca architecture as exact models for the planning of construction, proposing a typology based on the type of images represented therein. Architecture models representing temples, military buildings, palaces and dwellings, or the so-called "huacos-maquetas", constitute the main categories he establishes from studying the collection of the Museo Inka in Cusco. (12). Pardo's early proposal is followed by contributions that respond to this hypothesis, questioning the function of the maquettes as exact reference models for architecture in favour of a more symbolic function of the spaces represented. (13)

A series of investigations focused on the study of sculptural and pictorial images of architecture on Mochica style vessels (14) argues that these would represent the ideal versions of dwellings belonging to important figures or specific sectors within ceremonial structures. In this sense, the comparative study between the architecture represented and the

archaeological remains recovered in the northern coast has provided significant information for research (15), mainly regarding the large ceremonial buildings in archaeological sites such as the Huaca de la Luna and the city of Chan Chan in the Moche valley, or the El Brujo complex in the Chicama valley.

Until only several years ago, the main studies on the subject of architectural models were mainly based on objects from private and public collections, which were mostly devoid of known contexts. The scarce evidence from archaeological sites did not allow to establish the relationship of these objects with the characters that would stand behind their realisation or with the places that would be represented, so the interpretations responded, as already mentioned, either to the analysis of their iconography, to the archaeological remains of already excavated buildings or to historical references. However, the discovery of a series of models and monumental buildings as a result of archaeological research carried out in the last decades and centred in different regions of the Andean area, has been key fundamental to elucidate the nature and function of these objects.

Also, a series of objects found accidentally in this region, resulting from interventions following looting events, have contributed to this understanding. For example, the fortuitous finding of a pyramidal construction carved in a pumice stone in the El Brujo complex, in the Chicama valley, is one of the main examples (See Fig. 32). (16) It was left aside by a group of looters, the information that has been recovered indicates that it would have been found inside a tomb in association with ceramics from the Middle Horizon Period. (17) Although the most important occupation at this site corresponds to the Mochica period, the associations and the architectural distribution shown in the piece suggest that it could be the representation of a Lambayeque temple. On the other hand, the identification of a looted funerary context in the Castillo de Tomabal site, in the Virú valley, allowed the recovery of a miniature carob wood model that was buried inside an adobe, possibly as part of a ceremonial practice. (18) By the style of the ceramic fragments found in that context, the piece would be associated with the Mochica IV phase (19), however, its characteristics relate it to examples of later styles, typical of the Middle Horizon or even the Late Intermediate Periods. Similar objects, also made of stone and ceramic, representing a series of equal and repeated grids, have been interpreted as game boards or objects for counting, which would have had greater validity during the Inca Empire, according to historical documentation and images referred to by the chronicler Guamán Poma de Ayala (20).

However, the carvings on the piece clearly show a series of smaller enclosures delimited by two main towers, represented at a greater height, in a diagonal and opposite composition, which would suggest that it would be a building with different functions (21). Its size, which makes it maneuverable with only one hand, makes us think that it must have been used to be manipulated, as a representation of a memory to be left as a funerary offering, without discarding that it served as a possible reference model for the execution of a building. The contribution of these objects recovered from the looting activities *huaqueo* is added to the exquisite information and discoveries of pieces from systematic archaeological excavations, thanks to which it is now possible to suggest the relationship that may have existed between certain architectural representations and specific places or characters.

In the first place, it is worth mentioning the study of the clay models found in chamber tombs from the Late Mochica period in San José de Moro (22).

Excavations carried out since 1991 at this site located in the middle Jequetepeque valley have identified a series of very complex funerary contexts belonging to high-ranking women, who were buried in large chambered tombs accompanied by fine offerings in ceramic, metal and human sacrifices (23). More than thirty models have been recovered so far alongside these artifacts at San José de Moro. The delicate state of conservation in which most of them are found coincides with the imperfect workmanship of these objects in relation to the delicate ceramic vessels bearing fine line-painted decoration and the gilded copper accessories. San José de Moro is one of the few places where it is possible to study funerary rituals, as different levels of occupation have been linked to the events that preceded the burial itself, and which would have been related to the consumption of food and ritual beverages.

Everything seems to indicate that the models of San José de Moro would have been produced during the pre-funerary ritual, showing some relationship between the building represented and the buried person. (24)

In this regard, a correspondence has been proposed between the spatial configuration of the models and a series of platform enclosures with ramps identified in nearby places such as the ceremonial complex of San Ildefonso, located in the lower Jequetepeque valley, about ten kilometres from San José de Moro (25). San Ildefonso was built in the ravines of the San Ildefonso hill, where the natural slopes were determinant in the occupation of the site. The unusual replica of platforms with ramp identified in different areas of the site has been understood as congregation centres for the realisation of independent ceremonies during the Late Mochica period in the Jequetepeque valley (26).

The work carried out at the ceremonial complex of Huaca de la Luna since 1991 represents another major contribution to the study of space in the archaeology of this region. (27) The architecture of the buildings that form this large ceremonial centre, built in different construction phases, has been linked to representations of architecture on Mochica-style vessels, judging by the distribution of the spaces represented. It is precisely from this complex that one of the most important architectural models in the Andean archaeological record comes from. During the excavations carried out at the site in 1991, two intrusive tombs from the Chimú period were identified that had been looted, but where two fine wooden models carved with shell inlays had been left behind.

The model found in a better state of preservation represents a square where a ritual related to the cult to the ancestors is displayed. Participating in the ceremony are a series of musicians, hunchbacked characters preparing chicha and carrying a cup and a group of *munaos*, funerary bundles to whom the event is dedicated. Due to its configuration and the ornamentation of its walls with polychrome reliefs, this piece has been associated with the large ceremonial plazas of the late palaces of Chan Chan, where similar rites would have been carried out. The radiocarbon dating carried out in the funerary context indicates that the piece would be of late

manufacture, possibly from the Inca or Early Colonial period, between 1520 and 1630 A.D., when the heirs of the Chimú dynasties would have sought safe places for the burial of their dead, while the city of Chan Chan began to be looted. Representations of miniature models found in association with the piece, could be a clear reference to its possible function, as a "backdrop" in which activities were presented in order to be transmitted to the population, thus ensuring its permanence in the collective memory. (28)

During the reconstruction work of the looted royal funerary platforms in Sipan, the team of archaeologists led by Walter Alva managed to recover part of the original contents of the main tomb that had gone unnoticed by the looters. (29) Among the most important objects recovered was a copper scepter of approximately one meter long, at the end of which was depicted a central structure with a gabled roof, located on a square platform (See Fig. 144 a-b). The roof of the building was decorated with war clubs and particular elements represented by human heads with horns, rather unusual images in pre-Columbian imagery. (See Fig. 146).

Several months after the discovery, fragments of truncheons and human heads with horns made of ceramic, which possibly served the same purpose in which they are represented, were found in the filling of the tomb, giving rise to a probable link between the architecture of human scale and the representation itself. The fact that this scepter, which is an obvious symbol of prestige and status, was decorated with an architectural structure, suggests that these representations were related to the individual buried in the burial chamber, possibly as symbols of their own residences.

Although recent research carried out on the northern coast has allowed us to obtain more information about the architectural ensembles from this region, there is a reduced corpus, but not less relevant, the result of archaeological research carried out in southern Peru, and which allows us to enrich the corpus of pieces with known contexts and, in this way, to address new archaeological questions. In the Nazca area, for example, some models have been identified that would come from the area of Los Majuelos (See Fig. 73 a-b), which show a varied range in their mode of representation.

There are versions elaborated in fired clay that represent houses with delimited enclosures and scenes with characters inside, while others evoke less naturalistic representations where images of decorated temples or very synthesised versions are exhibited, which would be endowed with a complex symbolism. During the excavations by William Isbell at the Huari de Conchopata site in Ayacucho, a fragmented clay model was found, representing a new corpus of material culture available for research.

The international symposium organised by the Pontificia Universidad Católica del Perú - PUCP in June 2010, which brought together the most outstanding Peruvian and foreign researchers on the subject, constitutes the starting point of this project. From this event came the idea for the title *Modeling the World*, the core group of contributors and even the title itself. The publication we have in our hands today is partly the result of this initiative.

The exhibition on display today in MALI's temporary galleries, also greatly enriched by the contribution of the Symposium organised by the PUCP, brings together an important

selection of the most outstanding architectural representations that are part of the local heritage, evaluating their functionality and relevance as objects of ceremonial use or ideal prototypes for construction based on an interdisciplinary treatment, where architecture, archeology and art history converge. Associated with the main styles and captured in different media, these images that materialise human creation within a materialise human creation within an artistic system in which the representation of a supernatural world prevailed, allow us to reflect on the architectural creation in the Andes and its representation, as well as on the suggested correspondence with real scale versions of buildings.

At the same time, the exhibition reflects on the function of these objects - most of which were ultimately intended to serve as funerary offerings - concerning specific places or people, prioritising those pieces containing contextual information. The exhibition rescues those abstract elements of art that propose links with ceremonial spaces and those that manifest synthetic versions of architecture. Finally, their function as models -or exact reference models for the architect- is questioned, giving rise to a debate that leads to attributing them a mainly symbolic meaning.

The contents proposed in the exhibition draw from the main studies on the subject of the representation of Andean architecture released in recent years, whose essays and specific studies of pieces comprise the main body of this publication. In one of the most exhaustive investigations on the evolution of architecture in the pre-Hispanic Andes (31), José Canziani presents a review from the earliest manifestations of human creation up to the Incas. Based on a previous study, he presents an exploration of the existing correspondences between architecture and its representation in archaeological objects, from the premise that architectural representation in the Andes constituted a symbolic image, expressing meanings of different kinds through the language of forms.

Starting from an exercise to clarify the meaning and function of architectural representations, Jean-Pierre Protzen analyses the structures and their level of detail to catalog them in different types, arguing that in most cases these objects would have been conceived as replicas and not prototypes, that is, they would have served as inaccurate symbolic reproductions instead of reference models for construction (32). For this purpose, he approaches a group of pieces of Inca affiliation, combining the mere visual description with the information rescued from the historical documentation. In this same line, from the viewpoint of landscape architecture, he reflects on the carved stone of Sayhuite and its symbolic importance for the Inca society.

In his long trajectory of archaeological investigations in the San José de Moro cemetery, Luis Jaime Castillo deepens on the clay models found as offerings in tombs of boat and chamber associated with the Late Mochica period. Rescuing recent research in nearby sites, he establishes clear correspondences in the distribution of these objects and that of ceremonial enclosures, recognising the former as symbolic representations of real religious and administrative buildings. The models would thus be marking the existing relationships

between these constructions and the people buried in these funerary contexts during the last periods of the Mochica society in the Jequetepeque Valley.

Adding to studies of the north coast Santiago Uceda reviews in detail the scenes represented in the Chimú wooden models from Huaca de la Luna, in which complex scenes of a ritual related to the cult of the dead are represented. He questions their function as architect's maquettes in favour of a ritual destination, referring to them as "backdrops", similar to the Egyptian maquettes, where ceremonial activities were depicted to be transmitted to the population, ensuring their permanence in the collective memory. Despite confirming the existence of a parallel with the ceremonial plazas at Chan Chan, it shows that the models do not respect the proportions of the full-scale versions, so they should not have served as exact references for the architect.

In addition to these contributions, Juliet Wiersema's recent research is undoubtedly one of the most exhaustive studies on the symbolic meaning of architectural representations in Mochica art. After a review of about 169 specimens containing sculptural images and the constant reference to a set of pieces of different affiliation, her study proposes that these objects provide explicit information that alludes to ceremonial structures associated with specific places, periods and ideologies.

Considering the type of enclosures identified in the vessels, she proposes a study methodology to approach the structures of a single enclosure from the relationship with those that represent structures of greater complexity (33). In this way, it transcends the mere observation of the representations, looking for correspondences in Mochica ceremonial structures of human scale, such as those found in the Huaca de la Luna in the Moche valley. (34)

Studies such as this one reveal that many of the representations in Mochica art correspond to sectors of buildings that would have existed in reality, and that are closely linked to ceremonial spaces related to human sacrifice events carried out as a result of ritual combat and the taking of prisoners, one of the main ceremonies represented in Mochica art. However, despite having identified clear correspondences with ceremonial spaces of human scale, Wiersema argues that they would not be exact reference models for construction but ideal models that would have respected the construction technology, the distribution of spaces and some details of the finishing techniques.

Finally, taking a series of aesthetic theories that are incorporated into the analysis of spatial representation, Paulo Dam approaches the object. He observes the geometric elements present in specific compositional structures linked to architecture to discover the way in which these are materialised in two-dimensional supports -textiles, murals and drawings- or three-dimensional -sculptural and architectural- within the broad spectrum of pre-Columbian art (35).

Through these contributions, sacred architecture and its representation in pre-Hispanic art are presented based on the main known examples to build new correspondences and narrative

discourses that, generated from the ambitious interpretative work, contribute to a better understanding of one of the most important chapters of Peruvian history.

Notes

- (1) Adam, Jean-Pierre. "Drawings and Models: The Ancient Architectural Conception", in Pedro Azara et al. (Eds.), *Las casas del alma: architectural models of antiquity (5500 B.C. antiquity (5500 B.C./300 A.D.)).* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997. p. 25.
- (2) Ibid.
- (3) Ibid.
- (4) Adam. Op. cit. p. 27.
- (5) Andrzej Niwinski. "The Houses of the Soul and their relation to the funerary and civil architecture of ancient Egypt", in Pedro Azara et al. *Egypt*, in Pedro Azara et al, *The Houses of the Soul: Architectural architectural models of antiquity (5500 B.C./300 A.D.)).* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997. 41.
- (6) Niwinski, op. cit. p. 45.
- (7) Bisscop, Nicole de. *La Chine sous toit: 2000 ans d'architecture à travers les modèles réduits du Musée du Henan.* Brussels: Fonds Mercator-Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 2007.
- (8) Schoep, Ilse. "Pre-Hellenic architectural maquettes in the Aegean", in Pedro Azara et al. Pedro Azara et al. (Eds.), *Las casas del alma: maquetas arquitectónicas of the Soul: Architectural Models of Antiquity (5500 B.C./300 A.D.)).* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997. pp. 83-89.
- (9) Schávelzon, Daniel. *Thirty centuries of Images. Maquetas y represen-and Representations of Architecture in Pre-Hispanic Mexico y América Central Prehispánica.* Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2004.
- (10) Ibid, 177.
- (11) The main general reviews on architecture and urban planning in ancient Peru, from the studies by Carlos Williams and Cristóbal Cristóbal Campana to the recent research by José Canziani, have contributed to generate an important reference base for the study of to approach the study of these media supports.
- (12) Pardo, Luis. "Architectonic Maquettes in Ancient Peru", in *Revista del Museo e Instituto Arqueológico*, No 1, pp. 6-7, Lima, 1936.
- (13) Würster, Wolfgang W. "Peruvian architectural models: an essay of interpretation", in *Revista del Museo Nacional*, XLVI: 253. Museo Nacional, XLVI: 253-266, 1982.
- (14) The terms Mochica and Moche are used interchangeably to refer to the culture of the northern coast of Peru. Peru. The former was coined by Rafael Larco, based on the demonym of the Moche valley, while the second one obeys the North American custom of naming American custom of naming cultures after the cultures by the region in which they were first identified. In this essay, we have opted for the first form, standardising the terminology to avoid confusions. Also, the use of proper names in this volume serve to designate cultures, styles and periods, for example, Early Mochica style. The use of small letters has been applied to the names of societies, as in following cases: Mochica society or the Mochica.
- (15) Benavides, Antonio. "Vernacular architecture of the vernacular architecture of the northern coast of Peru", in *Arkinka*, No. 47, pp. 76-85. Lima, 1999 and Benson, Elizabeth. *The Mochica, a Culture of Peru.* London: Thames and Hudson. pp. 95-128.
- (16) Franco, Régulo and Antonio Murga. "A stone architectural representation from El Complejo El Brujo Archaeological Complex, Chicama Chicama Valley", in *Arkinka*, No 70, pp. 92-99, Lima, September 2001.
- (17) The Transitional period, first identified for the first time in San José de Moro, is a cultural phenomenon generated in the years between the collapse of the Mochica societies and the beginning of the Lambayeque occupation in the Jequetepeque valley.
- (18) Campana, Cristóbal. "Study of a pre-Inca model", in *Scientia et Praxis*, No 16, pp. 157-178, Lima: Universidad de Lima, 1983.

- (19) According to the proposal established by Rafael Larco Hoyle in *Cronología Arqueológica de la Costa Norte*. Buenos Aires, 1948.
- (20) Wassen, Henry. "The ancient Peruvian abacus Peruvian abacus, according to the manuscript of Guamán Poma", in *Guamán Poma*, in Mackey et al, *Quipu y yupana*. Collection of escritos. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1990. pp. 205-218.
- (21) Campana, Cristóbal. "Tiempo, duality and function in a Mochica maquette", in *Mochica*, in *Arkinka*, No 69, p. 96, Lima, August 2001.
- (22) Refer to the article by Luis Jaime Castillo et al. Castillo et al. in this volume.
- (23) Castillo, Luis Jaime, Andrew and Chris Nelson. "Maquetas mochicas San José de Moro", in *Arkinka*, No 22, pp. 120-128, Lima, September 1997.
- (24) Luis Jaime Castillo. -personal communication.
- (25) See the article by Luis Jaime Castillo et al. in this volume; also, Swenson, Edward. "San Ildefonso and the 'Popularization Ildefonso and the 'Popularization' of Moche Ideology Popularization' of Moche Ideology in the Jequetepeque Valley", in Luis Jaime Castillo et al. (Eds.).
- (26) Refer to the article by Luis Jaime Castillo et al. Castillo et al. in this volume.
- (27) Refer to the article by Santiago Uceda in this volume.
- (28) Refer to the article by Santiago Uceda in this volume; also, Uceda, Santiago. "Esculturas en miniatura y una maqueta en madera", in Uceda, Santiago, Elías Mujica and Ricardo Morales (Eds.). Ricardo Morales (Eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995*. Trujillo: Facultad de Ciencias of Social Sciences of the National University de La Libertad, Trujillo, 1997. p. 151.
- (29) Alva, Walter and Christopher B. Donnan. *Royal Tombs of Sipán*. Fowler Museum of Cultural History. University of California, Los Angeles, USA. Hong Kong: Pearl River Co. 1993, p. 47-49.
- (30) Miró Quesada, Luis. *Arquitectura en la cerámica precolombina* (en colaboración con Cerámica-Mosaicos, S.A.). Lima, del 7 al 30 de junio de 1976. Lima: Galería Banco Continental, 1976.
- (31) Canziani, José. *Ciudad y territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- (32) Refer to Jean Pierre Protzen's article in this volumen.
- (33) Wiersema, Juliet. *The Architectural Vessels of the Moche of Peru (C.E. 200-850)*. Architecture for the Afterlife. PhD dissertation, University of Maryland, College Park, 2010.
- (34) *Ibid.*, p. 6.
- (35) Refer to Paulo Dam's article in this volume.

Pardo, Cecilia. 'Exhibiting an archaeological discovery. Castillo de Huarmey at the Art Museum of Lima', in C. Pardo and M. Giersz (eds.) *Castillo de Huarmey. El mausoleo imperial wari*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2014, 23-33.

In September 2012 the *Castillo de Huarmey Archaeological Research Project* (hereafter PIACH), lead by Polish archaeologist Milosz Giersz, unveiled one of the significant archaeological finds made in recent years: a Wari (A.D. 600-1000) elite mausoleum built on the summit of the main monument at the Castillo de Huarmey site, in Ancash region of Peru. The burial chamber contained over sixty funerary bundles, most of which belonged to women, alongside around one thousand three hundred exceptional ceremonial offerings and grave goods. This find is the basis of the present volume and the exhibition that we are now pleased to be presenting at the Museo de Arte de Lima. This project is a landmark in terms of the curatorial efforts made by MALI, as well as in terms of the projects dedicated to archaeological finds in Peru.

The richness of the context

The history of pre-Hispanic collecting in Peru has been determining how archaeological materials have been presented in museums, particularly since the mid-twentieth century. Formed mainly from private collections, (1) Peruvian museums have focused their work on the study of collections that usually lacked context and provenance, except specific archaeological projects carried out by the State where the material ended up museum.(2)

Until very recently, the common practice in pre-Hispanic exhibits was narratives where the interpretation of the object prevailed, i.e. its formal and iconographic traits and, in some cases, its comparison with similar materials of known provenance but without specific contextual information. It has only been in recent years that specific proposals focused on bringing archaeological finds to exhibition spaces have begun to develop —a task that can prove as challenging as their academic interpretation. These initiatives were fostered to a large extent by the boom that scientific archaeology has experienced on the North Coast over the last thirty years.

After the royal tomb of the Lord of Sipán was found in the summer of 1987 thanks to the rescue work undertaken by Water Alva, several temporary national and international exhibits were organised to introduce the world to what is now believed to be the most significant discovery in the history of Peruvian archaeology, alongside Machu Picchu. (3)

Besides the extraordinary quality and beauty of the objects found in this funeral chamber, the contribution of Sipán to the history of pre-Hispanic collections lies in the integrity of the set, which allowed for new interpretations of Mochica iconography and archaeology. Although the many thousands of pre-Hispanic objects scattered worldwide after hundreds of years of pillage and illicit exports are perhaps as important and of equal aesthetic quality as the specimens found at Sipán, they do not have the same relevance because their lack of context limits their capacity to contribute to our knowledge of the societies that produced them. (4) After being shown in various museums around the world, the objects associated with the tomb of the Lord of Sipán were permanently installed in the Museo Tumbas Reales that,

opened in the city of Lambayeque in 2002, in a space that exhibits a replica of the main tomb, as well as other contexts found in the same site (Fig. 1).

After Sipán, the main archaeological discoveries made on the North Coast gradually found their own exhibition spaces to perpetuate the image of the burial, which is forever destroyed due to the process inherent to archaeological excavations. Such was, for instance, the case of the Museo de Sicán, which opened in Ferreñafe in 2001 and which exhibits the objects found in the elite tombs that Izumi Shimada discovered at Huaca Loro between 1992 and 1995. (5)

Similar processes resulted in the new site museums of El Brujo at Magdalena de Cao, in the Chicama Valley, which opened to the public in 2009, or the Huaca de la Luna museum in Trujillo which opened a year later. (Fig. 2) Both projects have the permanent support of private foundations (6) and show the visitors the main results of the systematic excavations undertaken over two decades in two of the main ceremonial centres of the Northern Peruvian Coast.

The curatorial projects undertaken by the Museo de Arte of Lima in recent years have also attempted to develop narratives that allow for the inclusion of the materials exhibited within the framework of ongoing archaeological projects. This practice has helped propose known contexts for the pieces that form part of the museum's collections and which, due to how they were originally gathered, are otherwise devoid of provenance data. Such is the case, for example, of the possible comparisons made between the Moche stirrup spout fineline bottles housed in the MALI's collection that were originally part of the Óscar Rodríguez Razzetto estate and similar specimens found in Late Mochica contexts at San José de Moro, presented in the exhibit called *From Cupisnique to the Incas. The Art of the Jequetepeque Valley* held in 2007. (7) Placing them one beside the other along with a reconstruction of the tomb where they were found, provides a new reading of the museum piece that goes beyond the interpretation of the object itself. The fact that we can prove through stylistic association that the fineline collection Rodríguez Razzetto formed in the 1980s—and which the MALI purchased in 2007 thanks to the support of Petrus Fernandini—came from San José de Moro, opened a new interpretive window on these artifacts.

The exhibition *Modeling the World. Images of Pre-Columbian Architecture*, which was organised by the MALI in late 2011, included objects from the major museums and private collections in Peru and pieces of known provenance. Such was the case of the fired clay models from San José de Moro, the wooden model found in a Chimú funerary context at Huaca de la Luna, or the famed copper staff from Sipán, whose finial includes the image of a ceremonial building. These objects, along with recent research regarding the relationship between architectonic representations and real places (8), were essential to the contents presented in the exhibit. The possibility of relating an object with its origins and history expands the potential of narrative contents in the curatorial process.

Castillo de Huarmey. The Wari Imperial Mausoleum is the first exhibition organised by MALI based on a scientifically excavated archaeological find. It is also the first exhibit to present the discovery of an elite funerary context that dates to the Middle Horizon. Its

presentation allows the museum to fulfil its central mission of bringing archaeology to wider audiences.

Castillo de Huarmey and its History

In the early twentieth century, the objects from Huarmey that the antiquaries in Lima sold had already caught the attention of students and collectors. Although the valley, and perhaps even the site, had been previously visited by European explorers (Fig. 3), it was Julio C. Tello who led the first scientific expedition to this area. During his visits, his team drew pictures recording the main sites in the valley, including Castillo de Huarmey. A series of ink drawings that Tello commissioned in 1934, which correspond to various archaeological sites in the valley, are currently held by the Archivo Tello at San Marcos University. Although all bear the name of the site, it is not easy associating them with current locations due to the history of looting in the valley. It is, however, worth noting that one of them is described as Castillo, which illustrates a section of the actual site of Castillo de Huarmey, the name under which Castillo de Huarmey was known (see Fig. 30 a and Fig. 4 a-c).

In a report written by the Russian student Eugene Yacovleff—Tello's assistant at the time in the Museo de Arqueología Peruana—regarding archaeological explorations in the Huarmey Valley between 8th and 18th March 1930, he emphasised the looting of the visited sites, which may have included Castillo de Huarmey.

“On 5th-20th March of this year I journeyed to the Huarmey Valley in order to get to know the region from an archaeological standpoint (...) The search of “huacos” in the tombs is a very common occupation amongst the people of the valley. The State authorities and the owners of the haciendas do not watch efficiently over the archaeological sites ... The looters work with perfect naiveté, not hiding their occupation (true – it always is secondary) nor aware of the laws that prohibit it at hand. (...) Some 150 metres climbing up the ravine from the agricultural fields lies an artificial “pyramid” with a unique configuration. It is built over the bed of the torrent that has formed the ravine, preserving until now its clearly defined forms; non-chipped stones piled up and earth brought from down below (from the cultivation fields) were the building materials.... (...). From the excavations made by the looters it can be deduced that here the tombs were of at least three types, subterranean chambers built with cemented stones (...) subterranean chambers built with prismatic adobe bricks ... (...) and graves without any special building; here evidently belong most of the desecrated tombs, for the holes opened by the looters do not let the buildings be seen” (9)

Throughout the twentieth century, after Tello, the site was frequently visited. It was briefly studied by scholars like Duccio Bonavía, Hans Horkheimer, Frederic Engel, Alberto Bueno, Heinrich Ubbelohde-Doering and Heiko Prümers. (10) In the 1960s and 1970s, the Japanese businessman Yoshitaro Amano made several visits exploring different sites in the valley, (11) and he eventually formed one of the main pre-Hispanic collections that originated in the Huarmey Valley. Fine textiles, basketry and wooden artifacts (Fig. 5) now held by the Museo Amano in Lima stand out among the hundreds of pieces recovered at Huarmey (Figs. 233-245).

Despite having a documented history of exploration at Castillo de Huarmey from the late Colonial Period, before the *Castillo de Huarmey Archaeological Research Project* (PIACH) began its research, the site was known only by researchers and specialists. For a long time the scant information available to both students and interested people alike, essentially focused on the study of colourful textiles in a ‘hybrid’ style that combined various stylistic traits that were once described as “Moche-Wari;”(12) these textiles had been recovered during surveys or through illicit activities carried out in the valley. The scant studies that dealt with this archaeological site focused on the textiles. The discovery of the noble women’s mausoleum places Castillo de Huarmey in a critical position within Andean archaeological studies, and it is crucial for those interested in the issue of the transformations that took place along the coast during the Middle Horizon, as Moche hegemony waned in this region. Based on these discoveries, Castillo de Huarmey can envisage positioning itself as a potential tourist destination in the North-Central Coast circuit.

The PIACH-MALI’s Conservation and Exhibition Project

The joint cooperation agreement by the MALI and the PIACH in early 2013 comprised an ambitious project of inventorying, cataloguing, and storing the assemblage and conserving a representative sample included in the exhibition we now present alongside this publication. Thanks to the support of Compañía Minera Antamina, work began in February 2013, and it ended over a year later when the exhibition opened in the museum. The inventory and cataloguing enabled the development of a database of the over one thousand three hundred objects that make up the find, which includes registration photographs, field codes and other information. This system proved to be essential in the process of selecting the objects for the exhibit, as well as when georeferencing (13) the materials found in the funerary chamber, which the PIACH is currently assessing. As part of the process that led to the exhibition, technical drawings of the pieces with complex iconography were produced (Fig. 6).

As part of the project a team of archaeological conservators was installed in the MALI’s conservation laboratories. Possibly, the greatest challenge the team faced involved working with a wide range of materials, including ceramic, wood, metal, bone, stone, basketry, textile and mixed-media objects. The procedures for conservation of each type of material were laid out from the beginning, with exceptions made depending on the requirements and the fragility of the pieces. In general the work consisted of the mechanical cleaning, consolidation, and desalination of the objects, and—in the specific case of ceramic objects—the reconstruction of broken ceramics (Fig. 7). Some samples were extracted during the conservation process to study the composition of metals, (14) and certain curatorial decisions were taken in order to reduce the process of deterioration of the pieces, in the case of silver objects, (15) or to show the public pieces in their original state, just as they had been found. Such was the case of the bundles of offerings, which are exhibited along with radiographic plates that show their contents (see Figs. 148, 149 and 150).

Based on the observations made during the conservation process, the central narratives of the exhibit began to unfold, one which comprise the display of a representative sample of the objects found in the funerary chamber of El Castillo and the surrounding area. Because the discovery is so recent, the selection is envisaged as a preliminary exercise in interpretation

that shows the relevance this discovery has for Andean archaeology (Fig. 8 a-f). The possibility of working with an archaeological context that escaped looting represents a landmark in our knowledge of elite tombs from the Middle Horizon in the Andes. The find also provides a platform where wider-ranging issues can be discussed. General questions related to the status and power of the elites, the relation between female and the manufacture of textiles or the technologies used when working metal and wood, as well as broader issues, such as the diversity of styles that coexist in a single context, or the extent to which Wari exerted its influence over the North Coast after the Moche decline around A.D. 800—are supported by the discovery. This has also been a major opportunity to include information on the history of research at Huarmey, including what was found in the Archivo Tello in the Museo de Arqueología y Antropología of San Marcos University. Likewise, the exhibit also includes specimens from other collections that were found in the valley, such as the textiles from the Museo Amano, the Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, and the Museo Larco (see Figs. 233-255).

The present publication, which has been edited on the occasion of the exhibition, presents eight essays and a catalogue section of selected pieces, all prepared by the members of the PIACH and other guest scholars. It can be described as an academic volume that presents the process of discovery alongside studies of given groups of objects, a discussion of some technical aspects, and more general contributions that place the findings within a wider context. The introductory essay by Milosz Giersz and Krzysztof Makowski presents a general overview that places the mausoleum of Castillo de Huarmey in a broader temporal framework and in the context of research on Wari's chronological and stylistic evolution, as well as the still-open debate regarding its relation with Tiwanaku. Starting with the evidence provided by Wari architecture and urbanism, as well as by ceramic styles and their dissemination, they broach the debate on whether Wari was an empire, a position they support, and conclude that Castillo de Huarmey would have been a provincial capital of the said empire between AD 800 and 1,000. The essays written by the co-directors of the project, Milosz Giersz and Patricia Prządka Giersz (16), comprise the main section of this volume, alongside a unique caption for every set of objects written by Milosz Giersz and Roberto Pimentel, co-director of the PIACH.

Giersz gives an exhaustive account of the research in the valley before presenting the mausoleum at Castillo de Huarmey. He recounts the discovery process in detail and then proposes a reconstruction of the funerary ritual, providing a detailed explanation of the architectural techniques used when establishing similarities with strategies that originated in the Ayacucho highlands. The essay by Patricia Prządka Giersz focuses on the description and analysis of the grave goods found in association with the sixty noble women placed in the mausoleum, and raises issues regarding the role these women would have had in Wari society. Given the many textile-associated elements found in the burial chamber, Prządka discusses the relation these women had with weaving based on an interpretation of Colonial documents.

This section also includes a selection of the most representative objects discovered in the find that connect with the arguments developed by Giersz and Prządka Giersz. These sets are presented as a catalogue with descriptions written by Giersz and Pimentel, alongside photographs of the pieces in context and other contextual figures.

The essay by Krzysztof Makowski reviews how the religious or ruling elites in ancient societies made their power visible. Makowski compares the Old World cultures and the pre-Hispanic Andean cultures with the evidence provided by burial contexts and architectural forms. He then describes the main elements in Wari art that identify the elites in lineages, including the headdresses, the unku or shirt, and face paintings. With this background, Makowski raises questions that have yet to be answered regarding the status and the identity of the noble women buried in the multiple chambers of Castillo de Huarmey.

The essay by Wiesław Wieckowski, who is in charge of the bio-anthropological studies of the PIACH, presents the preliminary results of the study of the human bone remains found in the mausoleum during the 2012-13 field seasons. Having materials that were found intact presented new possibilities for the study of the burial process of these women, issues that Wieckowski addresses with a preliminary interpretation. The essay likewise includes preliminary results regarding the sex, age, and evidence of pathologies found in the bone remains of the individuals buried in the chamber.

The studies undertaken by members of the PIACH are complemented by guest contributions, like the essay on the mausoleum's metal objects prepared by María Inés Velarde and Pamela Castro de la Mata. The significance of having an elite Wari context with a rich and varied repertoire of metal objects lies in that it is a crucial opportunity with which to enrich the all too scant metallurgical corpus of the Middle Horizon. This study describes and analyses the techniques used to manufacture the different types of objects like earrings, tupus and copper plaques, as well as the wide range of weaving artefacts present in the chamber, as it outlines possible hypotheses regarding the relation between the metallurgical industry of Castillo de Huarmey and other Middle Horizon industries.

Gary Urton, a North American scholar dedicated to the study of Andean khipus, collaborated with the project with a study of the two khipus found at Castillo de Huarmey in association with the floor of a Wari ceremonial enclosure. Urton frames the analysis of these specimens within the small corpus of khipus associated with the Middle Horizon, and relates them with the two traditions that would have coexisted in Wari times, emphasising the value of the fact that these are the only two specimens dating to this period that were found in a scientific excavation.

Similarly, Marcela Rosselló explains the approach to the conservation work carried out on the silver objects found in the mausoleum. This set includes ear ornaments, knives, rings, bowls, and spindle whorls. Rosselló addresses the presence of corrosive elements on silver objects due to their long exposure to the Earth's contents and humidity. Finally, Carmen Thays' contribution to this volume focuses on a formal and technological description of the textiles the PIACH recovered throughout its various field seasons in 2010-13 (see Figs. 216 - 229).

Both the exhibit and the present volume, which see the light just a year and a half after the discovery, are considered preliminary contributions which provide an overview of the research currently underway by the PIACH. These studies will engender new debates and further discussions of contemporary issues that are still relevant in Andean archaeology. This

ongoing project is a new endeavour our museum has undertaken that seeks to contribute to studying pre-Hispanic art and archaeology. It will thus allow us to establish and consolidate the crucial—but unfortunately not always present— connection between research and the community.

Notes

- (1) Pardo, Cecilia. “De lo privado a lo público. La formación de colecciones precolombinas en el MALI,” in Castillo, Luis Jaime, and Cecilia Pardo (Eds.), *De Cupisnique a los Incas. El Arte del Valle de Jequetepeque*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2009, pp. 27-33.
- (2) The work carried out by the Textile Department of the Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú in recent years has made the information regarding the contextualisation of the Paracas material available through various projects. See Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. *Paracas*. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú-Ministerio de Cultura, 2013. Another effort aimed at contextualising the Paracas textile collections from Wari Kayan and making them accessible to the general public is the multidisciplinary project currently headed by the researchers Ann Peters and Elsa Tomasto, <http://www.arqueologia-paracas.net/about-english/>. In 2003-05, the Metal Department of the MNAHP began a research project that allowed for the contextualisation of the over eleven thousand specimens in the collection, an effort that will serve as a starting point for programmes meant for the public visiting the museum, Pamela Castro de la Mata, personal communication, 2014.
- (3) Alva, Walter. *Sipán. Colección Cultura y Artes del Perú*, collection edited by Antonio de Laval. Lima: Cervería Backus & Johnston S.A., 1994.
- (4) Lumbreras, Luis Guillermo. “Las excavaciones en Sipán,” in Alva, Walter, *Sipán*, pp. XXIV.
- (5) Shimada, Izumi (Ed.). *Cultura Sicán*. Lima: Fundación del Banco Continental para el fomento de la educación y la cultura, Edubanco, 1995.
- (6) The conservation work undertaken at El Brujo Archaeological Complex, which began in 1990, as well as the construction of the site museum, were possible thanks to the permanent commitment of the Fundación Wiese and the work of Régulo Franco, its director. On the other hand, the job done to recover and open the Huaca de la Luna to tourism, which began over twenty years ago, is the result of the long-term support received mainly from the Fundación Backus and of the dedication of Santiago Uceda, from the Universidad Nacional de Trujillo.
- (7) *De Cupisnique a los Incas...*, op. cit.
- (8) Wiersema, Juliet. “La relación simbólica entre las representaciones arquitectónicas en las vasijas Mochica y su función ritual,” in Pardo, Cecilia (Ed.), *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2012. pp. 164-191.
- (9) Yacovleff, Eugenio. *Informe acerca del viaje a Huarmey III-1930*. Caja: 18 Grupo Huaylas, Folios 601-620. Archivo Julio C. Tello, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- (10) See the essay by Milosz Giersz in this volume.
- (11) Simón Ricarde, personal communication, 2013. Simón Ricarde, the current conservator of the Museo Amano, met Yoshitaro Amano in 1963 when the latter worked for the team of Japanese archaeologists headed by Seichi Izumi at Kotosh. Since then, Ricarde became his right arm and faithful companion in the visits Amano constantly made to the valleys on the North-Central Coast.
- (12) Conklin, William. “Moche textile structures,” in Rowe, Ann Pollard, Elizabeth P. Benson, and Anne-Louise Schaffer (Eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*. May 19th and 20th, 1973. Washington, D.C.: The Textile Museum and Dumbarton Oaks, 1979, pp. 165-184.
- (13) A neologism that refers to the location of an object in space, usually accomplished using geographical information systems or GIS.
- (14) See the essay by María Inés Velarde and Pamela Castro de la Mata in this volume.
- (15) See the essay by Marcela Rosselló in this volume.
- (16) Milosz Giersz is the current director of the Castillo de Huarmey Archaeological Research Project (PIACH).

Pardo, C. and J. Rucabado 'Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades. Introduction' in Pardo and Rucabado (eds.), *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2016, 17-21.

In their search to understand and define their place in the world, human groups have developed various strategies to adapt to their context across time. This process has led societies to organise themselves, interact and integrate into multiple collectivities, which has led to the creation of boundaries -being this real or imaginary- and a collective identity based on the need to differentiate from strangers or outsiders.

This identity can take the form of a complex system of symbols expressed in different forms such as language, emblems, monuments, landscapes, rituals, dress, food, and the various intentional modifications that can be made to the human body. They, in turn, take hold in situations of competition, whether for negotiation of territories, resources or control over individuals or even in disputes over the recognition of privileges based on beliefs, reason or collective memory. Although the topic of otherness or the "foreign" in Andean archaeology has been addressed in several studies, this is the first time it has been proposed as a central theme for an exhibition research project.

This volume brings together a selection of essays dedicated to the Moche, a culture that developed on the northern coast of Peru during the first millennium A.D., and their complex relationships with neighbouring, mostly highland, communities. This was the case of groups that migrated from the Recuay and Huamachuco to the temperate climate zones of the valleys of Moche, Viru Santa and Nepeña at the beginning of the Early Intermediate Period and those high Andean groups from Cajamarca who would have come down to participate in the funerary ceremonies at sites such as Huacas de Moche and San José de Moro during the Middle Horizon Period (600-900 AD). Through the visual narratives captured in artefacts from public collections and archaeological finds, this project aims to convey the discourses elaborated by the Mochica people on the formation of their collective identity. This process demanded constant relations of conflict and negotiation with other groups. The recognition of common ancestors and enemies, retained in the collective memory and revived through myth and rituals, allowed for the cultivation of feelings of belonging to the group, reinforcing the experience of what it meant to be Mochica.

The volume, which is being published on the occasion of the exhibition at the Museo de Arte de Lima, brings together five essays and a catalogue raisonné of outstanding objects written by Peruvian and North American scholars who have been studying the topic of the "foreign" within the Moche from different lines of research.

The first essay, by Julio Rucabado (Pontificia Universidad Católica del Perú), explores the possibility of reconstructing a collective identity of the moche by establishing the relationship and differentiation with other neighbouring ethnic groups. To do so, he proposes a reconstruction of the history of occupation in the Moche before state consolidation, emphasising on the migratory movements from the highlands and the interethnic relations as

a background for the establishment of later mythical and ritual discourses. For example, it explores the problematic artistic representation of ritual battles, focusing on the difference between those images that refer to Mochica warriors and those who belonged to foreign groups. On this basis, he articulates the relations of conflict and violence with the scenarios of negotiation and intergroup encounters, explaining them as part of the narrative courses developed around the mythical figure of Ai-Apaec.

Taking into account temporal and geographical the variation of the visual representations of Mochica art, the author distinguishes the topics and structure of the early narrative discourse from those developed in later times. Finally, he argues on the possible identities of the “other”, both in the mythical dimension as well as the real one expressed at the level of the Moche group relationships with their neighbours.

The contribution of George Lau (University of East Anglia) consists in exploring the intercultural relations that must have existed between the Mochic and Recuay societies, as an example of the forms of otherness that have been identified in the societies of the past. After outlining the general and particular characteristics of each group, he identifies those elements that show the existence of contacts. In architecture, the presence of recuay sites -some of them fortified- in the middle and high valleys as transition spaces show possible connections with the purpose of accessing from the coast to the highlands, or vice versa. He points out that although the trade of sumptuary objects would have been entirely restricted, both societies would have shared some aspects of their cosmology, such as the use of elite ceremonial rituals, which are verified in funerary contexts, as well as the representation of sexual scenes and the image of the Lunar Animal, also known as the Recuay Dragon. This element has been extensively studied and debated in Andean archaeology.

On the other hand, the essay of Santiago Uceda (Huacas de Moche Archaeological Project - National University of Trujillo) displays the evidence from discoveries made in the Huacas de Moche that offer relevant information to understand possible contacts, influences and presence of individuals belonging to foreign groups inside the same ceremonial centre. He points out that the discovery of two funerary contexts in the Huaca del Sol with the presence of Cajamarca Costeño style ceramics does not imply evidence of clear relations between the Mochica society and foreign groups, but rather, probably, a later occupation that took place the Mochica period.

Luis Jaime Castillo (Pontificia Universidad Católica del Perú) and Solsiré Cusicanqui (Harvard University) examine the evidence of Cajamarca in the Mochica funerary contexts of the San José de Moro site in the Jequetepeque valley. The study is based on the argument that coastal societies mainly lived away from the populations settled in the highlands and cloud forests, except for encounters from the highlands to the coast (rather than vice versa) that would have occurred in specific periods. After describing the five periods in which the interaction between Mochicas and Cajamarcas has been confirmed, it emphasises the importance of seeing when and how Cajamarca ceramics appear at the site of San José de Moro, which would be the material evidence of a relationship whose nature is still under debate. The study concludes by reinforcing the idea that Cajamarca only acquired greater presence in the Jequetepeque valley around 850 A.D., after the Mochica collapse, while in

previous periods, it coexists with other styles in the Late Mochica texts, and that the nature of these contacts can only be understood by studying of contexts from the highlands.

The work of J. Marla Toyne (University of Central Florida), John Verano (Tulane University), Christine White (Tulane University) and Fred Longstaffe (University of Western Ontario) presents the results of the bioarchaeological studies of the sacrificed victims found in Plazas 3A and 3C of Huaca de Luna, which were carried out with the aim of finding out their provenance, and thus determine if they were individuals that belonged to a local population or to foreign groups. The study was carried out by analysis of stable oxygen isotopes in the skeletal and dental remains of a sample and their research to determine whether they belonged to a local population or foreign groups.

The study was carried out by analysing stable oxygen isotopes in a sample's bone and dental remains, and comparing it with a sample taken from the local population. They argue that the variability of the results obtained would suggest that the sacrificed individuals could have had diverse origins. Although it seems that most of them belong to local individuals, some of them have foreign origins, as well as to populations that have migrated throughout their lives. migrated throughout their lives.

Finally, Lisa Trever's (University of California, Berkeley) contribution to this publication consists of a reflection on the images that suggest highland environments in the mural paintings of the Mochica ceremonial centre of Pañamarca. The location of Pañamarca in the narrow Nepeña valley, which borders the area of Recuay influence, may have served as a ritual space of confluence between the two societies.

The exhibition, whose narrative is based on the contents of this publication, has been presented in two main sections. The first, which introduces the exhibition, presents four modules focusing on the relationships between the Mochica society and foreign communities, which surround a space in the centre of the gallery displaying the foundation of the Mochica cosmovision and system of beliefs. The four themes addressed are: ritual battles between Mochica and foreign warriors, the iconographic relationships between the Mochica and Recuay styles, the negotiation scenes that refer to possible links with Cajamarca, and finally, the representation of foreign characters associated with the undomesticated world. The second section presents a journey through the mythical narrative through a selection of images from the Early Mochica and Late Mochica periods, showing the vicissitudes of the Mochica hero Ai-Apaec in his struggles and conquests in distant territories.

This edition can be seen as a new step towards understanding the complex phenomenon of identity in its multiple dimensions, a task undertaken here by a group of researchers committed to clarifying the possible relationships between the various ethnic groups and the early state formations on the northern coast of Peru. This study also offers the possibility of situating ourselves in a historical context prior to the arrival of other foreign groups in the region, such as the Wari, the Incas, and finally the European society, giving way to an eventful history of wars, of power and subjugation, and of encounters and disagreements.

Pardo, C. and P. Fux. 'Nasca. An Introduction (1) in C. Pardo and P. Fux (eds.) *Nasca*. Lima: Museo de Arte de Lima, Lima - Rietberg Museum, Zurich, 2017, 23-33.

Two years before Julio C. Tello's major discoveries on the Paracas Peninsula (2) Inca magazine published a photograph of a watercolour painting of a ceramic vessel, accompanied by the caption "Nazca: The supreme deity depicted on a clay pitcher". The piece displays a figure with a diadem, whose human face is partially hidden behind a mask, while the body is completely covered with motifs of heads, fruits, snakes, and mythical beings. (3)

Currently held by the Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, this vessel is a perfect example of why Nasca art has always drawn attention, and why it continues to be one of the most important and enigmatic of Peru's pre-Hispanic cultures. Using symbols in the form of fruits, animals, human beings and supernatural figures, heads, and other, more synthetic motifs, Nasca art captures the nature of the environment in which this culture developed on Peru's southern coast between 200 BC and 650 AD -five hundred years before Inca domination and nearly a millennium before the arrival of the Spaniards in South America-. It expresses these people's strategies for overcoming the scarcity of water and the aridity of their habitat, the two significant challenges they had to address to survive. When speaking about the Nasca, however, it seems nearly impossible to untangle them from the Paracas (approximately 800-200 BC), their direct predecessors. Ever since Julio C. Tello named this culture based on his discoveries in the 1920s, the discussion regarding the boundaries between Paracas and Nasca has been the subject of intense debate. While an initial history of the Nasca had already been pieced together by 1923, scientific work in the area would take some time to develop.

As Andean archaeology became increasingly professionalised, the investigations undertaken in the following decades would be decisive in providing knowledge of this culture. The Nasca were imagined by archaeologists based on interpretations of ceramics, textiles, and geoglyphs, (4) without considering a broader social framework. (5) It would not be until the 1980s, with the emergence of interdisciplinary projects, that the culture's actual dimensions and complexity would be understood. This exhibition and the book that accompanies it bring together the work of a wide range of scholars who have dedicated themselves to studying the Nasca as part of ambitious investigative research projects.

The Evolution of Studies on the Nasca

The chronicles and documents from the Colonial period (sixteenth through nineteenth centuries) offer little information on the Nazca region. The earliest known historical reference is that made by Pedro Cieza de León around 1547, in which the Spanish chronicler mentions that "in the main valley of this Nazca region, there were great edifices with many deposits, which the Ingas [sic] had made... Throughout all of these valleys, and all of those through which they pass, runs the beautiful and great road of the Ingas, and in some parts of the dunes there are signs so that they could keep to the path that they were to follow". (6) The Peruvian archaeologist Toribio Mejía Xesspe, on the other hand, cites a document by a corregidor

named Luis de Monzón, who, in 1568, spoke of the existence of “ancient” roads in Nazca, in an apparent reference to the lines that form part of the system of geoglyphs.(7)

The references to myths documented during the Viceroyal period as part of the Catholic Church’s campaign for the “extirpation of idolatries” reveal the existence of a deity known as the god Kon. The historian and priest Francisco López de Gómara, who most likely wrote about the New World from Europe, describes this god as a flying, boneless figure who turned the fertile valleys of the south into arid deserts out of displeasure. (8) Kon is said to have engaged in a struggle for power with the god Pachacamac, and is responsible for punishing the population with the absence of rainfall. Kon might be identified -as María Rostworowski argued- with the figure depicted in the textiles and ceramics from the start of the Early Intermediate period (approx. 200 BC-650 AD) on the southern coast. The lines and geoglyphs on the pampas of Palpa and Nazca might likewise be explained as ritual elements created to be observed from the sky, where the deity lived. (9) Today, however, we know that the geoglyphs can be viewed from ground level.

What is certain is that over the following centuries, the region was scarcely studied, and the full extent of the geoglyphs was not known until well into the twentieth century, when aerial photography arrived in Peru in the 1930s. (10) the German scholar Max Uhle (1856-1944) undertook the first scientific investigations on the southern coast in the early 20th century. However, even though the archaeological studies of this region officially began with Uhle -who was responsible for introducing new scientific concepts to the Andean region- the construction of Nasca history had already started decades earlier, with the formation of the first private collections. Such is the case of the Lima-born doctor José Mariano Macedo (1823-1894) or the Cusco-based collector Ana María Centeno (1832-1874), whose interest in antiques led them to amass significant collections which they opened to the public, sharing their ideas through their international social networks and expanding their knowledge by travelling the world (fig. 2). (11) These erudite and cosmopolitan figures (12) blazed the path before the birth of archaeology, making them crucial actors in the history of Andean scientific archaeology, specifically about Nasca.

During those years, various collections made their way out of Peru. We know that starting in 1876, Macedo exhibited his archaeological collection at his private residence in Lima,(13) before taking it to Europe, where he organised an exhibition/sale in Paris in 1881. The collection was later acquired by the Königliches Museum für Völkerkunde, now the Ethnological Museum of Berlin, in 1884 (fig. 3).(14) This occurred during the War of the Pacific, and it is said that one reason Macedo sold his collection was to prevent it from being confiscated by the Chilean occupying forces.(15) Uhle’s first encounter with Nasca must have been precisely through this collection.

On the other hand, the German textile entrepreneur Christian Theodor Wilhelm Gretzer (1847-1926), to name just one example, acquired an important collection of textiles, which would also end up in Germany. (16) While the Nasca ceramic pieces from the Macedo collection may not have been the first to make it to Europe,(17) they were the first to attract the interest of researchers. Pieces from the Centeno collection, also acquired by the Ethnological Museum of Berlin in 1888, drew the attention of the young Uhle. At this time,

Berlin was probably the most crucial hub for the academic study of Latin American cultures, an interest that may have been sparked by Adolf Bastian (1826-1905), the founder of the Ethnological Museum and Max Uhle's superior. (18) It was thus that Nasca –without even having been yet designated by that name– entered the sphere of scientific studies based on these early collections, which form a decisive chapter in the history of Andean archaeology. Thus, Nasca would be one of the first cultures to attract scientific research interest. This was undoubtedly true of Uhle, whose early work for the Ethnological Museum of Berlin concluded following his first trip to Bolivia and Peru in 1884. He was then hired by the University of Pennsylvania and later by the University of California at Berkeley, where he was charged with forming collections for the institution. In 1896, he returned to Peru to explore Ancón and Pachacamac. He would not make it to the southern coast until late 1900. At first, he explored sites associated with later periods. Finally, in January, he arrived at Ocucaje, in the Ica Valley, where he discovered several funerary contexts associated with Nasca ceramics. It was the first investigation to apply scientific methods of excavation and documentation, a significant achievement that allowed him to finally establish a context for the collections that had initially inspired him. (19) At the same time, he was able to flesh out the timeline that he had already begun on the central and northern coasts.

With the funding he obtained from the American philanthropist Phoebe Apperson Hearst, one of the main benefactors of Berkeley, in 1905, he acquired a group of pieces from local collections that had initially come from excavations in Nazca and Palpa –most of them undocumented–(20) that would later be displayed at the Hearst Museum of Anthropology at the university. (21) Uhle would become the first person to give Nasca a name, describing it as “Proto-Nasca.” His legacy opened the doors to later investigations in the region. But Uhle not only introduced archaeological methods; he also subscribed to historical/cultural theoretical concepts that caused him to view and understand his findings in a particular way. It should be noted here that archaeology, like all sciences, is defined by the theoretical models of its time. In Uhle's case, the model of cultural diffusion was decisive. He argued that the Nasca had adopted their artistic achievements from the high cultures of Mesoamerica, basing his theory on characteristic Nasca depictions that he interpreted as the feathered serpent typical of ancient Mesoamerican mythology. Years later, Julio C. Tello (1880-1947) would dispute this theory, arguing that Andean cultures such as Nasca were local developments. In 1909, Uhle met Alfred Kroeber, who would achieve significant results studying the collections that Uhle had formed. He would later undertake a series of excavations at Cahuachi, partly to resolve questions that had remained unanswered after the analysis of the ceramics that Uhle had bought for Berkeley. Kroeber's works would attract researchers such as Anna Gayton and William Strong to Nazca. In the 1950s, Strong would undertake an ambitious excavation project in the Ica and Nazca Valleys, which included material from Cahuachi, now held in the collections of Columbia University. (22) By the time Julio C. Tello began his explorations on the southern coast around 1915, Max Uhle had already left the country. On his first expedition to the zone, Tello found that looting archaeological sites and selling collections outside Peru had increased considerably. (23) This plundering, which had begun toward the end of the nineteenth century, seems to have intensified following Uhle's discoveries. Indeed, his scientific achievements seem to have had unintended negative consequences, such as drawing unwanted attention and sparking the interest of collectors and museums around the

world, as well as local antiquarians such as Alexander, Jancke, Ringold, Welsche, and Brignardello. (24)

When scientific investigations finally began in 1925, there were already more than one hundred textiles in the Paracas Necropolis style –a tradition closely related to the origins of Nazca– held in public and private collections, both in Peru and abroad. Around this time, the Peruvian intellectual and politician Javier Prado Ugarteche started to assemble his collection of pre-Hispanic objects, which would be donated four decades later to the recently founded Museo de Arte de Lima. Of the nearly six thousand pieces donated to the museum, approximately one thousand were Nasca. Many of those pieces now form an important part of this exhibition (see Cats. 16, 17, 20-22, 28-31, 47-49). Even though Prado left no records regarding the pieces' provenance, nor from whom he had acquired them, a report published by Tello and Mejía Xesspe in 1926 notes that Pompeyo Maldonado and Felipe Morales were responsible for forming the “collection held by Zúñiga, which then fell into the possession of the late Javier Prado...” (fig. 4).(25) After running the archaeological department at the old Museo Histórico Nacional and carrying out expeditions commissioned by the Universidad Nacional Mayor de San Marcos in 1924 Tello was named director of the new Museo de Arqueología Peruana, which was created thanks to the acquisition of the collection formerly owned by the businessman Víctor Larco Herrera. In forming collections for the new museum, Tello and Mejía Xesspe –his main disciple– made note of numerous private collectors interested in selling their collections to the government. We do not know if those arrangements ever came to fruition. (26) Although the interests of the German scholar Heinrich Ubbelohde-Döering were mainly centred on the cultures of northern Peru, his earliest investigations were conducted on the southern coast. After studying history and geography in Munich and later anthropology in Marburg, Ubbelohde-Döering would be introduced to the cultures of the Americas by the ethnologist and Mesoamericanist Walter Lehman. The pair would have access to the collection of Nasca ceramics formed by Eduard Gaffron, inspiring them to put together a manual on Nasca iconography. (27) In 1931 and 1932, Ubbelohde-Döering travelled to Peru for the first time. According to reports by Gerdt Kutscher, Ubbelohde-Döering carried out investigations in the districts of Huayurí, Cahuachi, Estaquería, and Las Trancas, where he excavated several elite tombs. (28) Following the major discoveries made on the Paracas Peninsula and the great interest they attracted, Tello oversaw new investigations on the southern coast between 1925 and 1926. As part of the work plan established by the recently founded Museo de Arqueología Peruana, excavations were carried out in the cemeteries of Ocongalla, Majoro, Tierra Blanca, Aja, Achaco, and Soisongo, according to Tello and Mejía Xesspe, “to identify the different styles existing in the Nazca cultural complex”. (29) The expedition of 1927 to the Ica region was organised to gather collections for the Ibero-American Exposition of Seville in 1929. That year, work was performed at previously excavated sites, as well as at Pacheco, where important ceramics associated with the Middle Horizon period were recovered (fig. 5). During one of these expeditions, Toribio Mejía Xesspe rediscovered the geoglyphs, which had lain forgotten for centuries. Starting in 1939, when this rediscovery was announced at a meeting of the International Congress of Americanists (30), the lines took on enormous importance not only as a subject of academic interest but also as a symbolic element in the popular imagination. For a long time, research dedicated to clarifying the nature of the lines and geoglyphs of Nazca and Palpa was conceived as a separate matter from investigations into Nasca culture.

This division did little to help understand the geoglyphs about the development of Nasca society, a situation that has gradually changed in more recent academic production (see Lambers and Sakai in this volume).(31) It was Professor Paul Kosok of the United States, however, who would be responsible for the first scientific research into the geoglyphs, also known as the “Nasca Lines.” He had begun his investigations in northern Peru to study ancient irrigation systems, but he soon became interested in Nasca. Initially, he believed the lines might have been used as irrigation canals, but he later verified that they were not deep enough to have fulfilled such a function. After mapping the lines and discovering the existence of figures, Kosok became the first to suggest that they may have formed part of an ancient astronomical calendar. (32) With the help of his interpreter, a young German mathematician named María Reiche, he would continue with the painstaking task of measuring the lines and figures. Until she died in 1998, Reiche would carry out the arduous, selfless labour of protecting the lines from her modest home in San Pablo, in the Ingenio Valley, for over half a century. (33) The hypothesis of the astronomical calendar remained popular for several decades until the emergence of studies that argued for a different interpretation, centred on the idea that the geoglyphs had a ritual function. In the 1980s, archaeologists began to consider the cultural context in their efforts to grasp the nature of the geoglyphs. They observed, for example, the relationships between the settlements, the landscape, and the geoglyphs, bearing in mind discoveries that revealed the performance of different activities on top of the drawings. Johan Reinhardt, for example, associated them with sites used for the cult of fertility. In contrast, others such as Anthony Aveni based their theories on ethnographic and ethnohistorical evidence, proposing an interpretation of the lines as a centre with “rays” tied to strategic points for water sources.(34) Currently, the investigations led by Karsten Lambers and Masato Sakai –whose contributions can be found in this volume– propose new perspectives on the geoglyphs, thanks to the application of new technologies. After Tello’s expeditions, studies on Nasca diminished drastically until such investigations were again taken up in the 1950s by U.S.-based academics. In 1952 and 1953, William Duncan Strong, a student of Alfred Kroeber (35), undertook a series of investigations in the Ica Valley and the Río Grande Valley in Nazca, commissioned by Columbia University, to apply –for the very first time in the region– detailed techniques of pros- section, stratigraphy, and settlement patterns.(36) During these same years, the University of California at Berkeley team also organised a new expedition led by John Rowe, with the participation of Dorothy Menzel, Lawrence Dawson, and others. They carried out prospections and excavations in the valleys of Ica, Nazca, and Acarí as part of a research project that sought to provide more details on the region’s chronology based on changes observed in ceramics. (37). Starting in 1957, new settlements were found in the Nazca region, and it was at this time, Strong performed the first systematic studies at domestic sites. (38) Stratigraphy made it possible to verify the relative chronology established based on pieces lacking context. John Rowe and his collaborators proposed a detailed chronology of Ocucaje-Paracas ceramics, while Lawrence Dawson did the same for the Nasca culture.(39) These studies were decisive for later undertakings, not only for archaeology on the southern coast – including some of the authors included in this publication– but also for other areas in the Andean region.

Donald Proulx is one of the leading figures related to iconographic work on Nasca. As a disciple of John Rowe and Lawrence Dawson, Proulx studied Nasca ceramics and

iconography through the collections formed by Alfred Kroeber. Proulx's main contribution was the creation of the most complete and representative archive of visual images associated with Nasca. (40) This platform has been the basis for most pre-Hispanic iconographic studies on Nasca. In the 1980s, investigations were again carried out in Nazca, although they were limited in many ways by the terrorism that paralysed the country during those years. Note must be made here of the work of Patrick Carmichael of the University of Calgary, for example, who has been studying Nasca iconography for nearly three decades, ever since he began with the analysis of over two hundred funerary contexts from the Nazca and Ica Valleys as part of his doctoral thesis (see Carmichael's essay in this volume).

While Nasca has attracted the attention of tomb robbers, collectors, and -last but not least- archaeologists, all of this interest was focused on the striking artistic quality of its material culture and the impressive dimension of the geoglyphs. As a result, the possibility of understanding the structure and functioning of the society that produced these works should have been addressed. The excavations undertaken by Helaine Silverman between 1984 and 1985, however, were explicitly aimed at situating Cahuachi -the most important archaeological site associated with the culture- within the broader context of pre-Columbian cultures and the development of Nasca society. Silverman's studies contributed important information on settlement patterns and consolidated ethnohistorical data that Gary Urton had gathered in the 1980s. Her study on the archaeological site has proven decisive in achieving a more in-depth knowledge of the Nasca. Starting in 1982, the Centro Italiano Studi e Ricerche Archeologiche Precolombiane, led by Giuseppe Orefici, undertook the Nasca Project, which continues to this day. The project's initial objective was to analyse the Early Nasca ceramic style (approx. 50-300 AD) about the Nasca geoglyphs, to later carry out work at sites such as Pueblo Viejo, Huayurí, and Cahuachi. Although investigations at Cahuachi had begun in 1984, the project started to focus its efforts on this monumental site from 1990 on (41), seeking to define its architectural phases and the true extent of its importance within the scope of Nasca society. During the 1990s, studies in Nasca experienced a revival. The most important have been brought together as part of this project and are presented in this publication. The archaeologists Markus Reindel and Johnny Isla, co-directors of the Nasca-Palpa Project, have played a crucial role in recent Nasca archaeology, as well as in the conception and implementation of this project. Despite the significant contributions described above, we must bear in mind that archaeology continues to evolve, and there are still aspects about which we know little or nothing, pending further studies. However, the conservation and exhibition of collections allow sharing what we know about Nasca to a broader public (fig. 7).

Nasca Today: A Collaborative Project

As we have stressed, the beginnings of Andean archaeology owe much to the amateur collectors of the late nineteenth century, as well as the museums that acquired part of these collections, since it was there that plans were laid for the first foreign investigations dedicated to the pre-Hispanic Andean past -initially as a repository for amassing exotic pieces, gradually attracting the attention of scholars and scientists, and later as centres of investigation. Indeed, without the collection put together at the Ethnographic Museum of

Berlin, Max Uhle never would have been able to introduce new archaeological methods to Peru, nor would Tello have become the discoverer of the Paracas culture, sharing his findings through international scientific channels.

The work carried out from museums has promoted the investigation and exhibition of Nazca culture. In recent years, a series of international projects has highlighted the culture's richness and complexity by featuring some of its most prized objects. In 1996, the Museo de Arte Precolombino de Chile presented an exhibition under *Nazca. Vida y muerte en el desierto* (Nazca: Life and Death in the Desert), which included works from Peruvian and Chilean collections. (42) In 1998 the Museum Rietberg organised a temporary exhibition dedicated to Nasca, based on European collections. (43) The most recent itinerant exhibition about Nasca, Wonder of the World: Messages Etched on the Desert Floor, organised by Japan, was presented in different cities throughout that country in 2006, featuring a select group of pieces from Peruvian, North American, and European collections (fig. 6).

At the local level, however, few projects have been dedicated to Nasca. Indeed, the exhibition and publication we now present, a product of the alliance between the Museo de Arte de Lima and the Museum Rietberg of Zurich, is the most ambitious show of this pre-Hispanic culture of the southern coast ever to be organised in Peru, and probably anywhere. Locally, it will give Peruvians access to the results of the most recent interdisciplinary investigations undertaken in the Río Grande river basin and the neighbouring valleys, later travelling to the Museum Rietberg and the Bundeskunsthalle in Bonn. (44)

The MALI-Rietberg alliance was forged in 2014 as a result of the collective work done for the presentation in Lima of the exhibition dedicated to the Chavín culture, which the Museum Rietberg had featured in Zurich in late 2012, with a complete selection of objects from Chavín de Huántar, Kuntur.

Wasi, and the most critical Peruvian collections. The starting point for this exhibition on Nasca was a scientific meeting of experts -curators and archaeologists- in May 2016 at the Museo de Arte de Lima. (45) From that point on, the exhibition's curators worked hand-in-hand with Markus Reindel and Johny Isla, the directors of the Nasca-Palpa Project, who form part of the project's team of scientific advisors that helped to shape this exhibition and the accompanying book.

Thanks to the collaborations between the MALI and the Museum Rietberg, we are now able to present over two hundred objects that tell a story about Nasca based on the investigations conducted in recent years in the Nazca and Palpa valleys, as well as other regions under their influence. This exhibition presents pieces never exhibited before, such as a careful selection of Cahuachi textiles excavated by the Italian Mission in the 1990s. The project brought together a team of outstanding specialists headed by María Isabel Medina, who has worked for eight months to conserve the textiles. In addition to a representative group of Nasca artefacts, the exhibition includes a range of materials and objects associated with three of the funerary bundles excavated by Julio C. Tello at the Wari Kayán Necropolis. The three bundles -identified by Tello with the numbers 319, 378, and 382(46)- were selected for this exhibition based on their formal similarities with textiles associated with what has stylistically become known as Nasca (see appendix G in this volume).

Also on display for the first time are two funerary contexts excavated by the Nasca-Palpa Project at the site of Hanaq Pacha and part of the funerary bundle from an elite tomb sacked at the site of La Muña in Palpa (see Isla and Reindel in this volume). To offer a broader perspective

on the landscape and the geoglyphs, mockups of the zones of Palpa and Nasca have been created, with a focus on the areas with the greatest concentration of geoglyphs, based on the investigations done by the Nasca-Palpa Project and the team of Japanese archaeologists currently working on the southern coast. (47)

Nasca. The Publication

While we do not have a definite idea of what, exactly, Nasca was -given that the existing evidence only allows for partial approximations of what was an extremely complex society- this publication presents an overview of the current state of affairs, from the perspective of a group of experts who have spent the last several decades working on Nasca. This volume is divided into five sections and contains fourteen essays written by sixteen different contributors with varied backgrounds. The works address not only the result of excavations, but also present the results of archaeo-anthropological, geophysical, and climatological studies that apply the most cutting-edge technologies. Also included is a portfolio with a selection of the pieces on display, ordered by the chronology proposed in the exhibition. In the first chapter, Reindel and Isla introduce the reader to the geography and landscape of the southern coast, as well as the region's cultural history, focusing on the complex basin of the Río Grande River in Nazca and how the climate changes that occurred there during the Holocene era influenced the zone's pre-Hispanic population. The study offers a general overview of the Nascas' way of life, including their forms of subsistence, architecture, social structure, and beliefs. Following their extensive work centred on settlement patterns in the Palpa Valleys, the authors summarise what they found at the two Nazca regional centres, Los Molinos and La Muña. The former is thought to have been contemporary with Cahuachi, while the latter took on greater relevance around the Middle Nasca period (300-450 AD) (see Reindel and Isla in this volume).

Elsa Tomasto-Cagigao's contribution explores the possibility of applying bioarchaeological data to the study of the Nasca population. For example, based on the results of a mitochondrial DNA analysis, she argues that the Nasca were direct heirs of the Paracas. She also demonstrates how specific indicators, such as tooth enamel and variations in the presence of cavities, can offer valuable information on these peoples' quality of life. In the case of Nazca, Tomasto-Cagigao analysed bone remains from groups of skeletons found in the Palpa Valley, concluding that although violence increased as the territory underwent a process of increasing desertification, the Nasca quality of life was better than that of their Paracas ancestors.

Ann Peters has been working for several years on an interdisciplinary project to understand the funerary practices behind the contexts found by Julio C. Tello at the Paracas necropolis. (48) The great diversity of the objects comprising the bundles confirms the "interculturality" of this discovery, and understanding that aspect is one of the primary objectives of the

author's initiative. Peters has focused on the materials -blankets, shawls, turbans, ceramics, accessories- and the unbundling process of three funerary bundles from Wari Kayan, selected here because they contain textiles that bear stylistic associations with the Early Nasca period.

José Canziani compares the complex territorial conditions of the southern coast with those of the valleys on the northern coast to explain the limitations the Nasca society had to overcome. He argues that the analysis of architectural techniques and settlement patterns points to a limited degree of specialisation, as well as a modest investment in the manufacture of construction materials, suggesting that the lack of monumental constructions in Nasca may have been counterbalanced by the majesty of the pampa and the use of the infiltration galleries that were built in an unprecedented effort to bring water to the surface.

The following essay, by Katharina Schreiber, presents a complete overview of the so-called puquios, or infiltration galleries, one of the primary resources used by the Nasca to gain access to water resources in the middle valleys of Nazca, where their farmlands were located but where the water flowed beneath the surface. She provides a detailed explanation of how these puquios worked and how they were used, discussing the significant modifications that many of them have undergone following the conquest, and examining the history of investigations into these constructions, dating methods, and their current use.

Giuseppe Orefici's contribution to this publication is focused on Cahuachi and the investigations carried out at the site since 1984, to understand the functions of this urban/ceremonial centre based on the sequence of occupation, the different construction phases, the site's sectors, and the most important discoveries made there. The North American archaeologist Kevin Vaughn presents a brief

essay on two recently studied Nazca sites, Marcaya and Cerro Tortolita, to provide more in-depth knowledge on Nasca's daily life. This aspect is often neglected in investigations. Marcaya was a residential site in the Tierras Blancas Valley, home to the people who were thought to have created the geoglyphs and visited Cahuachi as a pilgrimage destination. Cerro Tortolita, on the other hand, is a ceremonial centre located in the upper valley of Ica, which the author describes as a smaller version of Cahuachi, and is thought to have functioned as a secondary Nasca ceremonial centre in Ica.

The section dedicated to recent geoglyph studies was overseen by the German archaeologist Karsten Lambers and his Japanese colleague Masato Sakai, with contributions from co-author Jorge Olano. While Lambers' studies have been focused on the geoglyphs of Palpa, as part of the project directed by Markus Reindel and Johny Isla, the Japanese mission has centred on Nazca. Lambers presents the history of the investigations into the geoglyphs, how they were created, the dating methods used, and finally, the hypothesis regarding their possible function and meaning. The work of Sakai and Olano, on the other hand, is aimed at learning more about the geoglyphs' distribution on the pampas of Nazca and their associated materials, as well as establishing a detailed chronology that begins at the end of the Early Horizon period with Paracas and runs through the Late Intermediate period. The second contribution from Isla and Reindel in this publication is dedicated to studying funerary patterns, to determine the social hierarchies that existed in Nasca society. They describe three main types of tombs -urns, pits, and chamber tombs -along with other, more elaborate types, such as those found at La Muña, which -although quite heavily looted- reveal the presence of

figures who occupied a high social status. This is also the case with other elite funerary contexts, such as those found at Puente Gentil or Cahuachi.

The studies in this project dedicated to Nasca iconography were carried out by Krzysztof Makowski and Patrick Carmichael. Makowski's contribution includes an introduction to methodologies and interpretations about Paracas-Nasca figurative art. Prior to the study, he presents a much-needed overview highlighting the eternal and as-yet-unresolved discussion regarding the denomination and meaning of "Paracas" and "Nasca." He further suggests that a careful analysis of the iconography reveals a society made up of groups settled in small, scattered villages joined together by a religious centre located in Cahuachi, rather than a complex state-like organisation. With the decline of Cahuachi and the religious system it represented, drastic changes may be observed in the iconography, which may have resulted from complex social changes.

For his part, Patrick Carmichael addresses the topic of the Nasca depiction of human heads, going back to the origins of this practice in Paracas to establish comparisons between the principal deities of both pantheons, with a particular emphasis on those known as the Paracas Oculate Being and the Masked Being. The main argument underlying this study is that although Nasca culture was consolidated around Cahuachi, its concepts and practices were transmitted by the groups who arrived from the Ica Valley during the Paracas-Nasca Transition period.

María Inés Velarde and Pamela Castro de la Mata, who start the section on materials and technology, present the first study dedicated to Nasca metallurgy. By establishing a record of the small collections held in local and foreign museums, they outline a preliminary approach to understanding the use, function, and meaning of a tradition that either gave little importance to metallurgy, or did not achieve a technological development comparable to societies of the northern coast. The records of metals associated with the late Paracas phases at Ocucaje and Wari Kayan only confirm that Paracas and Nasca form part of the same phenomenon. In his second contribution to this volume, Kevin Vaughn explores Nasca polychrome ceramics as the main vehicle for depicting an ideology tied to the cult of water and fertility. However, unlike other pre-Hispanic societies, in which fine, decorated ceramics were restricted to an elite, in the case of Nasca, such ceramics appear to have had a wider distribution, having been used by all strata of society. Vaughn describes innovations in the manufacturing techniques and raw materials used, highlighting his study at Mina Primavera, a hematite mine used during pre-Hispanic times. Finally, Nathalie Boucherie offers an overview of Nasca textiles based on the raw materials, technologies used and the decorations.

found in the Nasca repertoire. Her essay is rooted in the analyses she performed on a group of textiles from Cahuachi that have been restored significantly for this exhibition (Cats. 141-145).

Conclusion

Finally, we return to the aspect for which Nasca initially attracted attention: the polychrome ceramics, its fine textiles, and the geoglyphs that make the pampas one of the most

fascinating sites on the planet. Today, however, it is possible to decipher new meanings in these material remains, thanks to the wide—
ranging research of multiple generations of archaeologists and anthropologists.

Nasca shows how this ancient society succeeded in overcoming the challenges posed by nature and formed a system of beliefs based on the need to ensure its supply of water and fertile lands, which were provided by the ancestors in their role as givers of life. This exhibition seeks to present a rigorous selection of what is doubtless one of the most exquisite artistic records of antiquity, in the broader
framework of the complex religious and social contexts that shaped it. We hope this project helps bring the wider public closer to a world that has, for a long time, seemed as distant as enigmatic. Through this joint effort by museums and scientists from different countries, the Nasca are now on the verge of coming alive once again in the contemporary imagination.

Notes

- (1) In this exhibition we use Nasca with an “s” when referring to the culture, art style and society that inhabited the south coast of Peru between 200 BC and 650 AD, meanwhile we use Nazca with a “z” when referencing the modern city and valley. This publication respects the individual proposal of each author with respect to dates, art styles, and periodification.
- (2) One of the biggest discoveries of Tello was the Paracas necropolis on the south coast of Peru. While it is true that the North American archaeologist William Curtis Farabee (1865-1925) would have arrived at the site in 1922, probably guided by local looters, Julio C. Tello is considered to be the great discoverer of the site. Excavations led by Tello between 1925 and 1930 revealed one of the most important textile traditions of the pre-Hispanic period. More than four hundred and twenty funerary bundles were recovered in the Wari Kayan necropolis. The findings were presented at local and European exhibitions, directed by the then Museo de Arqueología Peruana, attracting great attention at the time.
- (3) Tello 1923: back cover picture.
- (4) Geoglyphs: engravings on the ground.
- (5) Silverman 2002: xi.
- (6) Cieza de León 1941 [1553].
- (7) Mejía Xesspe 1940; Silverman and Proulx: 1.
- (8) Rostworowski 1993: 195-196.
- (9) Rostworowski 1993: 198-199.
- (10) Kosok 1965: xx.
- (11) See Gänger 2013a, 2014b, 2014.
- (12) Certainly these collectors knew that in eighteenth-century Europe, Carlo IV of Naples and Sicily had organised the first systematic and pioneer excavations in Pompeii, the famous Roman city buried by the ashes of the Vesuvius volcano during a catastrophic event. This same person, once named Carlos III: King of Spain, directed the first explorations of the classic Mayan period ruins in Palenque (known today as Chiapas, Mexico).
- (13) Paz Soldan 1945: 17.
- (14) Hoffmann 2009: 71-73.
- (15) Gänger 2014a. See also Proulx 2006a.
- (16) Proulx 2006a: 20.
- (17) The first Nasca vessel would have been brought to France by a captain in 1842 according to Proulx 2006a:
- (18) See Koepping 1983; Höflein 2002.
- (19) Ibid.
- (20) Silverman 2002: 14.

- (21) Gayton and Kroeber 1927: 2-6.
- (22) Proulx 2006a: 23.
- (23) Kaulicke 1998: 48.
- (24) Tello and Mejia Xesspe 1967: 156.
- (25) Ibid.
- (26) Tello and Mejia Xesspe 1967: 119. Among the collections of the south coast, we can find names like Pellanne, Belli, Peratta, Benavides (Ica), Cánepa and Mestanza (Pisco), and Fraccia (Nazca).
- (27) Kutscher 1974: 259; Proulx 2006a: 23.
- (28) Ibid.
- (29) Tello and Mejía Xesspe 1967: 145.
- (30) Melgar 2014.I
- (31) Carmichael 1998: 39, 66. The enigmatic feature of the geoglyphs was triggered by studies
- (32) such as that of Erich von Däniken, who postulated a series of fanciful hypotheses regarding the making of the lines and images in the pampas.
- (33) Reiche 1993: 29.
- (34) Ibid.
- (35) See e.g. Silverman 1990; Silverman and Browne 1991; Clarkson 1990; Aveni 1990, 2006; Reinhard 1986.
- (36) Carmichael 1998.
- (37) Silverman 1990; Strong 1957.
- (38) Silverman 1993a: 27; Proulx 2006a: 23.
- (39) Silverman 1993a: xi.
- (40) Ibid.
- (41) Silverman and Proulx 2002: xvi-xix.
- (42) Orefici 2009: 18-33.
- (43) Cornejo et al. 1996.
- (44) Rickenbach 1999.
- (45) The exhibition will be shown in Lima between June and October 2017, in Zürich between November 2017 and April 2018, and in Bonn between May and September 2018.
- (46) The meeting took place at MALI on the 26th and 27th of May 2016.
- (47) MAA UNMSM 2009.
- (48) Lambers 2006. See Sakai in this volume.
- (49) The project *Prácticas en Vida, Presencia después de la Muerte: Lo estilístico y lo material en la Necrópolis de Paracas*, incorporates the work of archaeologists, bioanthropologists and art historians to understand these contexts. See <http://www.arqueologia-paracas.net>.

Pardo, C. 'Khipu. Our history in knots at the Museo de Arte de Lima'. Introduction' in C. Pardo (ed.) *Khipus. Nuestra historia en nudos*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2020.

Named after the Quechua word for “knot,” khipu were the primary record-keeping system used in the Andean region of South America during pre-Hispanic times. In the form of knotted strings, khipus have been the object of study and admiration ever since they were disseminated to the world by Spanish chroniclers from the mid-16th century onwards.

Khipu consists of a long cord from which hangs a varying number of knotted pendant cords, all of which hold valuable information. In addition to the knots, recent studies have demonstrated the importance of other khipu features to encode data, such as the distribution of colour patterns, the twist and ply of the cords, the direction in which the knots were tied, as well as the spacing between them. Although we now know that they were introduced by the Wari, it was the Incas who incorporated it as part of the administrative system of their empire. The Incas developed a decimal positioning system where the knots represented numerical values according to the position they occupied on the strings. However, khipus would also have been used to record narrative information, such as historical memoirs, genealogies and poems.

The use of knotted cords is frequently mentioned in documents recording the conquest of the New World. Thanks to the descriptions of officials, religious leaders and early chroniclers, such as Polo de Ondegardo, José de Acosta and Pedro Sarmiento de Gamboa, and to the visual record of the work of Felipe Guamán Poma de Ayala and Martín de Murúa, we now have valuable information on the use of knotted ropes, we now have valuable information on the use of khipus during pre-Hispanic and early Colonial times. It is strange, however, that there has been no interest in investigating in detail how numerical and narrative information was recorded. Instead, the khipus were described as a system of recording prior to Western alphabetic writing, which was eventually outlawed by the Third Council of Lima in 1583.

As part of the Museo de Arte de Lima's programme of temporary exhibitions, *Khipu. Our history in knots* was opened to the public in October 2020, amidst the pandemic. Composed of more than sixty khipu from different collections in Peru, the show explored the nature and relevance of the knotted rope system in the Andes, from the pre-Hispanic period to the present day. Drawing on the main research conducted in archaeology, ethnohistory and anthropology, Khipu presents for the first time the real dimension of this system in the context of Andean civilisation.

The project was conceived in 2017 under the scientific direction of Gary Urton, Professor of Anthropology at Harvard University, and the leading specialist on the subject. Urton has been studying khipus for more than thirty years, and has travelled the world recording the more than 1000 specimens that are scattered in museums and collections in America and Europe. As a result, he conceived the Harvard Database Project nearly twenty years ago, an initiative focused on studying the known universe of Andean khipus. The database, now comprising some 690 specimens, is based on the notion of the archive, seeking to reconstruct the specific function of these assemblages in their original context. In recent years Urton has focused on

the study of narrative khipus, which constitute twenty percent of the known khipus. In 2018, Urton was awarded the Horowitz Prize by the Bard Graduate Center at the Bard Graduate Center in New York for his publication *Inca History in Knots: Reading Khipus as Primary Sources*, published by the University of Texas. The award recognises the best publication of the year in decorative arts, design history and material culture of the Americas and included funding for a symposium on the subject. The event, which brought together leading specialists in the field - some of whom are contributors to this publication - was held in February 2019 in New York City.

In regards to the collection, the starting point of this project is the group of khipu formed by Carlo Radicati di Primeglio, a pioneering researcher in the study of the khipus, who devoted a large part of his life to decoding the nature of these objects, basing his hypotheses on mathematical analyses and on the writing systems of ancient Old World societies. His persistence in connecting the khipus with the written chronicles recorded by the Spaniards and other administrative officials during the Colonial period demonstrated that there were clear connections between the two records. Radicati built up a collection of more than thirty khipus from different periods, which was given as a long-term loan to MALI in 2016.

In this project, we have chosen to use the term Khipu instead of Quipu, as the former is phonetically more appropriate to Quechua, the language used by the Incas. The written form Quipu/Qhipo was the Hispanic term introduced by the Spanish in the first written documents that record the process of Colonialism that took place after the conquest.

About the exhibition

Presented in MALI's temporary galleries, the exhibition, which brings together more than a hundred objects, presents a complete overview of the study of khipu, from the historiography, its nature and function, to how information was organised and recorded on the cords, which were read by specialists, the Khipukhamayuqs. In addition, the show displays a series of case studies of Inca archives of khipus from sites such as Pachacamac, Puruchuco and Inkawasi on the Central Coast, followed by examples of the use of khipus during the Colonial and Republican period in the Andean ecclesiastical and community context, and finally those that currently fulfil a patrimonial role. Two art pieces by the artists Jorge Eduardo Eielson and Cecilia Vicuña close the exhibition in the form of a symbolic wink through the first representations of how contemporary art looks at the khipus.

Finally, the project presents a contemporary reflection on the khipu as part of a collaboration with Everis Peru and Chazz Design Studio. The piece consists of an interactive installation composed of a carpet made of organic materials through which visitors can embark on a virtual journey through the places where some of the khipus on display in the exhibition have been found.

About the publication

This edited volume, published as part of the exhibition, brings together some of the most recent studies on the interpretation of Andean khipus and a series of studies on specific

objects. It is organised into four main sections according to the period and provenance of the collections.

The introduction includes a general essay by Gary Urton that reviews the history of research and the main findings of *kipu* from the Andean area, followed by a brief account of the Wari *kipus* by Jeffrey Splitstoser. The second part includes the so-called Inca Archives, which comprises studies by different scholars on *kipu* finds at various Inca archaeological sites, such as the case An essay of Puruchuco (Luis Felipe Villacorta and Carrie Brezine), Pachacamac (Denise Pozzi Escot and Rommel Angeles), Inkawasi (Alejandro Chu), Armatambo (Luisa Diaz) and La Laguna de los Cóndores, in Chachapoyas (Sonial Guillen).y

The third section presents two of the main *kipu* collections, the one in the Ethnological Museum of Berlin and the case of the Temple Radicati collection, based in Lima (see Fischer and Urton in this volume). Finally, the last section introduces the reader to the primary studies of *kipu* from the Colonial and Republican periods, written by Manny Medrano, José Carlos de la Puente, Sabine Hyland and Frank Salomon. Our exceptional thanks to all the contributors who made this edition possible.

The realisation of an initiative of this magnitude, however, has been a challenging task but has required an enormous research and management effort, which was only possible with the collaboration of several individuals and institutions. In this regard, we would like to give special thanks to Zoila Helbenso, leading custodian of the Temple-Radicati Foundation, for the trust given to MALI from the very beginning of this endeavour by leaving the *kipu* collection formed by her uncle Carlo Radicati di Primeglio to the museum as an extended loan, and who has collaborated in various ways in the production of the exhibition. Since the collection arrived in the museum, this unique set of objects has been the subject of exhaustive research involving radiocarbon dating and ambitious conservation and mounting work. We are also indebted to the Universidad Nacional Mayor de San Marcos through its dean, Orestes Cachay Boza, who has actively fostered an essential institutional collaboration.

We must thank our sponsors, which include The BBVA-Continental Foundation, Everis, Peru Chazz Design Studio, Minera Bateas, Fortuna Silver Mines, Instituto Cultural Peruano Norteamericano and Diego de la Torre for their commitment to the promotion and dissemination of pre-Hispanic cultures in museums. In this context, I would like to mention here Nelson Alvarado, Jorge Ganoza, Roberto Dañino, Javier Hoyle, Mathieu Reumaux and Ximena de la Torre, Alberto Servat and Charles Miró Quesada, who, from each of the companies they represent, contributed to the realisation of this project.

We must also mention MALI's Historical Acquisitions Committee, which provided an essential percentage of its members' annual contributions to complete the funding of the exhibition. In the last stages, Google also contributed to the dissemination of the project through its various digital platforms. VM& Studio Gráfico, who has been in charge of the design of this volume, collaborated in developing the visual and graphic proposal for the exhibition—many thanks to Ralph Bauer, Verónica Majluf and the VM& team for this fantastic collaboration.

A special thanks to the Peruvian Ministry of Culture and the museums and collections that have kindly lent their pieces for this exhibition. Among them are the Temple-Radicati Foundation, the Museo de Sitio Pachacamac, the Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, the Museo de Sitio Arturo Jiménez Borja - Puruchuco, the Proyecto Proyecto de Arte de la Cultura de Perú, and the Museo de Sitio Arturo Jiménez Borja - Puruchuco, Museo de la Nación, Huacónes Project, Qhapaq Ñan Project - National Headquarters. Museo Larco, Museo Centra-Banco de Reserva del Perú, the del Perú, the Provincial Municipality and San Francisco de Mangas community.

As a project with clear connections between the past and the present, *Khipus, our history in knots*, we also included collaborations with living artists. The loan and editing of an audiovisual project by Gabriela Yepes allowed us to offer visitors the opportunity to learn about the use of the khipus today in the highland community of Rapaz, showing the process of recovery and enhancement of what is today one of the main symbols of this community. The Chilean artist Cecilia Vicuña made available a series of performance recordings inspired by the khipus, a set we exhibited in the show. Cecilia was also kind enough to donate a drawing to raise funds to complete the funding of the project, which we have been able to disseminate thanks in particular to the efforts of Alexandra Bryce and Muriel Clemens, chairpersons of the MALI's Contemporary Art Acquisitions Committee and the Historic Acquisitions Committee, respectively.

Finally, we owe a special acknowledgement to the team that has been working for more than two years to bring Khipus forward, mainly to Julio Rucabado, Katherine Román, Pamela Castro de la Mata, Patricia Villanueva, Valeria Quintana, Luisa Yupa, Pilar Ríos, and the entire MALI team. Although the khipus continue to be one of the most significant challenges in the study of Andean cultures, thanks to the contribution of the researchers of this project that we now have in our hands, the road to decoding the information contained in them is beginning to shorten.