

*Una presentación de*  
Museo Chileno de Arte Precolombino  
Minera Escondida

Chimú: Laberintos de un Traje Sagrado  
Chimú: Labyrinths of a Sacred Costume

*noviembre de 2005-mayo de 2006*

*Patrocinan*  
Embajada del Perú  
Metro de Santiago, Chile

*Organizan*  
Museo Chileno de Arte Precolombino  
Instituto Nacional de Cultura del Perú

*Han colaborado en esta exposición*  
Departamento de Física, Facultad de Física,  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Proyecto Arqueológico Huacas del Sol  
y de la Luna, Perú



ILUSTRE  
MUNICIPALIDAD  
DE SANTIAGO

MUSEO CHILENO  
DE ARTE  
PRECOLOMBINO

FUNDACION  
FAMILIA  
LARRAIN ECHENIQUE

*Una presentación de*  
Museo Chileno de Arte Precolombino  
Minera Escondida

Chimú: Laberintos de un Traje Sagrado  
Chimú: Labyrinths of a Sacred Costume

*noviembre de 2005-mayo de 2006*

*Patrocinan*  
Embajada del Perú  
Ley de Donaciones Culturales  
Metro de Santiago, Chile

*Organizan*  
Museo Chileno de Arte Precolombino  
Instituto Nacional de Cultura del Perú

*Han colaborado en esta exposición*  
Departamento de Física, Facultad de Física,  
Pontificia Universidad Católica de Chile

Proyecto Arqueológico Huacas del Sol  
y de la Luna, Perú



ILUSTRE  
MUNICIPALIDAD  
DE SANTIAGO

MUSEO CHILENO  
DE ARTE  
PRECOLOMBINO

FUNDACION  
FAMILIA  
LARRAIN ECHENIQUE



CHIMÚ

Laberintos  
de un Traje  
Sagrado

*Labyrinths  
of a Sacred Costume*





Para la Ilustre Municipalidad de Santiago  
y la Fundación Familia Larraín Echenique  
es muy grato presentar la exposición  
**Chimú: Laberintos de un Traje Sagrado,**  
que presenta al público una extraordinaria  
pieza de arte precolombino y los esfuerzos  
por estudiarla y exhibirla.

En esta tarea colaboraron de manera importante  
el Instituto Nacional de Cultura del Perú  
y el Proyecto Huacas del Sol y de la Luna  
(Trujillo, Perú).

Agradecemos a Minera Escondida que con su  
generosa colaboración hizo posible la realización  
de esta iniciativa cultural.

Raúl Alcaíno Lihn  
*Alcalde*  
*Ilustre Municipalidad de Santiago*

Juan de Dios Vial Correa  
*Presidente*  
*Fundación Familia Larraín Echenique*

## *The Value of an Invaluable Object*

The Andes was one of five or six regions in the world where ancient agricultural societies preceded the formation of powerful States that controlled large territories and important populations. These societies produced impressive architectural structures, created complex hydraulic systems to irrigate their fields, and encouraged the development of an artisan class capable of producing magnificent objects that augmented the prestige of the ruling classes. These craftsmen reached a high level of proficiency in the Chimú state, on the northern coast of Perú. When this zone was incorporated into *Tawantinsuyu*, the Inka Empire, the administrators in Cuzco placed all of the Chimú artisans at the State's service.

One of the principal specialties of the Chimú was textiles, whose excellence was renowned in the pre-Columbian world. By combining different materials, techniques and iconographies, these artists produced magnificent weavings that were destined to dress the aristocracy and be used as valuable presents that dignitaries would give to the nobility and their allies.

Most of these pieces of Chimú textile art ended up as part of the funerary paraphernalia of important personages. They were either part of his wardrobe or an element in the mummy bundle in which the body was wrapped. This practice permitted a great variety of works to be conserved until today, although few are of the excellence and complexity of the ceremonial costume that is the motive of the exposition chronicled in this catalog.

## *El valor de un objeto invaluable*

Los Andes fue una de las cinco o seis regiones del mundo donde las antiguas sociedades de agricultores dieron paso a la formación de Estados poderosos que controlaban grandes territorios y un número importante de personas. Estas sociedades produjeron imponentes obras arquitectónicas, elaboraron complejos sistemas hidráulicos para irrigar sus campos e impulsaron el desarrollo de una clase de artesanos capaces de producir magníficos objetos que incrementaban el prestigio de las clases gobernantes. Estos especialistas alcanzaron un altísimo nivel en el estado Chimú, en la costa norte del Perú, al punto que cuando esta zona fue incorporada al *Tawantinsuyu*, el imperio Inka, los gobernantes de Cuzco pusieron a todos los artesanos Chimú directamente a su servicio.

Una de las grandes especialidades de los Chimú fueron los textiles, cuya excelencia alcanzó los niveles más altos en el mundo precolombino. Combinando distintos materiales, técnicas e iconografías, estos artistas producían magníficas telas que estaban destinadas a vestir a la aristocracia y a ser utilizadas como valorados presentes que los dignatarios solían entregar a la nobleza y a sus aliados.

La mayor parte de estas piezas de arte textil Chimú terminaban siendo parte del ajuar funerario de personajes importantes, ya fuera porque eran parte de su vestimenta o un componente del complejo fardo mortuorio en que eran envueltos los cuerpos. Esta práctica permitió que una gran variedad de obras se conservaran hasta el presente, aunque pocas son de la excelencia y complejidad del atuendo ceremonial que es motivo de la exposición representada en este catálogo.

The costume was designed to be a unique garment for its wearer, as well as the rest of Chimú society. Today, 700 years later, our intention is to demonstrate all that the costume can teach us about its creators and users, and about the era in which they lived and died. Our objective has required us to confront a series of challenges imposed by the need to conserve and exhibit this delicate textile, such as how to illuminate it without damaging it and how to protect it from the polluted atmosphere of the city. These precautions guarantee that, in spite of the passage of time, this work of art continues to be an object of great significance, in the past for the Chimú and today for us.

At the same time, this costume has become a paradigm for many important activities at our Museum. Its restoration, the conditions in which it has then been conserved, its installation, and the exhibitions in which it has been included, as well as the number of research projects it has motivated, has influenced, in a certain way, how we have come to base our work methods on teamwork. The process has set precedents for the treatment of other pieces in our collection.

#### **Acknowledgements**

An important part of the contents of this catalog, as well as the exhibition to which it refers, are based on studies by Paulina Brugnoli B., Soledad Hoces de la Guardia Ch., Paulina Jélvez H., and Tania Gómez A., published in the book *Fertilidad para el desierto. Un traje ceremonial Chimú. Costa norte de los Andes Central, siglos xii-xv.* (1997, Editorial Lom).

Este traje fue creado como una prenda altamente significativa para su usuario y para el resto de la sociedad Chimú, valor que pretendemos rescatar hoy, unos 700 años después, mostrando cuánto podemos aprender a través de él sobre sus creadores y usuarios, así como del tiempo en que vivieron y murieron. Este objetivo requiere enfrentar una serie de desafíos impuestos por la necesidad de exponer y conservar este delicado textil, tales como la forma de iluminarlo sin dañarlo o aislarlo del ambiente polucionado de la ciudad. Dichos cuidados ratifican que pese al paso del tiempo, esta obra de arte continua siendo un objeto de gran significado, en el pasado para los Chimú y hoy para nosotros.

A la vez, este traje se ha constituido en todo un paradigma para muchas de las actividades más importantes de nuestro museo. Su restauración, las condiciones en que se ha conservado, los montajes y las exhibiciones en las que se le ha incluido, así como las numerosas investigaciones que ha motivado, han influido, de alguna manera, en la forma de abordar el trabajo en equipo y han sentado precedentes en cuanto al tratamiento de otras piezas en nuestra colección.

#### **Reconocimientos**

Una parte importante del contenido de este catalogo, así como de la exposición a que se refiere, se basa en el los estudios de Paulina Brugnoli B., Soledad Hoces de la Guardia Ch., Paulina Jélvez H. y Tania Gómez A., materializados en el libro “Fertilidad para el desierto. Un traje ceremonial Chimú. Costa norte de los Andes Centrales, siglos xii-xv” (1997, Editorial Lom).





## *Contenido*

10	<b>El Reino del Chimor</b> The Kingdom of Chimor
20	<b>El Traje Ceremonial en el Contexto de la Textilería Chimú</b> The Ceremonial Costume in the Context of Chimú Textile Traditions
40	<b>Un Jardín en el Desierto: La Metáfora</b> A Garden in the Desert: A Metaphor
62	<b>Desafíos Expositivos</b> Challenges in Preparing the Exhibition
89	<b>Referencias</b> References

# The Kingdom of Chimor

# El Reino del Chimor

## Who were the Chimú?

The Chimú civilization, known as the Kingdom of Chimor, represented the maximum in cultural development achieved in the deserts along the north and central coasts of Peru in pre-Hispanic times. Beginning approximately in the 9th century B.C., the Chimú reached the high point of its consolidation by the end of the 12th century. By the year 1400, the Chimú ruled an empire that extended over 1,300 kilometers (almost 800 miles) along the Peruvian seacoast.

After consolidating its territory in the Moche Valley in the 13th century, the leaders of Chimú society conquered an area that ran from the Jequetepeque



*La llama fue usada como animal de carga en las expediciones de intercambio. Botella en forma de llama (mchap 3342).*

*Llamas were used as beasts of burden on trading expeditions. Vessel in the shape of a llama.*



*El maíz fue consumido como alimento, pero también fue empleado para hacer chicha de este cereal, una bebida fermentada de crucial importancia en las ceremonias. Estatuilla Chimú con corontas de maíz a modo de tocado (mchap 0598).*

*Corn was a source of food, but it was also used to make chicha, a fermented beverage that was of crucial importance in ceremonies. Chimú figurine with corncobs forming a headdress.*

## ¿Quiénes fueron los Chimú?

La cultura Chimú o Reino del Chimor representa el clímax del desarrollo cultural alcanzado en la desértica costa norte y central del Perú en época prehispánica. Con sus inicios hacia 900 d.C. y su consolidación en torno a 1200 d.C., alrededor de 1400 d.C. los reyes Chimú gobernaban un imperio de más de 1300 kilómetros a lo largo de la costa peruana.

Luego de consolidar sus dominios en el valle Moche hacia 1200 d.C., los líderes de la sociedad Chimú conquistaron desde el río Jequetepeque por el



*Las representaciones de animales amazónicos en el arte Chimú testimonian los contactos de larga distancia de esta sociedad costeña. Cántaro con la representación de un mono (mchap 0571).*

*Representations of animals from the Amazon basin in Chimú art proves there was contact with these distant societies. Vessel with the representation of a monkey.*

River in the north to the Santa River in the south. After 1400 AD, the imperial borders ran from the Tumbes River to the Chillón Valley. At its peak, the Empire stretched 1,300 lineal kilometers, covering the equivalent of two-thirds of the agricultural lands along the Peruvian coast, as well as the population that lived in this desert region.

At first, Chimú leaders were able to resist the territorial ambitions of the Inka, but by 1470, their emperor Minchançaman was defeated and taken to Cuzco. Under the dominion of the Inka Empire and governed by a local puppet ruler, the Chimú society underwent gradual dismemberment. With the arrival of the Spaniards and the Conquest, epidemics also struck, decimating the coastal population, and completing the social disintegration of the once-powerful Kingdom of Chimor.

#### **The foundations of the economy**

By means of aqueducts that carried water across long distances and a broad network of irrigation canals, Chimú farmers rested large extensions of land from the arid desert, in order to plant corn,

norte, hasta el río Santa por el sur. Después de 1400 d.C. ampliaron las fronteras imperiales desde el río Tumbes hasta el valle del Chillón. En su cúspide el imperio abarcaba 1300 km, equivalentes a dos tercios de las tierras agrícolas del litoral peruano y de la población que vivía en ese medio desértico.

Durante un tiempo los gobernantes Chimú resistieron las ambiciones territoriales de los Inka, pero, hacia 1470, su emperador Minchançaman fué derrotado y llevado al Cuzco. Bajo el dominio del Imperio Inka y gobernada por un dirigente títere local, la sociedad Chimú experimentó un paulatino desmembramiento. Con la llegada de los españoles y la conquista, arribaron también las epidemias que diezmaron a las poblaciones costeras, completando la desintegración social del otrora poderoso Reino del Chimor.

#### **Los ejes de la economía**

Mediante acueductos que transportaban agua desde enormes distancias y una amplia red de canales de regadío, los campesinos Chimú ganaron grandes extensiones de tierra al desierto para cultivar maíz,



*La agricultura fue uno de los pilares de la economía Chimú. Botellas en forma de calabaza y de tubérculo, Chimú-Inka (mchap 0549 y mchap 0265).*

*Agriculture was one of the pillars of Chimú economy. Vessels in the shape of squash or tubers.*

squash, peppers, beans, cotton, yucca and other agricultural products. They also planted trees to grow native fruits: *pacay*, *papaya*, *chirimoya* and *lúcuma* (eggfruit).

Mollusks, crustaceans and algae were gathered on beaches and in the rocky areas of the coast. Fishermen ventured onto the sea in tiny boats made of reeds to fish with hooks, while large rafts employed nets. There were also divers who sought seafood in deeper waters.

Artisans were adept at weaving feathers into their textiles, carving wood, weaving rush-matting, and making objects incorporating shells and semiprecious stones. Many of their most outstanding copper and bronze objects were made by artisans in the powerful neighboring Kingdom of Lambayeque, which the Chimú conquered around 1375. Lambayeque boasted two truly outstanding craft traditions: delicate workmanship in gold work and fine textiles.

calabazas, ají, porotos, algodón, yuca y otros productos agrícolas. También cultivaron árboles frutales para obtener pacay, papayas, chirimoyas y lúcumas.

En las playas y roqueríos practicaron la recolección de moluscos, crustáceos y algas marinas. Los pescadores se adentraron mar adentro en pequeñas embarcaciones de totora para la pesca con anzuelo y en grandes balsas para la captura con redes. Incluso practicaron el buceo para acceder a recursos de aguas más profundas.

Sus artesanos fueron diestros en el arte plumario, el tallado de la madera, la confección de esteras y el trabajo en conchas y piedras semipreciosas. Muchos de sus objetos de cobre y bronce más notables provienen de la tradición metalúrgica del vecino y poderoso Reino de Lambayeque, al que conquistaron hacia 1375 d.C. Dos artesanías fueron realmente sobresalientes: el delicado trabajo del oro y la confección de finos textiles.

*La textilería fue una de las artesanías de mayor desarrollo técnico y delicadeza en la cultura Chimú. Tapiz Chimú-Chancay (mchap 0540). Weaving was one of the most highly developed crafts, in terms of technique and refinement, in the Chimú culture. Chimú-Chancay tapestry.*



*El molusco Spondylus se relacionaba simbólicamente con la fertilidad y sus valvas eran ofrendadas a los dioses para propiciar lluvias (mchap 1126-1127).*

*The Spondylus mollusk was symbolically related to fertility and its valves were offered to the gods to invoke rain. Spondylus valves.*

Chimú merchants exchanged these articles for potatoes, wool, leather, meat and other products from mountain herdsmen; coca leaves, wood, monkeys and feathers from the tropical jungles; and valves of the *Spondylus* mollusk, from the Ecuadorian coast, among many other products. Two caravan terminals still exist in the center of the city of Chan Chan, where over 600 men transported both luxury and everyday goods to and from the city on the backs of llamas.

*(continued on page 16)*

A cambio de muchos de estos bienes los comerciantes chimú obtuvieron papas, lana, cueros, carne y otros productos de los pastores de la sierra; coca, madera, monos y plumas de aves de la selva tropical y valvas del molusco *Spondylus*, originario de la lejana costa ecuatoriana, entre muchos otros artículos. En el centro de la ciudad de Chan Chan, hay dos terminales caravaneros, donde más de 600 individuos tenían a su cargo el transporte a lomo de llama de bienes suntuarios y de subsistencia desde y hacia la urbe.

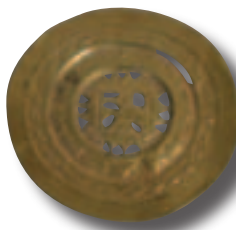
*(continúa en la página 16)*



*El pelicano, como ave pescadora, parece haber sido una metáfora de la orientación marítima de la economía Chimú. Maza de piedra ornamentada con pelicanos, Chimú (mchap 3367). The pelican, a bird that fishes, seems to have been a metaphor for the maritime orientation of the Chimú economy. Stone mace decorated with pelicans.*



*Los Lambayeques, vecinos de los Chimú, tenían una larga tradición en el trabajo del cobre y el bronce. Máscara funeraria Lambayeque (mchap 3254). The Lambayeque, neighbors of the Chimú, had a long tradition in working copper and bronze. Lambayeque funeral mask.*



*Los Chimú fueron genuinos maestros en el trabajo del oro, tanto que cuando esta sociedad fue conquistada por los inkas, sus orfebres fueron llevados al Cuzco. Lámina discoidal repujada, Chimú (mchap 2945). The Chimú were genuine masters in crafting gold. When the Chimú were conquered by the Inca, their goldsmiths were taken to Cuzco. Chimú discoidal plate.*

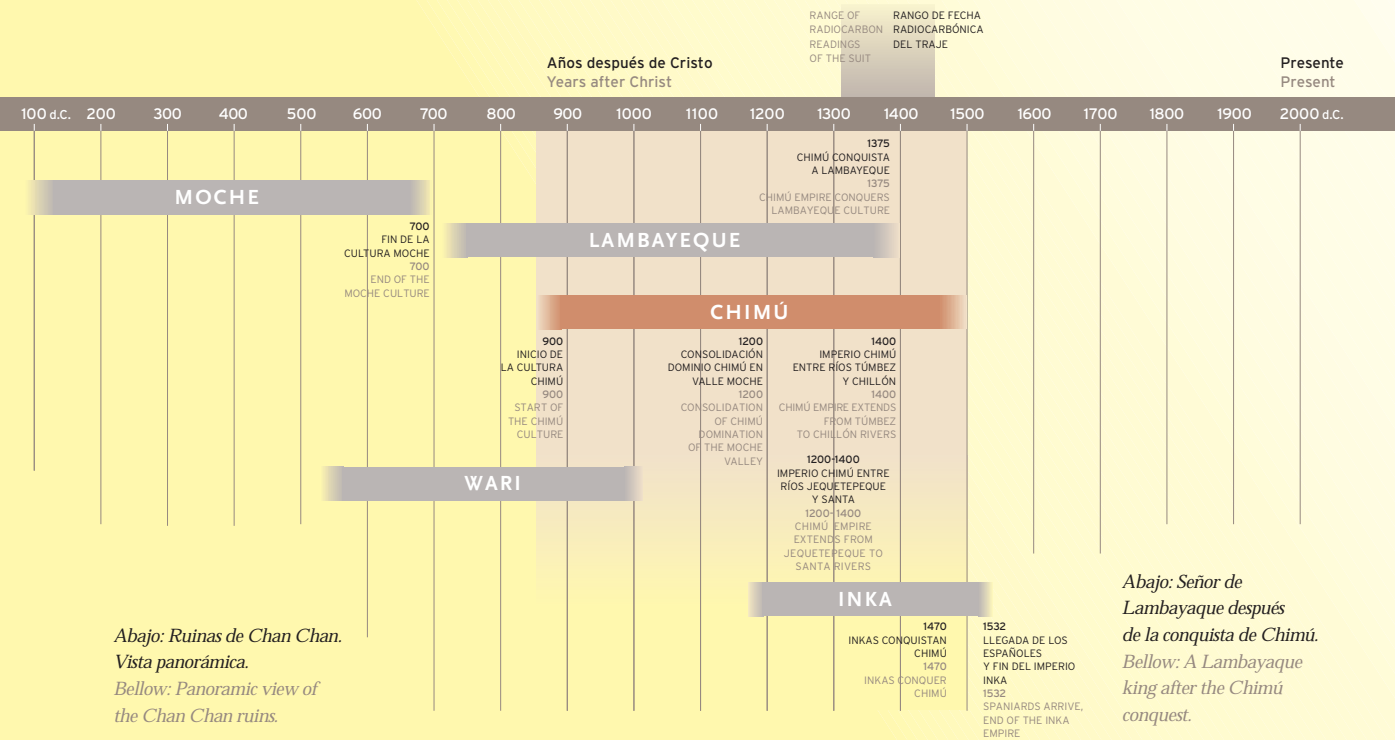
*Los acueductos y afloramientos de aguas subterráneas regaban las tierras agrícolas. Campo de cultivo en los alrededores de Chan Chan.*

*The aqueducts and underground springs of water provided irrigation for crops. Productive fields near Chan Chan.*



The Chimú civilization or Kingdom of Chimor, represents a highpoint in cultural development attained in the deserts of the north and central coast of Perú in the pre-Hispanic period. The Chimú Empire began in X Century and consolidated its expansion by 1200 AD. By 1400 AD, Chimú kings ruled an empire that extended for more than 1,300 kilometers (almost 800 miles) along the Peruvian coast.

La cultura Chimú o Reino del Chimor, representa el clímax del desarrollo cultural alcanzado en la desértica costa norte y central del Perú en época prehispánica. Con sus inicios hacia 900 d.C. y su consolidación en torno a 1200 d.C., los reyes Chimú –cerca del año 1400 d.C.– gobernaban un imperio de más de 1300 kilómetros a lo largo de la costa peruana.



Abajo: Ruinas de Chan Chan. Vista panorámica.  
Bellow: Panoramic view of the Chan Chan ruins.



**A capital made of clay**  
Located at the edge of the sea and covering an area of more than 20 square kilometers, Chan Chan –the capital of the Empire– is the largest clay city on the continent. It was built to house between 50,000 and 100,000 people.

**Una capital de barro**  
Ubicada a orillas del mar y con una superficie de más de 20 km<sup>2</sup>, Chan Chan –la capital del imperio– es la ciudad de barro más extensa del continente. Puede haber albergado entre 50 y 100 mil habitantes.

Abajo: Señor de Lambayaque después de la conquista de Chimú.  
Bellow: A Lambayaque king after the Chimú conquest.

### Cuatro pilares de la economía Chimú

La sociedad Chimú vivió de la agricultura de riego en los valles y de la explotación de los recursos del mar, pero además gozó de una floreciente industria artesanal de bienes valiosos y desarrolló un intenso comercio con otras regiones.

### Four pillars of the Chimú economy

The Chimú society lived from the lands that they could irrigate in the valleys and from exploiting the riches of the sea. They also enjoyed a flourishing crafts industry, providing valuable goods to supplement trade with neighboring regions.



## El Reino del Chimor

### The legend goes...

According to an ancient myth recorded by the Spaniards in the XVI Century from the stories of the last *Muchik* (*Mochica*) inhabitants of the region, the founder of the Chimú royal dynasty, *Taycanamo*, reached the coast of northern Perú with a fleet of rafts. He settled his people on the lower side of the Moche Valley, announcing that he had been sent from the sea to govern that land.

### Cuenta la leyenda...

Según un viejo mito recogido por los españoles en el siglo XVI de boca de los últimos habitantes *muchik* de la región, el fundador de la dinastía real Chimú, *Taycanamo*, arribó a las costas del norte del Perú en una flotilla de balsas. Asentó con su gente en el curso inferior del valle Moche, diciendo que había sido enviado desde el mar para gobernar esta tierra.

### Textile treasures

#### in the service of the Empire

The Chimú Empire is best known for its craftsmanship in gold and its architecture, but the weavers also made veritable masterpieces, which retain, abstract, and renew the rich heritage in textiles inherited from earlier cultures, such as Paracas, Nasca, Moche and Wari. The imagery contained in the finest Chimú weavings follows the tradition of ancient maritime and agricultural themes from the Peruvian coast, but was designed with new esthetic conceptions and in a close relationship with the political, social, economic and spiritual systems of the times.

### Joyas y textiles

#### al servicio del Imperio

La cultura Chimú es más conocida por su orfebrería en oro y su arquitectura, pero sus tejedoras hicieron también verdaderas obras maestras, que recogen, sintetizan y renuevan la rica herencia textil legada por culturas más tempranas como Paracas, Nasca, Moche y Wari. Las imágenes contenidas en los finos tejidos Chimú insisten en antiguos temas marítimos y agrícolas de la costa peruana, pero bajo nuevas concepciones estéticas y en estrecha relación con el sistema político, económico, social y de creencias de la época.

Expansión Chimú después de 1400  
Chimú expansion after 1400

Expansión Chimú entre 1200 y 1400  
Chimú expansion between 1200 and 1400

Áreas sobre 3.000 m de altura  
Land over 3.000 m

ÁREA AMPLIADA  
ENLARGED AREA

### Eleven compounds, eleven kings

Built one after another between the IX and XV centuries, the hermetic compounds at Chan Chan—with imposing walls and just one entrance—demonstrate the exclusive and sacred character of the architecture where the powerful dynasty of eleven kings ruled the Chimú. Access to the compounds was forbidden to commoners.

### Once ciudadelas, once reyes

Construidas sucesivamente entre los siglos IX y XV, las herméticas ciudadelas de Chan Chan—con sus muros imponentes y su única entrada—remarcan el carácter exclusivo y sagrado de la arquitectura donde residió la poderosa dinastía de once reyes que gobernaron Chimú. El acceso estaba estrictamente prohibido para el común de la gente.





## El Reino del Chimor

### The legend goes...

According to an ancient myth recorded by the Spaniards in the XVI Century from the stories of the last *Muchik* (*Mochica*) inhabitants of the region, the founder of the Chimú royal dynasty, *Taycanamo*, reached the coast of northern Perú with a fleet of rafts. He settled his people on the lower side of the Moche Valley, announcing that he had been sent from the sea to govern that land.

### Cuenta la leyenda...

Según un viejo mito recogido por los españoles en el siglo XVI de boca de los últimos habitantes *muchik* de la región, el fundador de la dinastía real Chimú, *Taycanamo*, arribó a las costas del norte del Perú en una flotilla de balsas. Asentó con su gente en el curso inferior del valle Moche, diciendo que había sido enviado desde el mar para gobernar esta tierra.

### Textile treasures

#### in the service of the Empire

The Chimú Empire is best known for its craftsmanship in gold and its architecture, but the weavers also made veritable masterpieces, which retain, abstract, and renew the rich heritage in textiles inherited from earlier cultures, such as Paracas, Nasca, Moche and Wari. The imagery contained in the finest Chimú weavings follows the tradition of ancient maritime and agricultural themes from the Peruvian coast, but was designed with new esthetic conceptions and in a close relationship with the political, social, economic and spiritual systems of the times.

### Joyas y textiles

#### al servicio del Imperio

La cultura Chimú es más conocida por su orfebrería en oro y su arquitectura, pero sus tejedoras hicieron también verdaderas obras maestras, que recogen, sintetizan y renuevan la rica herencia textil legada por culturas más tempranas como Paracas, Nasca, Moche y Wari. Las imágenes contenidas en los finos tejidos Chimú insisten en antiguos temas marítimos y agrícolas de la costa peruana, pero bajo nuevas concepciones estéticas y en estrecha relación con el sistema político, económico, social y de creencias de la época.

### Eleven compounds, eleven kings

Built one after another between the IX and XV centuries, the hermetic compounds at Chan Chan—with imposing walls and just one entrance—demonstrate the exclusive and sacred character of the architecture where the powerful dynasty of eleven kings ruled the Chimú. Access to the compounds was forbidden to commoners.

### Once ciudadelas, once reyes

Construidas sucesivamente entre los siglos IX y XV, las herméticas ciudadelas de Chan Chan—con sus muros imponentes y su única entrada—remarcan el carácter exclusivo y sagrado de la arquitectura donde residió la poderosa dinastía de once reyes que gobernaron Chimú. El acceso estaba estrictamente prohibido para el común de la gente.

Expansión Chimú después de 1400  
Chimú expansion after 1400

Expansión Chimú entre 1200 y 1400  
Chimú expansion between 1200 and 1400

Áreas sobre 3.000 m de altura  
Land over 3.000 m

ÁREA AMPLIADA  
ENLARGED AREA

OCEANO PACIFICO  
PACIFIC OCEAN

### Chan Chan, the capital of the Kingdom

Chan Chan (Sun Sun in English) was one of the most singular urban centers in the New World. Today, a vast landscape of adobe walls, spreading across the desert along what today is the north coast of Perú, is all that survives.

The suburbs of the capital of the Chimor Empire were composed of large neighborhoods with thousands of modest dwellings built of cane for the peasants, fishermen and craftsmen of the kingdom. There were also a number of stepped pyramids, known as *huacas*, as well as large housing projects, constructed with adobe, where minor nobility and State functionaries lived. A spectacular architectural complex dominated the center of the city: 11 enormous citadels, surrounded by adobe walls rising to heights of 12 meters (almost 40 feet) and 600 meters (almost 2,000 feet) long, where the ruling class lived and oversaw the kingdom's major ritual ceremonies.

### Chan Chan, la capital del Reino

Chan Chan (Sol Sol en español) fue una de las urbes más notables del Nuevo Mundo. Un vasto paisaje de muros de adobe esparcidos sobre el desierto de lo que hoy es la costa norte del Perú.

Los suburbios de la capital del Chimor se componían de amplias barriadas populares de miles de modestas viviendas de caña para los campesinos, pescadores y artesanos del reino. Había también varias pirámides escalonadas o "huacas", así como grandes recintos de adobe donde vivía la nobleza menor y los funcionarios del estado. En el núcleo de la ciudad se levantaba el complejo arquitectónico más espectacular: once enormes ciudadelas, rodeadas por muros de adobe de hasta 12 metros de alto y 600 metros de largo, donde residían los gobernantes y tenían lugar los principales ceremoniales del reino.



*Vista de las ruinas de la ciudad de Chan Chan.*

*A view of the ruins of the city of Chan Chan.*

*Plano general de la urbe de Chan Chan, capital del Reino del Chimor (según Moseley 1992: fig. 113).*

*A general plan of the city of Chan Chan, capital of the Chimor Kingdom.*

### The forbidden compounds

A labyrinthine network of narrow corridors, flanked by high walls of clay blocking the view, communicated with different sectors inside these eleven monumental ceremonial centers. Each one of them offered an initial sector with two or three large walled *plazas*, outfitted with a ramp, a proscenium, and several wooden statues placed in niches in the walls. Here, religious ceremonies dedicated to the mummies of ancestors of rulers and other important massive civic activities took place.

### Las ciudadelas prohibidas

Una laberíntica red de estrechos corredores, flanqueados por altos muros de barro que bloquean la vista, comunicaba los diferentes sectores internos de estos once monumentales centros ceremoniales. Cada uno de ellos presentaba un primer sector con dos o tres grandes plazas amuralladas dotadas de una rampa, un proscenio y varias estatuas de madera encajadas en nichos de las paredes. Allí se realizaban ceremonias religiosas en torno a las momias de los ancestros de los gobernantes y otras actividades cívicas masivas del más alto nivel. En un segundo sector se disponían decenas de

*Los reservorios de agua, conocidos localmente como huachaques, son uno de los principales componentes de las ciudadelas.*

*The reservoirs for water, known as huachaques, are another of the principal components of the compounds.*



*Una de las características de las ciudadelas de Chan Chan fueron sus largos y estrechos corredores, cuyo acceso sólo estaba permitido a la élite.*

*One of the characteristics of the compounds at Chan Chan was the long and narrow corridor, access to which was only permitted to the elite.*



In a second sector, there were dozens of U-shaped rooms, whose walls were decorated with incised geometric and zoomorphic motifs. Several of the rooms served as state warehouses for safekeeping valuable goods, such as textiles and gold objects. Others, known as *audiencias* (tribunals), were reserved for conducting strictly private rituals, where the treasure kept in the storerooms could be redistributed among the powerful. The cistern that served as the communal reservoir, stocked with fish and plants, was also located here, and the surrounding enclosure must have been the site for rituals devoted to agricultural fertility.

The third sector was the most hidden and private of the building. The sacred funeral platform, reached by a lateral ramp, was located here. The remains of *Ci Quic*, or the Emperor who founded each royal lineage, rested in a T-shaped tomb, surrounded by the tombs of those who accompanied the dignitary on his voyage to the Great Beyond. Behind this sanctuary, the kitchens and canteens, as well as the living space of the servants, was located.

cuartos en forma de U, con motivos geométricos y de animales bellamente labrados en los muros. Algunos cuartos sirvieron como bodegas estatales para acumular artículos valiosos, tales como textiles y orfebrería. Otros, conocidos como “audiencias”, fueron lugares donde se realizaban ritos más privados y donde se redistribuían algunos de los valiosos objetos depositados en las bodegas. En este sector se encuentra también la cisterna o reservorio –repleto de plantas y peces– que debió ser central en los ritos relativos a la fertilidad agrícola. El tercer sector era el más oculto y privado de la ciudadela. Contenía la sacrosanta plataforma funeraria a la cual se subía por una rampa lateral. En una larga tumba en forma de T descansaban los restos del *Ci Quic* o Emperador fundador de cada linaje real, rodeado por las tumbas de quienes lo acompañaron en su viaje al más allá. Detrás estaban las cocinas y chicherías, así como las viviendas del personal de servicio.



*Estas estructuras en forma de “U”, conocidas como “audiencias”, fueron típicas de las ciudadelas de Chan Chan y desempeñaron un importante papel en la distribución de la riqueza de cada linaje real. These U-shaped structures, known as audiencias, or tribunals, were typical of the compounds at Chan Chan and played an important role in the distribution of the riches of each royal lineage.*

Each building had, at one time, been the principal seat of the government, the center of distribution of the kingdom's wealth, and the sanctuary where, through the cult devoted to the deceased ancestors of the rulers, rituals were dedicated to agricultural fertility. When a new king took power, he built his own center, while the descendents of the recently-deceased king continued to use the existing buildings, where they continued their political, ritual, and especially economical functions to a certain degree.



Cada ciudadela fue en su momento la sede principal de gobierno, el centro de redistribución de la riqueza del reino y el santuario donde, por medio del culto a los antepasados de los gobernantes, se pedía por la fertilidad agrícola. Cuando el poder pasaba a un nuevo rey, éste construía su propio centro y los descendientes del rey difunto continuaban usando sus antiguas ciudadelas, las que retenían en parte sus funciones políticas, rituales y, especialmente, económicas.

*El lugar más privado de cada ciudadela era la plataforma funeraria donde descansaban los restos del gobernante. Botella con la representación de una procesión funeraria Chimú (mchap 3374).*

*The most private place in each compound was the funeral platform, where a deceased ruler's remains were placed. Vessel with a representation of a funeral procession.*

*Tumba del gobernante en la ciudadela Tschudi. Se encontró rodeada por las tumbas de quienes lo acompañaron en su viaje al mundo de los muertos. Tomb of a ruler at the Tschudi Compound, surrounded by the tombs of those who accompanied the ruler on his voyage to the world of the dead.*



# The ceremonial costume in the context of Chimú textile traditions

# El traje ceremonial en el contexto de la textilería Chimú

## Chimú textiles

Chimú textile art is the result of a lengthy tradition begun by the Moche, the Chimú's predecessor in the region. The Chimú inherited fundamental technological capacities and certain iconographic motifs from the Moche that referred to the area's marine environment, such as birds and fish. The Chimú recreated the designs, however, in their own special form of representation. The weaving of this culture became a prestigious and influential craft that expanded along the entire north and central coast of Perú. Its influence even rivaled that of the traditions of the highly refined weavings that characterized the textiles of the Wari and Tiwanaku empires.

Although Chimú textile craft forms part of a greater coastal tradition, it has its own particular identity that can be seen in determined technical and stylistic characteristics which distinguishes it clearly from those of the Chimú's neighbors and contemporaries. Among the most recognizable characteristics are the use of cotton thread of just one strand twisted in S for plain weaves and folded and twisted threads in Z, for tapestry weaving. Another common characteristic is the combination of double or paired warps with simple or single wefts. Among the textile structures that were most developed by Chimú weavers can be found tapestry in a variety of slit or openwork designs and the light and transparent reticulated or plain weave gauze textiles. The Chimú produced a wide range of textiles with these techniques, the most outstanding of which were the costumes composed of several different garments sharing a common style, most often used in ceremonies or

## Textiles Chimú

El arte textil Chimú es el resultado de una larga tradición iniciada por los moche, sus predecesores en la región. De ella heredan sus principales rasgos tecnológicos y ciertos motivos iconográficos que hacen referencia al medio ambiente marino –como aves y peces– recreándolo con su particular modo de representación. La textilería de esta cultura fue una prestigiosa e influyente artesanía que se expandió por toda la costa norte y central del Perú, llegando incluso a rivalizar con la tradición de las finísimas tapicerías que caracterizan la textilería de los imperios Wari y Tiwanaku.

La artesanía textil Chimú, aunque forma parte de una más amplia tradición costeña, tiene una identidad propia que se manifiesta en determinados rasgos técnicos y estilísticos que la distinguen claramente respecto de la de sus vecinos y contemporáneos. Entre las características más reconocibles se encuentra el uso de hilos de algodón de un solo cabo torcidos en “S” en los tejidos planos o ligamento tela, e hilos plegados y retorcidos en “Z”, para los tejidos de tapicería. Otro rasgo característico es la combinación de urdimbres dobles o pareadas con tramas simples o singulares. Entre las estructuras textiles que más desarrollaron los tejedores chimú se encuentran la tapicería en su variedad ranurada y los livianos y transparentes tejidos reticulados y de gasa vuelta. Con estas técnicas realizaron una amplia gama de tejidos, destacando especialmente la confección de trajes compuestos por diferentes prendas de vestir que comparten un estilo común, la mayor parte de uso ceremonial o consagrado a ofrendas funerarias. El traje de la colección del Museo Chileno de Arte

consecrated as funerary offerings. The costume from the collection at the Museo Chileno de Arte Precolombino is one of the most outstanding examples of this kind of weaving, in addition to reflecting a peak moment in the development of the Chimú textile art. This set of garments appears to be the only one in its category that has survived intact. The few existing examples of this style that can be found in international collections are isolated pieces or fragments of them.



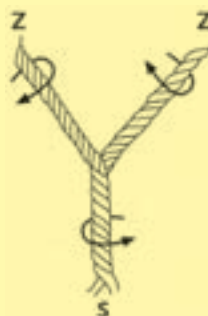
Precolombino es uno de los ejemplos más notables de esta clase de tejidos, además de reflejar un momento culminante del desarrollo del arte textil Chimú. Éste parece ser el único en su categoría que se conserva completo, pues los escasos ejemplares del mismo estilo que se conocen en las colecciones mundiales, corresponden a prendas aisladas o fragmentos de ellas.

*Ejemplo de traje Chimú cuyas tres prendas básicas, camisa, taparrabo y turbante, comparten las mismas técnicas textiles e iconografía. (Tomado de A.P. Rowe 1984: 39, Figs.2, 3 y 4).  
An example of a Chimú costume whose three basic components, a tunic, a breechcloth and a turban, share similar textile techniques and iconography.*

## Glossary Glosario

El **Hilado** es el proceso a través del cual un conjunto de fibras vegetales o animales se transforman en hilos, al ordenarse y torcerse, ya sea con una rotación hacia la izquierda (torsión en "S") o con un giro hacia la derecha (torsión en "Z"). Para obtener un hilo más grueso y resistente se doblan y vuelven a torcer uno o más hilos juntos, por lo general en la dirección opuesta al original, para evitar que se destuerzan.

Spinning is a process by which a number of vegetal or animal fibers are transformed into thread, on ordering and twisting them, either with a rotation to the left (torsion in S) or with a spin to the right (torsion in Z). To obtain a thicker and more resistant thread, one or more strands are folded and twisted again, usually in the opposite direction, to avoid unraveling.



### The ceremonial costume

This outfit is integrated by three basic garments that compose the traditional male dress of the coastal region of Peru: a headdress in the form of a turban, a shirt or tunic and a breechcloth, which share identical raw materials, textile structures and a common iconography.

The turban is made up of a long, thin rectangular piece of cloth that ends in two sections or panels with elaborate designs. This cloth was wrapped around the head, creating a bulky headdress. The decorated ends fell freely and visibly over the individual's torso or, more probably, over his back.

The tunic, with short sleeves, a wide, short shape, and an appearance of being light, was also characteristic of dress on the coast, differing from a similar garment used in the Andean mountains, called an *unku*, which had a thicker weave, no sleeves, and a length that reached the knees.

The breechcloth was composed of a long, thin cloth, similar to the fabric used in the turban, to which a large rectangular panel of designs, similar to those used in the above-mentioned pieces, was sewn at one end. This panel was folded and passed through the crotch like underdrawers, with the rectangular panel in front, as if it were a one-sided short skirt.



### El traje ceremonial

Este traje está integrado por las tres prendas básicas que componen la vestimenta masculina tradicional de la región costera del Perú: un turbante, una camisa o túnica y un taparrabo, que comparten materias primas, estructuras textiles y una composición iconográfica común.

El turbante está compuesto por un largo y delgado paño rectangular que termina en dos secciones o paneles con elaborados diseños. Este paño envolvía la cabeza creando un abultado tocado, y los extremos decorados caían libres y visibles sobre el torso del individuo o, más probablemente, sobre la espalda.

La camisa con mangas, de forma ancha y corta, y aspecto liviano, es también característica del vestuario de la costa, a diferencia de su homólogo de la sierra andina, denominada *unku*, de tejido más grueso, sin mangas y de largo hasta las rodillas.

El taparrabos comprende una larga tela delgada, similar al paño del turbante, al que se le cosió en uno de sus extremos un gran panel rectangular de igual diseño que las prendas anteriores. Este paño se pasaba doblado por la entrepierna a modo de calzón, quedando el panel rectangular por delante del individuo, como si fuera un faldellín de una sola cara.

*Personaje que muestra la forma de vestir el taparrabo-faldellín. Anverso y reverso de un mango de cuchillo-tumi de bronce Chimú. (Tomado de A.P. Rowe 1984: 39, Fig.8).*

*A personage who shows how the breechcloth-skirt was used. The front and back of the handle of a Chimú bronze knife (tumi).*

### The suit in time

Among the multiple investigations to which the outfit was submitted to document it, to understand the technology used in making it, and the context of its use, we wish to mention its dating by Radiocarbon 14, to establish its approximate age. The analysis of a minuscule fragment of thread taken from a fringe on the tunic dated the textile between 1320 and 1440, which coincided with the last period of development of the Chimú society, shortly before the Inca conquest.

### El traje en el tiempo

Entre los múltiples estudios a los que fue sometido el traje para documentarlo, comprender su tecnología y contexto de uso, destaca su datación por medio de radiocarbón 14, a fin de aproximarse a su fecha de manufactura. El análisis de un milimétrico fragmento de hilado obtenido de un fleco de la camisa dieron una antigüedad entre los años 1320 a 1440 de la era cristiana, coincidiendo con la última época de desarrollo de la sociedad Chimú, antes que fuera conquistada por los inkas.



### The materials used in the outfit: fibers, threads and dyed

The Chimú weavers used cotton and fibers from camelids (llamas, alpacas, or more rarely, vicuña) indistinctly to make their threads. Cotton is native to the desert coast, and camelids fibers were obtained by trading with the adjacent Andean mountain regions. The cotton, delicate yet resistant, allowed weaving light, thin cloth. It also served for the warps of textiles of large dimensions, and in more complex textile structures. The llama or alpaca fiber, on the other hand, was preferred for producing the highly polychromatic representations of the iconography that characterized coastal textiles, as these fibers were easier to dye than cotton, thus facilitating a much wider range of colors.

The three pieces of this outfit are made of fibers of both materials. The transparent weaving of the ground of the tunic is cotton, as is the ground that sustains the flat and volumetric applications. On the other hand, all of the applications have been made with llama or alpaca fiber, probably alpaca (*Lama pacos*), given its fine and silky character.

In the textile that served as the ground for the tunic, the threads of the warp are of two strands, tightly twisted in Z, while the weft is composed of a very fine thread of a single stand twisted in S, both types characteristic of Chimú cotton spinning techniques. The camelids fibers, on the other hand, are uniform in all of the garments, corresponding to a fine spinning of two threads with a loose S twist. In contrast to the cotton thread which maintained its natural light coffee color, the camelids fibers were dyed with natural pigments in at least 20 tones with striking nuances. The tunic is the garment that boasts the greatest variety of colors, while the tones and nuances of the reds are richer

### Materialidad textil del traje: fibras, hilados y teñido

Los tejedores Chimú utilizaron indistintamente algodón y fibra de pelo de camélido para realizar sus obras. El algodón es nativo de la costa desértica y la fibra de camélido es obtenida por medio de intercambios con la sierra andina. El algodón, delicado y a la vez resistente, les permitió confeccionar telas livianas y delgadas, o usarlo como firmes urdimbres de tejidos de grandes dimensiones y en estructuras textiles más complejas. La fibra de camélido, por su parte, se utilizó preferentemente para realizar la iconografía de intensa policromía que caracteriza a los textiles costeros, pues al teñirse más fácilmente que el algodón, se consigue una gama cromática mucho mayor.

Las tres prendas del traje están hechas con fibras de ambas materialidades. De algodón es el tejido transparente del soporte del traje, así como el tejido base que sustenta las aplicaciones planas y volumétricas. En cambio, todas las aplicaciones fueron realizadas con fibras de camélido, posiblemente de alpaca (*Lama pacos*), dada su fineza y sedosidad.

En el tejido que operaba como soporte del traje, los hilados de urdimbres son de dos cabos, de torsión fuerte en dirección "Z", en tanto la trama es un hilo muy fino de un solo cabo torcido en "S", ambos tipos característicos de la hilatura Chimú del algodón. Los de fibra de camélido, en cambio, son uniformes en todas las prendas, correspondiendo a hilados finos de dos cabos y de torsión floja en dirección "S". A diferencia de los hilados de algodón que conservan su color café claro natural, los de fibra de camélido se tiñeron con pigmentos naturales consiguiendo al menos 20 tonos diferentes con algunos matices. La camisa es la prenda que ostenta la mayor variedad de colores, mientras que los tonos y matices de rojos son más abundantes



Algodón nativo hilado. Museo de Sicán, Lambayeque, Norte del Perú.

Native spun cotton.

in the other garments. Although the origin of the majority of these dyes is unknown, one of the reds was made from the cochineal insect. The rest of the dyes are possibly of vegetable origin, such as indigo (*Indigofera suffruticosa*) for blue and pepper tree seeds (*Schinus molle*) for yellow. Some are of mineral origin, pigments made from cinnabar and hematite, which provided red and brown tones.

en el traje. Aunque no se conoce el origen de la mayoría de los tintes usados, se sabe que al menos una de las variedades de rojo provendría del insecto cochinilla. El resto de los tintes, posiblemente se han obtenido de vegetales, como el índigo (*Indigofera suffruticosa*) para el azul y el molle (*Schinus molle*) para el amarillo, o de los pigmentos minerales cinabrio y hematita, que producen tonalidades rojas y cafés.

### Andean Cotton

Cotton (*Gossypium barbadense*) is native to the Peruvian coast. Its cultivation does not require special soil conditions or care, and the crop can be harvested eight to ten months after planting. These characteristics have permitted the survival of certain ancient 'colored' varieties of cotton which astonished Colonial chroniclers who visited the region. Five tonalities are known today: white, bronze, light coffee, dark coffee and a pinkish gray. These varieties are still a part of the intense traditional textile activity that has been maintained since pre-Hispanic times.

### Algodones Andinos

El algodón (*Gossypium barbadense*) es una especie nativa de la costa del Perú. Su cultivo no requiere de grandes condiciones de suelo ni mantenimiento y puede ser cosechada luego de ocho a diez meses de ser plantada. Estas características han permitido que aún hoy sobrevivan las antiguas variedades de algodón de "colores" que describían con asombro los cronistas coloniales en la región. Cinco son las tonalidades que actualmente se conocen: blanco, bronceado, café claro, café oscuro y gris-rosado. Estas variedades continúan formando parte de una intensa actividad textil tradicional que se mantiene desde épocas prehispánicas.



*Cápsulas de algodón nativo de "colores", Museo de Sicán, Lambayeque, Norte del Perú. Flowers made of native, naturally 'colored' cotton.*

*Algodón blanco en un campo de cultivo en Ferreñafe, Lambayeque, Norte del Perú. White cotton growing in a field in Ferreñafe, Lambayeque, Northern Perú.*

### Origin of the color red

Peruvian cochineal (*Dactylopius coccus*) is a small insect that lives and feeds on a variety of tuna (prickly pear) cactus (*Opuntia Ficus-indica*), which grows in arid climates. An intense dark red pigment is obtained from the female of the species. The pigment was widely used to dye textiles in the Andean region in pre-Hispanic times.

### Origen del color rojo

La cochinilla peruana (*Dactylopius coccus*) es un pequeño insecto que vive y se alimenta de una variedad de cactus tunero, la *Opuntia Ficus-indica*, que crece en las zonas áridas. De las hembras de esta especie se obtiene un intenso pigmento de color rojo oscuro, el que fue ampliamente utilizado como material tintóreo en la textilería prehispánica andina.

### Revealing the structure of the outfit

Formally, the outfit is composed of two levels of textures, a flat one that is the ground, and another that has three dimensions, expressed in the abundant woven applications that cover almost all the decorated surface of the garments. It is surprising that the weavers took such pains to “cover” the surface of a ground –as we will see later– that had been so carefully prepared.

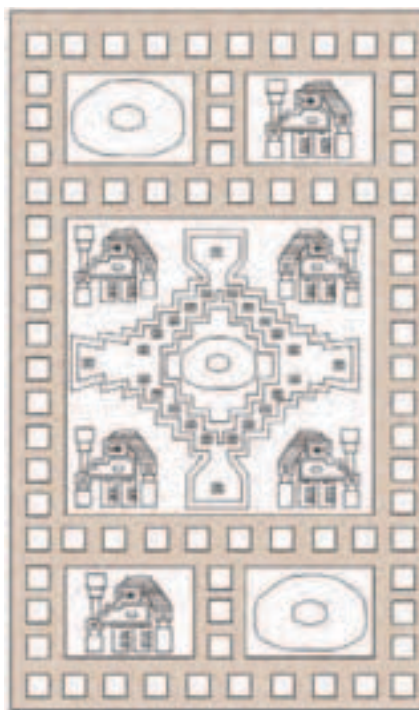
Besides, its composition is established by superimposing three textile structures that together create the unit or module of rectangular representation which is repeated in all the garments. The first is the ground on which the design of a stepped cross in the center is found. The profiles of four personages flank the central design, surrounded by four motifs at the corners that alternate the representation of a personage with that of a circle. On top of this primary structure, woven applications and volumes can be found bordering the motifs or along the perimeter of the main designs. The third and final structure consists of finials that complete the textile’s composition.



### Revelando la estructura textil del traje

Formalmente, el traje está compuesto de dos niveles de texturas, una plana que es el soporte, y otra tridimensional, expresada en las abundantes aplicaciones tejidas que ocupan prácticamente toda la superficie decorada de las prendas. Llama la atención el empeño de los tejedores por “cubrir” con aplicaciones un soporte que –como se verá más adelante– ha sido tan cuidadosamente elaborado.

Por otra parte, su composición está dada por la superposición de tres estructuras textiles, que juntas dan origen a una unidad o módulo de representación rectangular, que se repite en todas las prendas. La primera es el soporte donde se encuentra el diseño de una cruz escalonada al centro y cuatro personajes de perfil que la flanquean, además de cuatro motivos en las esquinas, que alternan la representación de un personaje y un círculo. Sobre esta estructura primera, se disponen las aplicaciones y volúmenes tejidos, bordeando los motivos o en el perímetro de los diseños principales. La tercera y última estructura son las terminaciones que rematan la composición del tejido.



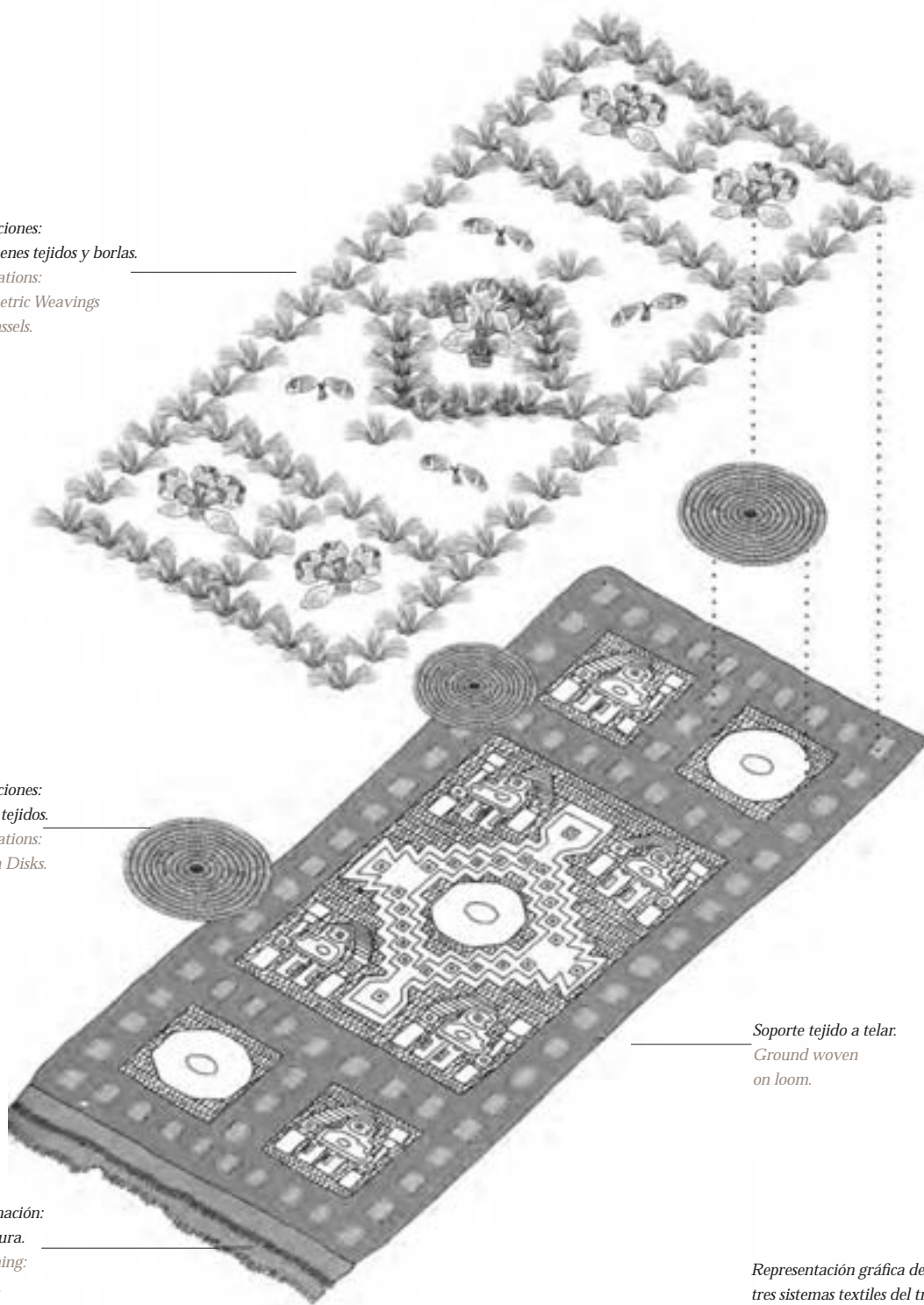
*Representación de la unidad o módulo de composición iconográfica del atuendo. (Tomado de Brugnoli et al. 1997: 34, Fig.26).*

*Representation of a unit or module of the costume's iconographic composition.*

*Aplicaciones:*  
*Volúmenes tejidos y borlas.*  
*Applications:*  
*Volumetric Weavings*  
*and Tassels.*

*Aplicaciones:*  
*Discos tejidos.*  
*Applications:*  
*Woven Disks.*

*Terminación:*  
*Flecadura.*  
*Trimming:*  
*Fringe.*



*Representación gráfica de los tres sistemas textiles del traje. (Tomado de Brugnoli et al. 1997: 15).*  
*A graphic representation of the three textile systems found in the costume.*

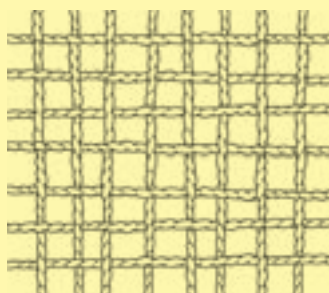
### The ground

The ground of the weaving is a veritable counterpoint between the flat closed structures defined by the tapestry and open structures made from three techniques: the *reticular weaving with a triangular base*, the *plain gauze weave* and the *plain open weave*. Among the tapestry techniques we can recognize the *slit* or *openwork tapestry weave* and the *eccentric weft*. The combination of these two types of structures demonstrate the technical expertise of the weavers, who utilized the thick tapestry to give sufficient density to a weave

### El soporte

El soporte del textil es un verdadero contrapunto entre estructuras planas cerradas definidas por la tapicería y estructuras abiertas realizadas en base a tres técnicas: el *tejido reticular anudado de base triangular*, la *gasa vuelta* y el *tejido plano abierto*. Entre las técnicas de tapicería se distinguen el *ranurado* (con espacios abiertos) y la *trama excéntrica*. La combinación de estos dos tipos de estructuras testimonia el dominio técnico de sus tejedores, quienes utilizaron la densa tapicería para dar suficiente solidez al tejido que contiene

## Glossary Glosario



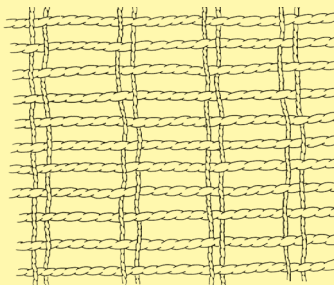
El **Tejido Plano o Ligamento Tela** –la estructura básica del tejido a telar– consiste en pasar una trama (hilado horizontal) sobre y bajo cada urdimbre (hilado vertical). El tejido es **balanceado** cuando tramas y urdimbres se enlazan una a una.

A **Plain Weave**, the basic structure of textiles woven on a loom, is prepared by passing a **weft**, or horizontal, thread over and under each **warp**, or vertical, thread. The weave is **balanced** when wefts and warps are interwoven on a one to one basis.



Es de **Urdimbres Pareadas**, si la trama enlaza de a dos hilos de urdimbre juntos.

**Paired Warps** occur when the weft is crossed by two warp threads joined together.



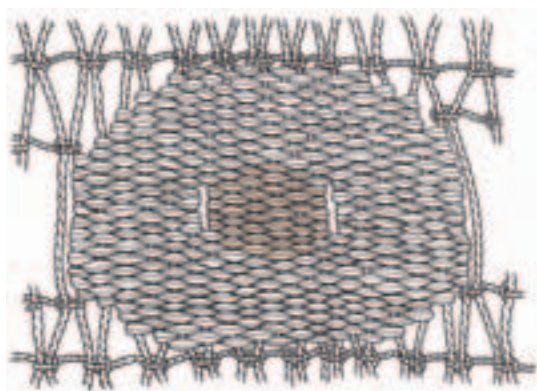
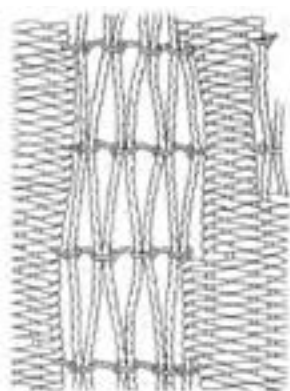
Es un **Tejido Plano Abierto** cuando las pasadas de trama están espaciadas regularmente entre sí, generando una estructura calada.

When the passages of threads through weft leave equal open spaces in a structure, it is called an **Open Plain Weave**.

that contained open zones; it was also testimony to the weavers' ability to conserve the rigorous orthogonal shape of the cloth through the reticular pattern of rows and columns. The framework of the design module was done in *weft-faced weave* and the small square surfaces in *slit or openwork tapestry*. In the transparent spaces of the support, personages in profile in tapestry are represented, as well as designs of double circles in plain wave that serve as the base for a number of later volumetric applications.

las zonas abiertas; testimonia también su habilidad para ordenar rigurosamente la ortogonalidad de la tela a través de una retícula de filas y columnas. El marco del módulo de diseño fue realizado en *tejido faz de trama* y las pequeñas superficies cuadradas con *tapicería ranurada*. En los espacios transparentes del soporte se han representado personajes de perfil en tapicería y doble círculos en tejido plano que sirven de base para algunas aplicaciones volumétricas posteriores.

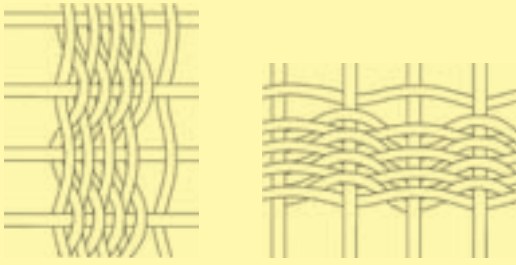
*Detalle del tejido del soporte:  
Enlace del tejido reticular al  
tejido en faz de trama. (Tomado  
de Brugnoli et al. 1997:17, Fig.7)*  
Detail of the ground textile.  
The joining of the reticular weave  
with the weft-faceweave.



*“Doble círculo” del soporte  
textil, tejido en faz de trama.  
(Tomado de Brugnoli et al.  
1997: 16, Fig 6).*  
'Double circle' on the ground  
textile, weft-face weave.

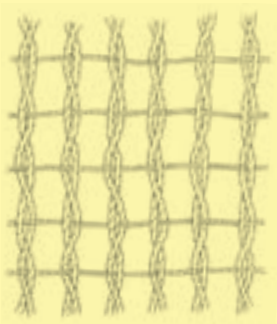


*Las diferentes estructuras  
textiles del soporte junto a  
las aplicaciones planas y en  
volumen. Detalle de un módulo  
de diseño de la camisa del traje.  
The different textile structures  
of the ground, together  
with plain and volumetric  
applications. Detail of a design  
module on the ceremonial tunic.*



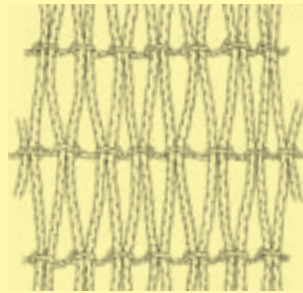
El **Tejido Faz de Urdimbre** es una estructura tejida a telar derivada del Tejido Plano, que se obtiene por el aumento de la densidad de los hilos de urdimbre, quedando ocultos los hilos de tramas bajo los primeros. Se logra un efecto de acanalado en la horizontal. En el **Tejido Faz de Trama**, en cambio, son las tramas las que aumentan su densidad, quedando ocultas bajo ellas los hilos de urdimbre, logrando un efecto de acanalado en la vertical.

A **Warp-Faced Weave** is a woven structure derived from the Plain Weave, which is obtained by increasing the density of the warp threads, leaving the weft threads hidden below them. A ribbed effect is achieved on the horizontals. In the **Weft-Faced Weave**, in contrast, it is the weft threads that are given greater density, hiding the warp threads beneath them, and producing a ribbed effect on the verticals.



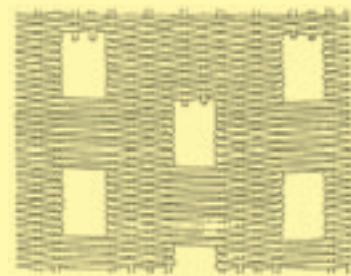
La **Gasa Vuelta** es una técnica estructural tejida a telar en la que se cruzan o tuercen los hilos de urdimbre para lograr efectos de calado. Los cruces son conservados por las pasadas de hilos de trama y deben ir alternando su dirección para evitar la torsión de la superficie.

**Plain Gauze Weave** is a structural technique woven on a loom in which the warp threads are intercrossed and twisted to achieve an openwork effect. The crossings are conserved during their passage through the weft when the threads alternate their direction to avoid any torsion on the surface.



El **Tejido Reticular de Base Triangular** es una técnica estructural realizada en telar que es original de los pueblos prehispánicos andinos. Comprende una retícula confeccionada en base a la disposición de hilos pares de urdimbre que son anudados por hilos de trama a espacios regulares. Esta retícula sirve de base para diferentes técnicas de bordado.

The **Reticular Weaving with a Triangular Base** is a structural technique prepared on the loom that is unique to the Andean pre-Hispanic cultures. The openwork is done by knotting the weft around two warps at a time, in alternating alignment, to form a triangular mesh. This reticular weave serves as the support for different embroidering techniques.



La **Tapicería** es una técnica estructural derivada del tejido Faz de Trama, lograda por el uso de hilos de trama discontinuos o que hacen recorridos parciales en el ancho del tejido. El **Ranurado** se obtiene cuando las tramas discontinuas no se enlazan entre sí y se dejan varios hilos de urdimbre sin tomar, los que al ser cortados y rematados, generan calados en la tela.

La **Trama Excéntrica** es cuando los hilos de trama evaden la perpendicularidad de la relación urdimbre-trama, y es usada para obtener líneas curvas y delinear formas.

**Tapestry** is a structural technique derived from the Weft-Faced Weave, achieved by the use of discontinuous weft threads that only partially cross the width of the loom. **Slit or openwork tapestry** is obtained when the discontinuous wefts are not interwoven with themselves and leave several warp threads unwoven, which when cut and trimmed, generate slits or spaces in the cloth. An **Eccentric Weft** is achieved when the weft threads purposefully evade the right angle warp/weft relation. It is used to make curved lines and delineate shapes.

### *The applications*

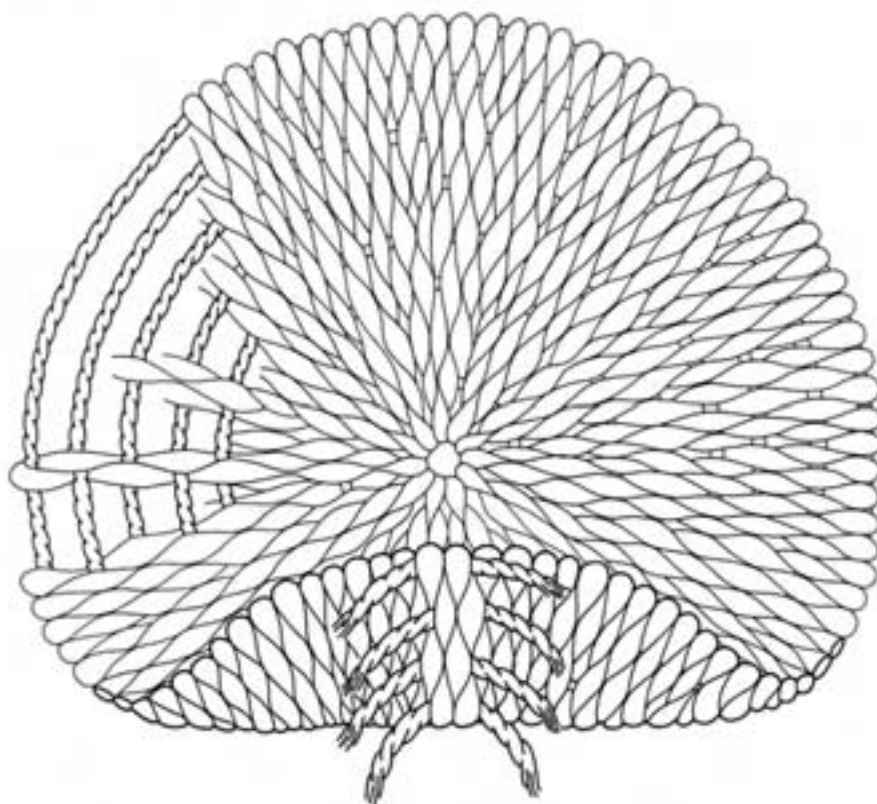
Each of these corresponds to representative techniques of super-structural character, as they have been prepared separately and were independent of the ground textile. Three types of applications can be recognized, according to their forms and techniques of preparation: disks, tassels, and volumes.

The *woven discs* were made using eight or nine cotton threads as the warp, and woven in weft-faced weave with camelids fiber. In order to form the disk on top of a plain weave, the extremes of each warp were tied together and then progressively made taut until they formed a circle.

### *Las aplicaciones*

Todas ellas corresponden a técnicas de representación de carácter superestructural, ya que se elaboran separadamente y son independientes de la tela soporte. Se distinguen tres tipos de aplicaciones, de acuerdo a sus formas y técnicas de confección: los discos, las borlas y los volúmenes.

Los *discos tejidos* fueron realizados con ocho a nueve hilos de algodón como urdimbres, y tejidos en faz de de trama con fibra de camélido. Para formar el disco a partir de un tejido plano, los extremos de cada urdimbre fueron amarrados entre sí y luego tensados progresivamente hasta lograr un círculo.



*Disco tejido aplicado, anverso y reverso. (Tomado de Brugnoli et al. 1997: 17: Fig.8).  
Applied woven disc, front and back.*



The *tassels* were all made with camelids fiber and dyed red. Basically, they were composed of a handful of threads that were folded and trimmed, and then wrapped together at the base. According to the type of application and its location within the decorative composition of the garment, we can find single tassels or groups of them, simple, triple and more complex groupings.

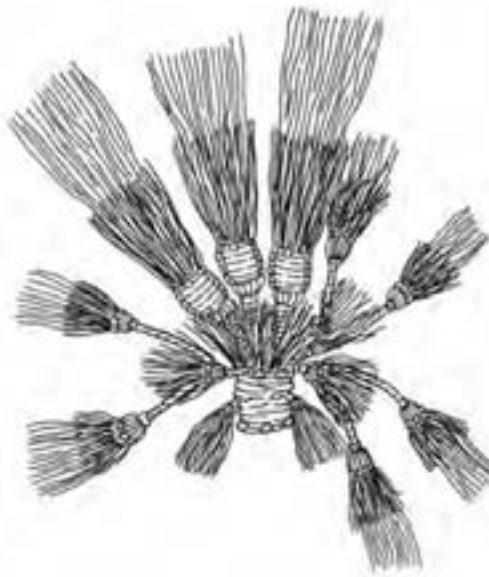
The *single tassels*, shaped in yellow, are the foundation for different woven volumes. *Triple tassels* are located at the perimeters of the rectangular modules, as well as at the borders of the stepped crosses in the central design, and are stitched to the weaving. The structure of the *complex tassels*, in contrast, is composed of groups of small single tassels and other simple tassels from which hanging cords end in tassels with two layers of fringes and large tassels of two layers that emerge at the center. The latter type can only be found at the central sector of the short skirt of the breechcloth and has a more intense red than that of the tassels on the other garments of the outfit.

Las *borlas* fueron todas elaboradas con fibra de camélido teñidas de color rojo. Básicamente, comprenden un manojo de hilados doblados y luego desflecados, que se fijaron embarrilando su base. Según el tipo de aplicación y su ubicación en la composición decorativa de las prendas, se distinguen borlas únicas o en grupos, simples, triples o complejas.

Las *borlas simples*, de embarrilado amarillo, son las bases de algunos volúmenes tejidos. Las *borlas triples*, se ubican en los perímetros de los módulos rectangulares, así como en los bordes de las cruces escalonadas del diseño central, fijadas al tejido con costura. Las *borlas complejas*, en cambio, están compuestas en su base por grupos de borlas simples pequeñas, otras simples de las cuales penden cordoncillos que terminan en borlas de dos capas de flecos y borlas grandes de dos capas que nacen de su centro. Este último tipo sólo se encuentra en el sector central del panel elaborado o faldellín del taparrabo y de un color rojo más intenso que el de las borlas de las otras prendas del traje.



*Borla simple. (Tomado de Brugnoli et al. 1997: 17, Fig.9).  
A simple tassel.*

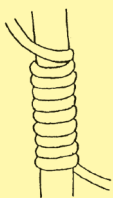


*Borla compleja. (Tomado de Brugnoli et al. 1997: 17, Fig.11).  
A complex tassel.*

*Woven volumes* are present in each of the costume's garments, repeated with variations and distributed in an organized manner across the weavings. They have been attached to the flat disks, as well as to the thorax of the personages in profile on the support. Twelve types of woven volumes can be identified. They represent phytomorphic motifs or plants, and bear a certain similarity to the weaving techniques used in the making of the garments, such as *wrapping*, *cross-knit looping*, *winding*, *wind plain braiding*, *festoon stitching*, *sewing* and other techniques used to express the different textural qualities of the plants. We can find, among the species represented, florescence or capsules of cotton, leaves and flowers of unidentified tubers, florescence and corn cobs (*Zea mays*) and possibly coca leaves (*Eritroxilum coca*).

Los *volúmenes tejidos* están presentes en todas las prendas del atuendo, repetidos con variaciones y distribuidos organizadamente en el textil. Han sido fijados tanto en los discos planos como en el tórax de los personajes de perfil del soporte. Se distinguen 12 tipos de volúmenes que representan motivos fitomorfos o plantas, de cierta correspondencia con las técnicas textiles utilizadas en su confección, tales como el *embarrilado*, *anillado*, *ovillado*, *trenzado plano*, *punto festón*, *costura* y otras técnicas empleadas para expresar las diferentes calidades texturales de los vegetales. Entre las especies representadas se encontrarían florescencias o cápsulas de algodón, hojas y flores de tubérculos no identificados, florescencias y mazorcas de maíz (*Zea mays*) y posiblemente hojas de coca (*Eritroxilum coca*).

## Glossary Glosario



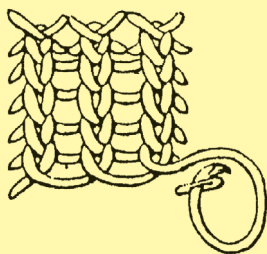
El **Embarrilado** es la acción de envolver con aguja hilados u otros elementos, ya sea para engrosarlos, hacerlos más largos o generar estructuras en volumen.

**Wrapping** is the action of wrapping together threads and other elements with a needle, either to thicken them, make them longer, or make structures with volume.



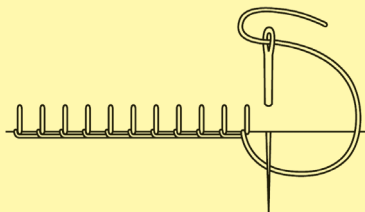
El **Trenzado** es una técnica basada en el entrelazamiento de un sistema de tres o más hilos de urdimbre. El trenzado es **plano** cuando genera estructuras no volumétricas.

**Braiding** is a technique based on the intertwinning of a system of three or more warp threads. The braiding is **plain** when it generates flat structures or without any volume.



El **Anillado Cruzado** es una técnica que se utiliza para realizar estructuras de malla, sobre la base de un solo elemento horizontal, cuyo enlace continuo conforma filas que generan una superficie textil. También es una técnica de bordado con aguja, utilizada como terminación de orilla u ornamentación textil, así como para formar estructuras en volumen.

**Cross-Knit Looping** is a technique that is used to make net-like structures on the base of a single horizontal element, whose continuous links form rows that generate a textile surface. It is also a needle-based embroidery technique used to finish borders or woven ornamentation, as well as a technique for making structures with volume.



El **Festón** es una técnica de bordado con aguja, comúnmente usado como terminación o refuerzo de las orillas de textiles, que se logra por la sucesión en horizontal de densas puntadas enlazadas sobre una superficie tejida.

The **Festoon** refers to a technique of needlepoint embroidery, often used as a finishing or to strengthen the borders of textiles. It is achieved by applying a succession of thick interlinking stitches to a woven surface in a horizontal direction.

The leaves and sepals of flowers were woven with needles in a simple cross-knit looping, some with an internal structure. For the stalks and certain stamens, cotton thread was used, wrapped with camelids fiber. The flowers were made of plain braid and festoon stitch on the ground and finished with knotting. The capsules of the flowers were made with a cotton structure and wrappings stitch of camelids fiber, while those of the fruit of certain plants employed the wind technique.

Las hojas y sépalos de flores fueron tejidas con aguja en anillado simple, algunas con estructura interior. En los tallos y en algunos estambres se usaron hilos de algodón, embarrilados con fibra de camélido. Las flores se hicieron de trenzado plano y punto festón sobre una estructura, rematadas con anudado. Las cápsulas de las flores se hicieron con una estructura de algodón y puntada envolvente de hilo de camélido y con técnica de ovillado, los frutos de algunas de las plantas.

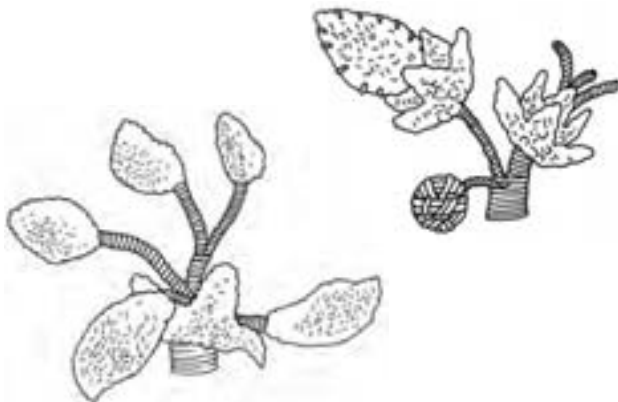


*Volumen tejido: Representación de cápsulas de algodón (Tomado de Brugnoli et al. 1997: 18, Fig.16).*

*Volumetric weaving: representation of cotton capsules.*



*Cápsulas de algodón blanco. Capsules of white cotton.*



*Volumen tejido: Representación de flores y hojas de tubérculo no identificado. (Tomado de Brugnoli et al. 1997: 18, Fig.12).*  
*Woven volume: representation of the leaves and flowers of an unidentified tuber.*

*Volumen tejido: Representación de vegetal no identificado con técnica de ovillado. (Tomado de Brugnoli et al. 1997: 18, Fig.23).*  
*Woven volume: representation of an unidentified vegetable in wind technique.*



*Volumen tejido: Representación de flores de coca. (Tomado de Brugnoli et al. 1997: 18, Fig.17).*  
*Woven volume: representation of coca flowers.*

*Volumen tejido: Representación de flores de maíz. (Tomado de Brugnoli et al. 1997: 18, Fig.15).*  
*Woven volume: representation of corn flowers.*

### *The trimming*

The most important trimmings were the *fringes*, located at the borders of the garments. These were prepared independently on warps of cotton, then woven with weft threads of camelids fiber and sewn onto the textile. Only one color was used, which could be yellow, ocher or red. On different garments, one could find of layered fringing, stitched together, that are characteristic of Chimú textiles, or simple fringes made in the weft. Other trimmings correspond to the seams that join the pieces of the garments with consecutively stitch, and the seam utilized to attach the different components of the plant representations to the textile that served as the ground.

### **Assembling the costume**

Each piece of the costume was made separately, following the Andean textile tradition of making each component practically complete on the loom, then giving the desired shape by means of folds and seams.

### *The turban*

The turban was made of a long central strip of cloth that was 323 centimeters long by 14 centimeters wide, to which two panels with the same decoration as the rest of the outfit were joined at each extreme. Together, the three pieces measured 405 centimeters in length. The central panel was woven in balanced plain weave with fine threads of dark coffee-colored cotton which gave the cloth a light and flexible texture, in accord with its function of wrapping the head. Both ends of the cloth were attached to the decorative panels with seams, superimposed by 70 centimeters.

### *Las terminaciones*

Las terminaciones más importantes son las *flecaduras*, ubicadas en los bordes de las prendas. Éstas se realizaron de manera independiente sobre urdimbres de algodón y tejidas con hilos de trama de camélido y luego cosidas al textil. Son de un solo color, ya sea amarillo, ocre o rojo. En las diferentes prendas se registran flecaduras en capas, unidas entre sí por costura, que son características de los tejidos Chimú, o simples realizadas por trama. Otras terminaciones corresponden a las costuras de las uniones de los paños de las prendas con puntada seguida, y a la costura utilizada en la fijación de las diversas partes de las plantas a la tela que opera como soporte.

### **La confección del traje**

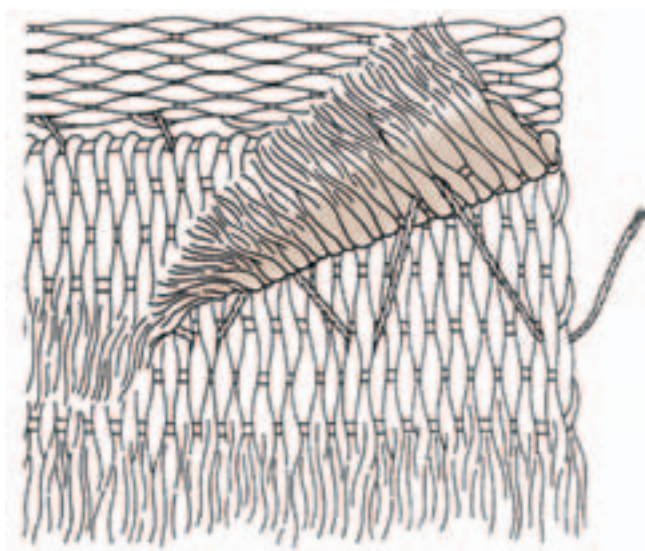
Cada pieza del traje se elaboró por separado, siguiendo la tradición textil andina de confeccionar los objetos prácticamente completos en el telar, sin cortes, dándoles la forma deseada sólo a través de dobleces y costuras.

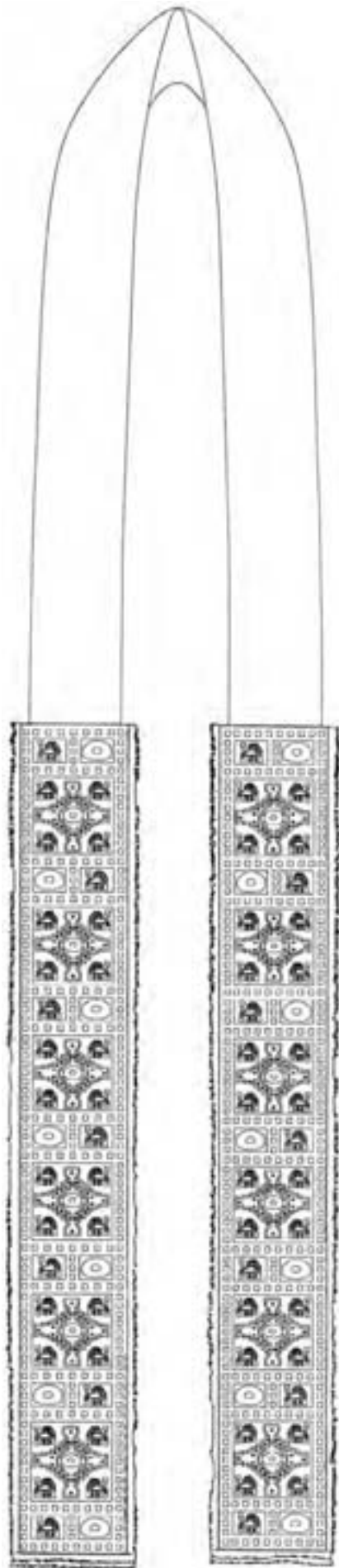
### *El turbante*

Está constituido por un largo paño central de 323 cm de largo por 14 cm de ancho, al que se unen en cada extremo dos paneles que portan la misma decoración que el resto del atuendo, alcanzando con ellos un largo total de 405 cm. El paño central está tejido en ligamento tela balanceada, con hilados finos de algodón café oscuro que le da una textura liviana y flexible, acorde con su función envolvente de cabeza. Ambos extremos del paño fueron fijados a los paneles decorados con costura, sobreponiéndose a ellos por 70 cm.

*Terminación: Flecadura por trama, realizada en capas. (Tomado de Brugnoli et al. 1997: 19, Fig.25).*

*Trimming: fringe of weft threads, prepared in layers.*





*Representación del turbante del traje. (Tomado de Brugnoli et al. 1997:22).*

*Representation of the costume's turban.*

*Turbante del traje, detalle de los paneles elaborados. (mchap 0962).*

*The costume's turban, detail of decorated panels.*



The decorated panels measure 110 and 111 centimeters each, on a ground made in a reticular weave with a triangular base and tapestry. Tassels and woven volumes were attached to the aforementioned structure. The garment has a two-layered fringe of ocher and yellow color on the lower border, similar to that used in the shirt and the small skirt of the breechcloth. On the lateral borders, however, a simple red fringe was used.

#### *The tunic*

The tunic was made in four parts: two larger rectangles for the body, each 36.5 by 91 centimeters, joined by a seam along the longer side, leaving openings for the neck and the arms; and two smaller rectangles of 10.8 by 38 centimeters for the sleeves, which were sewn to each side of the shirt. The textiles structures of the sleeves and the body are different. A plain open weave was used for the sleeves in order to generate a structure of square openwork framed by strips made in tapestry whose centers were filled with woven oval shapes also done in tapestry, to which multiple tassels were attached. The ground of the body, on the other hand, was made in a reticular weave with a triangular base and tapestry, which defines the orthogonal space where the module of the design is registered. The lower borders have three layers of fringes with warps of ocher, yellow and red.

The making of the shirt followed a rigorous plan, since on preparing the left and right panel separately, the weavers were careful to maintain the symmetry of the iconographic composition, determining the front and back with two perfectly-matched pieces, coinciding at the shoulders.

Los paneles decorados miden 110 y 111 cm cada uno, con un soporte realizado en tejido reticular anudado de base triangular y tapicería. Sobre esta última estructura se aplicaron las borlas y los volúmenes tejidos. Tiene flecaduras en el borde inferior de dos capas, en color ocre y amarillo, la misma empleada en la camisa y el faldellín del taparrabo; en los bordes laterales, en cambio, lleva una flecadura simple de color rojo.

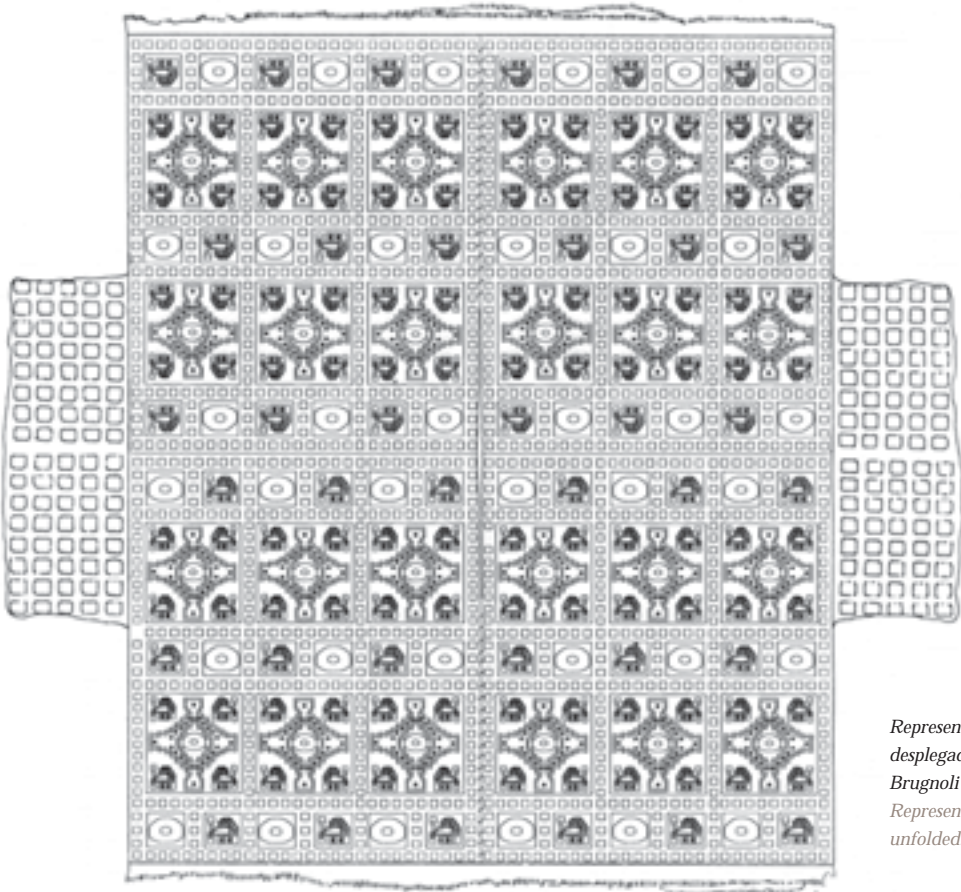
#### *La camisa*

La camisa fue confeccionada en cuatro partes: dos rectángulos mayores para el cuerpo, de 36,5 por 91 cm, unidos por costura por su lado más largo, dejando aberturas para el escote y las mangas; y dos rectángulos menores de 10,8 por 38 cm para las mangas, que fueron cosidos a ambos costados de la camisa. Las estructuras textiles de mangas y cuerpo son distintas. En las mangas se utilizó el tejido plano abierto para generar una estructura de calados cuadrados enmarcados por listas realizadas en tapicería y llenados sus centros con óvalos tejidos también en tapicería, a los que se fijaron múltiples borlas. El soporte del cuerpo, en cambio, fue elaborado en tejido reticular anudado de base triangular y tapicería, el que define el espacio ortogonal donde se inscribe el módulo de diseño. Los bordes inferiores tienen tres capas de flecaduras por tramas en colores ocre, amarillo y rojo.

La confección de la camisa sigue una rigurosa planificación, pues al realizar los paños izquierdo y derecho separadamente, los tejedores cuidaron mantener la simetría de la composición iconográfica, determinando el frente y la espalda con sus marcos perfectamente calzados y coincidentes con los hombros.



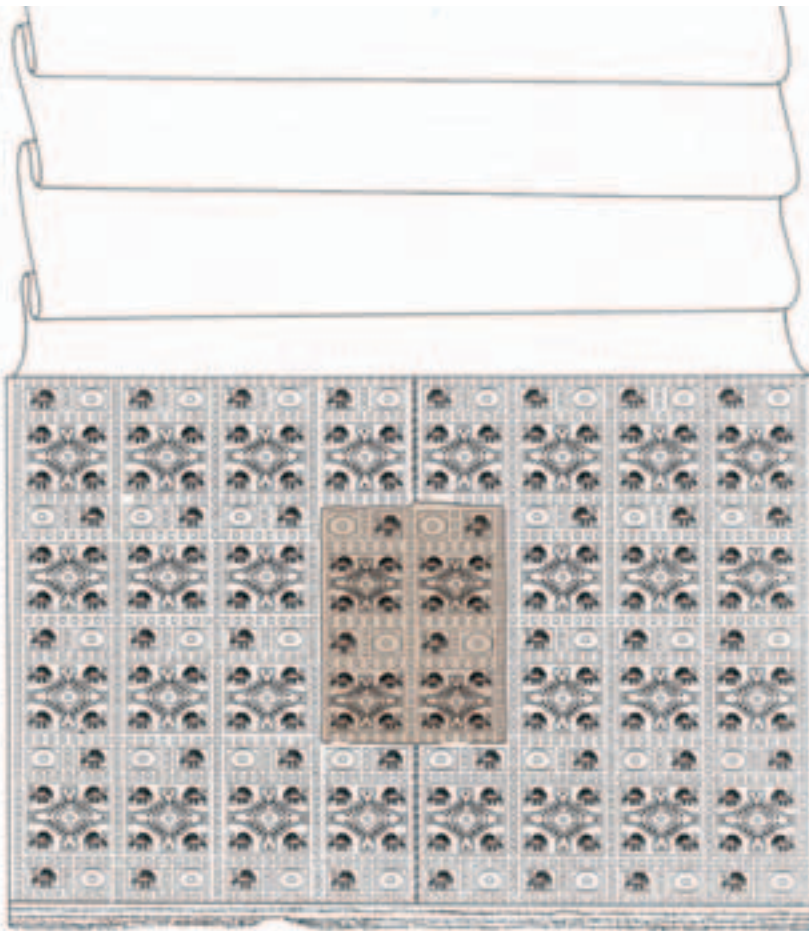
*Camisa del traje. (mchap 0960)*  
*The costume's tunic.*



*Representación de la camisa  
desplegada. (Tomado de  
Brugnoli et al. 1997: 26).*  
*Representation of the tunic  
unfolded.*



*Taparrabo del traje,  
detalle del faldellín elaborado.  
(mchap 0961).  
The costume's breechcloth,  
detail of the decorated skirt.*



*Representación del taparrabo  
y faldellín. El sector en el centro  
del faldellín, corresponde al  
fragmento textil insertado con  
posterioridad. (Tomado de  
Brugnoli et al. 1997: 30).  
Representation of the  
breechcloth and skirt. The  
darker sector at the center of the  
skirt corresponds to the textile  
fragment added at a later date.*



### *The breechcloth and its short skirt*

This garment is the largest in size: 367 by 120.8 centimeters. It is composed of three parts joined by seams. The front of the breechcloth, which is the short skirt, was sewn to a piece of cloth made with fine thread of coffee-colored cotton in a plain weave with paired warps. In this case, each passage of the weft takes two warps at a time.

The short skirt was made in the same manner as the shirt and the panels with iconography of the turban, in contrast to the closed structure of the tapestry and the transparency of the reticular weave, to generate the design module that is repeated eight times in a horizontal direction and four in a vertical in the breechcloth's skirt. Applications were attached to the ground, following the same plan of distribution used in the other pieces of the costume.

This garment presented a notable difference, however, which corresponded to the insertion of a fragment with three of its borders trimmed at the center of the short skirt. Although this alteration remains faithful to the style and theme of the garment, it differs from it in various aspects, such as the more intense red color employed, a transparent support made with a plain gauze weave, the absence of volumetric representations of plants, and the presence of the only complex tassels in the entire costume. All of these details suggest that the fragment did not belong originally to the garment, perhaps being part of another similar textile that the same Chimú weavers had used to repair the skirt. Another possibility is that it could have been incorporated at a later date by a clandestine trafficker to improve its appearance.

### *El taparrabo y su faldellín*

Esta prenda es la de mayores dimensiones: de 367 por 120,8 cm. Se compone de tres partes unidas por costura. El frente del taparrabos –que es el faldellín– está cosido a un paño realizado con hilados finos de algodón café en tejido plano con urdimbres pareadas. Es decir, cada pasada de trama toma de a dos urdimbres a la vez.

El faldellín se confeccionó al igual que la camisa y los paneles con iconografía del turbante, contraponiendo la estructura cerrada de la tapicería y la transparente del tejido reticular, para generar el módulo de diseño que se repite en el faldellín ocho veces en el sentido horizontal y cuatro en el vertical. Sobre el soporte se dispusieron las aplicaciones, siguiendo el mismo plan de distribución de las otras piezas del atuendo.

Esta prenda presenta una notoria alteración, correspondiente a la inserción, en el centro del faldellín, de un fragmento con tres de sus orillas cortadas. Aunque esta alteración es fiel al estilo y tema del atuendo, difiere en varios aspectos, como un color rojo más intenso, un soporte transparente realizado con técnica de gasa vuelta, la ausencia de representaciones volumétricas vegetales y la presencia de las únicas borlas complejas en todo el vestuario. Todo esto sugiere que el fragmento no perteneció originalmente a la prenda, pudiendo ser parte de otro textil similar que los mismos tejedores Chimú usaron para repararlo. Otra posibilidad es que haya sido incorporado posteriormente por modernos traficantes de antigüedades para mejorar su aspecto.

## A garden in the desert: a metaphor

### The Importance of Ceremonial Dress in the Andes

Nothing was more appreciated or produced greater prestige in the Andean regions than one's manner of dress. No one, not even the gods, could exist without a wardrobe. The essence of identity linked a person to his attire. Men generally dressed in a long breechcloth and a woven tunic, folded and sewn at the sides, with two openings for the arms, and another at the center for the head. The dress for women, in contrast, was larger and longer than that of the men. Women wrapped their bodies in a large rectangular piece of fabric that was tied above the shoulders and girdled with a belt at the waist. Female attire was completed with a shawl that was worn over the shoulders and joined in front by a clasp.

Many of the textiles that are found in museums are outfits that were buried with their owners as part of grave offerings or funerary attire, but



*Vestimenta de un llamero  
Recuay modelado en una  
botella (mchap 0283).  
Attire of a Recuay llama  
herdsman modeled on a  
ceramic vessel.*

## Un jardín en el desierto: la metáfora

### Importancia del traje en los Andes

No hubo en los Andes otro objeto máspreciado y de mayor prestigio que la ropa. Nadie, ni siquiera los dioses podían quedar sin vestuario. Había una identidad esencial entre la persona y su atuendo. Los hombres generalmente vestían un gran taparrabo y una túnica confeccionada con una tela doblada y cosida a los lados, que dejaba dos aberturas para los brazos y otra en el centro para pasar la cabeza. El traje de las mujeres, en cambio, era más grande y largo que el de los hombres. Rodeaban el cuerpo con una gran tela rectangular, que amarraban sobre los hombros y ceñían a la cintura con una faja. Completaba el atuendo femenino una manta que llevaban sobre los hombros y cuyos extremos unían por delante con un prendedor.

Muchos de los textiles que se hallan en los museos son atuendos que fueron enterrados con sus

*Orejas usadas comúnmente  
por los dignatarios Chimú  
(mchap 2557 a y b).  
Earrings commonly used by  
Chimú dignitaries.*



certain garments were made especially for the deceased. In fact, all of the important moments in the life of a member of the society were marked by the practice of giving or exchanging textiles. The practice was used to designate and confirm the new status that an individual acquired upon reaching adulthood, on marriage, or at death. Also, defeated enemies were given textiles to initiate a new relationship of peace, or as the sign of a new political alliance. Finally, large quantities of textiles were burned or buried periodically, as offerings in the form of sacrifices to the gods.

One of the basic functions of ritual clothing was to serve as a visual emblem or insignia of the individual's membership in a certain group. Brilliant, colorful, and highly significant designs gave the observer an immediate idea as to the ethnic identity and other social and political characteristics of members of the society.

*Arriba: Topu o prendedor utilizado por las mujeres Chimú (mchap 3320).  
Above: Topu or large pin used by Chimú women.*



dueños como parte de su ajuar u ofrenda mortuoria, pero algunas prendas fueron hechas especialmente para el difunto. En realidad, todos los momentos importantes en la vida de un sujeto estaban marcados por la práctica de regalar o intercambiar textiles. Era una manera de designar y confirmar el nuevo estatus que adquiriría la persona al pasar a la adultez, al casarse o al fallecer. También se les regalaba a los derrotados para iniciar una relación más pacífica o como signo de una nueva alianza política. Por último, grandes cantidades de textiles eran periódicamente quemados o enterrados como ofrendas a modo de sacrificio a los dioses.

Una de las funciones básicas del atuendo era servir como un emblema o insignia visual de la membresía de grupo del individuo. Diseños brillantes, coloridos y altamente significativos daban al observador una idea inmediata acerca de la identidad étnica y otras características sociales y políticas de la gente con la que se encontraban.



*Vestimenta de un personaje Moche representado en una botella (mchap 2085).  
Attire of a Moche personage represented on a ceramic vessel.*



*Vestimenta de un personaje Nasca representado en una vasija (mchap 0285).  
Attire of a Nasca personage represented on a ceramic vessel.*

### Dress and symbol

Clothing, in addition to complying with utilitarian functions, such as protection from the cold or the sun, was generally considered a privileged support on which to represent concepts and ideas. This was especially true in the case of ceremonial garments, which were generally covered with symbols related to the person that used them and the occasion for which they were destined. In this manner, ceremonial dress served the purpose of investing the wearer with the political, social and ideological power of the symbols that were represented in his dress.

This Chimú costume is an excellent example of this symbolic function of ceremonial dress, since the entire ceremonial costume is covered with symbols that allude to features of Chimú ideology. These symbols join to create a metaphor in which agricultural fertility emanated from the ceremonies at which the mummies of the ancestors of leaders are venerated. These symbols speak of an ideological relationship between the productivity of the fields and the cult devoted to the dynasty in power, materialized in rituals held at ceremonial centers controlled by the elite. In this way, whoever wore the attire could incarnate in himself the power

### Traje y símbolo

Las vestimentas, además de cumplir con funciones utilitarias, tal como proteger del frío o el sol, generalmente son un lugar privilegiado para representar conceptos e ideas. Ésto es especialmente cierto en el caso de los trajes ceremoniales, los cuales generalmente están plagados de símbolos relativos a la persona que los usan y al momento en que son utilizados. De esta manera, el traje ceremonial tiene la propiedad de investir simbólicamente a su usuario del poder político, social e ideológico de los símbolos que en él están representados.

Este traje o atuendo Chimú es un excelente ejemplo de esta función simbólica de las vestimentas ceremoniales, ya que todo él está plagado de símbolos que aluden a aspectos de la ideología Chimú. Estos símbolos se conjugan para representar una metáfora en la cual la fertilidad agrícola emana desde las construcciones ceremoniales donde eran veneradas las momias de los ancestros de los gobernantes. Estos símbolos hablan de una vinculación ideológica entre la productividad de los campos y el culto a la dinastía en el poder, la cual era materializada por medio de ritos realizados en centros ceremoniales que eran

*Plantación de algodón, uno de los cultivos más importantes en la agricultura Chimú.*

*A field of cotton, one of the most important crops in Chimú agriculture.*





*Turbante del traje ceremonial,  
detalle de los paneles con diseños.  
The ceremonial costume's  
turban.*





*Camisa del traje ceremonial.  
The ceremonial costume's tunic.*

to assure the propagation of a society based on agriculture, in spite of being located in the middle of a desert and, paradoxically, battered recurrently by destructive flooding provoked by the global phenomenon of the Niño current.

controlados por la élite. De esta manera, quien utilizó esta vestimenta encarnó en sí el poder de asegurar la reproducción de una sociedad basada en la agricultura, pero ubicada en medio de un territorio desértico y, paradójicamente, golpeado recurrentemente por destructivas inundaciones provocadas por el fenómeno global de la corriente de “El Niño”.



*Representación de la forma en que se debió utilizar el traje ceremonial (Dibujo, José Pérez de Arce).*

*Representation of the form in which the ceremonial costume should be worn.*

*Taparrabo del traje, faldellín en detalle (orientar horizontalmente).*

*The ceremonial costume's skirt.*





### Symbolic density

This Chimú ceremonial outfit is composed of various superimposed layers of symbols. The first can be found in the structure of the ground fabric, which was made in a way that produced a transparent effect. The second layer corresponds to the varied geometric and anthropomorphic designs integrated into the ground. Finally, the third layer is made up of three-dimensional vegetal representations applied to the plain weave. Beyond these three layers, the color and the shape of the outfit and, certainly, the way in which the user wore the outfit, constituted various additional layers of symbolic representation.

### La densidad simbólica

Este traje ceremonial Chimú está compuesto de varias capas sobrepuestas de símbolos. La primera está constituida por parte de la estructura del tejido base, la que fue confeccionada de manera de lograr un efecto de transparencia. La segunda capa corresponde a los variados diseños geométricos y antropomorfos realizados también en la estructura base. Por último, una tercera capa está compuesta por representaciones vegetales tridimensionales aplicadas sobre el tejido base. Más allá de estas capas, el color, la forma del traje y, seguramente, la manera en que su usuario lo portaba, constituyen varios niveles más de contenido simbólico que este traje representaba.

Esta densidad de información significaba que algunos símbolos representados eran fácilmente reconocibles por quienes asistieron a las ceremonias en que se utilizó el traje, mientras que otros fueron efectivos en la medida en que los asistentes conocían de su existencia, pese a no verlos.

Tercera capa:  
Representación de vegetales.  
Third layer:  
Representation of vegetables.



Segunda capa:  
Diseños antropomorfos  
y geométricos.  
Second layer:  
Anthropomorphic and  
geometric designs.

Primera capa:  
Transparencia.  
First layer:  
Transparency.

Las tres capas de símbolos que componen la metáfora representada en el traje ceremonial Chimú. (Adaptado de Brugnoli et al. 1997:15).  
The three layers of symbols that compose the metaphor represented in the Chimú ceremonial costume.

### The ground: transparency

The ground of the costume is a plain weave, made in part with the objective of achieving transparency. This property, which permitted seeing through a solid surface, was, apparently, central to Chimú ideology. In this ceremonial outfit, transparency was designed to permit those in its presence to be able to surmise what was within it, whether it was the skin of the wearer or another garment worn beneath the tunic. Following the same line, the construction of Chimú ceremonial centers, structures that had very limited access, were often made of walls that, in spite of being solid, included sections in which the adobe bricks were eliminated to permit seeing the inside, repeating the idea of glimpsing what was occurring in the spaces enclosed by the walls. Surprisingly, part of the outfit's ground weaving is made with triangular netting, which is similar in design to that found in the adobe architecture.



*Muros reticulados romboidales del la ciudadela Tschudi de Chan Chan.*

*Romboidal reticulated walls at the Tschudi Compound in Chan Chan.*

### La base: la transparencia

La base de este atuendo es un tejido plano, parte de la cual fue realizado con el fin de conseguir la transparencia. Esta propiedad, que permite que se vea lo que está atrás de un espacio cerrado, aparentemente, fue central para la ideología Chimú. En este traje ceremonial, la transparencia debió permitir a la concurrencia entrever lo que estaba bajo él, ya fuera la piel de la persona u otra prenda que ésta utilizara bajo el traje. Con la misma idea, la construcción de los centros ceremoniales Chimú, lugares que tenían un acceso muy restringido, muchas veces incluyen muros que, pese a ser sólidos, incluyen sectores en que los adobes se dispusieron de manera tal, que permitían ver hacia el interior, repitiendo así la idea de entrever lo que esta detrás del espacio confinado por los muros. De manera sorprendente, parte del tejido base de este atuendo está confeccionado con un reticulado de base triangular, que es el mismo que se aprecia en la arquitectura de adobes.

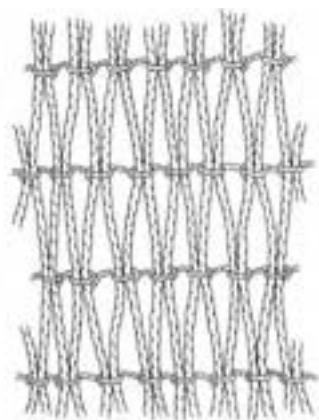


*Textil con retículas Chimú con la representación de un pelicano, el "gran cosechador" del mar (mchap 0406).*

*Chimú textile with reticulated spaces or openwork, with the representation of a pelican, the "great harvester" of the sea.*

The transparent, net-like ground of the outfit may also refer to another idea that was important to the Chimú: fishing nets. It may be suggested that in the ideology of this society, the nets represented the capacity of the sea on Peru's north coast to supply food, a blessing that was invoked in order to give fertility to the farm land of a community that lived in the middle of an arid desert. Thus, the symbols associated with nets were apparently based on an aspiration to transfer the fertility of the sea by means of symbols to the society's cultivated land, the "marine" harvest to the "terrestrial" harvest.

La base reticulada y transparente del traje también parece hacer referencia a otra idea importante entre los Chimú: las redes de pesca. Puede sugerirse que en la ideología de esta sociedad, las redes representaban la capacidad del mar de la costa norte del Perú de ser abundante proveedor de alimentos, propiedad que era invocada para que fuera efectiva en los campos agrícolas de esta sociedad que vivió en medio de un árido desierto. Así, los símbolos asociados a las redes, aparentemente fueron un intento por transferir simbólicamente la fertilidad del mar a los campos de cultivo, la "cosecha marina" a la cosecha terrestre.



*Tejido reticulado triangular  
(Dibujo de Brugnoli et al.  
1997:16 Fig. 3).*

*El cuadrículado fino que se  
aprecia de fondo corresponde  
a una tela puesta con fines de  
conservación.*

*Triangular reticular weave.*

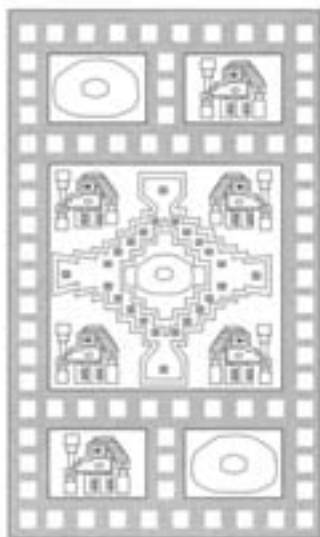


### Plain designs: the ceremonial center

The geometric and anthropomorphic motifs found on the plain weaving refer to several associated symbolic contents, basically, the representation of ritual ceremonies to an ancestral cult, which were conducted and controlled by the elite. These representations were organized within rectangular modules that were repeated horizontally, with minor modifications, on the woven textiles. In the case of the ceremonial centers, however, they were composed of four basic symbols: walls with perforations that separate the central space from

### Diseños planos: el centro ceremonial

Los motivos geométricos y antropomorfos realizados sobre el tejido plano hacen referencia a varios contenidos simbólicos asociados, básicamente, a la representación del poder de los ceremoniales de culto a los antepasados, dirigidos y controlados por la élite. Estas representaciones están organizadas dentro de módulos rectangulares que se repiten con pequeñas modificaciones a lo ancho del traje, pero que están compuestos de cuatro símbolos básicos: muros calados que segregan un espacio central y cuatro espacios más pequeños; una cruz escalonada en el centro del



*Módulo de la iconografía que representa el centro ceremonial (Dibujo de Brugnoli et al. 1997: 34 Fig.26).*

*Module of the iconography that represents the ceremonial center.*



four smaller spaces; a stepped cross in the middle of the central space; profiles of personages with a staff in one hand, four of them located in the central space and two in the smaller spaces; and two concentric circles located in one of the smaller spaces.

The thick, perforated walls, the rectangular form that marks their limits, and the subdivisions refer to the magnificent Chimú buildings in adobe, behind whose walls the elite performed the ceremonies that guaranteed the fertility of the fields. The rituals revolved around a mummy bundle which contained the remains of a deceased ruler, who was represented here with the symbol of a cross with

espacio central; personajes de perfil con un cetro en la mano, cuatro de ellos ubicados en el espacio central y en dos de los espacios menores y círculos dobles localizados en uno de los espacios más pequeños.

Los gruesos muros calados, la forma rectangular que delimitan y las subdivisiones hacen referencia a las magníficas construcciones de adobe Chimú, tras las cuales se realizaban los ceremoniales que aseguraban la fertilidad de los campos. Estos ritos tenían como centro a un fardo que contenía a la momia de un gobernante, el cual estaría representado aquí con el símbolo de la cruz de lados escalerados, que parece hacer referencia al



*Personaje de perfil con cetro en las manos y turbante (Dibujo de Brugnoli et al. 1997:35).*

*Personage in profile with staff in hand and turban with attached decorations.*





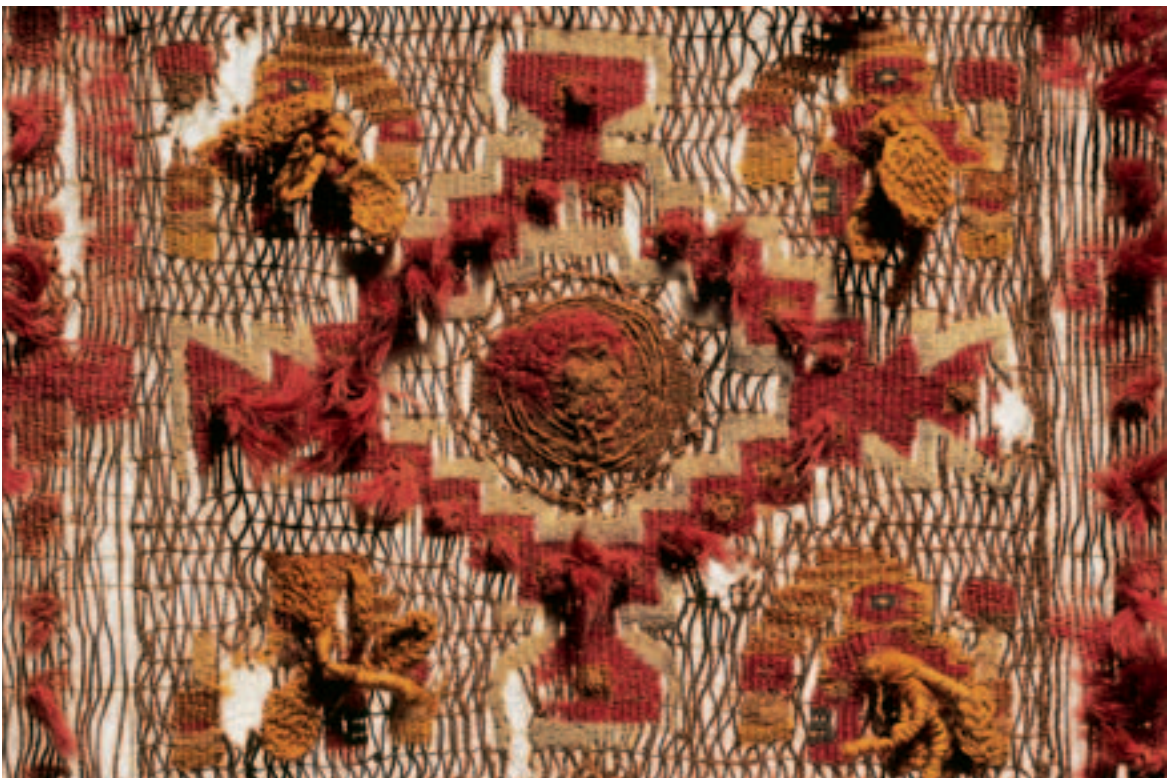
*Textil Chimú donde se aprecia la misma configuración del modulo central del traje: un personaje central rodeado de cuatro personajes secundarios (mchap 0408).*

*Chimú textile with the same configuration as the central module of the costume: a central personage surrounded by four secondary personages.*



*La cruz de lados escalerados, representación del fardo funerario (Dibujo de Brugnoli et al. 1997:35 Fig. 28).*

*The cross with stepped sides, representation of a grave bundle.*



stepped sides, which refers to the *unku* or shirt of the Lords, common to many Andean cultures. The ceremonial rituals were officiated and directed by members of the dynasty that descended from the deceased, who flaunted the political and religious power in their society and could be represented in their garments with personages who carried a staff in their hand, as a sign of their investiture. The final symbol, the two concentric circles, is commonly associated in the Andean region with springs of water, upon which the fertility of the fields depended.

This ritual outfit, significantly, corresponds quite closely to part of the basic structure of the

*unku* o camisa de los Señores, común en muchas de las culturas andinas. Estos ceremoniales serían oficiados y dirigidos por miembros de la dinastía descendiente del difunto, quienes ostentarían el poder político y religioso en esta sociedad y que podrían estar representados en el atuendo como personajes que portan un cetro en la mano, como señal de su investidura. El último símbolo, el doble círculo concéntrico, comúnmente se asocia en los Andes a las fuentes de agua, desde donde fluye la fertilidad de los campos.

Significativamente, este conjunto indumentario se corresponde bastante bien con parte de la estructura básica de los centros ceremoniales de la ciudad Chimú de Chan Chan, los cuales incluyen

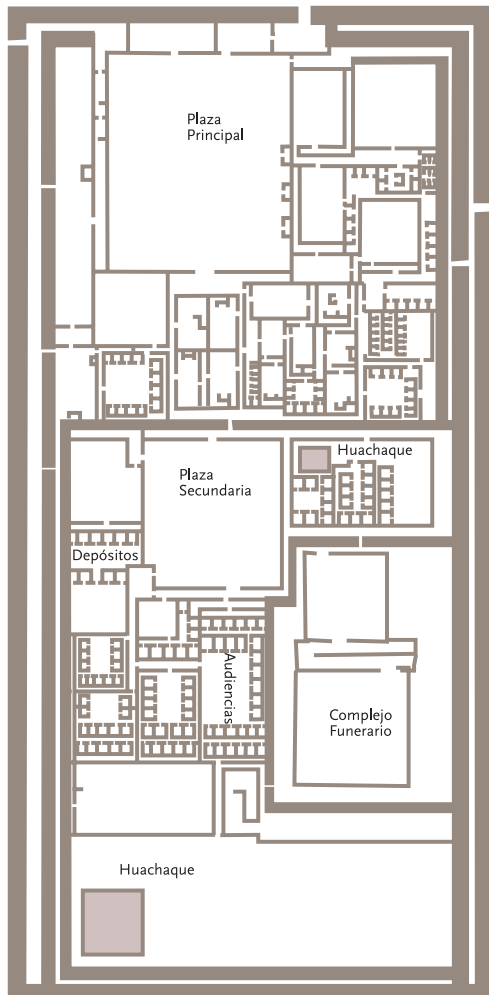


*Círculo que representaría a los estanques de agua (Dibujo tomado de Brugnoli et al. 1997)*  
*Circle that represents water tanks.*





ceremonial centers in the Chimú city of Chan Chan, which included large spaces where massive celebrations were held to render homage to mummified deceased leaders, smaller spaces where more private ceremonies were performed, some of them called “hearings” or “tribunals” (*audiencias*), and others where ceremonial waters were stored.



*Esquema de la complejidad ortogonal de una de las ciudadelas de Chan Chan (Tomado de Ravines 1980:52).*

*Diagram of the orthogonal complexity of one of the compounds at Chan Chan.*

espacios amplios donde se realizaban los festejos masivos en torno a las momias, espacios más pequeños donde se realizaban rituales más privados, algunos llamados “audiencias”, y otros donde se encontraban estanques de agua ceremoniales.



*Plaza ceremonial principal de la ciudadela Tschudi de Chan Chan.*

*Main ceremonial plaza at the Tschudi Compound in Chan Chan.*



*Plaza ceremonial secundaria de la ciudadela Tschudi de Chan Chan.*

*Secondary ceremonial plaza at the Tschudi Compound in Chan Chan.*



*Audiencias o recintos ceremoniales más pequeños donde se realizaban ritos en torno a las momias en Tschudi (Chan Chan).*

*Audiencias, or smaller ceremonial enclosures, where rituals dedicated to mummies were held at Tschudi (Chan Chan).*

### Volumetric motifs: the agricultural explosion

The composition of the metaphor represented in this Chimú costume forced weavers to produce an unusual kind of weave on the ground of a plain woven fabric: motifs in volume of different compositions that represented common vegetables that grew in the Andean region, in some cases, recognizable by their leaves, flowers or fruits. By means of comparative studies, it is possible to identify groupings composed of flowers and leaves of tubers, capsules of cotton, and flowers or corn cobs. Together with these compositions, other groupings can be found which evidently refer to vegetable motifs, although it has not been

### Los motivos volumétricos: la explosión agrícola

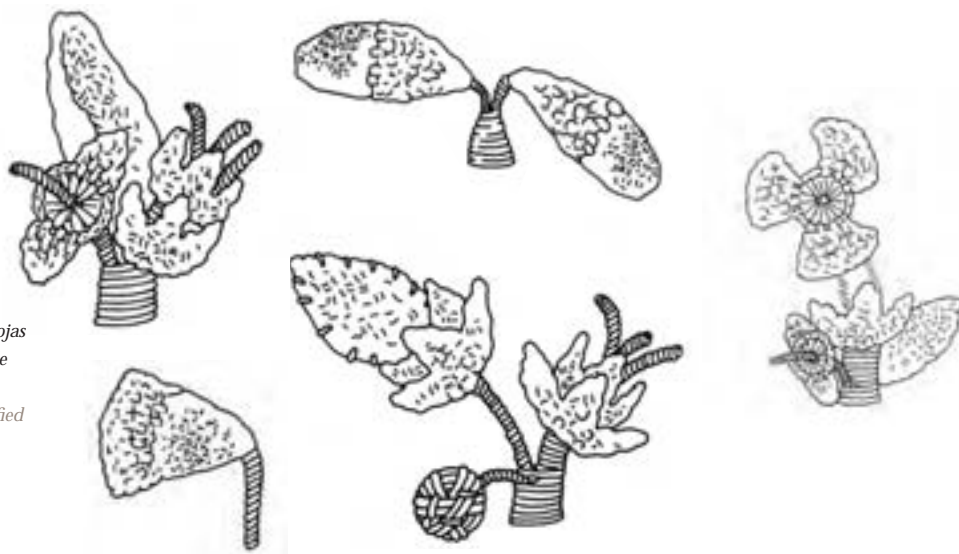
La composición de la metáfora representada en este traje Chimú hizo necesario que los tejedores realizaran un muy poco común tipo de tejido sobre la base de una tela plana; motivos en volumen de distintas composiciones que representan vegetales habituales en los campos agrícolas de los Andes, en algunos casos reconocibles por sus hojas, sus flores o sus frutos. A partir de un estudio comparativo es posible identificar conjuntos compuestos por flores y hojas de tubérculos, cápsulas de algodón y flores o mazorcas de maíz. Juntos con estas composiciones se encuentran otros conjuntos que evidentemente se refieren a motivos vegetales,



*Hojas y flores de tubérculos  
(Tomado de Brugnoli et al.  
1997:42).  
Leaves and flowers of tubers.*



*Cápsulas de algodón (Tomado  
de Brugnoli et al. 1997:42).  
Cotton capsules.*



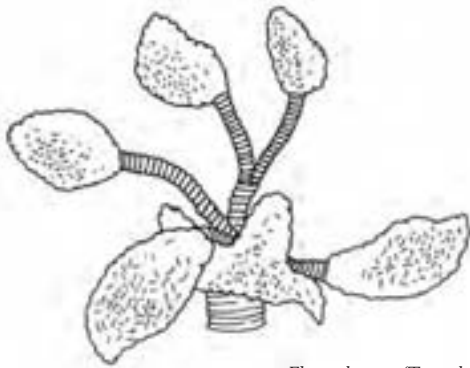
*Distintos tipos de flores y hojas  
no identificadas (Tomado de  
Brugnoli et al. 1997:42).  
Different types of unidentified  
flowers and leaves.*

possible to identify the species from the material at hand, in spite of the fact that they were certainly recognizable to the weavers who made the textiles.

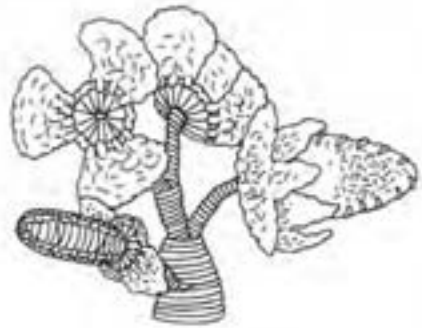
This textile garden was made in part by following a concise plan, since certain types of representations can only be found at specific locations on the garments. By observing the placement of the personages with staffs in smaller spaces and that of the double concentric circles, it is possible to observe unique arrangements of leaves and flowers of tubers, in combinations that do not appear in other areas of the weavings.

vegetales, aunque no ha sido posible reconocer en ellos rasgos que permitan identificar su especie, pese a que seguramente eran reconocibles para quienes realizaron esta obra.

Este jardín textil fue elaborado siguiendo en parte un claro patrón, ya que determinados tipos de representaciones se encuentran sólo en ciertos lugares de las prendas. Por ejemplo, desde los personajes con cetros ubicados en los espacios menores y desde los dobles círculos concéntricos es posible ver emerger únicamente arreglos de hojas y flores de tubérculos, combinaciones que no se aprecian en otras partes del tejido.



*Flores de coca (Tomado de Brugnoli et al. 1997:42).  
Coca flowers.*



*Mazorca de maíz y otras representaciones no identificadas (Tomado de Brugnoli et al. 1997:42).  
Corn cob and other unidentified representations.*



*Flores masculinas de maíz (Tomado de Brugnoli et al. 1997:42).  
Male corn flowers.*



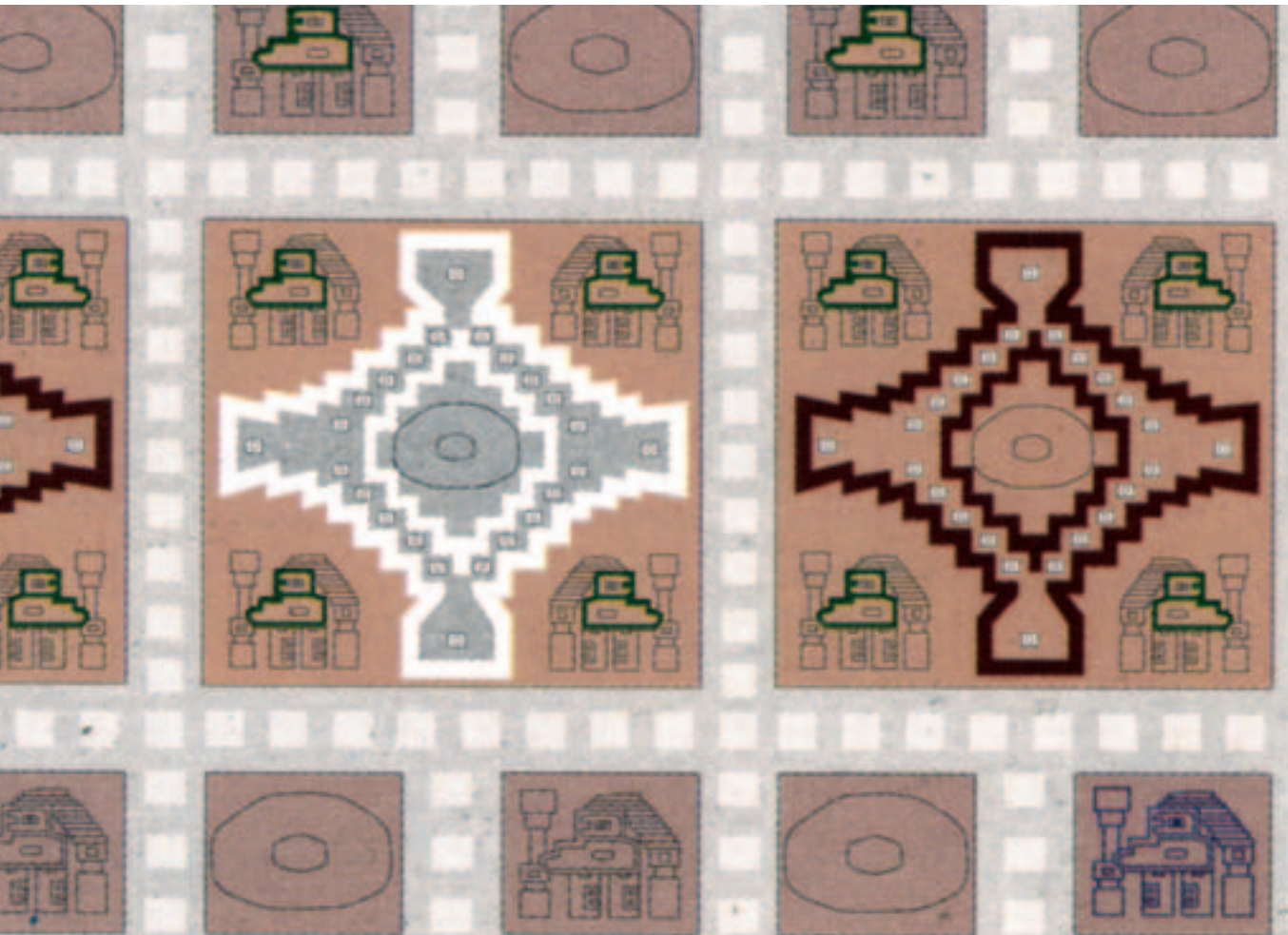
### The remaining mysteries

The interpretation that we present here on the significance of the complex iconography of this Chimú costume offers a partial overview of the multiple facets of the work's rich complexity. The analysis, perhaps, gives a general idea of what was intended to be transmitted by the iconography. Many aspects remain for which, of course, there is no adequate interpretation available at this time. Some cases, however, present patterns that can be considered to insinuate possible readings. Among these, we could consider the configuration of the colors and the differences between the personages with staffs.

### Los misterios remanentes

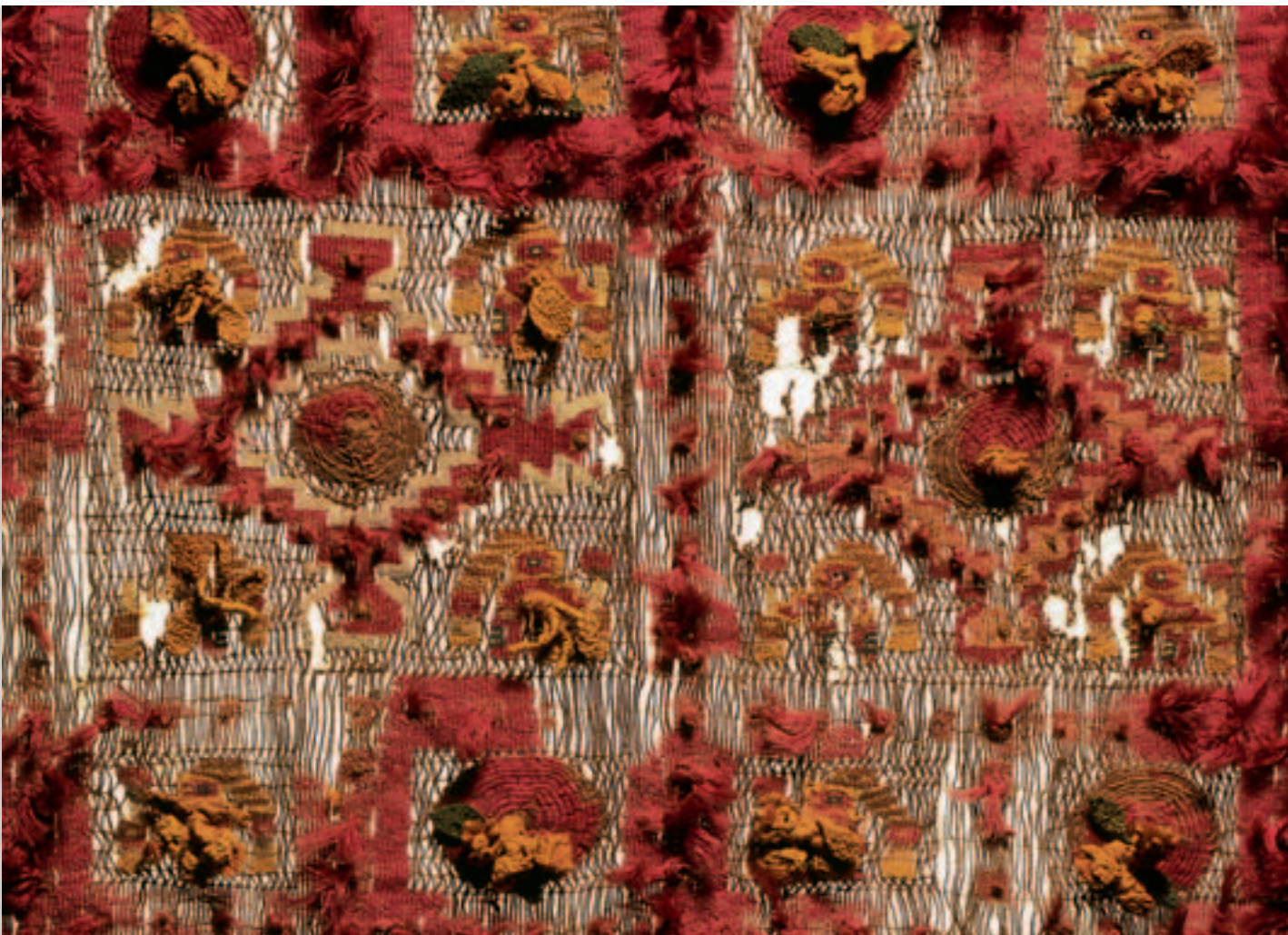
La interpretación aquí presentada sobre el significado de la compleja iconografía de este atuendo Chimú, cubre sólo algunos de los aspectos de la rica complejidad de esta obra. Tal vez se trate solamente de la idea general que se pretendía transmitir por medio de la iconografía. Quedan, por supuesto, muchos aspectos para los cuales no es posible realizar confiablemente una interpretación contrastable con otras evidencias, aunque algunos presentan patrones que resultan insinuanes. Entre éstos destaca la configuración de los colores y las diferencias entre los personajes con cetros.

*Cruces de lados escalerados que presentan una alternación del color blanco y rojo en su reborde*  
(Dibujo de Brugnoli et al. 1997:39a).  
*Crosses with stepped sides that present alternating red and white patterns on the rim.*



The distribution of the colors presents patterns that are difficult to interpret, although there is at least one composition that is quite common to the Andean region. The colors at the stepped crosses are designed alternately in red and white, which could be related to the ideas of duality that was common throughout the region. This notion was especially important in political and social organization, since the society was normally divided in two parts and directed by two sets of authorities who shared the power. The iconographic presence of the duality in the stepped crosses, that we suppose represented the mummies of ancient rulers, could be signaling the dual authority in the Chimú government.

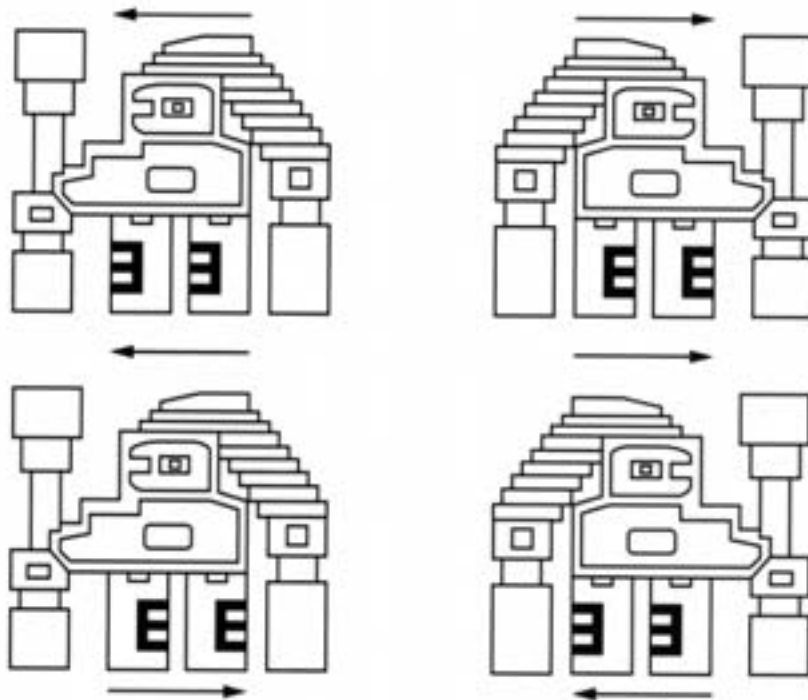
La distribución de los colores presenta patrones difíciles de interpretar, aunque hay al menos una composición que es bastante común en los Andes. Los colores de las cruces escalonadas se diseñaron alternadamente en rojo y blanco, lo que podría relacionarse con la idea de dualidad ampliamente extendida en los Andes. Esta noción era especialmente importante en la organización social y política, ya que normalmente la sociedad estaba dividida en dos partes y dirigida por dos autoridades que compartían el poder. La presencia iconográfica de la dualidad en las cruces escalonadas, que suponemos que representaría a las momias de antiguos gobernantes, podría estar destacando, entonces, la autoridad dual en Chimú.



The personages with staffs, that we interpret here as officiating rituals involving the mummies of their ancestors, present a complex configuration in their orientations. The personages related to the stepped cross look in the opposite direction of the cross and the personages in the rectangle adjacent to the circle alternate their glance toward it or in the opposite direction. At the same time, while in some of the personages, the torso and the feet seem to point in the same direction, in others these elements diverge. This pattern suggests the idea that the personages

Los personajes con cetros, que aquí interpretamos como los oficiantes de los ritos en torno a las momias de los antepasados, presentan una compleja configuración de sus orientaciones. Los personajes en torno a la cruz escalonada miran en dirección contraria a ella y los personajes en el rectángulo vecino al círculo alternan su mirada hacia él o en dirección opuesta. A la vez, mientras en algunos personajes el torso y los pies parecen ir en la misma dirección, en otros estos elementos divergen. Este patrón sugiere la idea de que los personajes

*Personajes con distintas orientaciones que sugieren movimiento (Tomado de Brugnoli et al. 1997:39a).*  
*Personages with different orientations suggesting movement.*



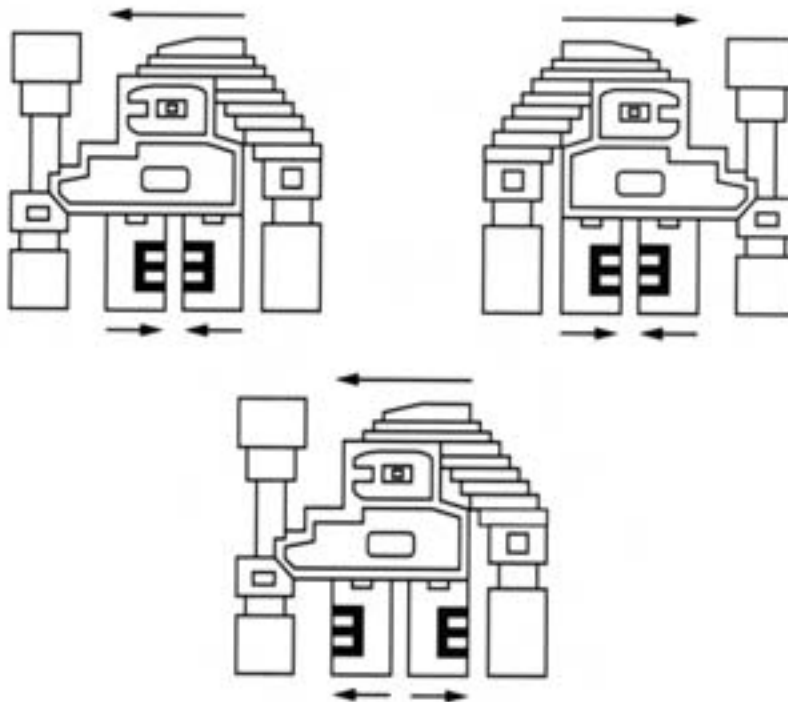
with staffs are actually in movement, which would be coherent with the rituals in Andean ceremonies, where processions and dances are common.

Other characteristics, especially the singular distribution of the three-dimensional vegetables, contain structures or codes that are impossible to interpret at this moment.

con cetros están en movimiento, lo que sería coherente con los ceremoniales andinos, donde las procesiones y los bailes son comunes.

Otras características, especialmente la particular distribución de los vegetales tridimensionales, contienen estructuras o códigos que por ahora no es posible interpretar.

*Personajes con distintas orientaciones que sugieren movimiento presentes únicamente en módulo central del faldellín (Tomado de Brugnoli et al. 1997:39a).  
Personages with different orientations suggesting movement present only on the central Module of the Skirt.*



# Challenges in Preparing the Exhibition

# Desafíos expositivos

## Background of the exhibition

Over the years, the *Museo Chileno de Arte Precolombino* has succeeded in putting together an important collection of pre-Columbian textiles of great aesthetic and patrimonial value. The majority of these pieces were discovered along the arid coast of the Andes, where the climate permitted an astonishing degree of preservation of fibers, weavings and colors. Time and usage, as well as handling and transport, however, have made these textiles fragile and vulnerable. Our institution has taken the utmost care to provide these artworks with the best possible conditions of conservation, according to the specific characteristics of each one of them.

We feel that it is our obligation to insure that the space where these works are stored or exhibited complies with the strictest conditions needed to avoid any further deterioration, and thus permit that these textiles can be appreciated and studied by future generations. For optimal safekeeping, pre-Columbian textiles require an environment free from contamination, with low levels of light, stable relative humidity and carefully controlled temperature.

### *Storage and exhibition: conservation and presentation*

At the present moment, not all of the textiles in the Museum's collection are on exhibit. A large percentage of them are in our storage vaults, which have been conditioned to provide adequate control against all possible risks of deterioration. The textiles are kept in a horizontal position, wrapped

## Antecedentes para la exhibición

A lo largo de su trayectoria, el Museo Chileno de Arte Precolombino ha logrado reunir una importante colección de textiles precolombinos, de gran valor estético y patrimonial. La mayoría de ellos provienen de la costa árida de los Andes, cuyo clima ha permitido una asombrosa preservación de fibras, tejidos y colores. Aun así, el tiempo y su historia de uso, manipulación y traslados los han vuelto frágiles y vulnerables, por lo que nuestra institución se ha preocupado de darles las mejores condiciones de conservación, de acuerdo a sus características.

Es nuestra obligación procurar que el lugar donde se almacenan o se exhiben, cumpla con estrictas condiciones necesarias para evitar que su deterioro avance y así permitir que estas telas sean apreciadas y estudiadas por las futuras generaciones. Para su óptimo resguardo, los textiles precolombinos requieren de un ambiente libre de contaminantes, bajos niveles de luz, una humedad relativa estable y una temperatura cuidadosamente controlada.

### *Depósito y exhibición: conservar para mostrar*

Actualmente, sólo algunos de los textiles de la colección del museo se encuentran en exhibición. Un gran porcentaje de ellos está en nuestros depósitos, que han sido acondicionados para controlar ajustadamente los posibles riesgos de deterioro. Los textiles se guardan en posición horizontal, envueltos con materiales libres de ácido y sólo se iluminan cuando se efectúan monitoreos de rutina o se estudian.



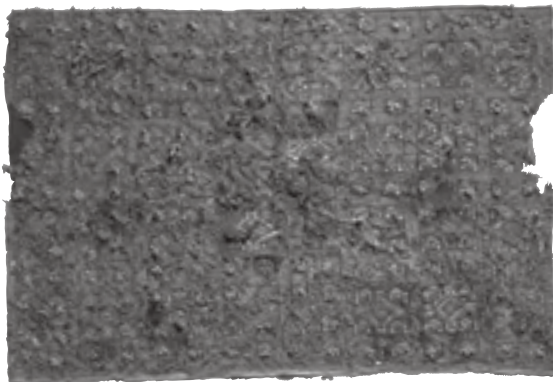
in acid-free materials, and only illuminated when they are routinely monitored or studied.

The optimal conditions of safekeeping that accompany a properly controlled storage area have facilitated the documentation, study and investigation of our collections. That is one of the objectives of the museum. In addition to promote and support the initiatives that can increase the patrimonial value of the collection and place each piece as a work of art within its cultural framework. It is for these reasons that our collection with its rigorous conservation has generated the interest of numerous professionals of many different specialities, have visited our storage area and have made important contributions in advancing our work.

These collaborations have allowed us to corroborate, for example, that light is one of the factors that directly influences the deterioration of a textile and that may be adjusted in the handling of spaces between the storage area and the exhibition. As a manner of harmonizing all the conditions of optimal conservation in the storage area with the criteria of design and preparation of exhibitions, we inaugurated new installations in 1993 to show textiles from our collection.

Las condiciones óptimas de resguardo que genera un depósito bien controlado, han facilitado la documentación, el estudio y la investigación en torno a nuestras colecciones. Es uno de los objetivos de este museo, además, el promover y apoyar las iniciativas que puedan valorizar la colección como patrimonio y cada pieza como una obra de arte en su contexto cultural. Es así, entonces, que nuestra colección textil y su rigurosa conservación, ha generado el interés de diversos profesionales que, con distintas especialidades, han acudido a nuestros depósitos y han hecho importantes contribuciones a nuestro trabajo.

Estas investigaciones nos han permitido corroborar, por ejemplo, que uno de los factores que influye directamente en el deterioro de un textil y que puede variar enormemente entre un depósito y una sala de exhibición, es la luz. Como una manera de armonizar las condiciones de conservación óptimas del depósito con los criterios de diseño y museografía de una exhibición, en 1993 inauguramos nuevas instalaciones para exhibir los textiles de nuestra colección.



*Primeras imágenes del atuendo, tomadas para su registro en el catálogo de las 1000 primeras piezas de la colección del museo. The first images of the costume, taken for the catalog of the first 1,000 pieces in the Museum's collection.*

*The Textile Room twelve years ago*

The inauguration of the Textile Room was the result of an effort unique in Latin America. Strict conservation criteria had to be reconciled with a concept of installation that privileged the aesthetic, while ensuring a certain culturally-oriented chronological order. This new room introduced the concept of a space designed exclusively for the appreciation of a specific artistic medium, such as these textiles, enriching a circuit which, until then, had been conceived as a homogenous unit.

Thanks to a donation by the Japan Foundation (Fundación Japón), the Andes Foundation (Fundación Andes) and the *Municipalidad de Santiago*, we were given the opportunity to establish controls for humidity and temperature

*Sala textil: hace doce años*

La inauguración de la Sala Textil representó un esfuerzo inédito en Latinoamérica por conciliar los criterios más estrictos de conservación con una concepción museográfica que privilegia lo estético, sin desatender el rigor de un cierto orden cronológico cultural. Esta sala introdujo el concepto de un espacio diseñado especialmente para apreciar un determinado medio artístico, como son los textiles, enriqueciendo un circuito que hasta ese momento se concebía como una unidad homogénea.

Gracias a una donación de la Fundación Japón, la Fundación Andes y la Ilustre Municipalidad de Santiago, nuestro museo tuvo la posibilidad



throughout the Museum. We built new showcases with materials that provided an acid-free environment, facilitating the permanent exhibition of textiles in conditions almost as ideal as those of the storage area, but with the benefit of adequate illumination and distribution designed for the public's appreciation.

The design of the room eliminated all natural light to avoid any ultraviolet radiation. In addition, the incandescent lighting was installed at the maximum distance possible from the showcases. The fluorescent tubes in the showcases were installed with filters, to diminish any irradiation of heat that could affect the textiles.

de climatizar todas sus dependencias y construir nuevas vitrinas con materiales que proporcionan un ambiente libre de ácidos y que permiten exhibir los textiles de manera permanente, en un entorno casi tan controlado como el que se logra en un buen depósito, pero con una iluminación y disposición adecuadas para la apreciación del público.

El diseño de esta sala permitió aislarla totalmente de la luz natural para evitar la radiación ultravioleta. Junto con ello, los focos de luz incandescente se instalaron a la mayor distancia posible de las vitrinas y los tubos fluorescentes interiores se instalaron con filtros, para disminuir la irradiación de calor sobre los textiles.

*Inauguración Sala Textil, 1993.*

*Inauguration of the Textile Room, 1993.*



*The history of the restoration  
of the Chimú ceremonial costume*

In mid-1982, the Museum's restorer, Érica Ramírez, began to work on the Chimú ceremonial costume. She began with the tunic and, as the process continued, while she was restoring the breechcloth with its short skirt, Luis Solar, joined the project, to work on the turban. The two restorers completed the restoration of the three pieces in early 1984.

One of the objectives of the restoration was to protect the costume's ground textile by strengthening its structure. In most cases, cotton cloth was used to support the textile from behind, but given the situation that the larger part of the ground of the weaving was transparent, the restorers opted for using a silk crepline, an extremely fine and translucent cloth, which was, at the same time, both firm and flexible.

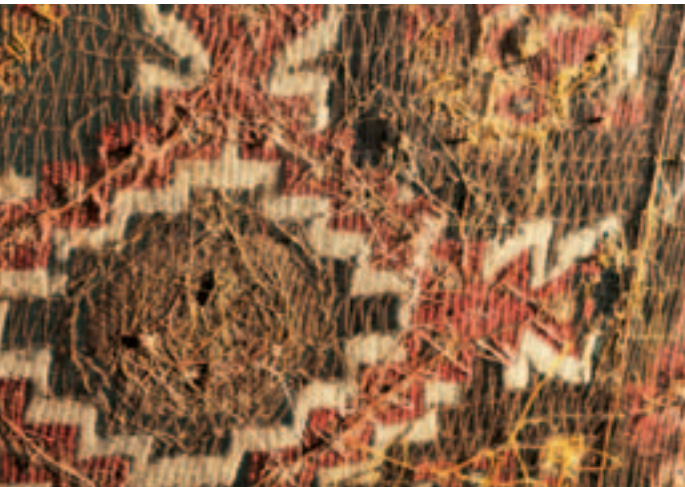
The first step was to cut the crepline in the shape of the tunic and the two decorated panels of the breechcloth and the turban. The crepline was then fixed horizontally and vertically to each one of the textiles. Once the pre-Columbian pieces were fixed

*Historia de la restauración del traje Chimú*

A mediados de 1982, la restauradora del museo, Erica Ramírez, comienza la labor de restaurar el atuendo Chimú. Empieza por la camisa y, a continuación, mientras trabaja en el taparrabofaldellín, se le suma Luis Solar, con quien terminarán la restauración de las tres piezas durante los primeros meses de 1984.

Uno de los objetivos de la restauración era proteger el tejido del soporte del traje, dándole mayor sustentación. Usualmente, se utiliza tela de algodón para fijar los textiles por detrás, pero dado que la mayor parte del tejido del soporte es transparente, se optó por utilizar crepelina de seda, una tela muy fina y traslúcida, sin embargo, firme y flexible.

Lo primero que se hace, entonces, es cortar la crepelina con la forma de la camisa, y de los paneles decorados del taparrabo y del turbante, para luego afirmarla horizontal y verticalmente a cada una de las piezas. Una vez fijado el textil precolombino al soporte de tela, se fueron cosiendo una a una las aplicaciones volumétricas, afirmando las que



*Detalle de las puntadas aplicadas  
en la restauración del faldellín.*

*Detail of the stitches applied in  
the restoration of the skirt.*

to the supporting cloth, each of the volumetric applications was sewn one by one to the surface, attaching loose ones in places where it was obvious that they were missing. The sewing was done with dyed silk thread –some taken from the crepelina itself– as well as with fine cotton thread and human hair, chosen for its resistance.

The short skirt of the breechcloth was spread out vertically on a stretcher and then placed on an easel at a comfortable height for the restorers, who were seated face to face, each with access to one of the sides. In this way, they were able to affix the weaving to the crepelina, control the textile's fall, and carefully remove any wrinkles. The other pieces were restored horizontally, stretching the crepelina over a wooden frame, then raising the four corners with wedges, to enable the restorers to introduce their hands beneath the stretcher. The restoration team recalls that the turban took less time and effort to restore than the other pieces. The short skirt, in contrast, demanded far more work, at times requiring four people simultaneously.

estaban sueltas donde había indicios de su posición original. Todo el trabajo de costura se realizó con hilos de seda teñidos –algunos obtenidos de la misma crepelina–, con hilos finos de algodón y también con pelo humano, dada su gran resistencia.

El faldellín del taparrabo se arregló en forma vertical, sobre un bastidor en un atril a la altura de los restauradores, quienes se ubicaron sentados frente a ambas caras. Así fueron afirmando el tejido a la crepelina, controlando la caída de la tela y cuidando que no quedaran arrugas. Las otras piezas fueron restauradas horizontalmente, tensando la crepelina sobre un marco de madera y levantándolo en cada esquina con tacos, para poder introducir las manos por debajo. Según recuerdan los restauradores, lo más rápido y simple fue el turbante, en cambio el faldellín implicó un trabajo mucho mayor, que incluso, en ciertos momentos, requirió de cuatro personas trabajando simultáneamente.



*Érika Ramírez y Luis Solar  
restaurando el traje en 1982.  
Érika Ramírez and Luis Solar  
restoring the costume in 1982.*

*The history of the exhibitions  
of the Chimú ceremonial costume*

The Chimú ceremonial costume has been in storage for most of the time it has been in the collection. It has been exhibited twice, for less than three years in total. The first time was in 1984, as part of an exhibit titled *Trajes y Joyas del Antiguo Perú*, a show based on a selection of gold objects and textiles from the Museo de Oro del Perú, complemented by a number of pieces from the Museum's collection. The costume, then recently restored, was exhibited for a short time in a wall showcase, hanging vertically without support. The lighting that illuminated the costume came from the exterior of the showcase, but during the last week of the exhibit, the lights over the showcase were removed, because they only partially lighted the costume, generating shadows whose non uniformities might damage the textile.

The costume was exhibited for the second time when the Textile Room was inaugurated in 1993, as part of the Museum's permanent collection. It remained on exhibit until the middle of 1996. At that time, the showcase was illuminated by exterior spotlights and diffused overhead lighting, which eliminated any shadowing on the textiles. The mounting of the costume was similar to that used today, but the volume that the costume displaced within the showcase has increased, due to allowing the costume to command greater visibility from all angles. Before, there was only a frontal view.

*Historia de las exhibiciones del traje Chimú*

El atuendo Chimú ha estado en depósito la mayor parte del tiempo, exhibiéndose en dos períodos distintos y por no más de tres años en total. La primera vez fue en 1984, en el marco de la exposición "Trajes y Joyas del Antiguo Perú", muestra que consistió en una selección de objetos de oro y tejidos del Museo del Oro del Perú, complementada con algunas piezas de la colección del museo. El traje, recién restaurado, se exhibió durante un corto tiempo en una vitrina de muro, en forma vertical y sin soporte. La iluminación que recibía era de los focos exteriores a la vitrina, pero la última semana se eliminó la luz sobre la vitrina porque se observó que la iluminación era parcial, lo que generaba manchas y podía dañar el textil.

La segunda exposición en la que se le incluyó, fue en la apertura de la Sala Textil en 1993 como parte de la muestra permanente del museo, en la que estuvo hasta mediados de 1996. En esta ocasión, la vitrina contaba con iluminación desde los focos del exterior y además con iluminación cenital difundida, lo que eliminaba las manchas de luz en el textil. Se utilizó un montaje similar al que se está usando actualmente, sin embargo, se ha aumentado el volumen que ocupa la vitrina, ahora el atuendo puede ser visto desde todos los ángulos, una novedad, considerando que el traje sólo se había podido apreciar frontalmente.



*Exposición "Trajes y Joyas del  
Antiguo Perú", 1984.  
'Costumes and Jewelry of  
Ancient Peru' exhibition, 1984.*



### **Interdisciplinary responsibilities: Different visions**

With the passage of time, our exhibitions of textiles have been adapted to levels and characteristics of lighting that are more adequate for conserving these delicate artworks. We attempt to replicate the optimal conditions of conservation found in the storage area. In this sense, the careful study and application of lighting systems that permits us to exhibit the Chimú costume today, has given us much greater possibilities, even though each situation requires different solutions. We plan to apply the results of these complex investigations to the rest of the textiles on exhibit, adapted to the specific characteristics of each piece. In order to accomplish this task and then put the results in practice, we formed a multidisciplinary team composed of physicists, designers, museographers, curators specialized in archeology, and conservators, from the Museum's staff, as well as from the *Pontificia Universidad Católica de Chile*.

The principal objectives of this team were divided in two areas that were of equal importance: the presentation of the outfit in such a way that the public could appreciate the richness of its forms, textures and colors and, the design and implementation of a system of illumination that would not provoke irreversible damage to the textiles. The great complexity of the costume presented specific challenges that are not common to the majority of pre-Columbian textiles, which are generally flat. The close collaboration among the different members of the team contributed to the equilibrium of the final result. While each expert defended the premises that were specific to the area involved, each was able to understand and contribute to the solution of the overall problem at hand.

#### *General conditions for mounting pre-Columbian textiles*

A decision that had to be taken before designing the actual mounting of the costume was what would be its positioning within the context of the exhibition and what space it would occupy. Once again, the curatorial vision of placing the costume within the context of its usage had to be reconciled with the criteria of conservation and display that permitted the public to understand what they were seeing.

In the museographic context, the most adequate form of display is hanging the textiles vertically, which allows one to see costume and each of its components. This procedure, however, does not

### **Trabajo interdisciplinario:**

#### **Un objetivo, distintas miradas**

Con el correr del tiempo, nuestra exhibición de textiles ha ido ajustando los niveles y características lumínicas para preservar los textiles en exhibición, tratando de imitar las condiciones óptimas de conservación que presenta un depósito. En este sentido, el detallado estudio del sistema de iluminación que hoy permite la exhibición del atuendo Chimú, si bien es específico para este caso, tiene alcances mucho mayores. Esta compleja investigación será luego aplicada al resto de los textiles en exhibición, adaptándola a las características específicas de cada pieza. Para realizar este estudio y luego llevarla a la práctica, se conformó un equipo multidisciplinario compuesto por físicos, diseñadores, museógrafos, curadores arqueólogos y conservadores, tanto del museo como de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Los objetivos principales de este equipo se plantearon en dos ámbitos que debían funcionar en equilibrio: por un lado, lograr que el público pudiera apreciar el traje en toda su riqueza de formas, texturas y colores y, por otro, diseñar un sistema que lograra iluminar las piezas sin provocar daños irreversibles en ellas. La especial complejidad de este tejido planteaba desafíos específicos que no son comunes a la mayoría de los textiles carentes de volúmenes. Este estrecho trabajo interdisciplinario requirió buscar un equilibrio entre las posiciones de cada uno de los profesionales que participó, cada uno de los cuales defendía las premisas propias de su ámbito específico.

#### *Condiciones generales para el montaje de textiles precolombinos*

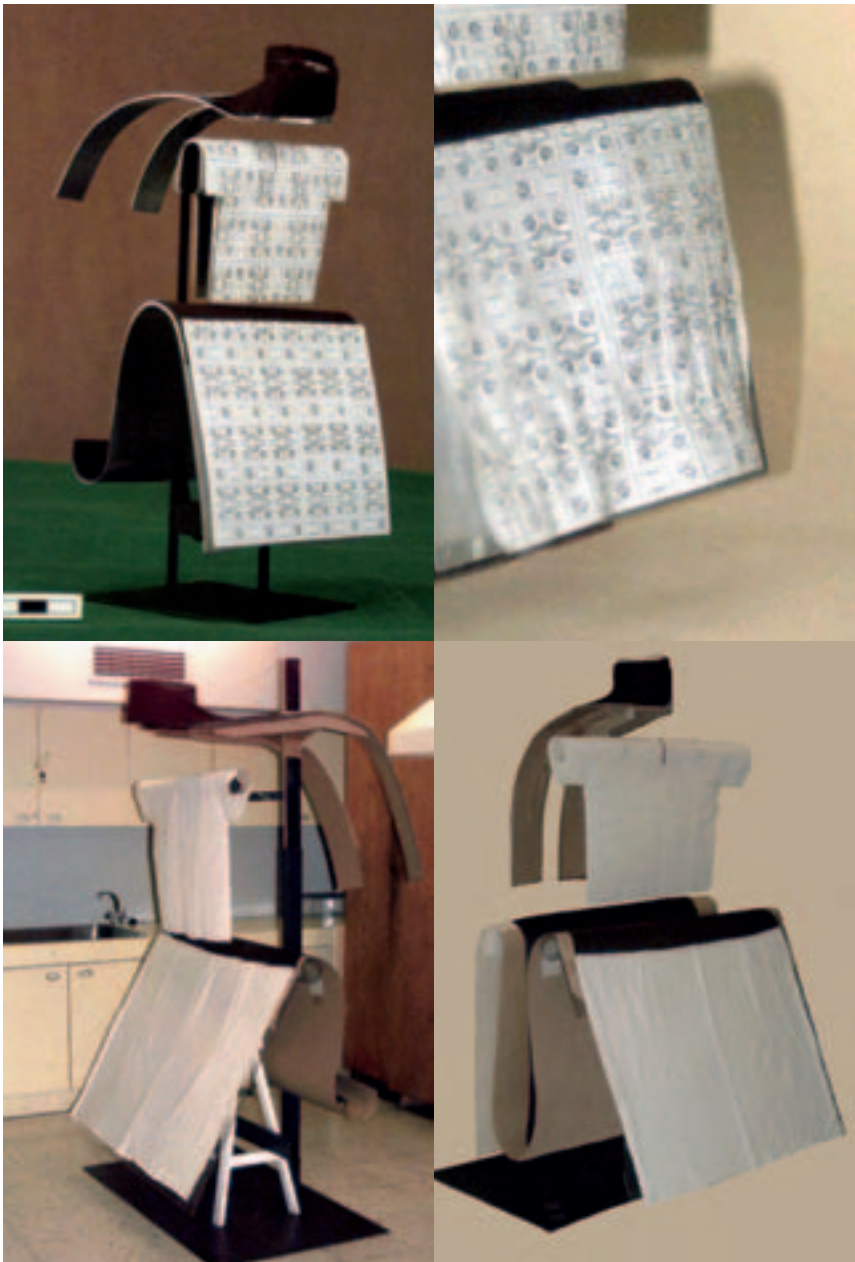
Un tema que debe ser definido antes de diseñar el montaje, es la posición que adoptará el textil en exhibición y el espacio en el que se desplegará. En esta decisión, se busca equilibrar los postulados de uso de las prendas, elaborados por curaduría, con los criterios de conservación y la buena lectura de la pieza, desde el punto de vista del público.

En el contexto de la museografía, se considera que una buena forma de exhibir los textiles es en forma vertical, lo cual permite apreciar el conjunto y cada una de sus partes. Esta disposición, sin embargo, es inadecuada de acuerdo a los criterios de conservación, ya que se producen complejas tensiones estructurales. A la vez, desde el punto de vista cultural dicha forma de presentar los textiles



comply with the conservation criteria, because hanging the textile produces complex structural tensions. Similarly, from a cultural viewpoint, it is also incorrect, because the textile is exhibited as if it were a picture, whereas a textile in reality, should be interpreted as a piece of clothing. On the other hand, from the point of view of conservation, it is safer to install textiles horizontally. That positioning, however, makes it impossible to view the costume as unit. The best way to facilitate a

también es incorrecta porque se les exhibe como si fuera un cuadro, siendo una obra textil cuya forma y función se interpreta como una pieza de vestuario. En cambio, desde el punto de vista de conservación es adecuado colocar el textil en posición horizontal, lo que obviamente compromete la posibilidad de observarlo como conjunto. Por último, una buena manera de interpretar la pieza sería disponerla en lo que se considera su exacta posición de uso, lo que podría afectar seriamente la estabilidad del tejido.



*Entre los años 2000 y 2003 se confeccionaron dos maquetas pequeñas y luego un soporte 1:1, para estudiar el despliegue y posición de cada una de las piezas que conforman el conjunto. (Dibujo, José Pérez de Arce).*

*Between 2000 and 2003, two small scale models and a support designed to a scale of 1:1 were built, to study the display and positioning of each of the ceremonial costume's three pieces.*

proper interpretation of the costume would be to arrange it in what appears to be the exact position of its usage, but that could seriously affect the stability of the structure.

As there are no pre-established mechanisms available to assimilate and coordinate all of these considerations, special care is taken to place the artwork in a way that insures a minimum degree of structural stress. The goal is to create an installation that presents the usage of the costume, as well as enhancing its visual appreciation from as close as possible. In accordance with these premises, the design originates as an interpretation of the costume that supposes positioning and relating the three components, and then adjusting the display to the proper conditions of conservation and contextualization within the exhibition.

From the curatorial point of view, the designers proposed an interpretation of each of the three pieces of the Chimú costume according to the form and position of the garment's usage. In the case of the breechcloth, its short skirt, which is covered with designs, is presented at an inclined angle so that the public can appreciate its decorated surface, while the rest of the garment, which is composed of a large coffee-colored cloth, is displayed beneath and gathered behind. The tunic offered no problems, because it is placed in a manner that corresponds to its shape, and suspending it over the middle sector of the short skirt. The turban covers the head, with its two ornamental pieces hanging behind, falling over the back of the body.

Si bien no existe una manera preestablecida para coordinar todos estos aspectos, en general se cuida que la pieza esté dispuesta con el mayor equilibrio y la menor tensión estructural, buscando diseñar una interpretación que se acerque lo más posible a su hipotética posición de uso y una disposición de conjunto que quede cómoda al campo visual del espectador, ojalá bastante cerca de sus ojos. De acuerdo a ello, el diseño parte de una interpretación del textil que supone posiciones y relaciones entre las partes, para luego ir afinando los compromisos con las condiciones de conservación y las condiciones de lectura de la exhibición.

Desde el punto de vista de curaduría, entonces, se propone una interpretación de cada prenda del atuendo Chimú de acuerdo a su forma y posición de uso. En el caso del taparrabo, el panel frontal, que contiene los diseños, se presenta en un plano inclinado para favorecer su apreciación, mientras que el resto de la prenda que comprende un extenso paño café se dispone por debajo, para recogerse detrás. La camisa no ofrece problemas porque se entiende por su forma, y así se ubica sobre el sector medio del faldellín. El turbante cubre la cabeza con los dos sectores ornamentados colgando hacia atrás, por sobre la espalda del cuerpo.



*Instalación del traje para tomas  
fotográficas del libro del museo  
"Arte Mayor de Los Andes"  
(1989).*

*Installation of the costume for  
photographs for the Museum's  
book, "Arte Mayor de Los  
Andes", in 1989.*

*Supports: characteristics and the resulting solution*

The purpose of supports is to install the textiles in the exhibition in the most adequate way. Their design must take into account the best ways to protect the integrity of the pieces and facilitate the maximum control during the manipulation of the objects. It must permit the garments to be installed in a way that protects them from any damage and guarantees the support necessary to protect them from any physical fatigue to the materials, as well as damage from friction and vibration. A well-designed support requires, as well, the incorporation of design criteria to be able to choose the best angle of vision and the most satisfactory visual geometry for presenting the costume.

From the viewpoint of the conservator, the support should be made of inert, stable, and acid-free materials, as well as be manufactured with well-polished edges to protect the pieces when they are being installed. In the case of the support for the Chimú ceremonial costume, acrylic, a material appreciated for its transparency, was chosen to

*Soportes: características y solución actual*

Los soportes sirven para instalar el textil en la exhibición y su diseño debe considerar proteger la integridad de la pieza y facilitar el máximo control en la manipulación de los objetos, permitiendo instalar las prendas sin que sufran deterioro y logrando un apoyo que evite la fatiga física de los materiales, el roce y el deslizamiento. Un buen diseño de soporte exige, además, considerar distintos criterios para decidir cuál es el mejor ángulo de visión y la geometría visual adecuada para la presentación de la pieza.

Desde el punto de vista de conservación, el soporte debe ser fabricado con materiales inertes, estables y libres de ácido, además es importante que todos los bordes estén pulidos para evitar roces en la instalación. En el caso del soporte del traje Chimú, se decidió utilizar acrílico, material que permite apreciar su transparencia y resaltar los detalles de

*Último prototipo escala 1: 1,  
vistas anterior y posterior.  
Final prototype scale 1:1,  
front and back views.*



permit the illumination to enhance the details of the textiles. Acrylic panels of 10 millimeters were chosen for the supports, as well as for the structural pieces.

All of the design ideas were produced in prototypes of the exact size to be used in the installations, and then tested to guarantee impeccable results. In order to test the prototypes, exact replicas of the costume were made in cotton cloth. One of the most important questions concerned the design of the installation, the components to be used, and how the structural relationships between them could simplify the design and facilitate access in a way that would prevent damage to the textiles.

su trama a través del sistema de iluminación. Se optó por un acrílico de 10 mm de espesor para la realización de todas las piezas que soportan el traje, así como para las piezas estructurales.

Todas las decisiones que llevaron al actual diseño del soporte fueron ensayadas en un prototipo escala 1:1, el cual fue sometido a todas las pruebas necesarias para lograr un montaje satisfactorio. Para realizar estas precisiones se utilizó un juego de piezas textiles de igual dimensión que las originales, elaboradas en algodón crudo. En este sentido, uno de los temas más importantes fue comprobar que las partes del montaje, su ensamble y sus relaciones estructurales permitieran la simpleza de montaje y facilidad de acceso, evitando los movimientos bruscos que pudiesen dañar el tejido.

*Dibujo digital del soporte en que se exhibe el traje (Gentileza de A. Irrázaval).*

*Plans for the support on which the ceremonial costume is exhibited.*



*Showcases: characteristics and resulting solutions*

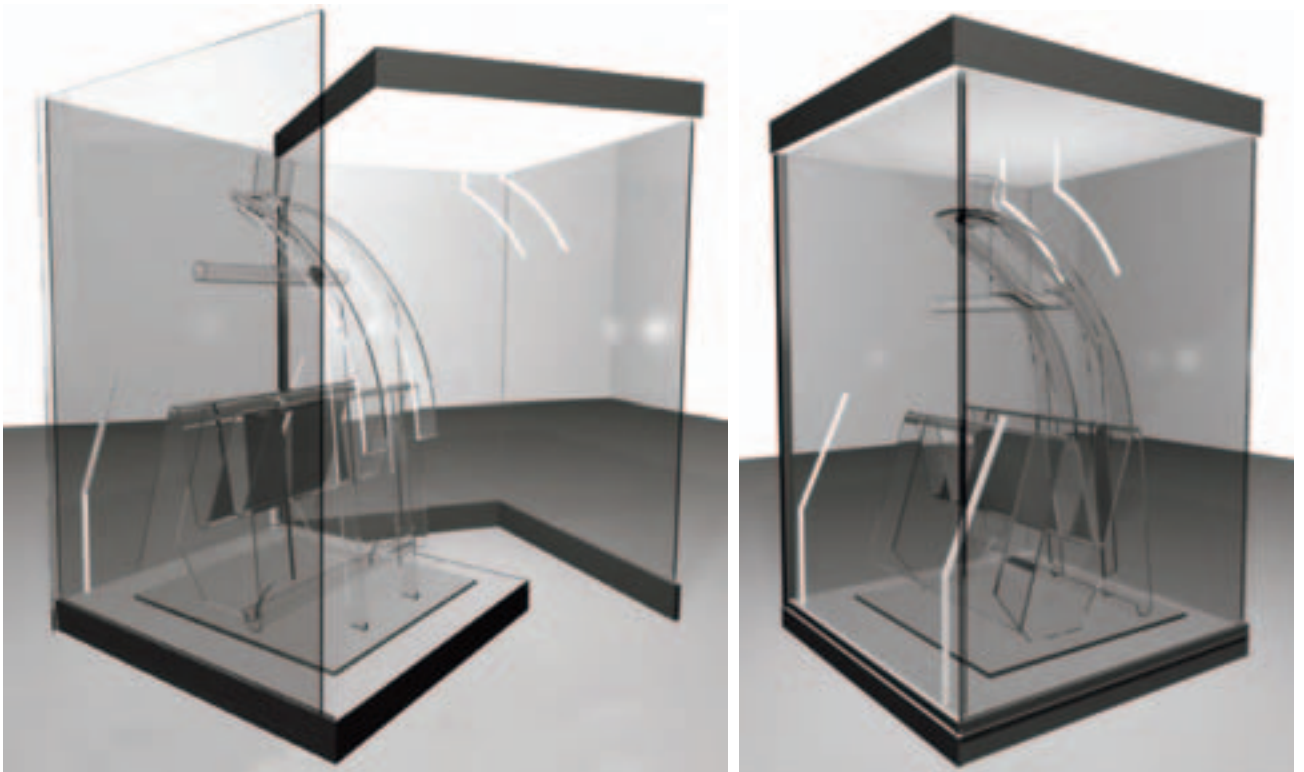
A showcase must comply with numerous prerequisites to guarantee that the objects which they are designed to protect suffer no damage. In the first place, all the materials that are utilized must be the most inert possible. Then, they must be sealed, so that they are free from pollution and safe from changes in humidity and temperature, as well as damaging radiation from environmental light. A hermetic seal also safeguards the textiles from intrusive insects, rodents, or any other potentially dangerous organisms. It is also important to protect the artworks from robbery or vandalism, which requires implementing systems that control locks, as well as employing durable fireproof materials.

*Vitrinas: características y solución actual*

Una vitrina debe cumplir con los requisitos necesarios para garantizar que no se producirán daños en los objetos que contiene. En primer lugar, todos los materiales utilizados en su construcción deben ser lo más inertes posible. Luego, debe estar sellada para bloquear la polución y evitar los cambios en la humedad y temperatura, limitando también la radiación dañina de la luz. Su hermetismo, además, sirve para bloquear el acceso de insectos, roedores u otros organismos dañinos. Es importante también asegurar que la pieza quede a salvo contra robos y vandalismo, lo que implica la utilización de sistemas de cerradura controlada y de materiales incombustibles y de buena permanencia en el tiempo.

*Dibujo digital de la vitrina en que se exhibe el traje (Gentileza de A. Irrárazaval).*

*Plan for the showcase in which the costume is exhibited.*



Starting with these premises, the showcase for the costume was designed with glass on all four sides, and a metallic top which held all of the electronic infrastructure and that diffused heat. The system for opening the showcase was designed to provide easy access to handle the costume mounted on its acrylic support. This requirement meant that a lateral door, as well as the panel at the bottom of the showcase, would open, allowing access on three sides. This solution permitted the possibility that two or more technicians could work simultaneously with the textiles during the installation process. The showcase and the process designed for its installation took into account the need to transport the Chimú costume from the Andes Room, where it was provisionally mounted for this temporary exhibition, to the Textile Room, where it would be installed permanently.

*General conditions for illuminating pre-Columbian textiles*

Exposure to light causes irreparable damage to organic materials and to some inorganic objects. Damage can be visible, such as fading or changes in color, or less visible, such as the weakening of the microscopic structure of the material. There are three components of light that can cause damage and must be controlled when exhibiting ancient textiles: visible light, ultraviolet radiation (uv) and infrared radiation (ir).

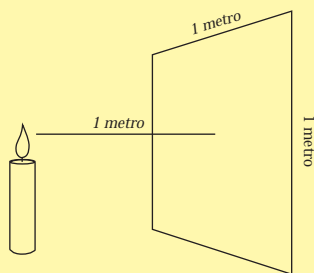
Ultraviolet radiation is a natural component of sunlight and is also produced by artificial illumination, especially from fluorescent lighting and halogen light bulbs. They are the principal causes of loss of color in textiles. According to international museum norms, uv radiation should be filtered when it exceeds 75 uW/lumen. Infrared radiation is the heat associated with solar light

Partiendo de estas premisas, se diseñó para este atuendo una vitrina que contempla vidrios por los cuatro costados, con un techo metálico que guarda toda la infraestructura eléctrica y que sirve de difusor para el calor. El sistema de apertura de la vitrina está diseñado para poder desplazar el traje montado sobre su soporte hacia afuera y poder acceder con la máxima comodidad para su instalación y retiro eventual. Esto obligó a idear una puerta que desplaza el vidrio lateral y luego, un segundo desplazamiento del piso para poder acceder a la pieza por tres costados. Esta solución permite que dos o más personas puedan simultáneamente trabajar en las piezas textiles durante los procesos de montaje y desmontaje. El conjunto vitrina y montaje contempló, además, en su diseño inicial, el traslado desde la Sala Andes, donde el atuendo se ha instalado provisoriamente para esta exhibición temporal, hasta la Sala Textil, lugar donde se instalará definitivamente.

*Condiciones generales de iluminación para textiles precolombinos*

La exposición a la luz causa daños irreversibles a los materiales orgánicos y a algunos objetos inorgánicos. Los daños pueden ser visibles, como el desteñido o cambios en el color, o menos perceptibles a la vista, como el debilitamiento de la estructura microscópica del material. Son tres los componentes de la luz que pueden causar daño y que se deben controlar para la exhibición de los textiles: la luz visible, la radiación ultravioleta (uv) y la radiación infrarroja (ir).

La radiación uv es un componente natural de la luz solar y es también producida por las luces artificiales, especialmente por lámparas fluorescentes y lámparas halógenas, siendo una de las principales causantes de la pérdida de colores



**¿Qué es un lux?** Un lux es una unidad de intensidad de iluminación, equivalente a la de una superficie de un metro cuadrado, sobre la que incide normalmente un flujo luminoso de una vela corriente de cera, a un metro de distancia. Para la iluminación de los textiles y materiales muy sensibles, el máximo sugerido es de 50 unidades lux. Para su medición se utiliza un instrumento denominado luxómetro.

**What is a lux?** A system used to measure the intensity of illumination on a surface of a square meter, which normally receives the luminous flow of a common wax candle (*candela*), from the distance of a meter. For lighting textiles and other sensitive materials, the maximum that is recommended is 50 lumens. A light meter is used to measure the intensity of the light.

and incandescent lighting. This heat causes an exponential elevation in the rate of deterioration of objects via the acceleration of chemical reactions and the desiccation of organic materials.

#### *Illuminating the Chimú ceremonial costume: specific challenges*

The design of a lighting system for the costume had to combine the strict standards of conservation with the optimization of the design of the supports and showcase. The intensity of the illumination, therefore, had to be the minimum that would allow the visitor to see the details and observe them without straining the eye.

In order to achieve the desired luminosity, the team worked with a maximum of 50 lumens. The technicians took care to diffuse the light evenly over the surface of the textiles, to avoid the possibility of any discoloration of the garments. In addition, the lighting had to be adapted to the specific characteristics of the textiles, which, at times, were contradictory. On the one hand, it was important to show the transparency of the textile structure of the ground, while on the other hand, to highlight the opaque volumes applied to the plain weave surface.

To solve this complicated problem, Hernán Chuaqui and Edmund Wyndham, physicists from the Catholic University in Santiago de Chile, designed a lighting system based on led (Light Emitting Diodes), diodes emitting light in a narrow range of wavelengths. This method permits an exact control of the temperature and intensity of color, as each diode emits colors independently in a spectrum that can then be 'mixed' by means of a microprocessor controlled electronic circuit. In addition, its miniscule size permits adjusting its

en un textil. Según las normas internacionales de los museos, se debe filtrar la radiación uv cuando su proporción de luz es mayor que 75 uW/lumen. La radiación infrarroja (ir) es el calor asociado con la luz solar y con las luces incandescentes. Este calor puede ocasionar una elevación exponencial en la tasa de deterioro de los objetos mediante la aceleración de las reacciones químicas y la desecación de los materiales orgánicos.

#### *Luz para el traje Chimú: desafíos específicos*

El diseño de un sistema de iluminación para este traje debía combinar los estrictos estándares de conservación con la optimización del diseño del soporte y vitrina. La intensidad de la luz, entonces, debía ser la mínima posible dentro del rango que permitiese al visitante ver detalles y recorrerlos con la vista sin esforzarse.

Para lograr la luminosidad deseada, se trabajó con un máximo de 50 lux, cuidando difundir la luz en forma totalmente pareja por el textil, para evitar diferencias que pudiesen ocasionar decoloración localizada. Además, la iluminación debía adaptarse a las especiales características del tejido, que presenta condiciones contradictorias para la iluminación ya que, por una parte, interesaba mostrar la transparencia de la estructura textil del soporte y, por otra, era importante destacar los volúmenes opacos aplicados sobre el tejido base.

Para solucionar este complejo problema, Hernán Chuaqui y Edmund Wyndham, físicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, diseñaron un sistema de iluminación basado en led (*Light-Emitting Diodes*), diodos emisores de luz que funcionan en un rango de longitudes de onda muy acotado, permitiendo un fino control de la temperatura e intensidad del color, ya que cada diodo emite colores independientes en el espectro



*En la imagen se observa un pointLed, cuyo diámetro es de 2 mm y su peso de 6 miligramos. In this picture, a pointLed can be observed, whose diameter is 2 millimeters and whose weight is 6 milligrams.*

location within the showcase in a precise way. The system's design is sufficiently flexible to allow the placement of a number of led in strategic sites, all vital to the installation, the visitor, and the showcase itself.

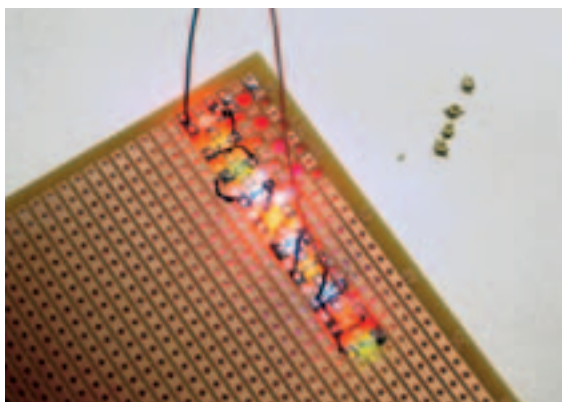
Once these methods were decided, the lighting system was designed to combine two sources of light: one that lighted the textile from behind, emphasizing its transparency, and a second that illuminated the textiles with a flat trajectory originating at a lateral angle from outside of the showcase, which generated shadowing that enhanced the appreciation of the volumes.

The light that came from behind the textile was diffused inside the body of the acrylic support that serves to mount the textiles, by using the principal of fiber optics. A number of led were installed at the edges of the acrylic support to bathe it in luminosity. The textile was then installed. Lights were attached to the edges of the acrylic support in a series of circuits that, because of their small size, gave the appearance of an opaque border that framed the transparent material.

que luego pueden ser “mezclados” mediante un sistema que utiliza un microprocesador para controlar los circuitos que alimentan los led. Además, su pequeñísimo tamaño permite controlar su posición en la vitrina en forma precisa y el sistema diseñado es lo suficientemente flexible como para ubicar muchos led en lugares estratégicos con respecto al montaje, a la vitrina y al visitante.

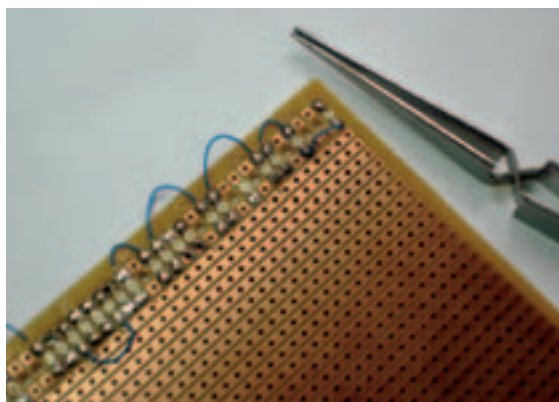
A partir de estas características, se diseñó una iluminación combinada de dos fuentes de luz: un conjunto que ilumina el textil desde atrás, destacando su transparencia, y un segundo conjunto que produce una iluminación rasante, al iluminar el textil desde el exterior en forma lateral, generando sombras que permiten apreciar los elementos en volumen.

La luz que proviene desde atrás del textil se difunde en el cuerpo del acrílico que soporta el montaje del textil, utilizando el principio de la fibra óptica. Se instaló una cantidad de led en los bordes del acrílico para generar un soporte luminoso, sobre el cual descansa el textil. La fijación de la luz se hizo adhiriendo a los cantos del acrílico una serie de circuitos que, por su pequeño tamaño, dan la apariencia de un borde opaco que enmarca el material transparente.



*En el proceso de diseño del sistema de iluminación se realizaron varias maquetas de circuitos, en las que dispusieron los led en distintas series para probar las mezclas de color.*

*In the design process for the lighting system, several models for circuits were made, in which the led were placed in different series to test the mixes of color.*



*Se efectuaron pruebas con distintos tipos de acrílicos para definir el soporte del atuendo, considerando el material que lograrse la mejor difusión de la luz.*

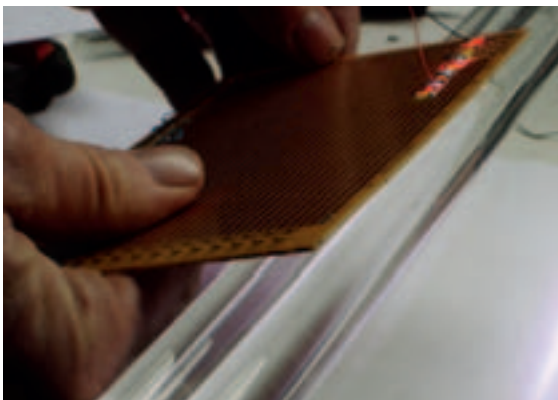
*Different kinds of acrylic were tested to select the material for the costume's support. The objective was the material that best diffused light.*



Regarding the second kind of illumination, two or more sources of light were combined, located at opposite sides of the showcase. These installations were programmed to function in slow alternating sequences, producing the effect of an even illumination over the entire surface of the textiles. In this way, the technicians avoided any damage that might occur from direct lateral lighting and the shadows that it might produce.

This lighting system obliged spreading the sources of lighting across the interior of showcase, on the support, and on the nearer sectors of the textiles. The lighting installation, including its cables, was designed to enhance the costume's visibility. Reflections and unnecessary glare were reduced through a correct positioning and focusing of the sources of lighting, which facilitated viewing the Chimú costume.

From the point of view of the textiles' conservation, this lighting system produces little dissipation of energy in heat and minimizes the damaging effects of exposure to light, as the led do not emit ir or uv, avoiding any damage to the color or the structure of the pieces. The temperature of color, in addition, is kept at an optimal level which permits viewing the richness of the colors, while diminishing to a minimum any frequencies that are not reflected by the textile itself.



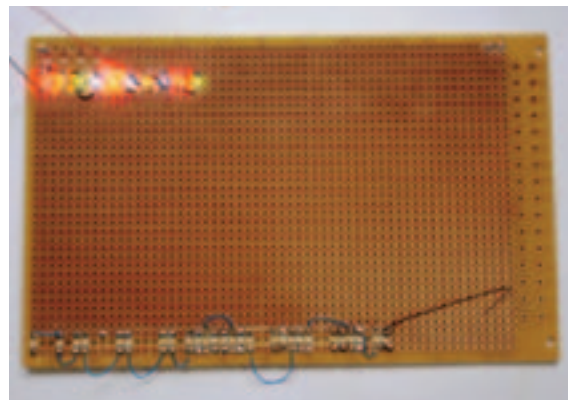
*La disposición de los led en las maquetas que se usaron para diseñar el sistema lumínico, requirió de gran precisión para soldar los pequeños diodos a los circuitos.*

*The placing of the led in the models that were used to design the lighting system required great precision when soldering the small diodes to the circuits.*

Respecto a la iluminación rasante se combinaron dos o más fuentes de luz, ubicadas en lados opuestos y que fueron programadas para funcionar en lentos ciclos de alternancia, produciendo un baño de luz parejo sobre todo el textil. De esta manera, se evita el deterioro que produciría una luz lateral y las sombras que ella podría generar.

Todo este sistema de iluminación obligó a repartir las fuentes de luz en el interior de la vitrina, en el soporte y en los sectores cercanos a la tela. El diseño de la instalación de las luces y de los cables se hizo de modo que interfiriera lo menos posible la visualización del textil. Así también, se evitaron los reflejos y brillos innecesarios, a través de una correcta posición y dirección de las fuentes de luz, lo que facilita la percepción del visitante.

Desde el punto de vista de la conservación del textil, este sistema de iluminación produce muy poca disipación de energía en calor y minimiza los efectos nocivos por exposición a la luz, ya que los led no presentan ni ir ni uv, evitando daños en el color y la estructura de la pieza. La temperatura de color, además, se reguló al óptimo que permite visualizar la riqueza de colorido de la tela, disminuyendo al máximo las frecuencias lumínicas que no son reflejadas por el textil.



*Se confeccionaron varias maquetas de circuitos, en las que dispusieron los led en distintas series para probar las mezclas de color.*

*Various models for the circuits were built, in which the led were placed in different series to test the color mix.*

### *Recreating a fragment for the lighting model*

The Chimú ceremonial costume is one of the most studied artworks in the Museum's textile collection. One of the research projects, associated with Fondecyt Project 194091, provided the material for a book, "*Fertilidad para el desierto: un traje ceremonial Chimú, costa norte de los Andes Centrales, siglos XIII – XV*", by Paulina Brugnoli, Soledad Hoces de la Guardia, Paulina Jélvez, and Tania Gómez, designers from the Catholic University of Chile. Thanks to this detailed study, the majority of the techniques used in these textiles could be identified, as well as the varieties of fibers employed. The research, in addition, included the typology of the volumetric figures attached to the cloth, classifying each according to their botanical species and symbolic associations, as well as providing an interpretation to the cultural significance of the ceremonial costume.

On the basis of this meticulous study, it was possible to recreate a fragment of the Chimú costume, with the objective of making the lighting tests required to design the lighting system for the exhibition. It was impossible to carry out these tests with the textiles themselves, because of the constant handling of the pieces that would have been necessary. For this reason, and because of the urgency of designing a system that functioned in practice and not just in theory, the decision was taken to reproduce a piece of a textile, with the specific chromatic and structural characteristics of the costume, to undergo the tests needed to design an adequate lighting system.

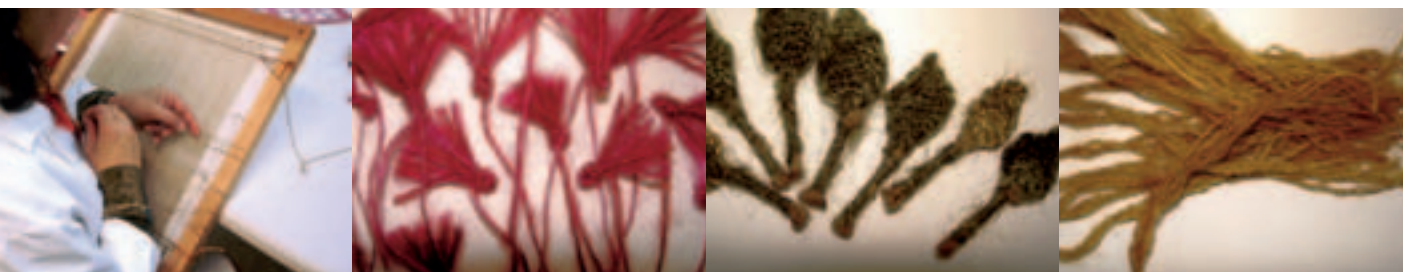
María Victoria Carvajal, the Museum's restorer, undertook the task, which required producing the fragment quickly, but with great care. The first decision was to choose the fragment of the costume to be reproduced. The choice was four modules of the lower left side of the skirt of the breechcloth. After designing a general plan for procedures, which took into account the three textile systems included in the costume (ground or basic weaves,

### *Recreación de un fragmento para maqueta de iluminación*

El atuendo Chimú ha sido una de las piezas más estudiadas de la colección textil de nuestro museo. Una de estas investigaciones, asociada al proyecto Fondecyt 1940091, dio origen al libro monográfico "*Fertilidad para el desierto. Un traje ceremonial Chimú, costa norte de los Andes Centrales, siglos XIII – XV*", de Paulina Brugnoli, Soledad Hoces de la Guardia, Paulina Jélvez y Tania Gómez, diseñadoras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Gracias a este detallado estudio, se pudo identificar la mayoría de las técnicas textiles utilizadas en las piezas del traje, así como los tipos de fibra utilizados en el tejido. La investigación, además, incluye una tipología de las figuras volumétricas aplicadas al tejido, clasificándolas según su especie botánica y asociación simbólica, así como se ensaya una interpretación respecto del significado cultural del traje.

A partir de este acucioso trabajo se pudo recrear un fragmento del atuendo Chimú, con el objetivo de realizar las pruebas de iluminación necesarias para diseñar el sistema lumínico para la exposición. Por la constante manipulación que suponen estas pruebas, era imposible realizarlas directamente sobre el traje. Por eso, y con el afán de diseñar un sistema que funcionara en la práctica y no sólo en teoría, se decidió reproducir una parte del textil con todas las especiales características cromáticas y estructurales que esta pieza presenta, las que son también, los desafíos para su iluminación.

María Victoria Carvajal, restauradora del museo, asumió entonces esta importante tarea, que debía ser realizada en poco tiempo, pero en forma muy delicada. Lo primero que se hizo fue seleccionar el fragmento que se iba a reproducir. Hubo acuerdo en elegir cuatro módulos del área inferior izquierda del faldellín del taparrabo. Después de diseñar un plan general de trabajo que contemplase los tres sistemas textiles que presenta el tejido (soporte o tejido base, aplicaciones y terminaciones), comenzó



applications and the finishing), the search was begun to find proper materials and to define of a palette of colors. For the warp, raw white cotton was selected, spun from two fine strands and with a tension strong enough to resist the interweaving of the tapestry and the weight and tension of the volumetric figures. These were to be made with camelid fiber, which had to be thinned, dyed, and aged, in order to emulate the color of the pre-Columbian textile the most faithfully possible.

Once the materials were selected, the threads were woven on a loom specially designed for the project by Nélon Espinoza. The team produced the ground of reticular weave and slit tapestry, which structured the design and provided the base upon which the volumetric figures were attached, as well as the circular pieces that were then attached to the cloth to form the different plants. Since the phase of preparing the tapestry would be very slow, it was decided to print directly onto the cloth, retouching the surface with soft colored pencils, until the desired tonality was achieved. Carlos Rivas did this work, developing a technique that finally produced the specific characteristics that the impression required.

la búsqueda de materiales y la definición de la paleta de color. Para la urdimbre, se usó algodón blanco crudo, hilado en dos cabos muy finos y con una tensión muy fuerte ya que debía resistir el entramado de tapicería y el peso y tensión de las figuras volumétricas. Éstas se realizaron con fibra de pelo de camélido, el que fue adelgazado, teñido y envejecido, para emular lo más fielmente posible el color del textil precolombino.

Una vez seleccionado el material necesario, se procedió a tejer en un telar especialmente fabricado para esta tarea por Nélon Espinoza. Se realizó el soporte con tejido reticular y tapicería ranurada, los que ordenan el diseño y son la base sobre la cual se sustentan las figuras volumétricas, más los tejidos circulares que luego fueron fijados a la tela que conforma la planta. Ya que la fase de tapicería podía ser muy lenta, se decidió imprimir sobre género, retocando luego con lápices blandos de color, hasta conseguir la tonalidad deseada. Este trabajo se le encargó a Carlos Rivas, quien realizó varias pruebas antes de dar con las características específicas que requería la impresión.



*Bastidor en el cual se construyó la réplica de un segmento del traje.*

*Stretcher on which the replica of a fragment of the costume was prepared.*

*Proceso de armado de la recreación de un fragmento del traje.*

*The preparatory process for recreating a fragment of the costume.*



For the next step, the restorer consulted the technical information from previous studies. She depended fundamentally, however, on observation and comparison with the original textiles to prepare the volumetric figures, grouping them in 24 sets. It soon became evident that the capacities and enthusiasm of more than one weaver was needed. At this point, Nancy Valdivia joined the project. Her experience in pre-Columbian textiles, especially cross-knit looping, was crucial. The team prepared numerous simple tassels, leaves, petals, ears of corn, pistils, stamens, and fruits, which were then combined, and given the forms that were found in the original costume. Next, these representations were attached to the plain weave ground and, at the same time, to a ground of crepelina. Once the task was completed, a base of etafoam was prepared to the required dimensions, and a box of neutral cardboard was built to protect and transport the finished fragment. Then, it was presented to the team of physicists to carry out the tests that permitted the meticulous design of the lighting system now in use.

A continuación, basándose en la información técnica del estudio antes mencionado, pero fundamentalmente observando y comparando con el original, se elaboraron las figuras volumétricas agrupadas en 24 conjuntos. A poco andar, se hizo evidente que se requería la capacidad y entusiasmo de más de una tejedora, por lo que en esta fase se integra Nancy Valdivia, quien ya tenía experiencia en artes textiles prehispánicas, especialmente en la técnica de anillado. Se tejieron numerosas borlas simples, hojas, pétalos, mazorcas, pistilos, estambres y frutos, que luego combinados, daban forma a las figuras presentes en el traje original. Luego, se fijaron estas representaciones al tejido plano y, a la vez, a una base de crepelina de seda. Una vez finalizado el trabajo, se confeccionó una base de etafoam a la medida y una caja de cartón neutro para su protección y traslado. Así, fue entregada al equipo de físicos para realizar las pruebas que permitieron el diseño preciso del actual sistema de iluminación.



*Réplica de un segmento del traje.*

*Replica of a segment of the costume.*

## Museography and design

The museography, understood as the dialectic unity that provides solutions to the tension between art and science that underlies the exhibitions at our Museum, had to give form to the content proposed by the curators, in a coherent and attractive presentation for the visitor. In addition, the museography had to be subordinated to restrictions related to the conservation of the pieces to be exhibited, with the possibility of transforming these obstacles into advantages incorporated in the design. To achieve this goal, the exhibition had to be envisioned in such a way that its objectives were practical and susceptible to being expressed in terms of space.

A diversity of visions in relation to the nature of the contents of the Chimú ceremonial costume has been incorporated into the organization of the exhibition space. In accord with the monographic character of the exhibition, the costume had become the centripetal element, where multiple interpretations and contextual reflections converge in its expressive richness. The ordering of its surroundings and the displacement of all complementary elements respond, then, to functional and temporal circumstances that have been attributed to the costume itself.

Thus, the central axis of the exhibition space is the recreation of the architectural environment of the Chimú city of Chan Chan, defined by an intricate succession of hallways and labyrinthine enclosures of different sizes and uses. These spaces achieve their monumentality through high, adobe brick walls, visually reinforced by the friezes in high and low relief in diverse repetitive designs that can be found in most of the enclosures, and in themselves create an iconographic language. The objective that the museographers proposed was to insinuate this environment through materials and techniques of contemporary production. These materials were adapted to the interior of the Museum so that, in the first place, the visitor found himself situated in the special context of the Chimú's complex society.

*The spatial sequence: the design of an itinerary*  
According to the curatorial plan, the team began to organize the sequence of movement through the exhibition space, in terms of the visitor's itinerary, that would give the Andes Room the sensorial characteristics needed to establish the atmosphere of the exhibition. In spite of the fact that the Andes Room is quite rigid in spatial design,

## Museografía y diseño

La museografía –entendida como la unidad dialéctica que plantea soluciones a la tensión entre arte y ciencia que subyace a las exposiciones de nuestro museo– debe dar una forma al contenido planteado por curaduría, conformando un relato coherente y atractivo para el visitante. Además, la museografía debe supeditarse a las constricciones que plantea la conservación de las piezas que serán exhibidas, con la posibilidad de transformar estos escollos en valores de diseño. Para realizar esta tarea, la exposición debe plantearse de tal manera que sus objetivos sean precisos y susceptibles de ser expresados espacialmente.

Alrededor de este atuendo Chimú se han articulado diversas miradas que se han organizado en la sala de exhibición en relación a la naturaleza de su contenido. De acuerdo al carácter monográfico de esta muestra, el traje viene a conformarse en el elemento centripeto, donde convergen múltiples interpretaciones y reflexiones contextuales en torno a su riqueza expresiva. El ordenamiento de su entorno y la disposición de los elementos complementarios responden, entonces, a las circunstancias funcionales y temporales que se le han atribuido.

Así, el eje articulador del espacio de exhibición es la recreación del espacio arquitectónico de la urbe Chimú de Chan Chan, definido por una intrincada sucesión de pasillos y recintos laberínticos, de diferente tamaño y espacialidad. Estos espacios tienen una monumentalidad dada por sus altas paredes de adobe y los frisos en sobre y bajo relieve con diversos diseños repetidos que ostentan la mayoría de sus recintos, los que construyen un lenguaje iconográfico en sí. El objetivo planteado por museografía era sugerir este entorno a través de materiales y técnicas de producción contemporáneas, adaptadas al interior del museo para, en primera instancia, situar al visitante en el contexto espacial de la compleja sociedad Chimú.

### *Secuencia espacial: Diseño del recorrido*

De acuerdo al guión curatorial, se comenzó a organizar el recorrido y la secuencia de espacios que darían a la sala Andes las características sensoriales que determinan la atmósfera de la exposición. Pese a que la sala es bastante rígida en términos espaciales –ya que se trata de un gran espacio y muy abierto– se lograron recrear aspectos de la arquitectura de Chan Chan, en base



Plano de la exposición.  
Exhibition plan.

a large and open area, it was possible to recreate aspects of the architecture in Chan Chan, based on an interpretation of the plan of one of the eleven fortresses integrated into the city.

The general plan determines, to a certain degree, the itinerary of the visitor from beginning to end. The entrance opens onto a long passageway that measures 20 meters (65 feet), at the end of which a group of wooden statues can be seen. On advancing, a lateral opening to the left provides access to an introductory space, where a presentation of material contextualizing the exhibition is offered through a series of maps, audiovisual material, and images that illustrate the cultural and geographical environment of Chimú society.

On leaving this space and reaching the end of the passageway, a continuation of the hallway opens to the right, where a video film presents an overview of the architectural space and the ambience of Chan Chan itself. At one side of the audiovisual presentation, a door opens on a lateral room, where the theme of the materials and techniques used in the making of the ceremonial costume is treated. A contiguous room can now be perceived, visible within the context of its transparency. Here, the symbolic significance of the costume is explained. Both rooms contain pieces exhibited in cupolas, written information, diagrams and drawings.

The next space is the enclosure where the ceremonial costume is displayed. This area contains nothing more than the showcase housing the textile garments. At each side of this space are two rooms dedicated to explaining the challenges that the team of specialists faced in preparing the exhibition. In one of the two spaces, an audiovisual chronicles the processes involved in designing and producing the lighting system, the showcase, as well as the previous steps taken to conserve the costume. The other room is designed to treat these same themes with models, drawings and diagrams. The exit is a narrow doorway that leads back to the same passageway where the itinerary began.

*The design of the environment: differed luminosity*  
The illumination of the hallways permits the atmosphere of the space to represent the desert, with hot tones and bright skies, an echo of the diffuse light of a coastal sky, generally cloudy. The lighting in the rooms that contextualize the ceremonial costume is less intense, to allow the

a la interpretación de la planta de una de las 11 ciudadelas que integran esta urbe.

El plan general determina, en cierta forma, el recorrido del visitante desde que ingresa hasta que sale. La entrada enfrenta un largo pasillo de unos 20 m, en cuyo fondo se divisa un grupo de estatuas de madera. Al avanzar, se descubre una apertura lateral izquierda que se abre a la sala introductoria, donde se desarrolla una presentación del contexto expositivo, a través de mapas, material audiovisual e imágenes que dan cuenta del entorno geográfico y cultural de la sociedad Chimú.

Saliendo de esta sala y llegando al final del pasillo, se abre una continuación del mismo hacia la derecha, donde se proyecta un vídeo que presenta el espacio arquitectónico y la ambientación del sitio de Chan Chan. A un costado de la proyección audiovisual se abre una puerta a una sala lateral, donde se trata el tema de las materialidades y las técnicas textiles del traje, y desde la cual se aprecia –por transparencia– la sala contigua, en la que se explican los significados simbólicos asociados al traje. Ambas salas contienen piezas en cúpulas, información escrita, diagramas y dibujos.

Luego se ingresa al recinto del atuendo, donde solamente está la vitrina que lo contiene. A ambos costados, se encuentran otras dos salas dedicadas a explicar los desafíos que debió afrontar el equipo para exhibir esta pieza. En una de ellas, se muestra un registro audiovisual del trabajo con el sistema de iluminación, la vitrina y los cuidados de conservación previos a la exposición y, en la otra, se exhiben estos temas mediante maquetas, dibujos y diagramas. Se sale de la exposición por una puerta estrecha que desemboca en el mismo pasillo por el cual se ingresó.

*Diseño de ambiente: luminosidad diferida*

La iluminación de los pasillos permite ambientar el lugar como un desierto, con tonos cálidos y con cielos luminosos, la luz difusa de un cielo costero, por lo general, nublado. La luz en las salas que contextualizan el traje es de menor intensidad, para contrastar el vídeo, sin cielo luminoso pero manteniendo su cualidad cálida. La luz del recinto del traje, en tanto, es muy tenue, casi una penumbra, en la cual la vitrina central es la protagonista indiscutida. Las salas contiguas a la sala central, también son bastante oscuras, como para no intervenir la penumbra que permite apreciar el traje.

necessary contrast for viewing the video film; this space does not have a luminous sky, but the lighting maintains the quality of warmth. The lighting in the enclosure where the ceremonial costume is displayed is tenuous; the room is almost in semi-darkness, making the centrally-located showcase its sole protagonist. The rooms contiguous to the space displaying the costume are also quite dark, so as not to interfere with the relative darkness that facilitates the appreciation of the costume.

#### *The design of sound for the exhibition*

In 1982, we presented the first temporary exhibit at the Museum. The show was called “Music in pre-Columbian Art”, and since then we consider that sound is an integral part of our museography. We design these programs with different accents and levels of impact according to the theme of each exhibition. The overall objective for including music or sound in an exhibition is considered in an auditory context that allows the visitor to disconnect himself from the noise of the city and

#### *Diseño sonoro de la exposición*

La primera exhibición temporal en nuestro museo fue “La Música en el Arte Precolombino”, en 1982, y desde entonces se considera un diseño sonoro como parte de la museografía, con distintos acentos y niveles de protagonismo de acuerdo al tema de la exposición. Pero, en general, el objetivo de incluir música o sonidos en una exposición es plantear un contexto auditivo que permita al visitante desvincularse del ruido urbano y situarse en otro espacio y tiempo. Se trata de un elemento complementario que apoya los contenidos racionales y analíticos de la exposición, desde el conocimiento estético y emocional.

En este caso se pensaron tres conjuntos de sonido distintos. El pasillo por el cual se ingresa está ambientado con sonidos de mar, aludiendo a la costa norte del Perú, pero sugiriendo que se trata





situate himself in another space and time. We consider sound to be a complementary element that supports the rational and analytical contents of the exhibition, with its origins in aesthetic as well as emotional knowledge.

In this case, we devised three sets of different sounds. Sounds of the sea can be heard in the passageway that provides access to the exhibition. These sounds allude to the north coast of Perú, but also indicates that this was the area farthest from the ceremonial costume itself. In the following hallway, the murmur of people talking could be discerned, as well as footsteps in a sandy soil, insinuating civilization and the cultural context of Chan Chan. Finally, in the room where the costume is displayed, the sound of local birds can be heard, evoking an association with the *huachaques*, or fertile fields where the Chimú raised their crops.

del entorno más lejano al atuendo. En el siguiente pasillo se escuchan murmullos de gente hablando, pasos en el suelo arenoso, insinuando la civilización y el contexto cultural de Chan Chan. Finalmente, la sala donde se encuentra el atuendo, está ambientada con sonidos de pájaros de la zona, asociándolo a los fértiles *huachaques* y campos de cultivo.

*Equipo del museo en el corredor de entrada de la ciudadela Tschudi de Chan Chan acompañados por el arqueólogo peruano Arturo Paredes.*

*The Museum staff in the hallway leading to the Tschudi Compound at Chan Chan, accompanied by Peruvian archaeologist Arturo Paredes.*



### *The audiovisual designed for the exhibition*

Throughout the history of our temporary exhibitions, the Museum has sought to apply the latest knowledge and technological resources that museographers have developed, taking into account, however, that there is more than one way to transmit information. During the period of time the Museum has been active, museographers have integrated new mediums of expression to exhibition design. They remain, however, careful not to distract from the contents of an exhibition, which is the vehicle that permits us to transfer certain knowledge that we consider to be important.

In 2003, we decided to present information supplementary to the central theme of the exhibition by means of audiovisual material. Our intention is to provide material that cannot be communicated through objects, illustrations, or photographs, and which achieves the purpose of complementing the global meaning of the show.

In this case, three audiovisual presentations were prepared to support and reinforce the exhibition's informational framework. The images that are shown in the first room offer information about the geographical context in which the ceremonial costume, the heart of the exhibition, originated. Then, images of the desert, the sea, and the flora and fauna of the north coast of Perú are projected sequentially.

The video that is presented at the end of the hallway, however, corresponds to visions of the architecture of the city of Chan Chan, suggesting an atmosphere of reclusion and majesty that characterizes the site. The images used to make these two audiovisual presentations were taken on a trip by our team of researchers to the center of what was once the empire of the Chimú.

A series of clips that reflect the work undertaken prior to the exhibition itself are shown in a room contiguous to the space where the ceremonial costume is installed. To complement the theme of the challenges that confronted the exhibition's designers, the specific contributions of each of the professionals that worked on the project have also been chronicled. In June, we began to film members of the team involved in the tasks of conservation and museography, placing special attention on the multidisciplinary work that permitted the innovative installation design and the special illumination that was created for this exhibition.

### *Material audiovisual de la exposición*

A través de su historia de exhibiciones temporales, nuestra institución ha buscado aplicar en museografía nuevos conocimientos y recursos tecnológicos, entendiendo que no hay una manera unívoca de transmitir la información. De acuerdo a los tiempos que hemos atravesado, la museografía ha ido integrando nuevos medios de expresión al diseño de las exhibiciones, cuidando siempre que la forma no distraiga de los contenidos, sino que más bien sea un vehículo que nos permita transferir un cierto conocimiento que se ha considerado importante difundir.

Así, a partir de 2003, se decide presentar información suplementaria al tema central de la exhibición a través de material audiovisual. Se trata de mostrar aquello que no se pueda comunicar a través de objetos, ilustraciones o fotografías, y que consiga complementar el sentido global de la muestra.

En este caso, se presentan tres piezas audiovisuales que funcionan al mismo tiempo como apoyo y componente del guión expositivo. Las imágenes que se muestran en la sala introductoria entregan información del contexto geográfico al que pertenece el atuendo, eje central de la exhibición. Así entonces, se suceden imágenes del desierto, el mar y la flora y fauna de la costa norte del Perú.

El vídeo que se presenta al final del pasillo, en tanto, corresponde a vistas de la arquitectura de la ciudad de Chan Chan, sugiriendo la atmósfera de clausura y majestuosidad que la caracteriza. Las imágenes para construir estas dos piezas audiovisuales fueron captadas en un viaje realizado por parte de los investigadores de nuestro museo al corazón del territorio Chimú.

Para complementar el tema de los desafíos expositivos, en una de las salas contiguas a la vitrina central donde se ubica el atuendo, se muestra una sucesión de clips que reflejan el trabajo previo a la exposición, abordando en detalle la especificidad de la labor profesional involucrada. A partir de junio de este año, se comienza a registrar la labor de conservación y museografía, poniendo especial acento en el trabajo multidisciplinario que permitió el diseño de un montaje e iluminación especiales para exhibir este traje.



## Referencias

### El atuendo Chimú

Brugnoli, P.; S. Hoces De La Guardia, P. Jélvez y T. Gómez, 1996.  
*Fertilidad para el desierto: un traje ceremonial Chimú, costa norte de los Andes Centrales, siglos xii- xvi*. I om Ediciones, Santiago.

De Lavalle, J. A. y R. De Lavalle (Eds.), 1999.  
*Tejidos milenarios del Perú*  
AFP Integra, Lima.

Gallardo, F., 2004.  
Un ensayo sobre cultura visual y arte Chimú, costa norte del Perú.  
*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9:35-54, Santiago.

Museo Chileno de Arte Precolombino, 1989.  
*Arte mayor de los Andes*.  
Museo Chileno de Arte Precolombino – Banco O'Higgins, Santiago.

Palma, J. y I. Baixas, 1986.  
Estudio de tres piezas textiles que conforman un atuendo funerario.  
*Chungará* 16-17: 381-394, Arica.

Rowe, A., 1984.  
*Costumes & featherwork of the lords of Chimor*.  
The Textile Museum, Washington D.C.

Artículos de prensa:  
1998, domingo 19 de abril.  
El Mercurio, Artes & Letras, Agenda Cultural.  
1998, lunes 20 de abril.  
El Mercurio, Cuerpo C, Actividad Cultural.  
1998, lunes 20 de abril.  
La Época, Cultura.

Proyectos Fondecyt:  
Tecnologías textiles precolombinas de los Andes: relaciones entre tecnología y constantes estilísticas e iconográficas en el Período Intermedio Tardío 900-1350 d.C. fondecyt n° 1940091, 1994-1996. Investigador responsable: Paulina Brugnoli.

### Cultura Chimú

Cordy-Collins, A., 1996  
Chimú. En *Andean Art at Dumbarton Oaks*. Volumen 1, A. Cordy-Collins (Ed.), pp. 223-276, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.

Moseley, M. y K. Day (Eds.), 1982  
*Chan Chan: Andean Desert City*.  
University of New Mexico Press, Albuquerque.

Moseley, M. y A. Cordy Collins (Eds.), 1990  
*The northern dynasties kingship and statecraft in Chimor*.  
Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Ravines, R., 1980  
*Chanchan, metrópolis Chimú*.  
Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

*Fundación  
Familia Larraín Echenique*

**Presidente**

Juan de Dios Vial Correa

**Secretaria**

Cecilia Puga Larraín

**Tesorero**

Hernán Rodríguez Villegas

**Consejeros**

Luis Riveros Cornejo  
Rector de la Universidad de Chile

Pedro Rosso Rosso  
Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Raúl Alcaíno Lihn  
Alcalde de la Ilustre Municipalidad de Santiago

Clara Budnik Sinay  
Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos

Fernando Silva Vargas  
Presidente de la Academia Chilena de Historia

Francisco Mena Larraín

R.P. Gabriel Guarda Gewitz O.S.B.

**Consejeros Honorarios**

María Luisa Del Río de Edwards

Luz Irarrázabal de Philippi

María Luisa Larraín de Donoso



## *Museo Chileno de Arte Precolombino*

### **Director**

Carlos Aldunate del Solar

### **Subdirector**

Francisco Mena Larraín

### **Curador Jefe**

José Berenguer Rodríguez

### **Conservadora**

Pilar Alliende Estévez

### **Jefa Administrativa**

Julia Arriagada Palma

### **Relacionadora Pública**

Luisa Eyzaguirre Letelier

### **Museólogo**

José Pérez de Arce Antoncich

### **Curaduría**

Luis Cornejo Bustamante

Carole Sinclair Aguirre

### **Conservación**

María Victoria Carvajal Campusano

Érica Ramírez Rosales

Andrés Rosales Zbinden

Luis Solar Labra

### **Registro de Colecciones**

Varinia Varela Guarda

### **Area Audiovisual**

Francisco Gallardo Ibáñez

Claudio Mercado Muñoz

### **Educación**

Rebeca Assael Mitnik

Sara Vargas Nieto

### **Biblioteca**

Marcela Enríquez Bello

Isabel Carrasco Paineñil

### **Administración**

Mónica Marín Schmidt (Secretaria)

Erika Doering Araya (Contadora)

Raúl Padilla Izamit (Junior)

Guillermo Restelli Valdivia (Mantención)

### **Recepción**

Carmen Luz Lagos Dougnac

María Teresa Flores Labra

### **Tienda**

Carolina Blanco Vidal

Claudia Guzmán Ojeda

Daniela Herrera Valenzuela

### **Exposición**

**Chimú: Laberintos de un Traje Sagrado**

### **Curaduría**

Pilar Alliende Estévez

José Berenguer Rodríguez

Luis Cornejo Bustamante

Hernán Chuaqui Kuttén

José Pérez de Arce Antoncich

Carole Sinclair Aguirre

Andrea Torres Vergara

### **Museografía y Diseño**

José Pérez de Arce Antoncich

eneo Diseño:

Alejandro Breuer Narváez

Rodrigo Costa Maluk

### **Diseño y Producción de Vitrina y Soporte**

Alfredo Irarrázabal Chadwick

### **Montaje**

María Victoria Carvajal Campusano

Luis Solar Labra

Érika Ramírez Rosales

Andrés Rosales Zbinden

### **Colaboración Montaje**

María de los Ángeles Callejas Domínguez

Beatrice Roche

Nancy Valdivia Salas

### **Diseño Gráfico**

Carlos Muñoz Costas

### **Audiovisuales**

Francisco Gallardo Ibáñez

Claudio Mercado Muñoz

Andrea Torres Vergara

La realización de la exposición y el catálogo contó con la importante colaboración de las siguientes personas:

Luis Guillermo Lumbreras  
Director, Instituto Nacional de Cultura, Perú

Elías Mújica B., Perú

Bertha Vargas V.  
Instituto Nacional de Cultura, Perú

Santiago Uceda C.  
Proyecto Arqueológico Huacas del Sol  
y de la Luna, Perú

Ricardo Morales G.  
Proyecto Arqueológico Huacas del Sol  
y de la Luna, Perú

Lutgarda Reyes A.  
Directora, Instituto Nacional de Cultura,  
Regional La Libertad, Perú

Arturo Paredes N.  
Instituto Nacional de Cultura,  
Regional La Libertad, Perú

Marcos Peralta  
Instituto Nacional de Cultura,  
Regional La Libertad, Perú

César Gálvez M.  
Instituto Nacional de cultura  
Regional La Libertad, Perú

Elena Vega D.  
Directora, Museo de Sitio, Chan Chan, Trujillo

Edmund Wyndhan S.  
Departamento de Física, Facultad de Física,  
Pontificia Universidad Católica de Chile

Rafael Benguria D.  
Departamento de Física, Facultad de Física,  
Pontificia Universidad Católica de Chile



**Editores**

Luis E. Cornejo B.  
Carole Sinclair A.

**Autores**

El Valor de un Objeto Invaluable  
The Value of an Invaluable Object  
Luis E. Cornejo B.

El Reino del Chimor  
The Kingdom of Chimor  
José Berenguer R.

El Traje Ceremonial en el Contexto  
de la Textilería Chimú  
The Ceremonial Costume in the  
Context of Chimú Textile Traditions  
Carole Sinclair A.

Un Jardín en el Desierto: La Metáfora  
A Garden in the Desert: A Metaphor  
Luis E. Cornejo B.

Desafíos Expositivos  
Challenges in Preparing the Exhibition  
Pilar Alliende E.  
Hernán Chuaqui K.  
José Pérez de Arce A.  
Andrea Torres V.

**Traducción al inglés**

Ed Shaw

**Diseño y producción**

Tesis dg  
www.tesisdg.cl  
Carolina García G.  
José Neira D.

**Impresión**

Quebecor World Chile

**Fotografías de Piezas**

Fernando Maldonado R.  
Luis Solar L. (mchap 3367, pp: 13  
y mchap 3374, pp: 19)

**Fotografías de Laboratorio**

Andrea Torres V.  
Archivo mchap

**Fotografías de Terreno**

Luis E. Cornejo B.  
Carole Sinclair A. (Pp: 23, 24 y 33)

**Museo Chileno de Arte Precolombino**

Bandera 361/Casilla 3687  
www.museoprecolombino.cl

Santiago de Chile  
Noviembre 2005  
Inscripción Registro de  
Propiedad Intelectual No. 150953  
ISBN 956-243-050-2