

TUPAC INCA PACHACUTI Y VLADIMIR KANDINSKY

LÍNEAS PUNTOS Y CONTRASTES

AUTOR/A: Carmen Bernand. Professeur Emérite, Institut Universitaire de France. Francia.
DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/crater.2021.i01.01>



CRATER. ARTE E HISTORIA
e-ISSN: 2792-7709

Cómo citar este artículo: Bernand, C. (2021). Tupac Inca Pachacuti y Vladimir Kandinsky. Líneas, puntos y contrastes. *CRATER, Arte e Historia*(1), 1-19.



TUPAC INCA PACHACUTI Y VASILY KANDINSKY

LÍNEAS, PUNTOS Y CONTRASTES

Autor/a: Carmen Bernand. Professeur Emérite, Institut Universitaire de France. Francia.
DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/crater.2021.i01.01>

RESUMEN

Este texto propone cotejar, sobre la base del formalismo y de la pasión geométrica, dos mundos distintos, reunidos irrespetuosamente aquí: el de los Incas del Perú, conquistados en el siglo XVI por España, y el de Vasily Kandinsky, nacido en la Rusia imperial y exiliado después de la Revolución de 1917. Los diseños de los tejidos y los resplandores sagrados del alba y del crepúsculo de los Incas, nos evocan las formas lineales, la luz crepuscular de

Moscú, y “las vibraciones del alma” del inventor de la pintura moderna, influenciado por las imágenes sagradas ortodoxas y el chamanismo de los pastores de la zona subártica.

PALABRAS CLAVE

Inca; Kandinsky; abstracción; tocapos (dibujos geométricos); textiles.

TUPAC INCA PACHACUTI AND WASSILY KANDINSKY

LINES, POINTS AND CONTRASTS

ABSTRACT

Two different words are brought together disrespectfully here, on the basis of formalism and geometric passion. Both styles characterize the Incas, conquered by Spain after 1533, and the creative work of the great modern artist Wassily Kandinsky, who fled Russia after the Soviet Revolution of 1917. The patterns of weaved textiles and the sacred glows of dawn and twilight of solar religion of the Incas, may evoke the linear forms and

the coming of the evening in Moscow, as well as the “vibrations of soul” of the theorist of modern painting, influenced by the orthodox religious icons and the shamanism of the subarctic Russian regions.

KEYWORDS

Inca Culture; Kandinsky; Abstraction; Tocapos (Geometric Designs); Fiber Arts.

1. Introducción.

Este texto es un ensayo en el sentido modesto del término, basado en mi larga dedicación al estudio de las culturas andinas (Perú, Ecuador, Bolivia y Argentina) y en mi afición a la pintura y a las artes en general. Mi interés por la pasión geométrica y los colores se reveló en el lejano mes de julio de 1972, cuando visité la magnífica exposición dedicada a Kandinsky en el Museo de Arte Moderno de París. Había poca gente a esa hora y la contemplación de esas formas y esos colores que parecían ejecutar una danza silenciosa me produjo una sensación extraña de vértigo y de alegría, una experiencia sensorial que el artista llamó la "resonancia" o "Klang" del mundo. Esa vibración del alma también la experimentó en su adolescencia el artista ruso delante de una obra de Rembrandt en el Museo del Hermitage de San Petersburgo, o de la visita de una isla siberiana cerca de la frontera de Finlandia. Lo que el artista combatió fue la reproducción fiel de la naturaleza, la "mímesis", una ilusión que ya había sido criticada desde la Antigüedad por Platón y su escuela, y que todavía hoy nos impacta cuando leemos "La Caverna". ¿Cómo reproducir o imitar un crepúsculo en Moscú, fusión efímera del sol "en una mancha semejante al sonido testarudo de una tuba de cobre que hace vibrar todo el ser interior del observador"?, se pregunta, el artista en su libro Rückblicke ("Miradas al pasado") publicado en 1913 y parcialmente traducido y comentado por Philippe Sers (Sers, 1995). Su lectura me sirvió para analizar esa nueva problemática de la imagen, blasfematoria y espiritual a la vez, que dio origen al arte abstracto, aunque Kandinsky prefirió el término de "concreto" porque su propósito era captar el espíritu del alma de los seres. Su libro *De lo Espiritual en el Arte*, escrito en 1910, fue uno de los estudios teóricos más importantes del siglo XX.

Uno de sus objetivos, sin duda el más ambicioso, es la fusión de todas las formas artísticas para alcanzar un objetivo único. La música es el arte más avanzado porque utiliza colores - el cromatismo musical - y formas sonoras; en ella no puede haber mímesis de la realidad. También la danza, movimiento constante de las formas es esencial. Incluso la vibración de la palabra permite trascender la evidencia - Kandinsky escribió y recitó poemas. Toda su vida la dedicó a su proyecto de la unidad del hombre y la naturaleza mediante el arte y, en lo que respecta a su obra, el color, que "tiene el poder de influenciar directamente el alma. El color es el teclado, los ojos, los martillos de las teclas, el alma, es el piano y muchas son sus cuerdas. El artista es la mano que toca la nota y provoca vibraciones del alma". Esa cita, sacada del libro de Sers, da una idea general de su programa teórico. En las distintas versiones, la fuerza espiritual corresponde al concepto filosófico y alemán de Geist, muy importante en la filosofía de Hegel. Bastará decir que esa dimensión espiritual está vinculada con la historia de la civilización humana. El interés de Kandinsky por la dialéctica hegeliana estuvo alimentado por una prolongada discusión con su sobrino, Alexander Kojève, eminente especialista de Hegel, emigrado en Francia.

Kandinsky es ruso ortodoxo, un cristianismo que atribuye una importancia mayor a los iconos. Estos no reproducen la figura de Cristo y de los Apóstoles sino la traza de la presencia. No hay "idolatría" puesto que la encarnación de Dios es Jesucristo, una imagen que fue vista por sus contemporáneos y de la cual queda la memoria de su paso por la tierra y de su resonancia interior. En ese sentido, la imagen va más allá de los testimonios escritos. La revelación total del proyecto divino es una experiencia mística que sólo algunos visionarios pueden alcanzar. (Sers, 1995, págs. 266-267) (Kaplan, 2001). La iconóstasis, es decir la separación del coro y de la nave por un tabique enteramente ocupado por iconos dorados, caracteriza el culto ortodoxo.

La iglesia de la Anunciación del Kremlin de Moscú, con su cúpula de oro, es una de las revelaciones cromáticas tempranas de Kandinsky, aunque no la única. Como lo cuenta él mismo en sus notas autobiográficas, en su juventud acompañó a su padre, funcionario del Zar, en sus recorridos por Siberia, y en esos viajes conoció a pueblos pastores de renos, cercanos a Finlandia, como los Sami, que practicaban un chamanismo mezclado con la religión ortodoxa; al otro extremo del país, en Mongolia, otra tierra donde el chamanismo nunca fue erradicado hasta hoy, su familia tenía antiguas raíces y se jactaba de descender de una princesa. En aquellas tierras lejanas, Kandinsky descubrió otra forma de misticismo fundado en el desdoblamiento de las formas y de la percepción, que abre el acceso a la esencia abstracta de lo verdadero, ocultado por las apariencias engañosas. Es posible que en su búsqueda teórica de la visión se haya inspirado de la lectura de Julien Lévy-Bruhl, cuyo libro sobre la mentalidad primitiva y la "participación" (1922) tuvo una fuerte repercusión.

Pasar de la pintura abstracta o concreta, como la nombra el artista, puesto que su propósito consiste en expresar la realidad liberada de la apariencia, a la civilización inca, más conocida por la antropología que por la historia del arte, puede pasar por una búsqueda artificial de conexiones improbables. Sin embargo, el propósito teórico de Kandinsky y el impacto que me produjo su cuadro "Treinta", ejecutado en 1937, y expuesto en el Museo de Arte moderno de París, justifican esa confrontación (Kandinsky, 1972). Volveré al final de este texto sobre esa obra en la cual la simetría blanca y negra, los signos contenidos en los cuadrados y los números, puesto que 30 es el resultado de la multiplicación de 6 cuadrángulos horizontales por cinco columnas verticales, recuerdan inevitablemente la disposición de los *tocapos* de los Incas.

2. Los Incas, tradición y ruptura.

El *Tahuantinsuyu*, es decir, "Las cuatro partes del mundo", es el nombre vernacular del imperio de los Incas, última gran civilización andina contemporánea de la conquista española. Su territorio se extendió más allá de las fronteras del Perú actual, englobando el sur de Colombia, Ecuador, Bolivia, el norte de Chile y el noroeste de la Argentina. La expansión comienza en la primera mitad del siglo XV, posibilitada por los ejércitos, las armas, la ideología y sobre todo la implantación de

una burocracia eficaz: organización racional del sistema tributario y protección estatal de los pueblos incluidos en el territorio imperial mediante un sistema original de reservas de grano, de útiles y de ropa, para compensar las hambrunas y las catástrofes climáticas. Fragilizado por los conflictos de sucesión entre los linajes incas, el Imperio sucumbirá a la conquista española. A pesar de la desproporción entre los poderosos y temibles escuadrones incas y el puñado de hombres que tomaron la ciudad de Cajamarca, el Imperio no resistió a la irrupción de otras gentes, de caballos nunca vistos, arcabuces que escupían fuego, y sobre todo microbios, agresores invisibles e impensables. La ejecución del Inca Atahualpa por Pizarro en 1532 fue el comienzo del fin, aunque la pacificación general no será total hasta 1572.

El *Tahuantinsuyu* es una construcción política original que puede ser considerado como uno de los más vastos imperios de la humanidad. Es preciso señalar que la expansión política de los Incas y el control de las poblaciones, contrariamente a lo que ocurrió con otros imperios (China, Mesopotamia, Egipto...) se realizó sin el uso de la escritura, como fue el caso en el Viejo Mundo, y sin medios de locomoción como los carros y los caballos. La ideología, reforzada por la imagen, suplió esas carencias. La fuerza "icónica" fue el soporte de todas las civilizaciones andinas anteriores a los Incas; éstos la perfeccionaron despojándola poco a poco de sus atributos figurativos. La abstracción y la propaganda política expresada en piedras, monolitos, fachadas de templos, cerámica, textiles construcción de paisajes y réplicas del Cuzco en los territorios conquistados, por sólo citar las invenciones más notables, facilitaron la difusión de conceptos metafísicos.

Los cronistas de los siglos XVI y XVII coinciden en un punto esencial: los primeros Incas se consideraron "autóctonos", en el sentido literal de la palabra, ya que surgieron a la "luz" desde una caverna, guiados por el Sol, padre del pequeño linaje originario. En cierto modo los Incas fueron un "pueblo electo"; guiados por el astro emprendieron una larga marcha hasta el valle de Cuzco, habitado por otras gentes y se instalaron allí. Aunque ideológicamente los primeros Incas se consideraron extranjeros y únicos, debido a su filiación solar, su cultura es heredera de un pasado muy antiguo que floreció en la costa del Pacífico: Paracas, Nazca, Moche, Chimor, son los nombres más conocidos de esos centros prehispánicos. Antes de la expansión territorial del Incario, otros centros de difusión religiosa y política existieron desde antes de nuestra era, como Chavín, un santuario del centro-norte de Perú, cercano a la cuenca del Marañón.

Mucho más tarde, hacia el siglo VI de nuestra era, surgieron dos civilizaciones que tendrán una gran influencia sobre el *Tahuantinsuyu*: *Tiwanaku*, en el altiplano (hoy boliviano), a escasa distancia del lago Titicaca, un "mar interior" por su amplitud, y *Wari*, en la sierra central (Ayacucho actual), un imperio que irradió hasta la costa sur del Pacífico y hasta Cajamarca, en el norte. Podemos seguir la traza de esas expansiones mediante los objetos materiales descubiertos por la arqueología, y en particular, la transmisión de una ideología a través de las imágenes pintadas, talladas o tejidas.

Bernand, C. (2021). Tupac Inca Pachacuti y Vladimir Kandinsky. Líneas, puntos y contrastes. CRATER, Arte e Historia(1), 1-19.

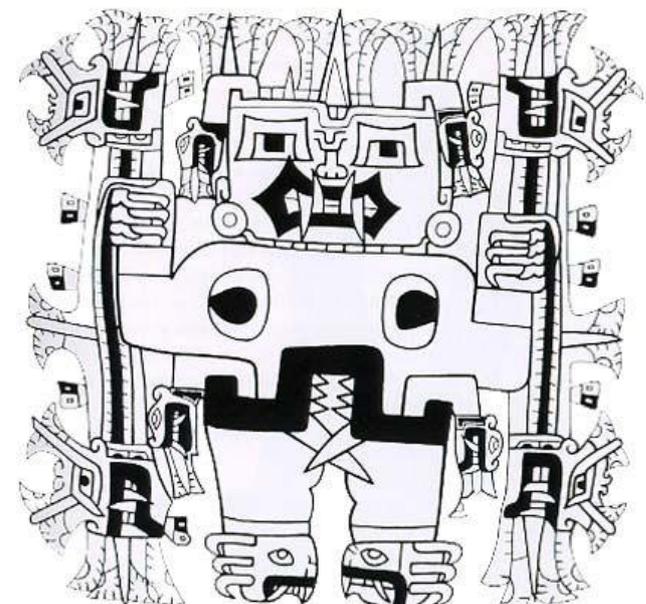


Figura 1. La Señora de Karwa. Perú.

El proceso de simplificación de las formas tiene su origen en la figura más antigua y duradera de los Andes, llamada por los arqueólogos el "Señor de los Bastones" o de los "Cetros". Según los relatos escuchados por los primeros cronistas, tal entidad tuvo varios nombres: Con, Huari, y Viracocha son los más conocidos. Las diversas representaciones gráficas de ese ser que aparecen en una época temprana, lo muestran de frente, blandiendo sus bastones y provisto de rasgos híbridos: antropomorfos, puesto que el cuerpo, de pie, es bípedo, pero dotado de garras y colmillos de felino y otros atributos de aves y de serpientes, es decir, de predadores celestes y terrestres. En las representaciones más antiguas

aparecen otros signos: vegetales, grecas, rayas, zigzags, etc. Aún no tenemos el corpus completo de este personaje y sus variantes. Generalmente se trata de un ser masculino, aunque se conocen algunas versiones femeninas como la "Señora de Karwa" [fig.1], del litoral del Pacífico bajo la influencia de Chavín. Esa Dama, dotada de una imponente vagina dentada (los colmillos son de jaguar), fue tejida en una época anterior a nuestra era.

Además de los rasgos híbridos señalados, las imágenes más antiguas del Señor de los Cetros,

cuyos dos lados derecha/izquierda no son exactamente simétricos, ostentan formas cónicas minerales, plumas, vegetales y otros rasgos difíciles de interpretar. Los bastones o cetros pueden también adquirir la morfología de un ofidio bicéfalo y mirada fiera. Cuando están tallados o diseñados de perfil, el cetro o bastón se transforma en un cactus alucinógeno, el "san pedrito" según el nombre popular moderno.

Chavín, centro exportador de esas extrañas imágenes que no podemos llamar "naturalistas", ejerció su influencia entre 800 y 200 años antes de nuestra era. En aquel santuario, las imágenes no fueron concebidas para ser vistas. Su función era performativa: las figuras estaban animadas y tenían poder de acción. El Obelisco de Tello [fig.2], por ejemplo, no estuvo expuesto sino oculto en un recinto oscuro al cual sólo tenía acceso el sacerdote oficiante.

En él podemos admirar una versión muy elaborada y descifrada parcialmente. La profusión de sus rasgos, paradójicamente, lo vuelve invisible para el profano. La representación es dual, masculina y femenina. La forma típica del Ser de los Bastones aparece dislocada y los signos vegetales o animales, en torno del eje central, no son exactamente los mismos. Es difícil interpretar los símbolos

metafísicos que decoran el obelisco, porque no sólo ignoramos los detalles de esos cultos arcaicos, sino que también, como ocurre con los mitos, no hay una explicación única sino una cascada de metáforas y de metonimias que sólo aparecen en el análisis de una serie, que es para la iconografía, lo que son las variantes míticas analizadas por C. Lévi-Strauss. Lo que nos sorprende es la saturación y la fragmentación de los signos. La relación entre las visiones y los alucinógenos está figurada también en la serie de cabezas de piedra enclavadas en el muro del recinto. Cada una de ellas muestra la progresión de la transformación del sacerdote en jaguar.

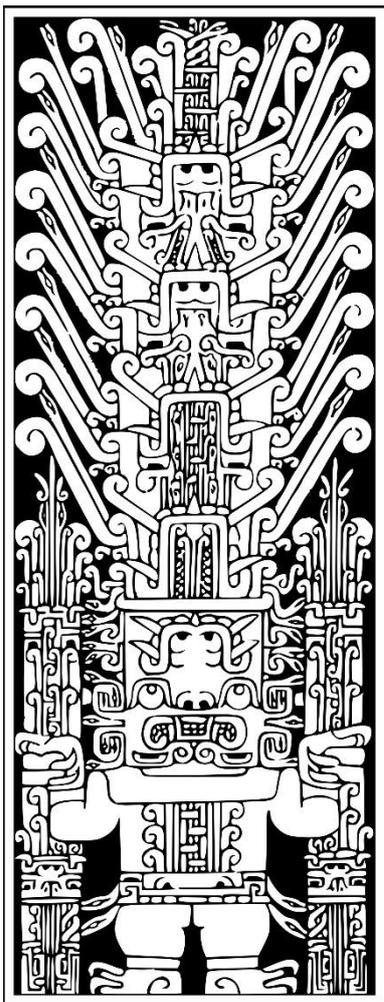


Figura 3. Estela de Raimondi. Chavin, Perú.



Figura 2. Obelisco de Tello (Chavin, Perú). Catálogo del Museo Rietberg (Zurich).

La relación entre las visiones y los alucinógenos está figurada también en la serie de cabezas de piedra enclavadas en el muro del recinto. Cada una de ellas muestra la progresión de la transformación del sacerdote en jaguar.

En esta estela [fig.3] reproducida en numerosas publicaciones, la representación del ser está fragmentada, dislocada, abigarrada, aunque se reconoce el trío chamánico formado por el jaguar (o parte de él), el cocodrilo y el cóndor. La piedra que vemos hoy fue pintada en su momento. También conlleva símbolos sexuales de fecundidad y de poder. Lo notable es la inversión de la figura, que puede ser leída diferentemente. Aunque no se sabe con exactitud donde estuvo colocada la estela, lo importante es la representación de una dualidad complementaria y no simétrica, un principio que encontramos en el mundo andino hasta hoy y que ha dado origen a un importante debate. Estas figuras perdurarán durante siglos. Quizás la característica de esta estética no sea tanto la oposición entre naturalismo y abstracción sino la condensación, en el sentido psicológico que Freud dio a ese término en su estudio del mecanismo del sueño: una representación única que se halla en la intersección de varias cadenas asociativas y las condensa o las concentra.

La diversidad iconográfica de la costa del Perú está sin embargo sometida a algunas reglas: la línea y la estética de la simetría. En Huaca Prieta (costa norte del Perú), por ejemplo, un sitio arqueológico muy antiguo, líneas triangulares abiertas unen cangrejos que se transforman en serpientes según una estructura geométrica que se repite. Lo esencial no es la reproducción mecánica de las apariencias formales sino la expresión de "la naturaleza interna de los seres, una operación que sólo puede ser realizada por una élite": estas palabras escritas por Kandinsky en 1926 en su tratado *Punto, línea, superficie*, y reproducidas en francés por Sers, pueden aplicarse perfectamente al Perú antiguo. (Sers, 1995, pág. 98) (Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926).

En la sierra, y ya en los siglos VI y VII de nuestra era, la figura señera y abigarrada del Señor de los Cetros se despoja poco a poco de los atributos recargados que le atribuyeron los pueblos del litoral pacífico. Los monolitos de *Tiwanaku*, un santuario vecino del lago Titicaca y venerados siglos más tarde por los Incas, representan esa venerable entidad reduciéndola a algunos rasgos esenciales. Sabemos por otra parte, gracias a las fuentes coloniales y a los estudios antropológicos, que las piedras talladas y plantadas en la tierra no son esculturas en el sentido occidental del término. Al transformar la materia bruta, que está provista de volición desde el origen del mundo, como los mitos lo repiten, el tallador actualiza esa fuerza en ella contenida. Esas figuras no *representan* dioses, como los primeros misioneros lo afirmaron: los *presentan*. La derecha de la imagen grabada no corresponde a la del espectador sino a la lógica del cuerpo evocado. Esta disposición sigue presente en el famoso "altar" dibujado por Santa Cruz Pachacuti Yamqui a fines del siglo XVI (Bernand, 2018). El tema de la laterización fue abordado siglos después por Kandinsky en las clases que dio en el taller de pintura mural en 1932. ¿Cuál es el lado que en un plano corresponde a la derecha o a la izquierda?, se pregunta. El lado derecho del plano original tendría que ser lo que está frente a nuestro lado izquierdo, e inversamente. De ser así, agrega, podríamos transferir nuestros rasgos humanos al plano original. Para la mayoría de los humanos, por ejemplo, el lado derecho está más desarrollado y es más libre. Sin embargo, esta identificación es falsa; la "izquierda" evoca una sensación de libertad y de liberación. El plano de base tiene que ser visto como un ser viviente y no como el espejo del espectador (Sers, 1995, pág. 109).

En la etnografía del siglo XX e inclusive en los estudios antropológicos contemporáneos, las piedras, los resplandores, los cerros salvajes forman parte de la categoría de las *huacas*, "fuerzas" implacables que amenazan (como tantas veces me explicaron) a la persona que recorre esas zonas adonde no llega el "sonido de las campanas", y que olvida de tomar las precauciones necesarias y adoptar un comportamiento respetuoso hacia los "dueños" de esos espacios libres. Las *huacas* son seres vivos transformados en piedra, ancestros, entidades vinculadas con la autoctonía de los pueblos andinos, surgidos de la tierra y animados por un ser, Viracocha, reencarnación más sobria del antiguo Señor de los Bastones.

Los Incas, cuyo padre era el Sol, una entidad luminosa cuyo movimiento anima el tiempo y el espacio, sabían que los lugares de origen de linajes, de animales y de plantas, que cada grupo veneraba, no podían ser desplazados por el culto solar. Se contentaron con ejercer el control de esos lugares (*huacas*) que marcaban los orígenes de los pueblos, estableciendo unas reglas precisas de reciprocidad y de redistribución, más eficaces que la coerción.

En la historia de las dinastías incaicas hay un momento decisivo. Si bien todas las fuentes coloniales señalan que los primeros Incas se instalaron en el valle de Cuzco siguiendo las prescripciones del Sol, y conviviendo o luchando con los pueblos autóctonos, la verdadera creación del *Tahuantinsuyu* fue obra del Inca Yupanqui, apodado Pachacuti, el "Gran Transformador", hijo menospreciado por su padre, Viracocha Inca, cuyo nombre hace alusión al Creador del mundo. Fue ese "segundón" y no su primogénito, el que logró salvar a los Incas de la invasión de los Chancas, sus enemigos, y cambiar el destino de los Hijos del sol. El joven príncipe, ante el peligro inminente del ataque de los Chancas y la pasividad o la cobardía de su padre, recluso en un promontorio, decide ir a verlo para convencerlo de luchar. El camino es largo y, sintiéndose cansado, el joven se detiene para restaurar sus fuerzas en la fuente de *Susurpuquio*. Al acercarse al manantial percibe una placa cristalina que brilla en el espejo ondulante del agua y distingue una figura humana que irradia una luz intensa como un sol. El príncipe vislumbra los detalles de esa extraña aparición, las serpientes dobles que se enrollan en sus brazos y la cabeza de un puma, que asoma entre sus piernas, cuyas garras traseras están posadas en cada uno de sus hombros. Aterrado por la visión, el muchacho se aparta, pero la figura lo interpela: "Soy el Sol", le dice, y lo alienta a resistir. Para frenar el ataque de los Chancas, el astro envía un ejército de piedras que los deshace y convierte al hijo malquisto en el Inca Pachacuti, el renovador del mundo.

En la visión de la fuente de *Susurpuquio* encontramos nuevamente algunos elementos arcaicos del Señor de los Bastones, aunque la impresión que domina es la de una luminosidad deslumbrante y en movimiento, puesto que está vista a través del prisma del agua cristalina cuyo temblor desdibuja los contornos. Tenemos en esta descripción los elementos mencionados por Kandinsky para describir ese momento fundamental en que la visión exterior da "un vuelco" y se convierte en visión interior, movimiento que el artista considera como la esencia del arte abstracto. Para el artista ruso como para el Inca Pachacuti, se trata de una imagen profética (Sers, 1995, pág. 125).

En efecto, Tupac Inca Pachacuti reconstruye el mundo nuevo" (moderno) de los Incas: crea el calendario, amplía, embellece y renueva el Templo del Sol, traza calzadas perfectas que parten de la capital y atraviesan el territorio hasta sus confines, ordenando así lo disperso; concibe también una nueva arquitectura y, desde luego, una nueva estética. Polo de Ondegardo (Polo de Ondegardo, 1990), cuya crónica está fechada de 1559, lo describe como un ingeniero infatigable, trazando modelos de aposentos y de rutas, y artífice de la superioridad cultural de los Incas sobre todos los otros pueblos del mundo habitado, concebido como una

enorme isla flotante entre dos mares, el del Norte (el Atlántico) y el del Sur (el Pacífico). Una de las invenciones más importantes de Pachacuti fue la elaboración de un esquema geométrico abstracto, conocido bajo el nombre de *ceques*, descrito minuciosamente por Bernabé Cobo a inicios del siglo XVII y teorizado en el siglo XX por Tom Zuidema (Cobo, 1964) (Zuidema, 1964).

Los *ceques* [fig.4] eran líneas invisibles determinadas por posiciones astronómicas precisas; todos partían teóricamente del Templo del Sol de Cuzco y unían los distintos santuarios o *huacas* de las cuatro partes del Imperio. Cada santuario tenía sus guardianes de diferentes linajes, cuya ocupación principal era protegerlos, mantenerlos con ofrendas y celebrar los ritos, tan importantes para la agricultura y la conservación de los pueblos. Ese sistema abstracto de ordenamiento espacial y abstracto de todos los santuarios y lugares de emergencia de los primeros linajes puede ser visualizado bajo la forma de una red circular emanando del centro del Mundo, Cuzco.

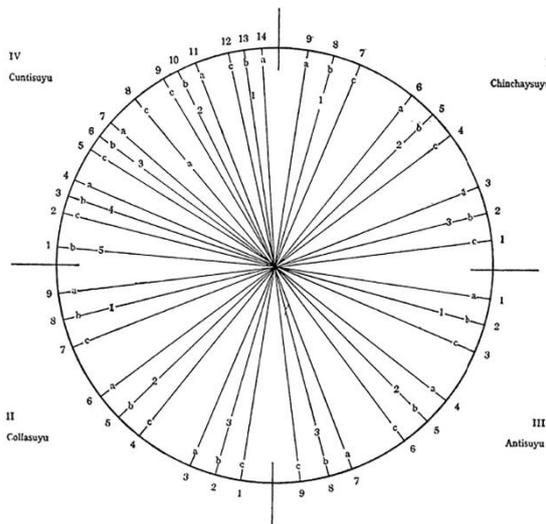


Figura 4. Gráfico de los ceques.

Formalmente los *ceques* que unen las *huacas* al centro del Imperio pueden también ser comparados con los *quipus* [fig.5], unos instrumentos de contabilidad para todo tipo de cantidades: hombres, tributos, llamas, papas, plantas, objetos manufacturados. Las cuerdas trenzadas se distinguen por la torsión de las fibras, el tamaño, el color y la inserción de nudos de distintas formas. El conjunto está ordenado según su importancia o jerarquía.

A estos sistemas que irradian a partir de un centro (el origen de todas las formas para Kandinsky) podemos agregar la red de caminos reales que unen al Cuzco con las cuatro partes del Mundo: la "parte" del Noroeste (*Chinchaysuyo*), la parte de los pueblos salvajes que habitan en el contrafuerte amazónico (*Antisuyo*), la parte del Sudoeste (*Cuntinsuyo*) y la de los Collas del altiplano, ricos pastores de llamas y de alpacas y dueños del metal (*Collasuyu*).

Las calzadas, perfectamente labradas, según los testimonios de los

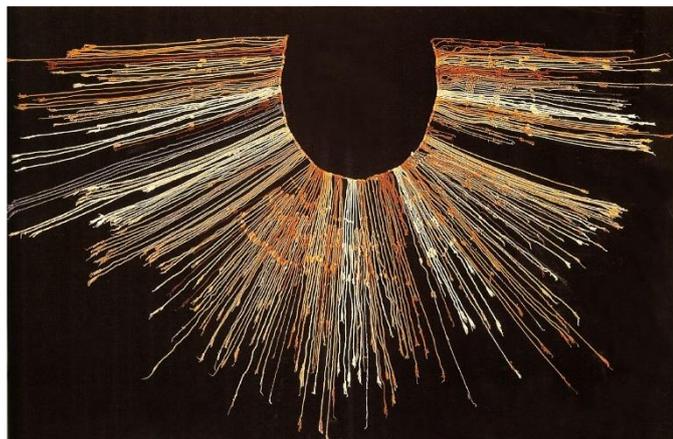


Figura 5. Quipu.

conquistadores son superiores a las vías romanas que se ven todavía en España. Las rutas tienen sus puentes de cuerdas, sus gradas de piedra para subir a las tierras altas y sus tambos, edificios que sirven de posada para los que están autorizados a andar por esos caminos, como los nobles Incas, los ejércitos y los mensajeros.

Líneas concretas o abstractas "tejen" el espacio Inca. Esa pasión geométrica, que conserva aún algunos indicios expresivos del pasado, se impone claramente como la marca del imperio de los Incas. Otra novedad es la importancia sagrada de la luz bajo todas sus manifestaciones: solar, lunar, astral, espejos, iridiscencias, resplandores o eclipses. Los tornasoles de las plumas de los aras y papagayos amazónicos, la reverberación de los metales, la intensidad del brillo del oro, pero también - y desde tiempos muy antiguos - el nácar de las conchas. El Templo del Sol, Coricancha, contiene todos los matices luminosos. El aposento central está recubierto de planchas de oro, y en uno de los muros, un disco de grandes dimensiones encarna la faz del astro, del cual emanan rayos y llamas de fuego. Esa figura revive al alba, y se opaca a la hora del crepúsculo. A un lado y otro de la imagen están sentadas las momias de los Incas, vestidas con las más bellas túnicas bordadas.

Los cinco aposentos están separados unos de otros, pero comunican con un patio o "claustro". Cada uno está dedicado a una manifestación luminosa. El primero, dedicado a la Luna, está enchapado en plata; las momias de las reinas o coyas la acompañan. En el segundo están las estrellas y el lucero, puntos que salpican de luz la noche y anuncian la madrugada, aunque también, como las Cabrillas, los momentos claves del calendario agrícola. El relámpago-rayo-trueno ocupa el tercer aposento, uniendo explosión luminosa y estruendo. En el cuarto aposento reside el arco iris, cuya forma evoca una serpiente de dos cabezas, un fenómeno natural que sigue inspirando temor y respeto a los campesinos andino. Estos ven en él un falo cuya penetración produce la muerte o, en el mejor de los casos, un "vuelco" que proyecta a la víctima en el mundo de las fuerzas invencibles y le "abre los ojos" a los misterios del mundo invisible. En el quinto aposento, también forrado de oro, viven los sacerdotes, los cuales pertenecen a la dinastía inca.

3. De telas y matices.

En el sistema de líneas y de enlaces, el tejido ocupa un lugar particular. Desde el origen de las civilizaciones costeñas, esa actividad alcanzó la perfección, inventando todas las técnicas que existen hoy. Esas obras de arte que necesitaron la movilización de centenares de tejedoras, (aunque también hubo artesanos de sexo masculino), fueron destinadas principalmente a envolver los cuerpos de los difuntos, tanto en la costa como en la sierra. Tejer es una actividad manual e intelectual que requiere gran dexteridad (las fibras pueden ser tan finas como la seda) y seguir un esquema mental aritmético para calcular espacios, bifurcaciones y combinaciones de colores y de formas. Los Incas no inventaron el arte textil puesto que sus orígenes son muy antiguos, pero dieron a los diseños una configuración

abstracta (grecas, líneas, rombos, cuadrángulos, etc.) ordenada según varios ejes simétricos entrelazados.

Todos los tejidos no están "pintados": el color y los diseños construyen una estética vinculada con el poder, ya que sólo los linajes reales pueden llevar esas túnicas incomparables. La gente del "común" sólo viste túnicas de colores naturales. Los bordados y la profusión cromática y formal de los diseños son quizás signos gráficos que funcionarían como un tipo de escritura. Ese proceso de abstracción ya había empezado en *Wari*: algunas piezas originarias de esa región alcanzan una calidad artística excepcional y debemos a Rebecca Stone-Miller (Stone-Miller, 1995) un estudio riguroso de la descomposición del Señor de los Cetros en sus elementos constitutivos: importancia de la línea, fragmentación de la imagen, simetría compleja, que no podemos reproducir aquí.



Figura 6. Tocapu inca.

Los *tocapos* son el nombre de esos signos o dibujos encerrados en un marco cuadrangular. El primer significado de esa palabra es "juntar cosas sueltas" como lo hace una red, un lazo o una mano que se cierra para no dejar escapar un pájaro o no hacer caer una flor. El *tocricoc*, una palabra derivada, es el nombre del Señor que administra una región y gobierna a los tributarios, conteniendo las fugas o los disturbios. Ignoramos que es aquello que necesita estar contenido en el *tocapo*, impropriamente traducido por "bordado". La raíz *toc* está seguida por el término

apo (o *apu*) que en quechua designa el Ancestro, el que "contiene lo que está separado", es decir sus descendientes. Ese *apu* puede ser una momia conservada en una gruta, un cerro nevado u otra huaca. Los *tocapos* [fig. 6] tejidos son espléndidos y adornan las fajas y las túnicas de los linajes nobles.

Lo que llama la atención es la abundancia de signos, no sólo en el diseño sino sobre todo en las combinaciones de colores claros y oscuros, contrastados o difusos, como en las distintas tonalidades de ocre. La mayoría evoca un espacio cuadripartito (que tiene como referente abstracto el Mundo inca), con su centro

Bernand, C. (2021). Tupac Inca Pachacuti y Vladimir Kandinsky. Líneas, puntos y contrastes. *CRATER, Arte e Historia*(1), 1-19.

marcado o sugerido. Hay algunas figuras distintivas, como la llamada "llave inca" [fig. 7] (que sugiere también un mundo dividido en cuatro partes), y que en ese ejemplar está expresada en tonos oro-bermellón. También se puede identificar el damero blanco y negro de la túnica de los guerreros del Inca, descrita por los conquistadores en el encuentro de Cajamarca de 1532. Los bordados son abstractos; la forma combinada por los colores diversos, su simetría interna y las inversiones de algunas formas, confieren al conjunto una impresión de riqueza y de saturación cromática del espacio, procedimiento en relación con el rango y la fama del modelo. El Inca es la encarnación de la energía solar, es decir de la vida.



Figura 7. Llaves incas. Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima.



Figura 8. Tocapo caxana. Guaman Poma de Ayala. Fol. 98.

palacio de Huayna Capac, compuesto de salas cuadrangulares separadas unas de otras pero contenidas por un muro o lienzo que cierra el espacio. Hay *tocapos* de piedra similares al *caxana*, típicos de la región del lago Titicaca, como el que describe el cronista Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui (Santacruz Pachacuti Yamqui, 1992),

No todos los *tocapos* tienen esa profusión cromática. El *Tocapo caxana* [fig. 8], palabra quechua que significa "recinto", y el único que está designado por un nombre propio, es la quinta esencia de la abstracción. Guamán Poma de Ayala (Poma de Ayala, 1936) introduce ese signo en la descripción que hace del Inca Mayta Capac, uno de los primeros de la dinastía, reputado por su comportamiento travieso y colérico. El dibujo lo muestra en movimiento, sugerido por el pie que se adelanta, aunque su cuerpo se presenta de frente, posición que pone en evidencia el diseño.

El texto correspondiente señala los colores blanco y verde de los cuatro cuadrados encerrados en uno mayor que los contiene. *Caxana* es también el nombre del

ilustrando de ese modo los "lugares de emergencia" del linaje de los Incas, la *pacarina*, matriz de piedra del linaje de los Incas. Esa figura esencial y abstracta está también pintada, incisa o tallada en la cerámica y en los vasos de madera tallada, los *keros*, utilizados en las libaciones y los brindis del Inca con sus súbditos, ritos políticos que consolidan los lazos de reciprocidad y las alianzas.

Los *tocapos* y los astros constituyen un rasgo esencial de la religiosidad inca, fundada en la celebración de la esencia luminosa del mundo, captada en la reverberación del metal, en el arco iris y en el cromatismo resplandeciente de los tejidos y las plumas, "el grito inarticulado de la Luz", como dijo un autor apócrifo de la Antigüedad Tardía, Hermes Trismegisto, misterioso mensajero de los filósofos egipcios y de Hermes. Habrá que esperar la revolución operada por la pintura moderna de Monet y teorizada por Kandinsky para volver a encontrar la vibración mística del destello. En su pequeño estudio sobre las variaciones cromáticas irregulares de una serie de círculos y de cuadrados concéntricos [fig. 9], Kandinsky redescubre proyectos más antiguos. Las formas de círculos o de cuadrados concéntrico crean un efecto "dégradé" que recuerda los *tocapos* inca. Para Kandinsky la pintura es movimiento musical y danzante. Para los andinos también, y tenemos ejemplos de cromatismos sonoros que nos muestran esa voluntad de animar la naturaleza con todos los medios posibles.

Bernand, C. (2021). Tupac Inca Pachacuti y Vladimir Kandinsky. Líneas, puntos y contrastes. *CRATER, Arte e Historia*(1), 1-19.



Figura 9. Vasily Kandinsky. *Círculos cromáticos*. Acuarela. 23,9 x 31,5cm. 1913. Lenbachaus, Munich. Alemania.

Treinta son las imágenes contenidas en el rectángulo en negro y blanco, los dos colores de la ausencia o de la presencia del espectro cromático. El día y la noche o el "damero cósmico", que Kandinsky creó en el crepúsculo de la vida [fig. 10]. Contrariamente a los *tocapus*, cuyas combinaciones cromáticas y la inversión de las formas deslumbran (como lo hacen los resplandores del arco iris y de los rayos, o el temblor encefaleador del sol), "Treinta" es el ejemplo contrario de los textiles andinos y de las variaciones cromáticas irregulares que Kandinsky utilizó en sus investigaciones formales.



Figura 10. Vasiky Kandinsky. *Treinta*. Óleo sobre lienzo. 80 x 100cm. 1937. Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou. París. Francia.

Algunos de sus diseños podrían confundirse con los de los Incas: la penúltima de la segunda columna vertical formada por una serpiente típica de la estética andina, réplica del personaje alado estilizado, típico de Paracas y de Nazca, que nos hace pensar que el artista había visto piezas arqueológicas de esas lejanas civilizaciones, así como las dos figuras rectilíneas y elementales de la sexta serie vertical, o el último dibujo de la primera vertical, pero esas son figuras elementales en los dos modelos gráficos: evocaciones de la tierra labrada para los antiguos peruanos y para Kandinsky, probablemente la eternidad de la base geométrica del mundo que contrasta las líneas curvas del damero, que crean movimiento y que

inspiraron la animación de un ballet en el Museo Georges Pompidou para dar vida, "animar", a esa obra.

Crear figuras cromáticas es efectivamente un acto de "animación" solar: los mitos andinos explican el origen del mundo con la separación del cielo y de la tierra y la creación de la luz, un tema universal. El mundo viviente: las piedras, los cerros nevados, las aves, los felinos, los ofidios llevan en su piel una parcela de esa luz y también los hombres de antaño. La belleza del color, el brillo, son mencionados en los relatos míticos como una manifestación central. En los relatos míticos de Huarochiri, en la sierra costeña de Perú, el reino de lo Negro y de la Noche fue vencido por Pariacaca, un cerro imponente y nevado. La derrota de la oscuridad liberó la luz del plumaje amarillo y bermellón, verdoso y azulado de las aves, y las entidades o huacas tuvieron que ordenar esa profusión cromática, conteniéndola (como en un *tocapo* abstracto): los pájaros más vistosos fueron puestos en las tierras cálidas, los cóndores majestuosos en las cimas de la sierra.

Desde los orígenes del mundo, las telas "pintadas" que sirven de mortaja a los muertos son también seres vivientes, tienen boca, y mueren si alguien las rompe o las corta. Estas creencias existen todavía en el mundo de las tejedoras andinas de hoy. *Quellca* es el nombre quechua del tejido y es interesante señalar que la palabra fue utilizada a partir del siglo XVI para designar un hecho nuevo, la carta o el mensaje escrito con caracteres alfabéticos. Contrariamente a las témperas modernas salidas de los tubos que los padres de Kandinsky le regalaron por primera vez, los colores andinos utilizados para crear los "bordados" eran principalmente de origen mineral y animal y, por lo tanto, están dotados de vida y de "fuerza" particular. El nácar de las conchas marinas, desde los tiempos antiguos, fue alimento de las huacas y ofrenda (Siracusano, 2005). El espectro cromático del arco iris, derivado del sol, así como el resplandor tornasolado de las plumas de las aves amazónica constituyen el ideal estético que deshacen los contornos de las formas como lo hacen los torbellinos de viento, los relámpagos, las iridiscencias del arco iris instalados en el Templo del Sol. Para los tintes el pigmento más utilizado fue el polvo de la hematita o almagre. Los polvos azules fueron los más difíciles de obtener, sobre todo aquellos que derivan de la azurita, aunque el añil, de origen vegetal, tenía que ser traído del istmo de Panamá.

¿Los Incas pintaron sobre otros soportes? Cristóbal de Molina menciona la existencia de una serie de retratos de la dinastía de los Incas pintados sobre tablas de madera, guardadas en *Poquen Cancha*, una dependencia del Templo del Sol. La pintura, como ya hemos señalado, "animaba" la austeridad de las figuras talladas en el friso de la Puerta del Sol de *Tiahuanaco*, y de los monolitos. El primer pintor del mundo andino fue Viracocha, que modeló y coloreó a los primeros hombres, antes de enterrarlos y hacerlos surgir de la tierra, en lugares precisos llamados también *huacas*. Estamos en un mundo de animación de los seres y no existe una divinidad única, ni siquiera el Sol que compartió la sacralidad con las antiguas creencias "autóctonas". Mucho más tarde el gran Pachacuti repitió la hazaña de Viracocha

creando con colores su nuevo palacio, y le dio vida, como lo relata Betanzos (Betanzos, 1985).

Los colores de las túnicas incaicas - algunas están conservadas en los museos - están descritos detalladamente por Guamán Poma de Ayala, que considera importante transmitir esa información que faltaba en sus ilustraciones en blanco y negro. El color dependía del rango de la persona: los hombres "del común", la mayoría, vestía túnicas de colores naturales, sin ningún ornato. Lo que hacía oficio de corona era el *llauto* o diadema de lana trenzada a la cual estaba unida la borla de lana. El color rojo sólo podía ser ostentado por el soberano mientras que la "corona" del pretendiente al trono era de color amarillo.

4. Comparar lo incomparable.

No puedo afirmar que Kandinsky conoció el formalismo lineal del arte inca, aunque tampoco es imposible que el artista, enraizado en su tierra natal pero culturalmente cosmopolita, haya visitado los museos arqueológicos de Berlín o de París. A comienzos de 1920, decepcionado por la Revolución bolchevique que apoyó inicialmente, emigra a Alemania atraído por las experiencias estéticas del Bauhaus; posteriormente residirá en Francia y viajará a Italia y Túnez. Pero los puntos y las líneas son el origen de toda representación y encontramos necesariamente figuras comunes. Las similitudes formales entre esos mundos tan dispares en el tiempo y en el espacio como la fuerza de la tierra, las variaciones cromáticas y la emoción que provocan en el observador, dan razón a la teorización formal del arte de Kandinsky. El artista ruso ha relatado en varias ocasiones los crepúsculos contemplados en Moscú y el resplandor de las cúpulas del Kremlin "visto desde arriba", una experiencia visual evocada varias veces por las crónicas del siglo XVI. Por otra parte, éstas mencionan la importancia visual, en el relato mítico del primer Inca Manco Capac, de la fertilidad del valle de Cuzco percibida desde un cerro, así como del arco de picos nevados, considerados por los pueblos andinos como seres sagrados, que rodea la ciudad. Una misma "impresión" se desprende de la línea de las *collicas* o graneros, que se impone a los ojos de los habitantes de cada región del Imperio. La perspectiva visual está presente también en la etnografía: las huacas "miran" desde arriba a sus respectivos pueblos, y los nevados "majestuosos" (según un adjetivo pronunciado por campesinos peruanos en los años lejanos de la 1960) rodean y vigilan la ciudad de Cuzco.

Muchos son los ejemplos de esa interacción estética y emocional, a los cuales agrego mi propia experiencia: en el mundo de las sierras andinas. Y aquí surge inevitablemente la pregunta: ¿cómo distinguir, entre tantas cumbres de la inmensa Cordillera de los Andes, las que son *huacas*, es decir sacralizadas y veneradas? "Las que tienen algo que atrapa la vista", me explicó una campesina curandera: una forma curiosa que se destaca, unos arbolillos que forman como un copete, una piedra que cuando baja el sol se vuelve roja, una piedra que el viento hace sonar...No hay una explicación única, es lo que dirige tu mirada, el Klang del que habla Kandinsky en sus primeros escritos. Lo que tienen en común el artista ruso y

los hombres del *Tahuantinsuyu* es la dimensión mística de la representación, los significados ocultos de los signos, y el proceso de abstracción, que para las últimas dinastías andinas es también la reducción geométrica del poder.

Los *tocapos* de las túnicas representaron a aquella entidad venerable, el Señor de los Cetros bajo la forma estilizada de Viracocha, estilizando sus rasgos naturalistas, descomponiendo o desarticulando los perfiles, cambiando las proporciones, crearon la ilusión de la diferencia y probablemente el desconcierto ante una serie que reproducía una misma figura sin repetirla. Es posible que los signos de los *tocapos* no hayan sido descifrables para todos los habitantes del *Tahuantinsuyu* pero los juegos de luz, los arco iris, las oposiciones cromáticas, el halo luminoso de los seres, aparecen en los mitos de los pueblos andinos relativos recogidos a partir del siglo XVI hasta hoy (Taylor, 1987).

La refundación de Cuzco por el Inca Pachacuti en la primera mitad del siglo XV, tenía necesariamente que crear formas nuevas de representación. La estética cuzqueña desarrolló combinaciones múltiples de puntos y de líneas que constituyen la representación gráfica o mental de la centralidad solar, un concepto político y religioso que abarcaba el Mundo conocido y sus seres vivientes, un espacio inmenso dominado por las redes viales que domesticaron sierras y quebradas, y que no podía ser reducido a los atributos concretos de predación del viejo Señor de los Bastones.

Para Kandinsky el punto, las líneas horizontales, verticales, oblicuas o curvas, fueron las formas primeras del Arte a partir de las cuales se desarrolló en Europa una pintura que buscaba imitar la realidad, olvidando la fuerza oculta de la naturaleza y las emociones que la imagen suscita en el artista. Para los Incas, la representación estética y sagrada fue el resultado de un largo proceso de eliminación o de encubrimiento de los atributos realistas animales de los Señores y su remplazo, progresivo, por líneas, puntos cuadrados, rombos y círculos. En ese proceso de abstracción fue fundamental el aporte de los tejidos, tan valorados en los Andes, de sus diseños abstractos, de sus colores maravillosos, de la textura luminosa de los hilos, ordenados sobre el entramado del telar, visto como un cuadrángulo cruzado de líneas verticales y horizontales, que evocaba las *collicas* o graneros y, por extensión, las tierras cultivadas.

La estructura cuadrangular con su centro, el Cuzco, sede del poder solar encarnado en sus avatares humanos, los soberanos Incas, abarcó la totalidad del mundo habitado, sus Cuatro Partes determinadas por lo que se pensaba entonces, el recorrido anual del astro, observado y medido por los sacerdotes. Estos, como los que pertenecieron al Occidente europeo, anteriores a Copérnico, Galileo y Kepler, y muy probablemente como los pueblos pastores siberianos que Kandinsky conoció, creían en la movilidad del Sol.

5. Átomos, revoluciones y pachacutis.

Entre las distintas experiencias vitales que lo llevaron a su percepción metafísica de la imagen y los colores, Kandinsky cita en su libro *Rückblicke* (Miradas, 1913) la

conmoción que le produjo la noticia de la desintegración del átomo, a partir de 1896: sentimiento profundo del anticipo del fin del mundo, de la precariedad de la certeza científica. Las bases más sólidas del conocimiento tambalearon y los físicos, como los artistas, tanteaban en las tinieblas. La pintura le ayudó a superar ese estado de incertidumbre total. A ese cambio de paradigma científico se agrega el triunfo de la Revolución de Octubre, un episodio de grandes repercusiones mundiales, que él saludó en su momento. ¿El fin de la historia anunciado por Hegel?

Para los Incas, la victoria sobre los Chancas fue el inicio de una nueva era, el comienzo de la historia si con esa expresión entendemos la aparición de un nuevo ciclo, de una transformación del mundo, de un "removimiento", para utilizar un término popular contemporáneo de los campesinos ecuatorianos, un Pachacuti, según el término consagrado y que valió a Inca Yupanqui su nombre de Pachacuti, que instauraba un mundo nuevo. Esa modernidad se expresó de muchas maneras, como se ha dicho, e implicó la construcción de un nuevo territorio caracterizado por las réplicas de Cuzco, de sus signos, del culto solar, de su estética en las provincias conquistadas. Detrás de la geometría abstracta de los *ceques* estaba la obtención, el mando, el dominio de los espacios sagrados de las huacas, que fueron los orígenes de los distintos pueblos, sacralidad que afianzada el poder absoluto del soberano.

Para los pueblos andinos y los místicos como Kandinsky, la luz es la manifestación de la energía divina. La necesidad interior de alcanzar esa luz es lo que incita al artista y a Kandinsky en su obra artística. Quizás la visión de *Susurpuquio* que tuvo Inca Yupanqui, esa vibración o Klang que Kandinsky atribuye al color y a la forma no imitativa, fue la que estimuló en ese muchacho olvidado por su padre la "necesidad interior", noción importante para Kandinsky, que lo llevó a "voltar" el mundo antiguo. La historia del Inca Pachacuti contiene muchos elementos míticos, pero para sus descendientes, que concebían de otra manera que nosotros la causalidad y las realidades paralelas, fue la revelación de la "luz" solar la que convirtió a esos linajes en los dueños del mundo visible e invisible.

Como bien lo señaló en varios textos Vasily Kandinsky, "toda obra de arte es hija de su época" y no se puede volver atrás. El Inca Pachacuti fue también "moderno": rompió con las convenciones del parentesco, oponiéndose a los designios de su padre, del viejo dios Viracocha, exaltó la luz que de él manaba y desechó las garras felinas y las serpientes de otros tiempos, cuya visión le causó pavor en *Susurpuquio*. La luz es la verdadera esencia de lo sagrado y no las analogías formalistas del pasado. Kandinsky, en cambio, se apartó del Sol de Platón y su amigo Malevich propuso oponer a su forma circular y su brillo, un cuadrado negro.

6. Conclusión.

La fuerza vital de la materia, un hecho indiscutible para los Incas, y objeto de indagación para Kandinsky, en su búsqueda del sentido oculto de un mundo creado por Dios, es evocada también por el escultor polaco Shelomo Salinger, uno de los últimos sobrevivientes de la Shoah. Se la puede consultar en *YouTube* bajo el título *Mémoire de pierre*. Ese hombre "luminoso", según la estética mística de Kandinsky,

comenta que "la escultura es un objeto habitado por un espíritu". En el desorden del taller del artista, en un suburbio de París, sus esculturas, captadas por la cámara, forman un conjunto abigarrado de formas, que produce la sensación del número infinito de las víctimas.

Referencias

- Bernand, C. (2018). *Histoire des peuples d'Amérique*. Paris: Fayard.
- Betanzos, J. (1985). *Suma y narración de los Incas*. Madrid: Atlas.
- Cobo, B. (1964). *Historia del Nuevo Mundo* (Vol. II). Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Kandinsky, W. (1926). *Punkt und Linie zu Fläche*. Berlín: Bauhausbücher 9.
- Kandinsky, W. (1972). *Hommage de Paris à Kandinsky*. Paris: Musée d'Art Moderne.
- Kaplan, M. (2001). *Le sacré et son inscription dans l'espace à byzance et en occident*. Paris: Éditions de la Sorbonne.
- Polo de Ondegardo, J. (1990). *Notables daños de no guardar los Incas sus fueros*. Madrid: Historia 16.
- Poma de Ayala, F. G. (1936). *Nueva crónica y buen gobierno*. Paris: Institut d'Ethnologie du Musée de l'Homme.
- Santacruz Pachacuti Yamqui, J. (1992). *Relación de antigüedades desde reino del Perú*. Madrid: Historia 16.
- Sers, P. (1995). *Kandinsky: philosophie de l'abstraction, l'image métaphysique*. Genève: Skira.
- Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stone-Miller, R. (1995). *Art of the Andes from Chavin to Inca*. London: Thames & Hudson.
- Taylor, G. (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Zuidema, T. (1964). *The ceque system of Cuzco. The social organization of the capital of the Incas*. Leiden: Brill



Cómo citar este artículo:

Bernand, C. (2021). Tupac Inca Pachacuti y Vladimir Kandinsky. Líneas, puntos y contrastes. *CRATER, Arte e Historia*(1), 1-19.