



**ARCHIVO VISUAL:  
LA PROPUESTA TEXTIL DE ENRIQUE CONCHA**

**Moda Autóctona Chilena (1972)**

**Proyecto para optar al título profesional de Diseñador Gráfico**

**Estefanía Guidotti Contreras  
Profesor Guía: Rodrigo Vera**

**Santiago, Chile.  
Octubre 2015**







# Índice

02

Índice

05

Agradecimientos

06

Abstract

07

Planteamiento  
del Problema

08

Preguntas de  
Investigación

08

Objetivos

09

Metodología

11

Carta Gantt

---

15

Antecedentes  
de la Industria  
Textil en Chile

18

Moda  
Autóctona

18

Fundamentos  
de la Moda  
Autóctona

20

Exponentes y  
Propuestas

22

Enrique  
Concha

27

Los Textiles  
de Enrique  
Concha

28

Rescate de la  
Simbología  
Diaguita

29

El trabajo de  
Cornely

30

Rescate de la  
iconografía de  
Rapa Nui

**32**

**Lenguaje Textil**

**34**

**Creación de  
Archivo**

**33**

**El proceso:  
Búsqueda de las  
Muestras**

**37**

**Análisis  
iconográfico.**

**38**

**Recreación  
Digital de los  
patrones.**

**39**

**Elección  
Tipográfica**

**39**

**Estructura del  
Archivo**

**41**

**Recurso Visual:  
Permanentes**

---

**43**

**Conclusiones**

**44**

**Bibliografía**

**50**

**Índice de  
Ilustraciones**



# Agradecimientos

A cada una de las personas que ayudaron a que este proyecto se hiciera posible:

A mi familia, por todo el apoyo durante toda la etapa universitaria.

A Carola Momares, por su eterna paciencia.

A la Jose por ayudarme desde el principio cada vez que lo necesité.

A Fátima y Alfonso por la ayuda en la misión de hallar las muestras y llegar a las fuentes principales de esta investigación.

A Tere Concha y Sara Blanlot, por recibirme en sus casas y facilitarme el material.

A Doralisa y al equipo de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes.

A Marinella Bustamante y Ana María Hidalgo.

A Osvaldo Zorzano.

# Abstract

A principio de la década de los 70 en Chile, la escasa propuesta creativa en la industria del textil chileno, generó un movimiento que respondía a esta problemática: la denominada Moda Autóctona.

En el año 1972 Enrique Concha Gana generó una propuesta visual orientada hacia los estampados textiles. El ejercicio estético de Enrique Concha que se basaba en el rescate de figuras arqueológicas de origen Diaguita y Rapa Nui, fue desarrollado en conjunto con Textil Yarur y difundido por revistas femeninas, a la vez dio lugar a una exposición en el Museo De Bellas Artes llamada “Un Chile Oculto, Un Chile Descubierta”.

Hoy no existe un archivo visual único que reúna el seccionado material que difundió esta idea de Concha. Lo que busca este proyecto es reunir el material fotográfico y textil existente, además de generar una visualización de cada uno de los patrones, reconstruirlos digitalmente e identificar el origen de las figuras o módulos que lo componen, las cuales fueron reproducidas textualmente desde las piezas arqueológicas. Un documento que permite reconstruir y visualizar las piezas estampadas de Enrique Concha en el marco de la Moda Autóctona Chilena.

Palabras claves:

Moda Autóctona, Enrique Concha, Industria Textil, Diaguita, Rapanui.

# Planteamiento del Problema

Consecuencia de la constante búsqueda de dejar en valor parte de la historia de la industria textil y de la moda chilena, luego de la lectura de “Morir un Poco. Moda y Sociedad en Chile 1960-1976” de Pía Montalva, publicada en 2004 por Editorial Sudamericana en la Colección Todo es Historia y de “Linda, Regia, Estupenda. Historia de la moda y la mujer en Chile” de Juan Luis Salinas Toledo, publicado en el año 2014, dos de las publicaciones que tratan el tema de la moda en el país, en ambos casos narran lo que fue la Moda Autóctona Chilena, pero se ausenta la documentación visual de los trabajos de sus exponentes.

Debido a esto, nace la inquietud de visualizar las propuestas de los exponentes que se dedicaron al diseño de estampados de carácter masivo e industrial. Los exponentes que trabajaron bajo esta premisa fueron Enrique Concha y Alejandro Stiven, sin embargo, luego de meses de investigación al no encontrar una cantidad de muestras suficientes para generar un archivo sobre el trabajo de Stiven, este proyecto queda acotado a la recopilación y análisis de la propuesta de Enrique Concha.

Es en la inexistencia de la visualidad de este extracto de la historia creativa de nuestro país, donde surge el problema de investigación: Desarrollar el archivo de la propuesta de Enrique Concha, además de recopilar muestras fotográficas este archivo pretende reconocer la referencia directa de donde Concha creó el patrón textil.

# Preguntas de Investigación

# Objetivos

¿Cuál fue la importancia de la propuesta del ejercicio textil de Enrique Concha en 1972? ¿Cuáles fueron las referencias visuales que Enrique absorbió y plasmó en su propuesta?

## PREGUNTAS SECUNDARIAS

¿Cómo influyó la situación política y económica chilena de los años 70 para el desarrollo de esta propuesta?

¿Qué diferenciaba la propuesta de Enrique Concha sobre el resto de los exponentes de la época?

¿En qué publicaciones o eventos tuvo espacio la difusión de esta propuesta?

¿Cuáles fueron y cómo se componen los patrones utilizados en textiles producidos industrialmente bajo la autoría de Enrique Concha en el marco de la moda autóctona?

## OBJETIVOS GENERALES

Generar un archivo de la la propuesta de diseño textil de Enrique Concha en el marco de la moda Autóctona Chilena en el año 1972.

Analizar esta propuesta, para generar un documento que permita visualizar los patrones que utilizó.

## OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Describir el contexto histórico en el que se presenta la Moda Autóctona .
- Recopilar fotografías, muestras físicas y bocetos de las piezas textiles desarrolladas por Enrique Concha.
- Sistematizar el material existente sobre el trabajo textil de Enrique Concha, a través de un diseño de fichas que permitan su orden y clasificación.
- Reconocer los distintos patrones utilizados, para así dar origen a un resumen visual de lo que sería su propuesta de estampados, normalizarlos gráficamente y asociarlos a la muestra recopilada.
- Establecer vínculos que comparen gráficamente los patrones o símbolos pertenecientes originalmente a la cultura que los desarrolló en relación con los desarrollados industrialmente.
- Crear un archivo de las publicaciones sobre el trabajo de Enrique, siendo la base para estudios futuros sobre el tema.



# Metodología

La presente investigación, tiene como objetivo general construir un documento que permita visualizar de la propuesta de diseño textil del arquitecto Enrique Concha Gana, en el marco de la Moda Autóctona chilena en el año 1972. Esta propuesta basada en las culturas Diaguitas y Rapanui, busca también verificar comparativamente el origen de estos símbolos, proceso que determinaría si la propuesta de Concha fue una creación abstracta y reinterpretación de los elementos recopilados de las culturas, o la utilización textual de estos.

De la lectura de las publicaciones sobre la historia de la moda en Chile se reconoce la existencia de un catálogo físico de la exposición “Un Chile Oculto” desarrollada en 1972 en el Museo de Bellas Artes, publicado por la Editorial Quimantú, además de dos artículos: uno publicado en revista Paula y otro en revista Paloma, ambos en el año 1972.

La exploración del catálogo y las muestras hemerográficas es iniciada en instituciones archivísticas coherentes al tema, tales como La Biblioteca Nacional, Biblioteca del Museo Histórico Nacional, Archivo y documentación del Museo de La Moda y Biblioteca del Museo de Bellas Artes. El material visual encontrado formará parte de las fuentes primarias de este proyecto, ya que sin ellas no sería posible el análisis, ni la creación de archivo.

La recopilación de las muestras no solo se compone

de las publicaciones fotográficas, es importante rescatar las piezas textiles e información adicional a la ya señalada, por lo que paralelo a la búsqueda en Bibliotecas y Centros de Documentación es preciso contar con fuentes documentales directas tales como investigadores que trabajen con el tema de la Moda Autóctona e idealmente acceder a la familia. Se espera contactar y entrevistar a Sara Blanlot, viuda de Enrique Concha, quien a través a modo de charla libre, pueda esclarecer y narrar en primera persona detalles y el contexto de la propuesta de su fallecido esposo.

Con cada hallazgo es indispensable, dentro de lo permitido, su correspondiente digitalización o registro fotográfico (Algunas instituciones restringen por reglamento el registro fotográfico de documentos). Luego el material se procesa individualmente con su información de origen y ubicaciones, el registro fotográfico permite acceder a las muestras fuera de su contexto controlado, público o privado, factor que permitirá la óptima realización del análisis.

La sistematización de las imágenes y muestras tienen por resultados fichas que se crean a partir del documento “Manual de Registro y Documentación de Bienes Materiales” Es el artículo de Ada Fernández Luco “Fichas de Registro” el que servirá de guía para crear las fichas que se adecuan a las necesidades del proyecto, además de la observación de fichas catalogadas en colecciones virtuales de museos. Se procederá a una propuesta personal de las fichas específicas directamente relacionada con la tipología de la muestra encontrada:

Existe un antecedente de la existencia de publicaciones fotográficas en distintas revistas nacionales, para éstas la ficha deberá contener los datos sobre su publicación, cuál es el texto que acompaña las fotos y datos técnicos y morfológicos generales. Si la muestra se compone a su vez de fotografías no publicadas se describirán sus características morfológicas; en las muestras que

sean prendas de vestir es la descripción de éstas la información visualizada en la ficha, la existencia de piezas textiles se verá resumida también a través de su descripción.

A medida que crece el número de muestras se procede al reconocimiento, agrupación y clasificación de los patrones. Se reconstruyen digitalmente los patrones para visualizar más claramente su forma y las figuras que lo componen, el software utilizado será *Adobe Illustrator cs5*. Esta regularización geométrica permite corregir imperfecciones o deformaciones y además completar la gráfica de las piezas textiles en el caso de que no se manifestaran completamente en el material encontrado.

Se determinará un catálogo por cada patrón reconocido, en el que permitirá construir la visualidad del fin último: el archivo. Amanda Briggs Good (2013) en “Diseño de Estampados Textiles” señala que

“en el proceso de desarrollo de una colección de estampados para resolver una consigna de diseño, el diseñador textil empieza sintetizando los elementos que inspiran su trabajo (...) puede aprovechar un conjunto de habilidades fundamentales para iniciar la investigación visual, seguida del desarrollo del diseño, que llevará a la realidad física de la colección”

Es por esto que una vez que el patrón o motivo se encuentra identificado se procede la investigación sobre su origen. Se aíslan las figuras representativas de cada patrón y se comparan con los estudios y las colecciones recopiladas en museos y/o en los archivos virtuales correspondientes a la cultura a la que hace referencia, verificando conocimientos relativos a las imágenes precolombinas, el cuál ya se encuentra desarrollado por arqueólogos, dependiendo de esta disciplina para el análisis comparativo, revisando la bibliografía correspondiente y de éstas, su estructura de análisis, exponentes como Paola González, César Sondereguer, entre otras. Además de la revisión de catálogos de distintos museos arqueológicos y precolombinos.

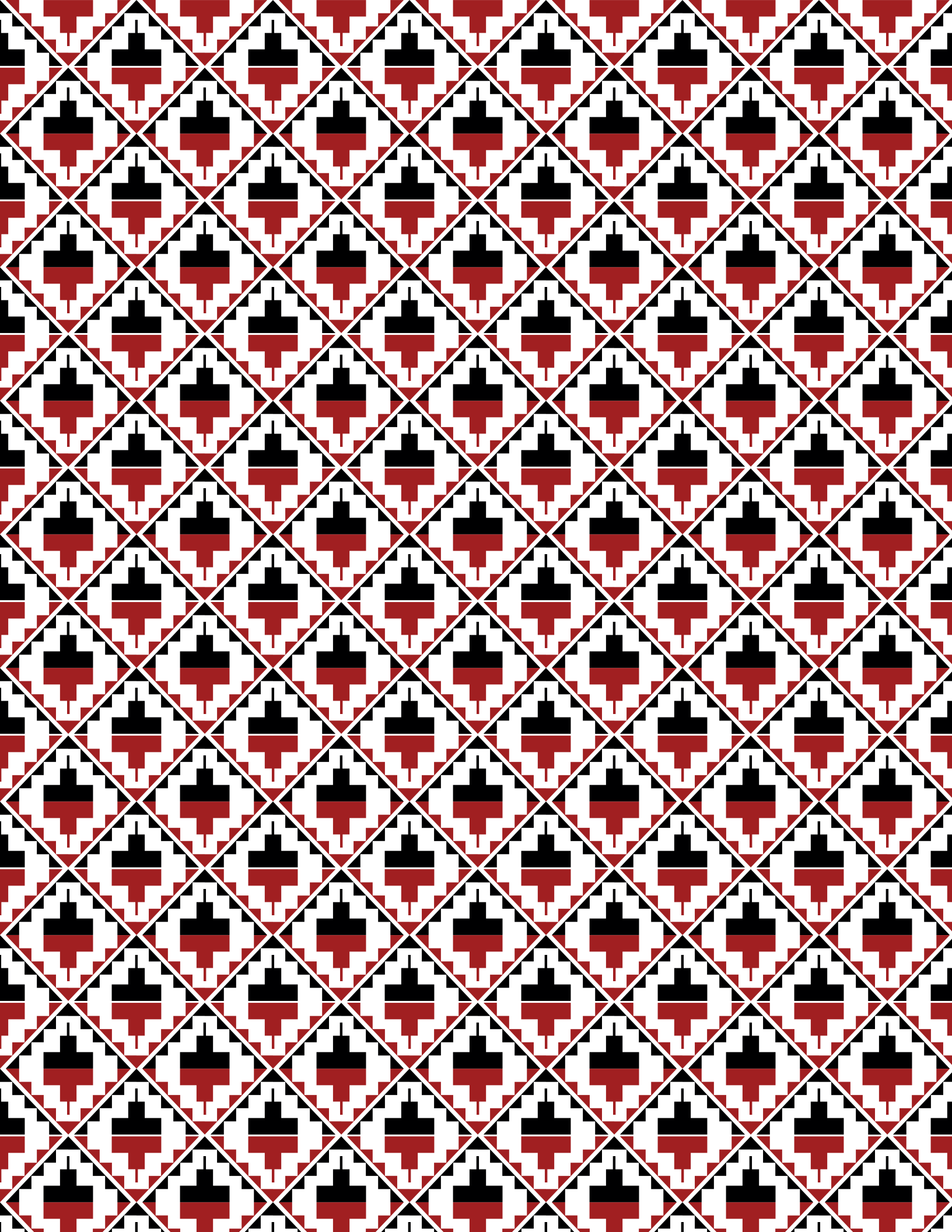
La información sistematizada completará el documento de archivo, el cual contendrá los resultados visuales de la presente investigación. En primera instancia presentará el patrón normalizado y detallado y en su contra página las referencias del origen de éste, se detallarán cada una de las muestras del trabajo de Enrique Concha que contengan el patrón correspondiente.

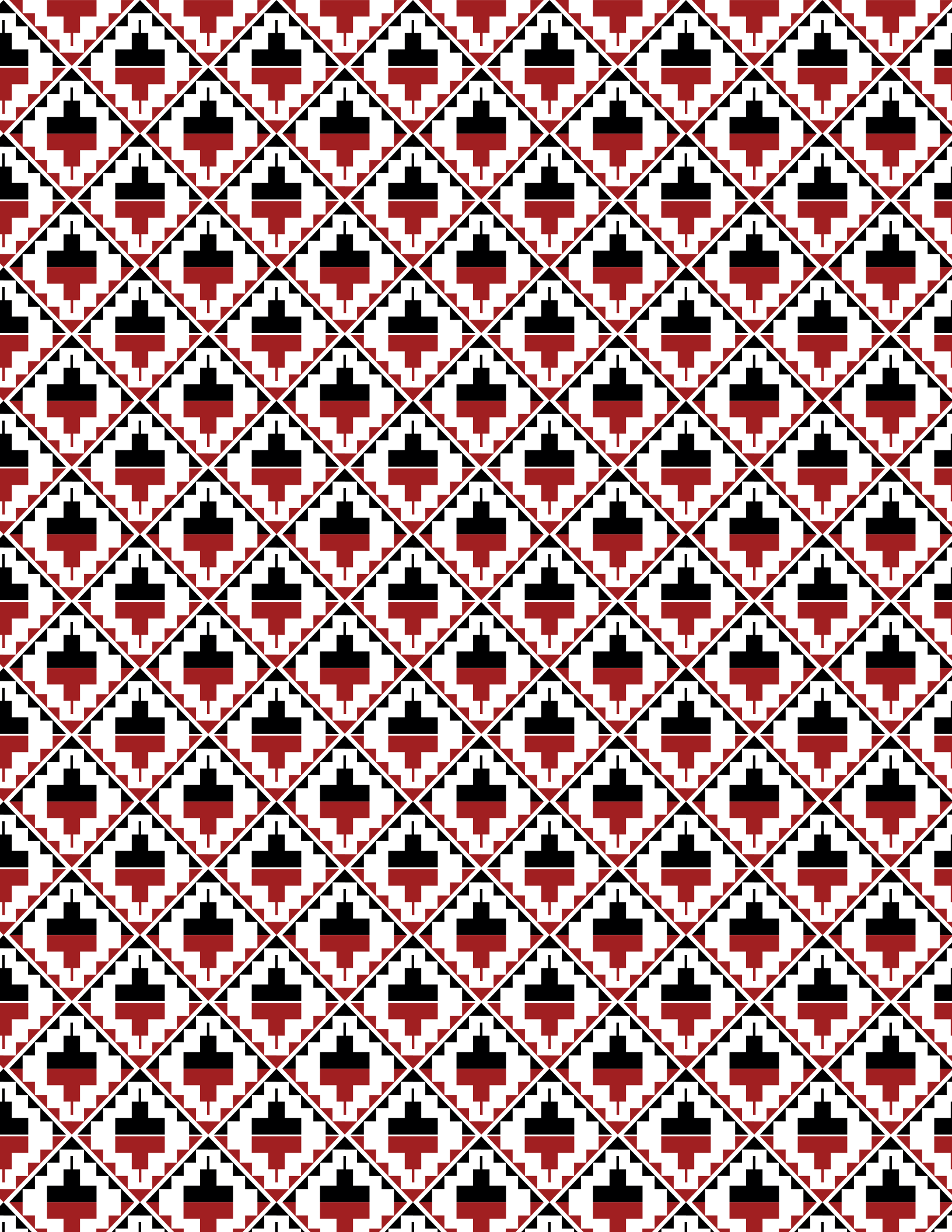
En el siguiente cuadro resumen se visualizan los pasos a seguir en la elaboración de este proyecto:

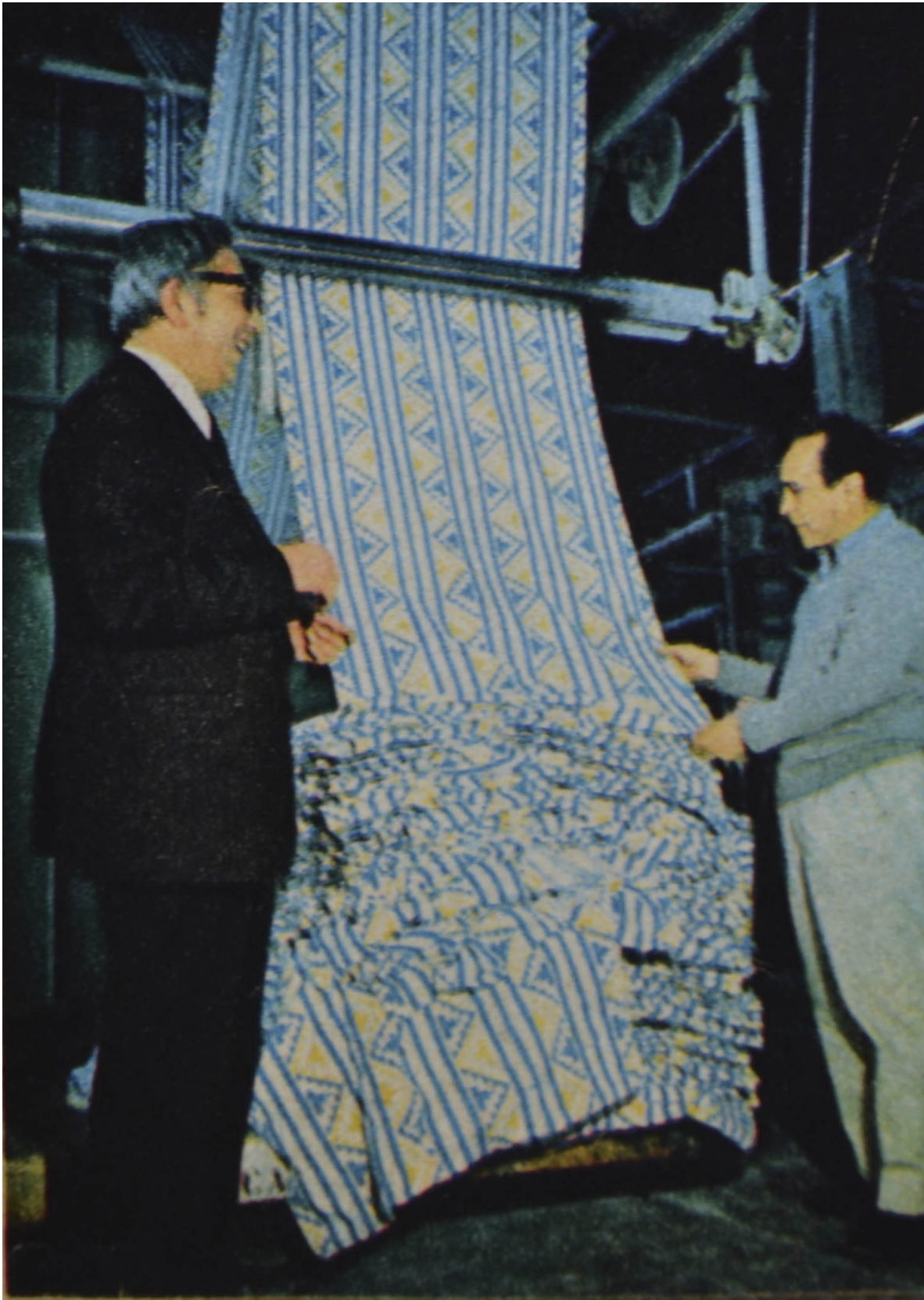


# Carta Gantt

	Dic.2014	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre
<b>Documentación e identificación de redes.</b> ☛ Documentación ☛ Entrevista Ana María Hidalgo ☛ Entrevista Marinella Bustamante	●	●	●							
<b>Búsqueda de Muestras</b> ☛ Biblioteca Nacional ☛ Museo de la Moda ☛ Museo Histórico Nacional ☛ Biblioteca MNBA ☛ Archivo Tere Concha		●		●	●					
<b>Trabajo de Fichas</b> ☛ Elaboración de la estructura de las fichas ☛ Realización de las fichas						●	●			
<b>Reconocimiento de Patrones</b>					●	●	●			
<b>Vinculación de patrones con sus referencias</b> ☛ Documentación ☛ Revisión Museos							●	●		
<b>Creación de Archivo</b>									●	●







**Fig. 1.-** Textil Yarur, 1972  
(fuente: Revista Paloma n°2)



# La Industria Textil en Chile

La producción textil en Chile data desde los pueblos originarios, quienes producían complejos textiles con lana obtenida y teñida de manera natural apoyada de técnicas artesanales, la producción industrial de textiles es consecuencia de la conquista española. El primer registro oficial de ella es con la creación de la primera patente comercial de “Máquina i método para tejer fajas de punto denominado de la China” por Francisco Silva el 7 de Noviembre de 1840<sup>1</sup>. Desde entonces la industria textil empezó a crecer y formar las distintas áreas de las que se compone.

Según Luis Ortega, en la década del 1860 se dio comienzo a la industrialización en Chile, como un proceso natural de la economía. La internación masiva de bienes materiales e industriales produjo cambios en los hábitos de consumo de la población, estimulando la industria nacional.

En el año 1879, según el estudio de Ortega el grupo de industrias textiles estaba constituido por 8 empresas, las cuales daban empleo a 448 personas<sup>2</sup>, el grupo textil se componía por:

• Dos fábricas de telas de algodón: Fábrica de Paños el Salto y Fábrica de Tejidos de Algodón en Valparaíso.

---

1 **Montero, A.** 1913. Registro jeneral de Patentes de Invención. 1840-1912. Santiago, Ministerio de Industria i obras públicas.

2 Las condiciones para ser considerado de este estudio eran: dar empleo de más de diez personas, uso de maquinaria a vapor como fuente principal de energía y la existencia de relaciones de producción expresadas en el pago de un salario en dinero, sin embargo los estudios del censo y de la So.Fo.Fa. de esos años indican que la producción industrial estaba formada por más empresas, las cuales no todas cumplían con las 3 características mencionadas anteriormente.

- Una de lanas: Fábrica de paños Bellavista Tomé, la cuál inició sus actividades en 1868.
- Una de cuerdas y cordeles: Fábrica de Jarcía
- Cuatro de Sacos: Fábrica de Sacos con máquina de Laffrentz & Cia.; Fábrica de Sacos a Vapor del callejón Casablanca en Valparaíso; Fábrica de Sacos en Talcahuano; Fábrica de Sacos en Tomé.

Las grandes industrias textiles en Chile fueron fundadas durante las décadas de 1930 y 1940, las que se protegieron por la doctrina del “desarrollo hacia adentro” que se instaló en el país luego de la crisis mundial de 1929, provocada por el derrumbe de la Bolsa de Nueva York, la cual fue un aporte importante para promocionar la industria nacional, cambiando radicalmente el paradigma económico que reinaba en el país. El estado asume un rol central que garantiza y promueve el desarrollo de la economía, intentando aminorar la dependencia de los insumos importados (Álvares, P. 2010). Con esta estrategia, el estado buscaba generar mayor cantidad de empleos y a la vez dotar a la población de textiles más baratos y de mejor calidad. Es así como, se crearon las condiciones para que la industria nacional prosperara, en gran parte, dado por la política arancelaria, que a través de un impuesto a la importación de productos textiles manufacturados en el extranjero, limitó la llegada de textiles internacionales al país.

A fines de los años 60's, en términos cuantitativos,

el rubro textil era uno de los más importantes de la industria nacional, las numerosas industrias dedicadas a la producción de tejidos y confecciones de lana, algodón y lino satisfacían más del 90% de la demanda textil nacional y empleaban a más de 66.000 personas; pero el volumen de producción no era sinónimo de una rentabilidad de igual magnitud. Los altos costos de la materia prima importada, el control interno de precios, un mercado pequeño fueron haciendo menos rentable el rubro.

Se podía observar un déficit en la industria, a lo que Gerhard Reinecke lo relaciona con “la saturación del mercado interno y por la deficiente organización de la producción”, además de que, “no se incorpora el grado suficiente de diseño original como para crear nichos propios en el mercado. Más bien, en la mayoría de los casos, las empresas chilenas son imitadoras de productos”. (Reinecke, G. 1997). Reforzando esta idea, Torres (1981) nos señala que la industria textil chilena estaba atrasada cerca de 20 años, en comparación con las industrias internacionales, lo que provocaba al final, que la oferta de los productos creados en Chile era escasa y poco diversa para el mercado.

Durante este periodo, las críticas sobre la industria textil nacional, se basaban en que no existía una adaptación de los diseños extranjeros a los perfiles de mujeres chilenas, como expresa Montalva en Morir un Poco (2004), esta adaptación no era por forma, sino por las condiciones en que la industria



y maquinarias referente a lo textil, estaba disponible en el país, es decir, las fábricas dependían de las condiciones económicas y tecnológicas en las que se situaban y no están interesados en crear un departamento de diseño especializado, para producir telas chilenas con patrones nacionales.

Cabe destacar, que frente a toda esta problemática a la que se ve envuelta la industria textil, y haciendo hincapié en la nula existencia de un departamento especializado en diseño, que se encargue de producir motivos propios y cercanos a el contexto e identidad nacional, se reconoce a la figura de Alejandro Stuyen, quién fue un pionero en la fabricación de textiles nacionales, en incorporar una área de diseño de estampado. Según evidencian en 1968, un grupo de alumnas de la Escuela de Artes Aplicadas, quienes desarrollaron su práctica y memoria en la textilera de Stuyen, critican la carencia de un área de diseño en la producción textil nacional, son fehacientes en afirmar que las industrias nacionales

“no mantienen un equipo de diseñadores debido a que su producción generalmente procede del mercado extranjero, para lo cual emplean simplemente dibujantes no especializados. Esto se debe a que traen material ya probado en el exterior para no correr riesgos de ninguna especie, como sería la falta de demanda de sus productos o el poco interés de un público acostumbrado a la mediocridad y a la fabricación en serie”.

Chile, siendo un país en desarrollo y con una existente industria textil, no contaba ni con diseñadores, ni con departamentos de diseño. María Eugenia Valdevenito, en su proyecto de título Diseñador e industria, en el año 1970 señala:

“En los últimos años han egresado en la especialidad alrededor de sesenta profesionales: que no trabajen en Sedylan o Yarur, no significa que no trabajen en otras industrias, pero sucede que todas las demás industrias siguen la misma línea de trabajo, con excepción de Stuyen, que como manifestó en la entrevista es ‘el único en Chile que cuenta con un departamento de Diseño.’

Estamos frente a una realidad bien concreta: no se conoce el trabajo de profesionales chilenos. Falta ese nexo importantísimo y vital entre el industrial y la escuela. Se conoce el trabajo de vendedores ocasionales de diseño, pero un trabajo consciente y a fondo; no hay, no existe.<sup>3</sup>”

Es aquí donde toma su lugar en la historia del diseño textil la moda autóctona, con una propuesta que supone cambiará la estética nacional.

---

3 **Valdevenito. M. Eugenia.** 1970. Diseñador e industria. Proyecto de Título para acceder al Grado de Diseñador de Estampados. Universidad de Chile.

# Moda Autóctona

En 1968 se acuña por primera vez el término “Moda Autóctona” en la industria del textil nacional, en respuesta a la crisis de una propuesta variada, que las fabricas en esa época se enfrentaban. Montalva explica que este concepto nace como una iniciativa que quiere diferenciarse estéticamente de las colecciones europeas, basada en conceptos, imágenes y técnicas rescatadas de la memoria nacional y en los elementos visuales representativos del paisaje chileno. El país y gracias a las políticas gubernamentales potenciadas en el gobierno del Presidente Eduardo Frei Montalva (1964- 1970) sobre la integración latinoamericana y posteriormente en la presidencia de Salvador Allende (1970-1973), se desarrollan iniciativas culturales con respecto a la imagen país: la cual pretendía promover el rescate, observación y valorización de elementos simbólicos del pasado; además se pone en marcha el Plan Nacional de Artesanía Típica Chile. Bajo esta premisa, es que se da vitrina a una muestra impulsada por el Museo de Bellas Artes, en ese mismo año, bajo el nombre de “Un Chile oculto”, instancia donde se institucionalizo el concepto de Moda Autóctona, en donde se presenta una propuesta de vestuario como un ejercicio estético, la cual permitió una proyección de lo nacional y una forma de intercambio con el exterior, mostrando la cultura nacional y el rescate simbólico de “lo latinoamericano”. El éxito que provocó esta instancia de fomento textil de lo nacional, y en palabras de Juan Luis Salinas: “nunca ha vuelto a ser igualado en la costura local”.

## Fundamentos de la Moda Autóctona

El fenómeno de la moda para las personas, es un decisión importante en su vida cotidiana, la “indumentaria y la moda han dejado de ser solamente el vestido y se han convertido en rectores de conducta, generadores de ideales, formadores de estilos de vida, dictadores de valores y guiadores de concepciones y puntos de vista” (Luna, M. 2012). Es decir, la forma de vestir, la elección del vestuario y propuesta sobre esta decisión cotidiana está ligado al desarrollo de una identidad, la cual se conforma en términos generales como un “sistema de significaciones en el que el sujeto está inmerso en un entorno cultural de valores y símbolos sociales compartidos que le permiten al individuo dar sentido a la propia acción, realizar las acciones y dar coherencia a la propia biografía”. (Sciolla, L. 1983, citado por Bourlon, D. 2009). La propuesta de identidad creada en torno al textil es completamente coherente a los estudios modernos sobre el vestir. Sasha Reichel declara que “el hombre acepta la prenda de vestir como un soporte de elementos y significados propios y los integra en su contexto cultural” (2012).

En el artículo “¿Hay una moda en 1972?” publicado por revista Eva en Julio de 1972, se señala que “es la juventud donde se gestionan los primeros movimientos de protestas”, y es a través de la forma de vestir donde expresan su postura de resistencia a la sociedad de consumo y a la masificación de los productos, tomando como consigna “al individuo como un todo, a la búsqueda de la ‘persona’, de la identidad se expresa en la moda artesanal, que en América Latina se traduce en Moda Autóctona” (Mauras M. citado por Di Domenico, M. 1972), la cual persigue “la idea de formar una identidad nacional a través de la estética y el vestuario” (Montalva, P. 2004). Esta identidad nacional que se ve manifestada en la composición de los patrones, entre otras apropiaciones, que fueron observados y registrados de culturas ancestrales y que la moda autóctona lo hace suyo, una identidad ligada al patrimonio visual que se manifiesta en “la identidad de un país, zona o pueblo, a través de imágenes u

objetos visuales. Es decir [...] cada manifestación artística, histórica o religiosa” (Aliaga, P. 2006).

La Moda Autóctona pretendía ser una propuesta que se diferenciara de las tendencias extranjeras, sin embargo, adoptó elementos de las tendencias en moda que imperaban en la época a nivel mundial:

En términos conceptuales y de filosofía tras la propuesta, el movimiento de la Moda Autóctona adoptó similitudes de los términos del *Folk*, el cual consistía en el rescate de culturas externas, que no se encontraran bajo el sistema capitalista, ni del consumo. El *Folk* suponía que el contacto que aquellas culturas, inspiradoras de la moda, poseían con la naturaleza y el mundo espiritual, serían transferidos a quien la usara en el mundo occidental.

“La cultura occidental en general, profundamente necesitada de recuperar el sentido y la vivencia de lo sagrado, está mirando con renovado interés hacia las culturas tradicionales. Intuye que en esas formas ancestrales de sabiduría se guardan algunas claves que ahora le son imprescindibles” (Llamazares, A. y Martínez C. 2004).

En términos gráficos la tendencia del *Op Art* o arte óptico, representada internacionalmente en la moda por Yves Saint Laurent, Louis Feraud (fig. 2), Roberto Cappuci (fig.3), entre otros. Este tipo de arte consistía en que las forma geométricas, de colores planos crearan sensaciones ópticas con el uso de la forma y el color. John A Walker lo describe como una corriente que en la moda se basó en el “uso de líneas paralelas, patrones de cuadrados y líneas y estructuras periódicas, todas pintadas con gran precisión y empleando fuertes contrastes de colores o contrastes de blanco-negro, para generar un titilo óptico o parpadeo” (Walker, J. 1973).

Si bien, la moda muchas veces se ve como decisiones antojadizas de un grupo de expertos en las tendencias, además de atribuirle en tinte de ser algo pasajero, se puede concluir que las piezas textiles son obras realizadas por la industria para ser usada en la cotidianidad y como un lienzo promotor y cargado de significado, con el doble condicionamiento que esto significa: cumple las necesidades primarias de utilidad y función y las necesidades secundarias de significación y cultura.



Fig. 2.- Louis Feraud, Fashion Magazine, Abril 1968

(fuente: [catwalkthreads.wordpress.com](http://catwalkthreads.wordpress.com))



Fig. 3.- Otoño/invierno 1965 Roberto Cappuci

(fuente: Worsley, H. 2011. *Décadas de Moda. Desde 1900 hasta Hoy.*)





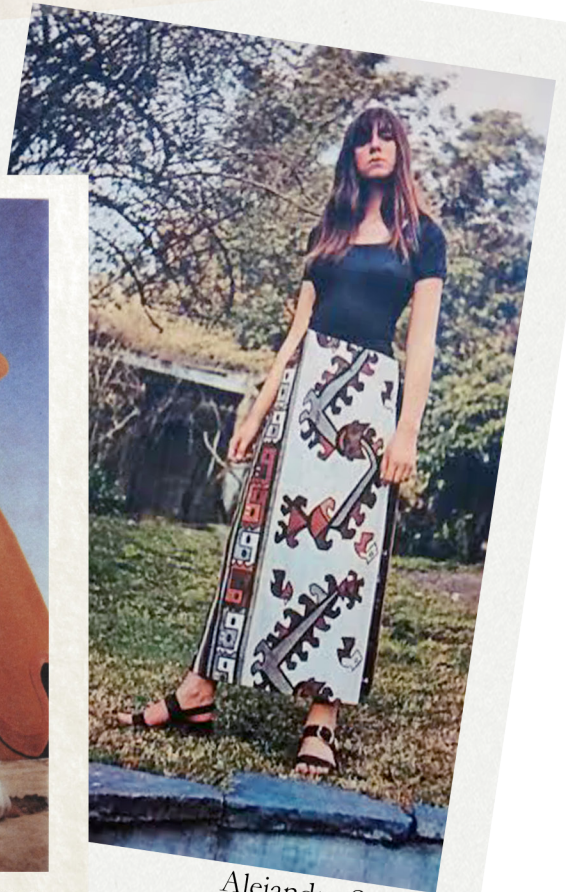
Nelly Alarcón



Enrique Concha



Marco Correa



Alejandro Stiven

**Fig.4.-**Nelly Alarcón

(fuente: *Un Chile Oculto.*)

**Fig.5.-**Enrique Concha

(fuente: *Un Chile Oculto.*)

**Fig.6.-**Marco Correa

(fuente: *Linda, Regia, Estupenda.*)

**Fig.7.-**Alejandro Stiven

(fuente: *Revista Eva n°1379*)

### Exponentes y propuestas

El inicio de los años '70, y en el contexto de la industrial textil, como ya se ha expuesto anteriormente, la Moda Autóctona fue desarrollado principalmente por cinco exponentes: **Marco Correa, María Inés Solimano, Nelly Alarcón, Alejandro Stiven y Enrique Concha.** Cada uno plasmó en sus planteamientos diferentes visiones, propia de sus inspiraciones frente al patrimonio visual y también utilizaron diferentes técnicas de producción para articular sus propuestas. Es así como los vestidos tejidos a mano con hilos naturales, estaban asociados a María Inés Solimano, quién buscó la inspiración de la cromatología de la tierra y la naturaleza, logró crear una colección de túnicas, blusas, hasta vestidos de novia con telas de algodón de bajo valor. Sus ideales sobre la deshumanizante sociedad de consumo, se veían reflejados en la producción de sus prendas, en un trabajo conjunto con 150 artesanas, que devolvió la dignidad al trabajo artesanal.

Otra exponente de esta moda, e inspirada en el trabajo de las mujeres chilotas, fue Nelly Alarcón. Esta diseñadora de oficio, realizó con la técnica del telar chilote diseños contemporáneos, utilizó lana cruda hilada a mano, la cual teñía con tintes naturales vegetales y entretejía en telares artesanales. El paisaje de Chiloé le entregó la inspiración cromática que se ven reflejado en su trabajo de aplicación de bordado en sabanillas, túnicas, faldas y vestidos largos. Nelly

no pretendía comercializar las prendas, sin embargo, y luego de la difusión que tuvo en un reportaje de la Revista Paula, se propuso vender estas piezas únicas en su tienda "Trentren Vilú".

Para Solimano y Alarcón, el paisaje fue la inspiración, la extracción de los colores propios de la naturaleza y el entorno, lograron crear colecciones puras en Identidad nacional. Por otra parte, Marco Correa, buscó plasmar en su colección elementos gráficos extraídos de la simbología precolombina. Este diseñador, propone prendas de alta costura hechas a mano, con una mirada a un público exclusivo. Bajo un método de trabajo artesanal, destaca por el uso llamativo del color y la forma de aplicar estratégicamente a sus diseños figuras geométricas inspiradas del imaginario de diferentes culturas latinoamericanas. Correa comercializaba sus prendas en la Boutique "Tai", donde pretendía distanciarse de la artesanía típica, justificando que esta sólo reproduce los mismos diseños y objetos por generaciones, y que la artesanía urbana es una alternativa laboral distinta.

Otra de las formas en que la moda autóctona se dio, fue el estampado de la tela, propuesta de la mano de Alejandro Stiven y Enrique Concha. El primero, se inspiró en los elementos representativos de culturas de Latinoamérica, las cuales modificaba y con esto lograba generar diseño de patrones de gran complejidad y valor estético. Mientras que Enrique Concha, desarrolló una propuesta de patrón que consistía en una referencia gráfica y simbólica explícita de los elementos de la cultura Diaguita y Rapa Nui. Ambos fueron diseñadores exclusivamente de estampado textil, y trabajaban bajo la premisa de masificar los textiles hechos en Chile con estampados nacionales de mano de la industria.





Fig.8.-Enrique Concha  
(fuente: *Archivo Familiar Tere Concha*)

## Enrique Concha

“Nace el diseño Chileno. Primero una mujer se inspiró en su isla Chiloé. Hoy lo hace un arquitecto en el diseño pascuense y diaguíta.”<sup>4</sup>

Enrique Concha, arquitecto viñamarino, decorador, pintor y orfebre, estudió arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso y luego en la Universidad de Santiago, una vez que termina sus estudios se emplea como obrero de la construcción, para “trabajar aterrizadamente”, obtiene una beca que le permitió trabajar al taller en Chicago de Mies van der Rohe, considerado uno de los cuatro pilares de la arquitectura contemporánea. Con él, hizo suya la idea Less is more. Realizó el interiorismo del hotel Araucano en Concepción, en el que mezcló

<sup>4</sup> Revista Paloma n°2, Noviembre 1972. Moda Nuestra.

modernidad con la estética mapuche<sup>5</sup>. Además soñaba con crear un taller multidisciplinario llamado Orongo: un edificio octogonal de mil metros cuadrados para que treinta artesanos de excelencia trabajaran sobre el mar.

Dentro de los inicios de su trabajo en Orongo, visualizó la problemática de la carencia de una identidad nacional en la mayoría de la industria textil de la época, los cuales se dedicaban mayoritariamente a copiar los diseños que llegaban desde el extranjero.

<sup>5</sup> Desde inicios del S.XX la práctica de utilizar iconografía autóctona en ámbitos del arte y la arquitectura comenzaba a ser usual, publicaciones como “Dibujos indígenas de Chile” de Abel Gutiérrez, el cual data de 1929, realizada con la finalidad de poner a disposición una serie de símbolos para que docentes, artistas y arquitectos hicieran libre uso de este material en sus obras, en ningún caso la práctica de creación gráfica, tal como la conocemos estaba considerada.

El arquitecto Ricardo González Cortés en los años 30’ elabora una propuesta arquitectónica única, que incorpora a su propia versión del Art Decó elementos y decoraciones mapuches. González elabora una propuesta que asocia la modernidad con las raíces culturales autóctonas: Edificio Caja de Crédito Hipotecario, Huérfanos esquina Morandé, Santiago, 1930; el Edificio del Seguro Obrero, Morandé esquina Moneda, Santiago, 1932 y también el Edificio Servicios Públicos de Talca.

La propuesta de Enrique sentaba sus bases en el rescate textual de figuras indígenas de la cultura diaguita y pascuense, resultado de la observación de su colección de piezas arqueológicas, las que coleccionaba desde los 28 años y del trabajo de investigación de la imaginería de ambas culturas. En revista Paula se señaló que:

“Enrique Concha es un convencido de que en Chile tenemos una mina de oro en todo lo que es autóctono que no hemos sabido explotar como otros países. No debemos copiar, sino desarrollar la imaginación retomando y recreando lo nuestro sin necesidad de seguir comprando lo que indican los diseñadores europeos.”

Con un equipo de investigadores, realizadores y expertas en vestuario, trabajó seleccionando, adaptando y diseñando las grecas diaguitas para convertirlas en estampados textiles. se acercó a Ex-textil Yarur<sup>6</sup> con su propuesta, basándose en el rescate de éstas realizado por el Arqueólogo Francisco Cornelly en 1962, y huacos Diaguitas y del Rongo Rongo Rapa Nui.<sup>7</sup> La propuesta ve la luz gracias al auspicio de Yarur, desarrollado por las modernas máquinas que la empresa tenía en esa fecha<sup>8</sup>.

El interventor de Yarur S.A. era Vicente Poblete, quién se entusiasmó rápidamente con la idea. Poblete comentó a Revista Paloma

“Hasta allí llegó Enrique Concha, un arquitecto que tenía diseñado estos géneros y que deseaba ver si nos interesaban. Nosotros se los recibimos, nos gustaron y los propusimos al Consejo de Administración, que aprobó la idea de comprarlos.”

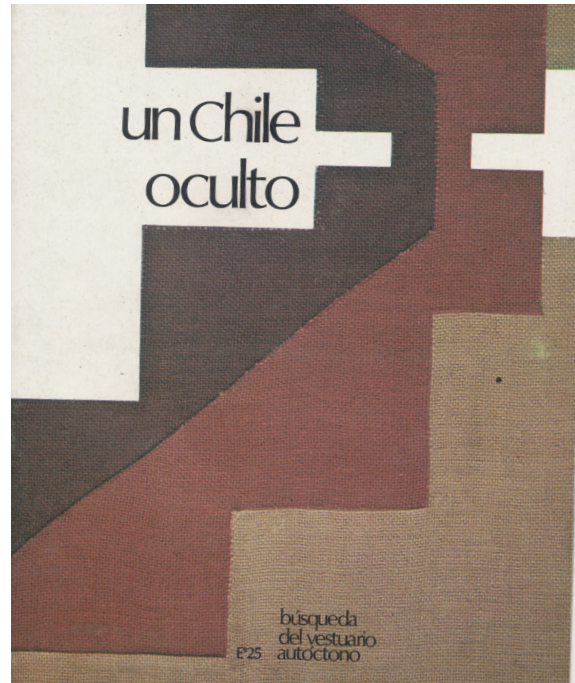
Hasta esta fecha, se conocían 55 figuras diferentes en los distintos objetos diaguitas, todos extraídos de la publicación de Francisco Cornelly, las cuales daban una variedad enorme de combinaciones. Los primeros estampados, basados en estas figuras fueron pintados a mano sobre tela, de los cuales 12 fueron elegidos por los 2.525 trabajadores de la textilera, bajo los criterios de su reproductibilidad y posibilidades que les otorgaban las maquinarias de la época.

6 Textil Yarur, una de las grandes empresas dedicadas al rubro, se crea en Santiago en 1933. A la fecha de la propuesta de Enrique, textil Yarur se encontraba intervenida luego de la toma de sus trabajadores en el 25 de Abril de 1972.

7 Muchos de ellos ya no existen consecuencia de los terremotos en el país.

8 Las máquinas de estampación cilíndrica, de las cuales Yarur era propietario, las dos máquinas de este tipo presentes en el país: la estampadora Butterworth y la estampadora Kleinewefers. (Zarhi, J. 1979)

**Fig.9.-**Portada del Catálogo de la Exposición “un Chile Oculito”, Mayo 1972  
(fuente: Biblioteca Museo de Bellas Artes)



“Los motivos diaguitas se estamparon sobre tocuyo<sup>9</sup> y popelina mercerizada de 90 centímetros de ancho. Y aparte de la hermosura de los diseños, estos géneros tendrán otra garantía: su bajo costo, que los pondrá al alcance de la gran mayoría de las mujeres que este verano lucirán vestidos confeccionados con telas cuyos diseños, totalmente autóctonos. Habrán dejado de lado las florcitas y los dibujos extraños que nada le dicen a la mujer chilena.”

Los estampados de inspiración diaguitas, se fabricaron para la temporada primavera verano 1972-73. En mayo de 1972, apoyado por el gobierno de Allende, Concha expuso una muestra de vestuario en el Museo de Bellas Artes, en esa ocasión trabajó con Lina Van Damme, una costurera belga que vivía en Chile, para la creación de 24 vestidos con formas de Chamal, tónicas afirmadas con trarihue, minifaldas, blusas y pantalones.

---

9 El tocuyo es una tela plana manufacturada con algodón.

Los fundamentos de la campaña “Un Chile Oculito” (fig.9) mencionados en el catálogo de la exposición son:

- 1) “Incentivar la producción textil del Área Social, con motivos estampados autóctonos, pertenecientes a la decoración de nuestra alfarería y tejidos indígenas precolombinos chilenos.”
- 2) Reemplazar los inmensos royalties que se pagaban por los estampados extranjeros, por un consumo nacional que beneficie a los artistas especializados en diseño textil.
- 3) Producir un renacimiento de los valores nacionales y llevarlos a la estampaduría de géneros del máximo consumo popular

Los textiles no se comercializaron, ya que la situación política y económica del país no era propicia. Sin embargo la propuesta era un ejercicio artístico que daba cuenta de lo que podía hacer en términos creativos la industria textil nacional.



La propuesta de Concha fue difundida en revistas femeninas locales, en primera instancia la Revista Paula<sup>10</sup> n°124 del 28 de Septiembre de 1972 (fig.10), presenta el artículo “Estampados diaguitas, diseños precolombinos para la mujer de hoy.” además de utilizar una de las fotografías en su portada, Revista Paula menciona lo siguiente en la primera página:

“Paula siempre ha aplaudido y ha incentivado todo lo que sea revivir lo autóctono, reencontrarse con nuestro pasado legendario para extraer de él belleza, sabiduría, autenticidad; todo lo que signifique para Chile aprender a vivir en lo propio y con lo propio, sin estar permanentemente con los ojos biszcos mirando al extranjero y copiando lo que otros hacen.”

10 Revista Paula creada por Roberto Edwards en 1967, su línea de vanguardia, tocando temas que hasta esa fecha se consideraban tabú, creó un fenómeno editorial raramente igualado en el país. La revista luchaba por la reivindicación del rol de la mujer. (Escobar, P y García-Huidobro, C. 2012)

**Fig.10.-**Portada Revista Paula (fuente: Paula n°124, Septiembre de 1972)



En el reportaje se visualizan fotografías en modelos con los vestidos realizados con las telas diseñadas por Concha, en el Norte Chico, fotografiados por él y por el fotógrafo polaco Bob Borowicz, además de un reportaje a la cultura Diaguita.

La recién fundada editorial Quimantú<sup>11</sup>, lanza una revista femenina con un enfoque social y comprometida con el proyecto político del gobierno de Allende: la revista Paloma (fig.11), (Escobar, P y García-Huidobro, C. 2012) esta publicación difunde el trabajo de Enrique en su número 2 de Noviembre de 1972 bajo el título de “Moda Nuestra”, las fotografías muestran las telas ya confeccionadas en vestuario, esta vez la locación es Isla de Pascua y se muestra por primera vez el patrón de inspiración pascuense, además de narrar brevemente el testimonio de personal de Ex Tetil Yarur.

11 El estado, en la época de Allende adquiere la editorial Zig- Zag, que se encontraba quebrada y fue adquirida a título oneroso, fue rebautizada como Quimantú.

**Fig.11.-**Portada Revista Paloma (fuente: Paloma n°2, Noviembre de 1972)











**Fig.12 y 13.-** Fotografías de la propuesta de Enrique Concha  
(fuente: *Revista Paula* Septiembre 1972)

Las fotografías publicadas en las revistas femeninas generalmente se ven de pies de fotos que ponen en valor características especiales de los textiles, señala Barthes respecto a esto que:

la descripción no aspira a aislar elementos concretos para acentuar su valor estético, sino simplemente conferir inteligibilidad analítica a los motivos que hacen de una colección de detalles un conjunto organizado: la descripción es aquí un instrumento de estructuración; permite, ante todo, organizar la percepción de la imagen.(Barthes, R. 1978)

El discurso en torno a las fotos que se publican ve reforzado constantemente la importancia del carácter nacional de la propuesta.

### Los Textiles de Enrique Concha

La recolección de las fotografías publicadas que evidencian el trabajo textil de Enrique Concha arrojan 11 patrones distintos, aplicados por procesos industriales a telas planas.

Es en la búsqueda del material que compone el archivo, donde se da lugar a una visita a la casa de Tere Concha, hija de Enrique, quien conserva cinco piezas confeccionadas que datan de 1972, además de una selección de un mostrario de algunas de las telas sin confeccionar y cada una de las publicaciones en las que el trabajo de su padre fue publicado.

Este hallazgo permite visualizar y completar la información de cada patrón. Para que la tela se transforme en prenda se manipula, corta y cose, generando nuevas visualidades de los patrones.

El desarrollo de la gráfica de los textiles de Concha se hacen posible por la apropiación de los elementos del pasado histórico del país. Malcolm Garrett señala que:

“vivimos en un mundo donde el pasado es un pozo sin fondo del que podemos extraer

información hasta el infinito. La invención es un mito. Sólo creamos aprovechando lo que ya existe. No hay colores nuevos. Esta ‘recuperación’ reconoce el pasado, pero detesta la nostalgia. Por necesidad hemos de recuperar el pasado para reinventar el futuro.<sup>12</sup>

Se ha declarado que estos símbolos que se convierten en patrones se han obtenido de la memoria diaguita y Rapanui. Llamazares (2004) relaciona el acercamiento -actual- hacia lo indígena con la profunda crisis de creencias y valores de la sociedad contemporánea.

### **Rescate Gráfico de la Simbología Diaguita**

Enrique Concha, en primera instancia reproduce en su propuesta textil la iconografía del pueblo diaguita, quienes eran un conjunto de pueblos organizados en tribus gobernados por un Cacique, principalmente agroalfareros, ubicados entre los ríos Copiapó y Choapa, su origen se remonta a 900 d.C., posteriormente fue invadida por los Incas en 1470 y luego por la cultura Hispánica. (Gonzalez, M 2013)

Cornejo, R. y Pérez, A. (1977) señalan que su alfarería fue la máxima expresión del arte diaguita, llegó a una elevada expresión artística en su cerámica, tal vez la más bella y refinada del Chile Prehispánico, cromáticamente decorada en blanco, rojo y negro. Francisco Cornely (1962) expone que la exactitud técnica del enorme caudal de variaciones ornamentales es admirable, evoluciona en base a pocos elementos fundamentales de carácter geométrico, los que producen combinaciones más complejas. A lo que González, M (1995) agrega que se trata de un arte marcado por su carácter abstracto, la maestría en su ejecución y la exploración de juegos ópticos, a través de complejas simetrías. Es un arte ordenado, sobrio y sereno. Las claras regularidades que presentan los diseños cerámicos y los motivos que se ven presentados en ellos manifiestan la existencia de un código en su elaboración. Llamazares (2004) añade que los sistemas

12 Malcolm Garrett, “A dearth of Typography”, Baseline, n°13, 1990. Extraído desde Poyner, R. No más normas, Diseño gráfico postmoderno (2003).

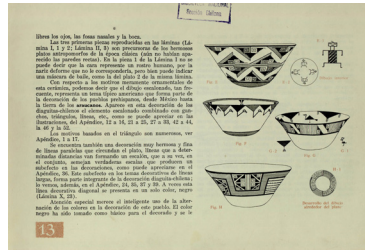


Fig.14, 15, 16 -Portada e interior de la publicación de Cornely, 1962 (fuente: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl))

simbólicos organizados por las imágenes, los sonidos, las formas, constituirían el instrumento específico de la comunicación entre lo divino y lo humano.

González señala que este carácter de arte chamánico<sup>13</sup> se ve evidenciado en asociación de los diseños a un alter ego (jaguar o felino moteado) la presencia en su ergología de espátulas para el consumo de alucinógenos y, particularmente demostrado en el arte a través de el hábil manejo de la simetría; la visualización de los diseños en positivo y negativo; los ritmos visuales que determinan la autogeneración de los diseños, los que le permiten una continuidad sin fin; el principio del *horror vacui*, entre otros, estas características se comparten con otras tradiciones chamánicas de Sudamérica. Sus autores son artistas chamanes, expertos predigitadores de imágenes abstractas con un finalidad mayor que sólo la armonía estética. Las visiones expresadas son semantizadas culturalmente cumpliendo una función similar a lo que en Occidente se entiende como lenguajes visuales.

### El trabajo de Cornely

Francisco Cornely (1882-1969), fue director y fundador del Museo Arqueológico de La Serena, se dedica sistemáticamente al estudio de las culturas del

13 El arte y las religiones chamánicas se relacionan estrechamente con el uso de drogas alucinógenas, las que representan el mecanismo principal de inducir estados visionarios chamánicos. La experiencia alucinógena ofrece un inmenso potencial de imágenes, las cuales son reproducidas después por los indígenas, generando un arte visual de naturaleza abstracta y simétrica. (González, M. 2013)

Norte Chico chileno, entre sus aportes se encuentran una declaración de una secuencia histórica de tres fases para la cultura Diaguita y descubriendo otros dos importante conjuntos culturales: El Molle y Las Ánimas; publicó importantes documentos sobre estas culturas.

En 1962 se publica “El arte decorativo preincaico de los indios de Coquimbo y Atacama (diaguitas chilenos).” (fig. 14, 15 y 16) cuyo valor principal son las 11 láminas, que presentan el arte Diaguita de manera pulcra y sistematizada, con la finalidad “de la delicia estética, el análisis científico y el disfrute práctico.” Se declara en el documento que:

“Las piezas reproducidas contienen la mayor parte de los motivos de la decoración típica de estos indios, motivos que pueden tener un vasto campo de aplicación en la cerámica moderna, en los trabajos textiles, en la decoración de interiores, en las artes gráficas y publicitarias, etc.<sup>14</sup>

Son 55 las figuras que conforman esta publicación, La mayoría de las piezas expuestas en esta publicación pertenecen a la colección del Museo Arqueológico de la Serena.

14 La publicación de Abel Gutierrez de 1929 “Dibujos indígenas de Chile”, poseía un fin similar: presentar un catálogo con la iconografía prehispánica chilena para un uso docente o artístico.

### Rescate de la iconografía de Rapa Nui

Meses más tarde, en noviembre de 1972, según lo evidenciado en revista Paloma, se propone el último patrón de estampados, esta vez, inspirado en la cultura Rapa Nui<sup>15</sup>. En esta oportunidad sólo un patrón vio la luz, del cuál se confeccionaron algunas prendas y se realizó una sesión fotográfica -presentada en la revista- en Isla de Pascua.

Los **Moai** (esculturas monolíticas) **Ahu** (Altars monolíticos) y el **Rongo Rongo** (escritura jeroglífica) son las manifestaciones más conocidas del desarrollo histórico cultural Rapanui, junto a avanzados conocimientos de ingeniería y astronomía. (Ramírez, J. 2002)<sup>16</sup>

El Rongo Rongo, es una de las mayores expresiones singulares de la cultura Rapanui, según la tradición oral de los nativos, el primer colonizador, el legendario Hotu Matu'a que llegaba buscando una baya para su pueblo, trajo consigo 67 tablas reales, que corresponden a las 67 sabidurías Maorí, por ejemplo saber navegar y conocer la astronomía. Estos jeroglíficos no tienen paralelos conocidos en Polinesia ni en otra parte del mundo.

En la tradición rapanui los iniciados probaban sus conocimientos periódicamente, recitando los textos de las tablillas frente al Ariki Henua (rey de la Tierra). El Rongo Rongo se conforma por 150 elementos básicos, los cuales formaban alrededor de 1500 a 2000 composiciones diferentes, entre los que se puede identificar hombres con posturas corporales provenientes de bailes o pantomima, aves, hombres-pájaro, aves con dos cabezas, partes



**Fig.17.-** Dibujante de Textil Yarur graba una plancha con el estampado de inspiración Rapa Nui. (fuente: Revista Paloma, Noviembre 1972)

15 Se denomina Rapa Nui a la zona geográfica, a la cultura, a la lengua y al también el gentilicio de quienes la habitan.

Rapa Nui se encuentra en condiciones extremas de aislamiento, en el punto más alejado de cualquier otro lugar poblado del planeta, ubicada en territorio de dominio chileno en la Polinesia, en medio del Océano Pacífico.

16 La información de esta unidad está remitida al documento de José Miguel Ramírez "Rapa Nui : manual de arqueología e historia"





del cuerpo, animales marinos, diferentes tipos de plantas, utensilios, canoas, soles, lunas y estrellas, y una variedad de formas geométricas. Los signos y composiciones son ideogramas con múltiples significados, solo comprensible para los iniciados en el conocimiento de las claves.

Son elementos del Rongo Rongo los que Concha utiliza para mostrar la cultura Rapanui a través de sus patrones textiles y la difusión mediática que poseían.

**Fig.18.-** Reportaje fotográfico en el que la modelo usa una prenda confeccionada con la tela de Concha. *(fuente: Revista Paloma, Noviembre 1972)*

# Lenguaje Textil

La reproducción en un soporte textil sugiere insertarse en la cotidianidad de la persona que lo portan. El textil, así como muchas disciplinas, carga un léxico propio, el cuál no se puede dejar de asimilar con el lenguaje del diseño gráfico<sup>17</sup>.

Briggs-Goode (2013) señala que la repetición es un requisito industrial para una fabricación eficiente y rentable. Esta debe ser entendida como la reiteración de precisión matemática de un motivo en la totalidad de la pieza textil, a lo que Russel (2001) agrega que el patrón de repetición se denomina Rapportado y ha sido el eje central del diseño textil durante la mayor parte de su historia.

El rapportado se compone de motivos, siendo estos su unidad mínima, y estos motivos son susceptibles a movimientos de traslación y rotación que componen el patrón final.

---

17 Además de la inevitable asociación con el ordenado arte Diaguíta. Ver estudios de Paola González sobre Simetría en el arte Diaguíta.

Según como esté compuesto el patrón final se denomina de cierta manera (Briggs-Goode, A. 2013):

- ☛ Si el diseño cubre toda la superficie se denomina All-over;
- ☛ si el rapportado es idéntico desde cualquier ángulo se denomina multidireccional;
- ☛ el rapportado bidireccional intercambia las partes superiores e inferiores;
- ☛ si el motivo se repite en cuadrícula se denomina rapportado alineado;
- ☛ en la repetición half-drop los motivos se disponen como peldaños;
- ☛ el rapportado con salto a media altura iguala la posición de los ladrillos.

En el desarrollo de estampados textiles la apropiación del imaginario y su puesta en marcha en un contexto totalmente distinto a su origen es parte de la





El patrón textil reproduce lo que Cornely rescató de la iconografía Diaguita.

**Fig. 19.-** Plato Diaguita  
(fuente: [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl))

**Fig. 20.-** Página interior de Figuras Diaguitas. El arte decorativo preincaico de los indios de Coquimbo y atacama. Francisco Cornely 1962.  
(fuente: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl))

**Fig. 21.-** Modelo usando un vestido con una tela estampada de Enrique Concha.  
(fuente: *Revista Paula* Septiembre 1972)

disciplina, la influencia de la actividad se observa que muchos de los nuevos diseños, son en realidad adaptaciones de diseños anteriores, de incluso miles de años de antigüedad, sacados de otros contextos decorativos (Russel, A. 2011); El traspaso de una representación de mundo mítico a una cultura del consumo, soporta sus bases en el rescate patrimonial generador de identidades.

José Luis Brea (2006) sugiere que el carácter tradicional patrimonial-pasadista, debe dar espacio a un impulso poético, sin embargo, agrega que no se puede prescindir de la mirada al pasado, al contrario, es precisamente de ese trabajo de arqueología de los ordenamientos epistémicos de donde podrán obtenerse las figuras, los conceptos y las articulaciones estructurales que en última instancia operarán como fondo de contraste y reconocimiento del valor de significancia efectivamente actualizado por las propias producciones culturales.

En la era de la reproducción la significación de las obras originales es transmisible, es decir, se convierte en información de cierto tipo, y como toda información cabe utilizarla o ignorarla; la información no comporta ninguna autoridad especial. la reproducción hace posible, e incluso inevitable, que una imagen sea utilizada para numerosos fines distintos y que la imagen reproducida, al contrario de la original se presta a tales usos. (Berger, J. 2005)

Entenderemos que el trabajo que realiza Enrique Concha es una reproducción y adaptación de en primer lugar del trabajo de reproducción que Francisco Cornely hizo sobre el arte Diaguita, y en segundo lugar de la visualización del Rongo Rongo Rapanui.

# Creación de Archivo

La creación de un archivo se hace necesaria en términos de activación de la memoria y para el reconocimiento de uno de los inicios de una práctica que hoy consideramos común: la utilización de símbolos indígenas para generar identidad. Además de visibilizar un proceso de un ejercicio estético en el textil nacional.

Anna María Guash señala que el archivo se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural. La identidad es memoria colectiva y debe ser labor compartida por toda una sociedad, atendiendo y reflexionando sobre su historia, teniendo en cuenta que el presente no debe repetir el pasado, sino que debe contenerlo.

La creación de un archivo visual “genera una inevitable pérdida del aura inicial de la obra”<sup>18</sup> sin embargo, el aura recreada en la reproducción fotográfica<sup>19</sup>, genera evidencia, a lo que Roland Barthes (1989) se refiere con el concepto “*esto ha sido*”, permitirá sembrar un espacio en la memoria, en lo que añade sobre la fotografía que “*asegura la presencia del muerto, la presencia del ancestro*”

18 Benjamin, W. 1973. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en Discursos interrumpidos I, Taurus, Madrid, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre,

19 ya señalamos que mayoritariamente el trabajo del que se realizará el archivo es una reproducción de una reproducción de un original (piezas textiles que recrean el trabajo de Cornely que recrea la alfarería diaguíta)

*entre los vivos*”. No está demás considerar a este pasado olvidado como un ente muerto, Derrida (1994) señala que no habría deseo de archivo sin la posibilidad de un olvido, sin la amenaza de la finitud, de amenaza, de destrucción. Con la activación del archivo se pretende preservar el recuerdo presente en la obra, las cuales adquirirán una nueva corporización remitidas a reproducciones fotográficas.

El desarrollo del archivo visual permite evidenciar el universo muestral existente y a la vez evidencia los puntos de acceso a ellos para su posterior recuperación.

La creación de este archivo regirá bajo las bases del “Manual de registro y documentación de bienes culturales” de Lina Nagel Vega, documento que guía y orienta los procesos para el registro, descripción y clasificación de las muestras.

## El proceso: Búsqueda de las muestras

La búsqueda de las fotografías se realiza inicialmente en la red. En esta plataforma, los contenidos sobre la moda Autóctona son casi inexistentes: 3 sitios web nacionales (fig. 22, 23 y 24) narran brevemente el tema, y la información visual hace referencia principalmente al trabajo de Marco Correa.

En segunda instancia, con el antecedente de la existencia del catálogo “Un Chile Oculto” la búsqueda se realiza en instituciones del Dibam,

siendo la biblioteca del Museo de Bellas Artes la que arroja un resultado positivo<sup>20</sup>, permitiendo, además facilitar la digitalización del catálogo para los fines de esta investigación.

La primera entrevista se realiza a Ana María Hidalgo, quien trabajara con Alejandro Stiven desde 1968, diseñadora textil de la Escuela de Artes y Oficios, quien arroja luces del contexto en el cual se desarrollan los textiles de la propuesta de Alejandro Stiven, como se ha mencionado anteriormente, si bien el interés por recopilar también este archivo no ha cesado, se decide sólo trabajar con la propuesta de Enrique Concha al poder visualizar con mayor exactitud su propuesta completa.

En la Biblioteca Nacional se encuentran las copias de las Revista Paula y Paloma (septiembre y noviembre de 1972, respectivamente). La copia correspondiente a revista Paula se encuentra en el salón Camilo Henríquez, disponible en un microfilm en blanco y negro, con un estado de deterioro importante. La copia de la Revista Paloma se encuentra físicamente en el Salón Pablo Neruda.

En Mayo de 2015, en revista Caras se realizó una publicación sobre Enrique Concha, que evidencian la existencia de prendas de vestir correspondientes a la propuesta de textil estudiada, las cuales resguarda su hija Tere Concha, quien actualmente se desenvuelve como productora de Moda.

Acceder a Tere fue fundamental en esta búsqueda, en su poder se encuentran 5 prendas de vestir con los estampados desarrollados por su padre, copias de las revistas mencionadas anteriormente y fragmento de las piezas textiles, la reproducción fotográfica de éstas tienen lugar en su casa.

Una vez recopilada las muestras, para cada una de

---

20 El proyecto Artistas Plásticos Chilenos de la Biblioteca y Centro de Documentación del MNBA entrega información biográfica, bibliográfica e imágenes de obras de artistas chilenos. <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>

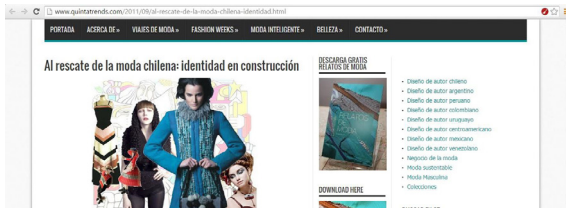


Fig. 22.- Revisión Web del estado del arte (fuente: [www.quintatrends.cl](http://www.quintatrends.cl))



Fig. 23.- Revisión Web del estado del arte (fuente: [www.vistelacalle.cl](http://www.vistelacalle.cl))



Fig. 24.- Revisión Web del estado del arte (fuente: [www.chileancharm.cl](http://www.chileancharm.cl))

<b>Formato</b>	Fotografía Publicada
<b>Publicación de Origen</b>	Revista Paloma n°2
<b>Editorial</b>	Editorial Quimantú
<b>Fecha</b>	Noviembre de 1972
<b>Nombre Del reportaje</b>	Moda Nuestra
<b>Pie de foto</b>	Por los caminos de la isla.
<b>Página</b>	58
<b>Medidas</b>	21 x 15.5 cm
<b>Ubicación actual</b>	Biblioteca Nacional Archivo Tere Concha

<b>Formato</b>	Fotografía Revelada No publicada
<b>Fecha</b>	Septiembre de 1972
<b>Medidas</b>	18 x 24 cm
<b>Ubicación actual</b>	Archivo Personal Tere C.

<b>Formato</b>	Prenda de vestir
<b>Tipo de Prenda</b>	Túnica
<b>Descripción</b>	Túnica manga larga de Tocuyo, tela plana color crema, estampada en negro y rojo. Tajalí en ambos costados y apertura en las mangas.
<b>Talla</b>	Tallaje S
<b>Fecha</b>	1972
<b>Ubicación actual</b>	Archivo Personal Tere Concha

<b>Formato</b>	Tela
<b>Fecha</b>	1972
<b>Descripción</b>	Tela plana estampada. Estampado en negro y rojo.
<b>Medidas</b>	45 x 60 cm
<b>Ubicación actual</b>	Archivo Personal Tere C.

las muestras obtenidas se realiza una documentación fotográfica y el posterior desarrollo de una ficha que contenga su información asociada, cada muestra se asociará con una ficha específica según su tipología:

**Fotografías publicadas:** Para éstas la ficha tipo deberá contener el **nombre de la revista o publicación**, además de su **editorial**, ambas evidenciarán las decisiones tomadas por el equipo directivo de las publicaciones por mostrar esta Moda Autóctona de Enrique; el **nombre del artículo** donde están contenidas las fotografías, el cuál demuestra el contexto en el que las fotografías se insertan y arman el discurso de la propuesta; el **pie de la foto**, carácter orientador y generador de énfasis para la lectura de la fotografía; la **fecha** de la publicación; las **medidas** de la fotografía; y su **ubicación física actual**.

**Fotografías no publicadas:** En este caso, en comparación con la ficha anterior, omitirán toda la información referente a la publicación; se conservarán: las medidas de la fotografía; y su ubicación física actual.

**Prendas de vestir:** Esta ficha entregará información sobre prendas de vestir confeccionadas las cuales serán: En primer lugar qué tipo de prenda es; la descripción de esta; las medidas o la talla; y su ubicación actual.

**Piezas Textiles:** La información incluida en las fichas de piezas textiles tendrán relación con su descripción física; la fecha de su creación; medidas de la tela; soporte o material; y su ubicación actual.

El siguiente paso fue el reconocimiento de los patrones de cada una de éstas muestras. Se clasifican según las similitudes que poseen, reconociendo 11 patrones distintos entre si.

### Análisis Iconográfico

Luego de sistematizar las muestras se hace evidente que los textiles presentan una utilización textual de la iconografía -pascuence o Diaguita-Ante su historia, difícilmente podemos pretender definir lo que ellas son realmente, pues sabemos que incluso en sus propios contextos de producción, circulación y consumo tampoco fueron siempre la misma cosa. (Gallardo, F. 2011)

Los patrones inherentemente poseen una iconografía precolombina asociada, sin éstas, el discurso de su promoción no tendría coherencia formal. Es por esto que el análisis torne la mirada hacia autores que expongan en sus estudios las formas precolombinas.

En 1929, Abel Gutiérrez, quien fuera profesor de dibujo y pintura en el Instituto Nacional, publicó el documento “Dibujos indígenas de Chile”, presentando 178 dibujos ordenados metodológicamente y explicados, con la finalidad de dar a conocer el arte indígena para el uso educativo y artístico, apoyado, entre otros, en la publicación “Alfarería Indígena Chilena<sup>21</sup>” de Ricardo Latchman, publicada un año antes. Sin embargo, es la propuesta de Gutiérrez la primera que deja de manifiesto el uso artístico de las imágenes. Cornely trabaja, décadas después, también bajo esta premisa.

21 En el ámbito internacional podemos relacionar este estudio a las publicaciones gráficas sobre los ornamentos, véase las obras de A. Racinet, A. Dupont-Auberville, O. Jones.

Los estudios contemporáneos “Iconografía Chilena, estudios Precolombinos” de Margarita Cid Lizondo y la propuesta de análisis del profesor argentino César Sonderegger, basan su análisis en la metodología presentada en 1939 por el historiador de arte Erwin Panofsky, quien en permite trabajar sistemáticamente el análisis de los patrones iconográficos.

Panofsky presenta tres niveles de análisis, donde es la secuencia lógica dialéctica: avanzar de lo más simple a lo más complejo.

En primer lugar la descripción **pre iconográfica** (significación primaria) analiza la obra dentro del campo estilístico formal, consiste en una interpretación primaria o natural de lo que se contempla, apelando a la información elemental que pueden ofrecernos los sentidos.

Al segundo nivel se le denomina **análisis iconográfico** (significación secundaria) este análisis hace referencia a los atributos de la obra, elementos que lo campanan y sus características, desentrañando los contenidos afines a las figuras, para identificar el asunto representado y conectarlo con las fuentes escritas.

El tercer nivel es el **análisis iconológico**, el cuál no es objeto de esta investigación, ya que este intenta descubrir el significado de cada uno de los elementos en el tiempo y contexto histórico de su realización.



### Recreación Digital de los patrones.

Entender como es el patrón representado nos lleva a su recreación digital, para esto fue fundamental la identificación de origen de los patrones, en los que el trabajo de Cornely, las prendas físicas y los fragmentos textiles fueron claves; las fotografías nos permiten poner en contexto las telas y su relación con el cuerpo al transformarse en prendas, pero este proceso genera inevitablemente cambios en el patrón. La recreación digital de los patrones se realiza en *Adobe Illustrator*, apoyado en las muestras mencionadas.

### Elección Tipográfica

El documento que contiene el archivo está compuesto por dos características: la actualización de los patrones al trabajarlos con un lenguaje vectorial en su representación y las muestras que evidencian cómo era la propuesta textil y en el contexto en el que se expusieron. Es por esto que la elección tipográfica se basa en dos clásicos. En primer lugar para los títulos y denominaciones de las muestras se trabaja con la tipografía Gill Sans, creada por el tipógrafo Eric Gill y publicada por la fundidora Monotype entre los años de 1928 y 1930. A continuación, para la información contenida en las fichas y para el cuerpo de los textos en general, se utiliza la tipografía Garamond Premiere Pro, creada por Claude Garamond en el siglo XVI en Francia, en sus variaciones Bold Subhead y Medium

Gill Sans MT

ABCDEFGHIJKLMÑOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz  
 0123456789  
 .,:;-\_“”#%&/()=?;!;

Garamond Premiere Pro  
Bold Subhead

ABCDEFGHIJKLMÑOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz  
 0123456789  
 .,:;-\_“”#%&/()=?;!;

Garamond Premiere Pro  
Medium

ABCDEFGHIJKLMÑOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz  
 0123456789  
 .,:;-\_“”#%&/()=?;!;

### Estructura del Archivo

La propuesta de archivo está compuesto de 3 cuerpos.:

El primero (fig. 25), a modo de resumen, evidencia miniaturas de cada uno de los patrones, con la referencia discursiva del origen de sus figuras. Está compuesto por 11 imágenes ubicadas en la página inicial, para que el lector pueda visualizar los rasgos generales de la gráfica de las telas de Enrique Concha. Cada Patrón se encuentra numerado, esta numeración es la utilizada en todo el documento para designar cada patrón, sirviendo esta página además de un índice.

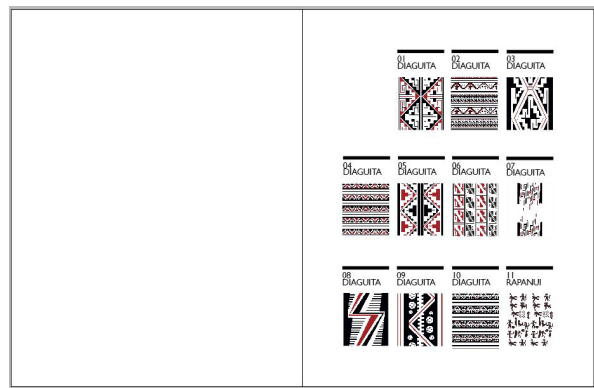


Fig.25.- Primer Cuerpo del Archivo: Índice visual de los patrones (fuente: Elaboración propia)

El segundo cuerpo (fig. 26) evidencia la relación de los patrones con el objeto arqueológico que soporta la gráfica que se reproduce en el textil. Se vincula gráficamente la propuesta de Enrique con la iconografía original, existe el antecedente de que los dibujos que plasma Cornely son los utilizados como referencia para los estampados Diaguitas.

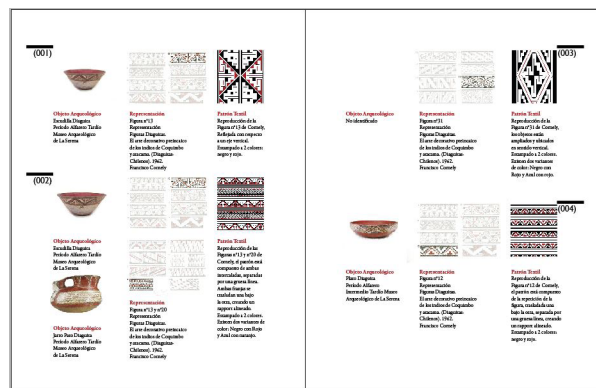


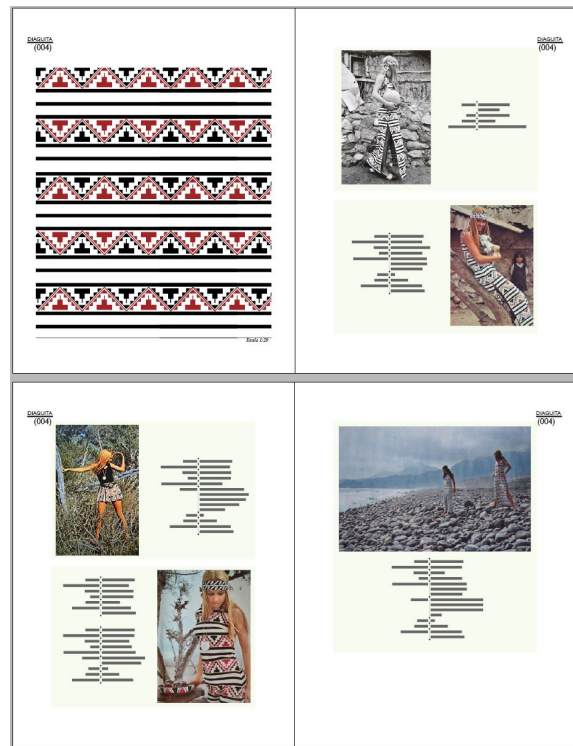
Fig.26.- Segundo Cuerpo del Archivo: Relación con el origen (fuente: Elaboración propia)

Dividido en tres columnas, éstas páginas evidencian en primer lugar el objeto arqueológico original, los que, en su mayoría, forman parte de la colección del Museo Arqueológico de la Serena, la colección se puede revisar de manera online en el sitio web de Surdoc<sup>22</sup>. Luego la representación gráfica de sus motivos, a través de las miniaturas de las láminas

de Francisco Cornely, en las cuales se presenta contrastada la figura correspondiente al patrón identificado. Muchas de las piezas que forman parte de la colección coinciden con los dibujos representados, entendiendo el trabajo de Concha como la reproducción textual de éstos. En tercer lugar se puede observar el patrón recreado digitalmente.

La tercera parte, siguiendo la numeración coherente a los cuerpos anteriores, se estructura en relación a cada patrón simulando capítulos, y componiendo el tercer cuerpo (fig. 27) en ésta se visualiza el patrón recreado digitalmente en una escala de 1:20 y se presentan seguido de cada uno, todas las fotos que contienen al patrón, cada una de las fotos con su correspondiente ficha.

La cantidad de fotos que se vean relacionadas a cada patrón depende principalmente de las muestras encontradas.



**Fig. 27.-** Tercer Cuerpo del Archivo: Relación de las fotografías con el patrón identificado. *(fuente: Elaboración propia)*





**Recurso Visual: permanentes**

Se identificaron 11 patrones distintos, los cuales se visualizan en cada uno de los cuerpos del archivo.

En el tercer cuerpo, se presenta una miniatura de cada patrón en la esquina superior exterior de cada página, con la finalidad de orientar al lector a relacionar las fotografías que observa con la forma que posee el patrón que corresponde.

La numeración está directamente relacionada con el primer cuerpo, adquiriendo un rol indexal dentro del archivo.

Fig. 28.- Tercer Cuerpo del Archivo. Detalle Permanentes  
(fuente: Elaboración propia)



# Conclusiones

Esta investigación y su posterior desarrollo del archivo, pone en manifiesto la existencia de los patrones de Enrique Concha, de los cuales hasta la fecha (con excepción de la publicación en Revista Caras, posterior al inicio de este proyecto) no existían evidencias visuales que correspondieran a las publicaciones teóricas sobre la Moda Autóctona.<sup>23</sup> Este documento es el registro completo de la obra textil de Enrique Concha, siendo la base para estudios posteriores sobre el autor y la Moda Autóctona.

La propuesta de Enrique Concha, si bien desde el punto de vista crítico del diseño, al dedicarse a hacer reproducciones textuales de las imágenes no presenta un elemento creativo característico, es decir, esta propuesta la podría haber efectuado cualquier otra persona. Cada uno de los 11 patrones que formaban su colección, se limitaban a reordenar los elementos gráficos ya conocidos y cambiarlos de materialidad.

Sin embargo, este ejercicio obtiene su importancia en el ámbito discursivo: poner en valor los elementos simbólicos que reproduce y transformarlos en la base para objetos que serían parte de una cotidianidad a través de un soporte en relación directa con el cuerpo, demostrando que era posible dejar de depender de la copia de productos extranjeros.

Paradójicamente la situación del textil nacional a la fecha, se encuentra en un punto símil al que Concha buscaba responder, la propuesta de diseño en textil en las grandes empresas nacionales (por ejemplo Textil Cassis y Textil Alameda, principales

productores nacionales de telas) se remite a la compra de papeles en el extranjero los cuales, dada la tecnología de estampados actuales, se traspasan a las telas sublimándolas en Chile.

Hoy, a pesar la cantidad enorme de información a la que se puede acceder a través de dispositivos y de los archivos que contienen las bibliotecas de nuestro país, no es común encontrar estudios sobre el diseño de patrones textiles, en las academias se estudian principalmente el “como se hace” y no desde su ámbito histórico; Siendo una disciplina que sienta sus bases en el rescate histórico de imágenes, probablemente no se ha validado su importancia para entenderlo como un reflejo de lo que sucede en la sociedad, y como tal, parte de la historia y la memoria que nos une.

La moda muchas veces se ve como decisiones antojadizas de un grupo de expertos en las tendencias, además de atribuirle en tinte de ser algo pasajero, no obstante, se puede concluir que las piezas textiles, las prendas, y todo el entorno medial que soporta sus discursos, son obras que forman parte de la cotidianidad y funcionan como un lienzo promotor y cargado de significado, con el doble condicionamiento que esto significa: cumple las necesidades primarias de utilidad y función y las necesidades secundarias de significación y cultura.

---

23 Días antes de concluir este documento, editorial Catalonia lanza la reedición de la publicación “Morir un Poco” de Pía Montalva, siendo la portada de ésta una de las fotos del trabajo de Enrique Concha.

# Bibliografía

## Libros

**ÁLVAREZ, P.** 2012. Artes Aplicadas y la industria nacional: una difícil comunión. En CASTILLO, E., Artesanos, Artistas Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928 - 1968. 1era Edición. Santiago, Ocho libros Editores / Pie de Texto. 444 p.

**BARTHES, R.** 1989. La cámara lúcida: nota sobre la fotografía. Buenos Aires: Paidós.

**BARTHES, R., I SASTRE, J. V., & PENDAUX, M.** 1978. Sistema de la moda. Editorial Gustavo Gili.

**BENJAMIN, W.** 1973. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en Discursos interrumpidos I, Taurus, Madrid, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, pp. 15-57.

**BERGER, J.** 2005. Modos de ver. Segunda Edición. Barcelona. Gustavo Gili. 177 p.

**BONSIEPE, G Y FERNANDEZ, S.** 2008. Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía. Barcelona. Editorial Blücher Brasil. 380 p.

**BOWLES, M Y ISAAC, C.** 2009. Diseño y estampación textil digital. Barcelona. Editorial Blume. 192 p. 1ª edición en lengua española.

**BRIGGS-GOODE, A.** 2013. Diseño de estampados textiles. Barcelona. Blume Editorial. 208 p.

**CID, M.** 2009. Diseño precolombino: iconografía chilena. Santiago de Chile. Ocho Libros editores. 199 p. 2ª Ed.

**CORNEJO, R. Y PEREZ, A.** 1977. Artesanía de la IV región. Coquimbo. Aspectos culturales, geográficos y turísticos. Santiago. Universidad de Chile. 86 p. 1ª Ed.

**CORNELY, F.** 1962. El arte decorativo preincaico de los indios de Coquimbo y atacama. (Diaguitas-Chilenos). Santiago. Edit. Bolívar. 53 p.

**DERRIDA, J.** 1994. Mal de archivo. Una impresión freudiana. Traducción de Paco Vidarte. Madrid. Trotta.

**DUSSAILLANT, J.** 2006. Consejos al investigador. Guía práctica para hacer una tesis. Santiago. Ril Editores, Universidad Finis Terrae. 118p.

**ESCOBAR, P Y GARCÍA-HUIDOBRO, C.** 2012. Una Historia de las revistas Chilena. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales. 178 p. 1era ed.

**GERNSTNER, K.** 1979. Diseñar programas. Barcelona: Gustavo Gilli.

**GONZÁLEZ, P.** 1995. Diseño cerámicos de la fase diaguita - inca: Estructura, simbolismo, color y relaciones culturales. Santiago: Memoria para optar al título de arqueóloga. Universidad de Chile.

**GONZÁLEZ, P.** 2013. Arte y Cultura Diaguita Chilena. Simetría, simbolismo e identidad. Primera Edición. Santiago. Ucayali editores. 350 p.

**GUTIÉRREZ A.** 1929. Dibujos indígenas de Chile. Santiago : Impr. Universitaria. 72 p.

**INAPI,** 2010. Historia Gráfica de la Propiedad Industrial en Chile. Santiago: Pie de Texto Consultores y editores. 195 p.

**LLAMAZARES, A. Y MARTÍNEZ C.** 2004. El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica. Buenos Aires, Argentina. Editorial Biblos. 319p. 1ª Ed.

**MONTALVA, P.** 2004. Morir un poco, moda y sociedad en Chile 1960-1976. Santiago. Editorial Sudamericana. 345 p. 1ª Ed.

**MONTERO, A.** 1913. Registro jeneral de Patentes de Invención. 1840-1912. Santiago, Ministerio de Industria i obras públicas.  
[en línea] [http://www.inapi.cl/libro1\\_patente/](http://www.inapi.cl/libro1_patente/)  
[consulta : Junio 2015]

**MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (CHILE).** 1972. Campaña de la moda y vestuario autóctono chilenos. Unctad III / Investigación realizada por: Gloria Vega Fuentes. Santiago. 28 p.

**ORTEGA, L.** 1981. Nueva Historia. Asociación de historiadores chilenos (U.K). Londres  
[en línea] <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0016975.pdf>  
[consulta : Junio 2015]

**PANOFSKY, E.** 1991. Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. Madrid, España. Alianza.

**POYNOR, R.** 2003. No más normas: diseño gráfico y posmoderno. Naucalpan: Gustavo Gilli.

**RAMÍREZ, J.** 2002. Rapa Nui : manual de arqueología e historia. Valparaíso: Universidad de Valparaíso. Centro de Estudios Rapa Nui.  
Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile  
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8415.html> .

**SALINAS, J.** 2014. Linda, regia, estupenda; Historia de la moda y la mujer en Chile. Santiago. Aguilar Chilena de ediciones S.A. 340 p. 1ª Ed.

**SEPÚLVEDA, F.** 2010. Patrimonio, identidad, tradición y creatividad. Santiago. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. 173 p.1ª Ed.

**SONDEREGUER, C.** 2003. Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico. Marco Teórico Cátedra Sondereguer de Diseño y Arte Precolombino. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires

**WALKER, J.** 1973. Glossary of art, architecture and design: since 1945. London: Clive Bingley. 240 p.

**WINN, P.** 2004. Tejedores de la revolución. Los trabajadores de Yarur y la vía chilena al socialismo. Traducción de Verónica Huerta y Paula Salazar. Santiagp LOM editores. 360p

**WORSLEY, H.** 2011. Décadas de Moda. Desde 1900 hasta Hoy. Barcelona: h.f.fullmann publishing GmbH. 607 p.



**Artículos**

**BOURLON, D.** 2009. Hacia la concepción de un sentido de identidad en el diseño gráfico mexicano. IV Encuentro Latinoamericano de Diseño "Diseño en Palermo" Comunicaciones Académicas Julio 2009, Actas de Diseño 7. Buenos Aires, Argentina. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.: 56 - 66

**BREA, J.** 2006. Estética, historia del Arte, Estudios visuales. Estudios Visuales, número 3, 8 -25.  
[en línea] [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea\\_estetica.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf)  
[consulta : Octubre 2014]

**DERRIDA, J.** 1994. MAL DE ARCHIVO. Una impresión freudiana. Traducción de Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en castellano.  
[en línea] <http://marbue.xoom.it/martinm/PUG/Maldearchivo.pdf>  
[consulta : Enero 2015]

**DI DOMENICO, M.** 1972. ¿Hay una moda en 1972?. Revista Eva (1417):38-39

**GALLARDO, F.** 2011. Recolección, colección y cultura. Artefactos precolombinos y sus transmutaciones. Arte Precolombino Chileno. Donación Colección Santa Cruz-Yaconi

**GUASH, A.** 2005. Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. MATERIA 5, pp. 157-183.  
[en línea] <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>  
[consulta : Enero 2015]

**PALMA, J.** 1984. Chile 1914-1935: de economía exportadora a sustitutiva de importaciones. Coleccion estudios cieplan 12 (81): 61-88

**REINECKE, G.** 1997. Flexibilidad, innovaciones y cadenas productivas: La industria del textil y del vestuario en Chile. Santiago: Organización Internacional del trabajo.  
[en línea] [http://www.oit.org.pe/WDMS/bib/publ/doctrab/dt\\_055.pdf](http://www.oit.org.pe/WDMS/bib/publ/doctrab/dt_055.pdf)  
[consulta : Septiembre 2014]

**TORRES, M.** 1981. Evolución de la actividad textil periodo 1968 -1980. Serie de Estudios económicos, número 9, Departamento de informaciones estadísticas y publicaciones del Banco Central de Chile.  
[en línea] <http://www.bcentral.cl/estudios/estudios-economicos/pdf/serieestudios09.pdf>  
[consulta : Octubre 2014]

**Revistas**

**REVISTA PAULA.**1972. Santiago, Chile. (N°124)

**REVISTA PALOMA.**1972. Santiago, Chile. (N°2)

**REVISTA CARAS.**2015. Santiago, Chile. (N°707)

**REVISTA EVA.** 1971. Santiago, Chile. (N°1379)

**Tesis, Memorias, Proyectos de título.**

**ALIAGA, P.** 2006. Imagen Viviente. Iconografía Andina en los trajes de la Fiesta Religiosa de la Tirana: Patrimonio Visual del Norte de Chile. Proyecto para optar al título de diseñador mención gráfico. Santiago. Universidad de Chile. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. 129 p.

**BARROS, D.** 2013. Estatización de la Industria Textil durante el Gobierno de La Unidad Popular (1970-1973). Memoria para optar al grado de Licenciado En Ciencias Jurídicas. Universidad De Chile, Facultad De Derecho. Departamento de Ciencias del Derecho. Santiago

**CERDA, C.** 2011. Diseño de vestuario autóctono en Chile (1968 - 1973): Las propuestas de Marco Correa, María Inés Solimano y Nelly Alarcón. Santiago. Memoria para optar al título de Diseñadora. Pontificia Universidad Católica.

**COLLADOS, Y. INOSTROSA, C. HIDALGO, A. & SCHIFFERLI, M.** 1969. Cuatro en A.Stuven, creaciones textiles. Memoria (artífice con mención en artes textiles). Universidad de Chile.

**LUNA, M.** 2012. Moda: Religión de la postmodernidad. Palermo: Proyecto de graduación, Universidad de Palermo, Facultad de diseño y comunicación. [en línea] [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectorgraduacion/archivos/558.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/558.pdf)  
[consulta : Septiembre 2014]

**REICHEL, S.** 2012. Indumentaria, individualización y creatividad. La identidad personal del usuario manifestada en la creación de productos individualizados de indumentaria. Palermo: Proyecto de graduación, Universidad de Palermo, Facultad de diseño y comunicación.

[en línea] [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/1652.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1652.pdf)

[consulta : Septiembre 2014]

**VALDEBENITO, M.** 1970. Diseñador e industria. Proyector de Título para acceder al Grado de Diseñador de Estampados. Universidad de Chile.

**ZARHI, J.** 1979. [Yarur S.A. Manufacturas Chilenas de Algodón]. Informe de Práctica Profesional (diseñador textil estampado)-- Universidad de Chile, 1979.

# Índice de Ilustraciones

- 1.-Textil Yarur, 1972 (*f fuente: Revista Paloma n°2*)
- 2.-Louis Feraud, Fashion Magazine, Abril 1968  
(*f fuente: catwalktbreads.wordpress.com*)
- 3.-Otoño/invierno 1965, Roberto Cappuci  
(*f fuente: Worsley, H. 2011. Décadas de Moda. Desde 1900 hasta Hoy.*)
- 4.-Nelly Alarcón (*f fuente: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (CHILE). 1972. Campaña de la moda y vestuario autóctono chilenos. Unctad III / Investigación realizada por: Gloria Vega Fuentes. Santiago.*)
- 5.-Enrique Concha (*f fuente: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (CHILE). 1972. Campaña de la moda y vestuario autóctono chilenos. Unctad III / Investigación realizada por: Gloria Vega Fuentes. Santiago. )*
- 6.-Marco Correa (*f fuente: SALINAS, J. 2014. Linda, regia, estupenda; Historia de la moda y la mujer en Chile. Santiago.*)
- 7.-Alejandro Stuvén (*f fuente: Revista Eva n°1379*)
- 8.-Enrique Concha (*f fuente: Archivo Familiar Tere Concha*)
- 9.-Portada del Catálogo de la Exposición “un Chile Oculto”, Mayo 1972  
(*f fuente: Biblioteca Museo de Bellas Artes*)
- 10.-Portada Revista Paula (*f fuente: Paula n°124, Septiembre de 1972*)
- 11.-Portada Revista Paloma (*f fuente: Paloma n°2, Noviembre de 1972*)
- 12.-Fotografía de la propuesta de Enrique Concha  
(*f fuente: Revista Paula Septiembre 1972*)
- 13.-Fotografía de la propuesta de Enrique Concha  
(*f fuente: Revista Paula Septiembre 1972*)

- 14.-Portada de la publicación de Cornely, 1962  
(fuente: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0060132.pdf>)
- 15.-Interior de la publicación de Cornely, 1962  
(fuente: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0060132.pdf>)
- 16.-Interior de la publicación de Cornely, 1962  
(fuente: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0060132.pdf>)
- 17.-Dibujante de Textil Yarur graba una plancha con el estampado de inspiración Rapa Nui.  
(fuente: *Revista Paloma*, Noviembre 1972)
- 18.-Reportaje fotográfico en el que la modelo usa una prenda confeccionada con la tela de Concha.  
(fuente: *Revista Paloma*, Noviembre 1972)
- 19.-Plato Diaguita (fuente:[www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl))
- 20.-Página interior de Figuras Diaguitas. El arte decorativo preincaico de los indios de Coquimbo y atacama. Francisco Cornely 1962.  
(fuente: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0060132.pdf>)
- 21.-Modelo usando un vestido con una tela estampada de Enrique Concha.  
(fuente: *Revista Paula* Septiembre 1972)
- 22.- Revisión Web del estado del arte (fuente: <http://www.quintatrends.com/2011/09/al-rescate-de-la-moda-chilena-identidad.html>)
- 23.-Revisión Web del estado del arte (fuente: <http://www.vistelacalle.com/43839/marco-correa-el-favorito-de-los-vanguardistas-en-chile-a-fines-de-los-60%E2%80%B2s-segunda-parte-y-final/>)
- 24.-Revisión Web del estado del arte (fuente: [http://www.chileancharm.com/MARCO\\_CORREA/index.htm](http://www.chileancharm.com/MARCO_CORREA/index.htm))
- 25.- Primer Cuerpo del Archivo: Índice visual de los patrones  
(fuente: *Elaboración propia*)
- 26.- Segundo Cuerpo del Archivo: Relación con el origen  
(fuente: *Elaboración propia*)
- 27.- Tercer Cuerpo del Archivo: Relación de las fotografías con el patrón identificado. (fuente: *Elaboración propia*)
- 28.- Tercer Cuerpo del Archivo. Detalle Permanentes. (fuente: *Elaboración propia*)







**Patrones  
Textiles de  
Enrique Concha  
Moda Autóctona 1972**



## CONSIDERACIONES

---

En los siguientes párrafos se explica como están compuestas las páginas venideras.

Con el objeto de hacer más fácil la visualización de la propuesta textil estudiada, se representó cada patrón vectorizado, de modo de ayudar al lector a comprender cómo era visualmente el conjunto que compuso este ejercicio textil.

Visualizar los patrones desde las prendas ya confeccionadas presentaba una dificultad que se vio aliviada al encontrar el documento de Cornely. La fragmentación del diseño original del estampado es inevitable al momento de confeccionar una prenda.

En algunos casos (patrones 3 y 7) el textil no hace referencia a la publicación antes mencionada, la reconstrucción de patrón se hace posible al observar la tela físicamente en el archivo personal de Tere Concha.

Es en la página inicial del archivo donde se puede observar cada una de las propuestas textiles de Enrique, así como en su conjunto.

A continuación, se presenta la comparación con el origen de las figuras representadas en el patrón, en la primera columna se observa el objeto original de referencia, en muchos casos coincide con la colección de Francisco Cornely que aloja el Museo Arqueológico de La Serena y con el dibujo presentado en su publicación de 1962, siendo esta

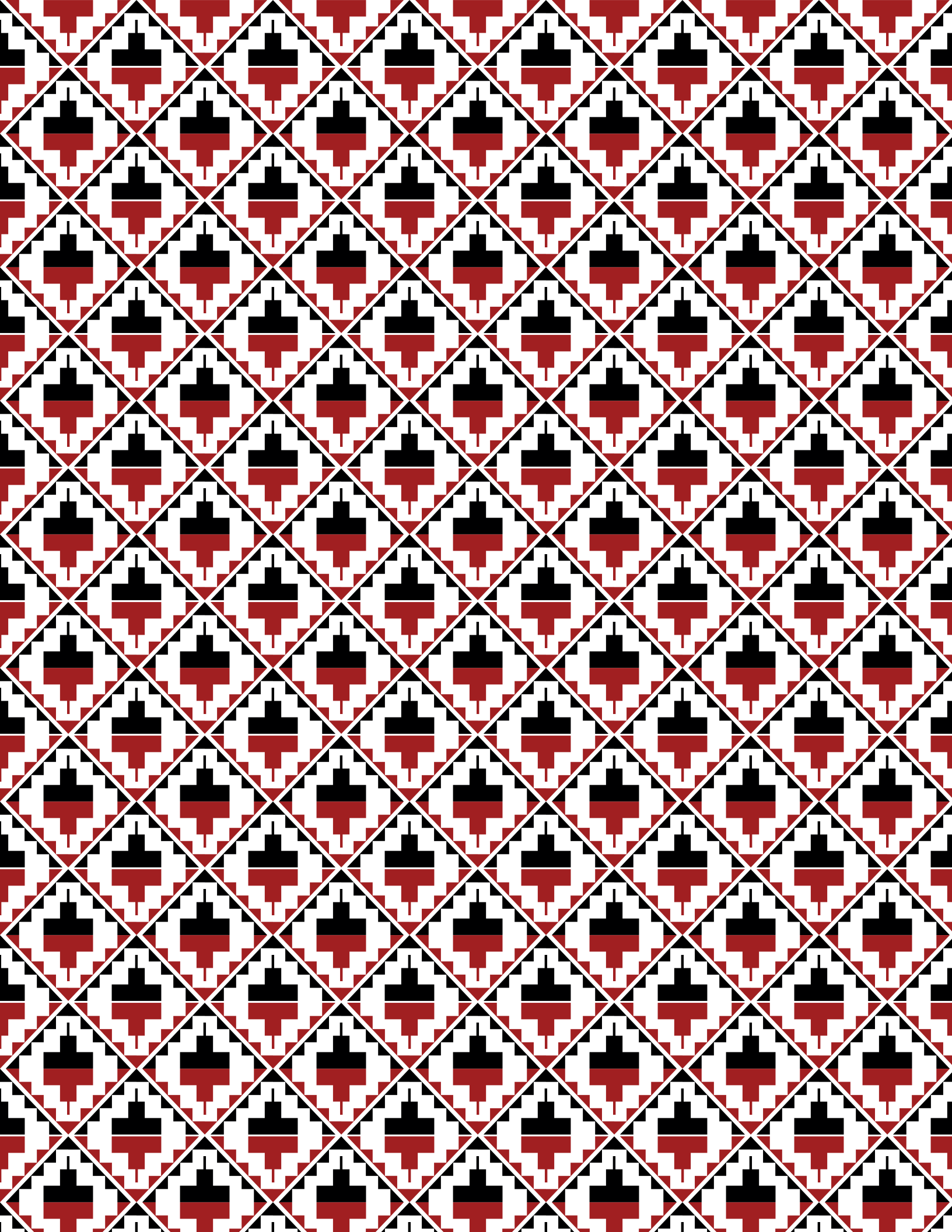
también evidencia, la que toma su lugar en la segunda columna -cuando corresponde- y en la tercera columna se observa el patrón que hace referencia a los objetos. Los textiles muestran una reproducción de la reproducción de un original.

Las páginas que continúan muestran el patrón vectorizado, el tamaño en el que se visualiza el patrón está en escala de 1:20. Cada patrón está numerado y posee una referencia escrita a su origen (Diaguita o Rapa Nui). Las páginas que suceden a cada patrón evidencian cada registro de él.

Cada tipo de muestra posee una ficha específica que contextualiza su origen y facilita su futura ubicación física para estudios posteriores.

Las fichas de las fotografías no publicadas, piezas textiles confeccionadas y fragmentadas contienen la información sobre su formato, fecha, medidas y ubicación actual. Las fotografías publicadas poseen la información sobre su soporte, información descriptiva y su ubicación actual.

Estas en su conjunto componen el archivo visual de la propuesta de Enrique Concha





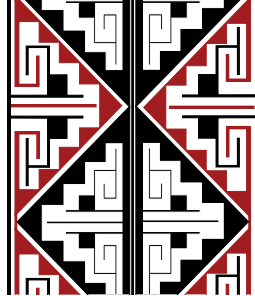


- | -

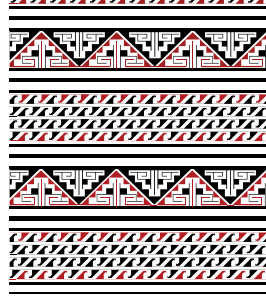
# Patrones Textiles



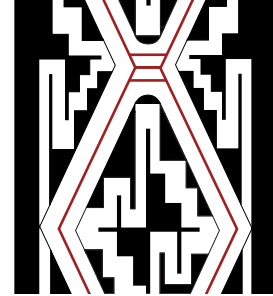
01  
DIAGUITA



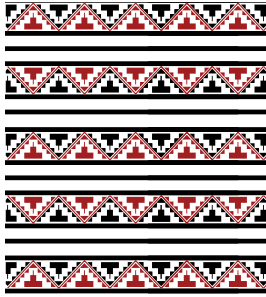
02  
DIAGUITA



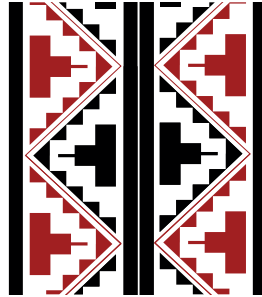
03  
DIAGUITA



04  
DIAGUITA



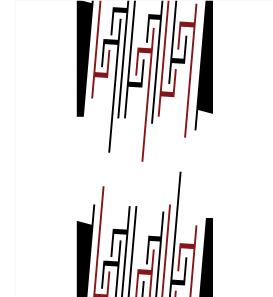
05  
DIAGUITA



06  
DIAGUITA



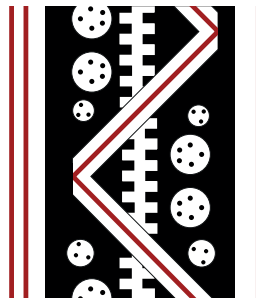
07  
DIAGUITA



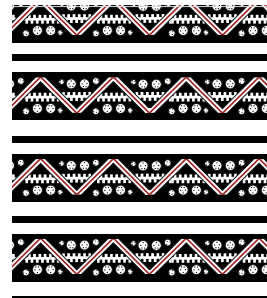
08  
DIAGUITA



09  
DIAGUITA

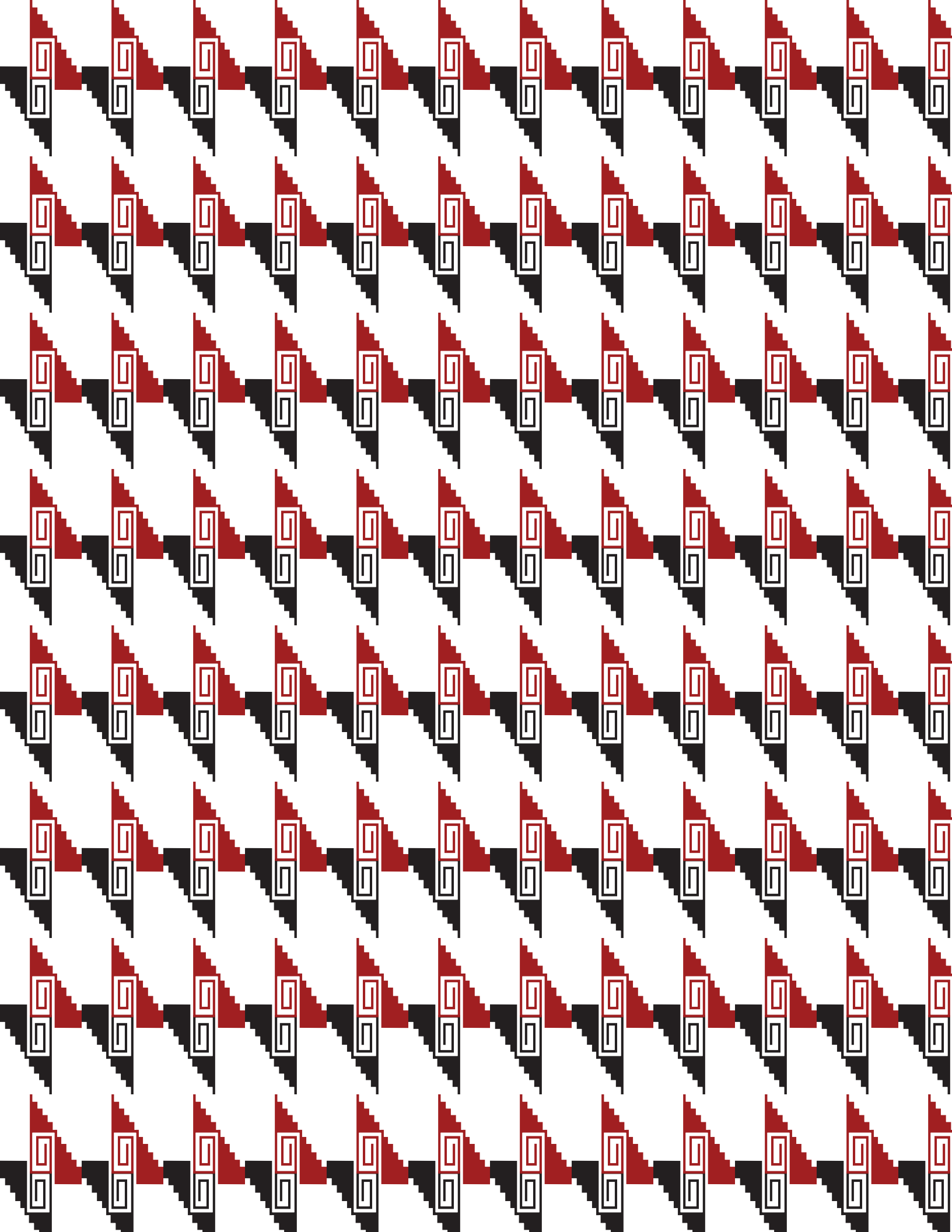


10  
DIAGUITA



11  
RAPANUI







- II -

# Comparación de Origen

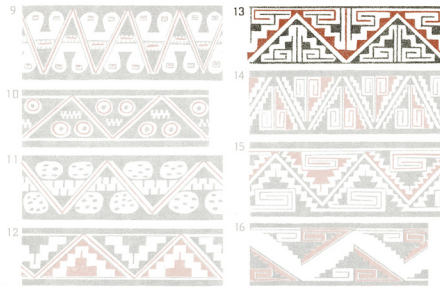


(001)



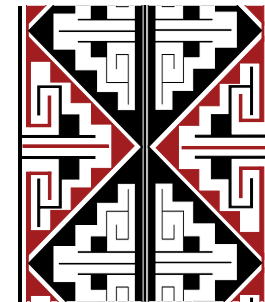
**Objeto Arqueológico**

Escudilla Diaguita  
Período Alfarero Tardío  
Museo Arqueológico  
de La Serena



**Representación**

Figura n° 13  
Representación  
Figuras Diaguitas.  
El arte decorativo preincaico  
de los indios de Coquimbo  
y atacama. (Diaguitas-  
Chilenos). 1962.  
Francisco Cornely



**Patrón Textil**

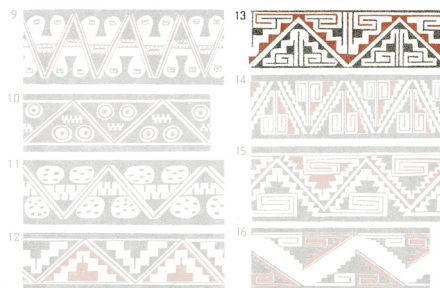
Reproducción de la  
Figura n° 13 de Cornely,  
Reflejada con respecto  
a un eje vertical.  
Estampado a 2 colores:  
negro y rojo.

(002)



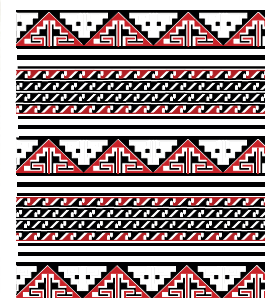
**Objeto Arqueológico**

Escudilla Diaguita  
Período Alfarero Tardío  
Museo Arqueológico  
de La Serena



**Representación**

Figura n° 13 y n° 20  
Representación  
Figuras Diaguitas.  
El arte decorativo preincaico  
de los indios de Coquimbo  
y atacama. (Diaguitas-  
Chilenos). 1962.  
Francisco Cornely



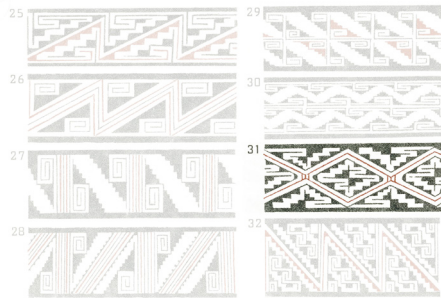
**Patrón Textil**

Reproducción de las  
Figuras n° 13 y n° 20 de  
Cornely, el patrón está  
compuesto de ambas  
intercaladas, separadas  
por una gruesa línea.  
Ambas franjas se  
trasladan una bajo  
la otra, creando un  
rapport alineado.  
Estampado a 2 colores.  
Existen dos variantes de  
color: Negro con Rojo  
y Azul con naranja.



**Objeto Arqueológico**

Jarro Pato Diaguita  
Período Alfarero Tardío  
Museo Arqueológico  
de La Serena



**Objeto Arqueológico**

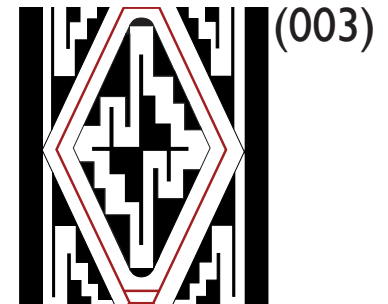
No identificado

**Representación**

Figura n°31  
 Representación  
 Figuras Diaguitas.  
 El arte decorativo preincaico  
 de los indios de Coquimbo  
 y atacama. (Diaguitas-  
 Chilenos). 1962.  
 Francisco Cornely

**Patrón Textil**

Reproducción de la  
 Figura n°31 de Cornely,  
 los objetos están  
 ampliados y ubicados  
 en sentido vertical.  
 Estampado a 2 colores.  
 Existen dos variantes  
 de color: Negro con  
 Rojo y Azul con rojo.



**Objeto Arqueológico**

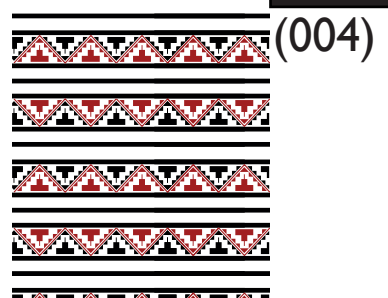
Plato Diaguita  
 Período Alfarero  
 Intermedio Tardío Museo  
 Arqueológico de La Serena

**Representación**

Figura n°12  
 Representación  
 Figuras Diaguitas.  
 El arte decorativo preincaico  
 de los indios de Coquimbo  
 y atacama. (Diaguitas-  
 Chilenos). 1962.  
 Francisco Cornely

**Patrón Textil**

Reproducción de la  
 Figura n°12 de Cornely,  
 el patrón está compuesto  
 de la repetición de la  
 figura, trasladada una  
 bajo la otra, separada por  
 una gruesa línea, creando  
 un rapped alineado.  
 Estampado a 2 colores:  
 negro y rojo.

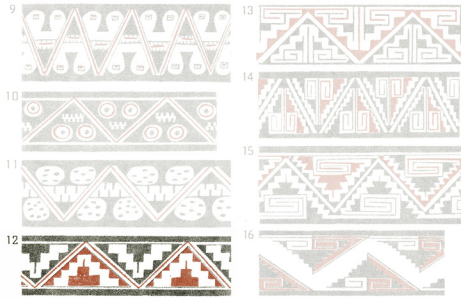


(005)



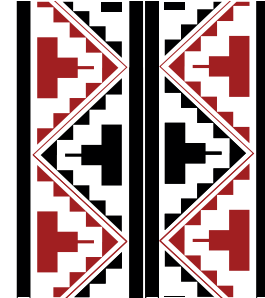
**Objeto Arqueológico**

Plato Diaguita  
Período Alfarero  
Intermedio Tardío Museo  
Arqueológico de La Serena



**Representación**

Figura n°12  
Representación Figuras Diaguitas.  
El arte decorativo preincaico de los  
indios de Coquimbo y atacama.  
(Diaguitas-Chilenos). 1962.  
Francisco Cornely



**Patrón Textil**

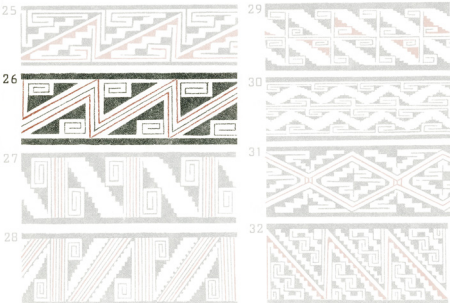
Reproducción de la  
Figura n°12 de Cornely,  
Reflejada con respecto  
a un eje vertical.  
Estampado a 2 colores:  
negro y rojo.

(006)



**Objeto Arqueológico**

Plato Diaguita  
Período Alfarero  
Intermedio Tardío  
Museo Arqueológico  
de La Serena



**Representación**

Figura n°26 y n°27  
Representación  
Figuras Diaguitas.  
El arte decorativo preincaico  
de los indios de Coquimbo  
y atacama. (Diaguitas-  
Chilenos). 1962.  
Francisco Cornely



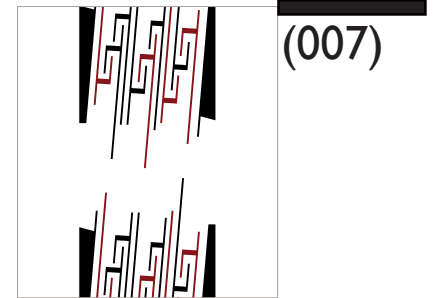
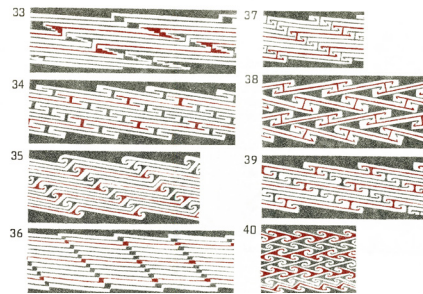
**Patrón Textil**

Reproducción de las  
Figuras n°26 y n°27  
de Cornely, el patrón  
está compuesto de  
ambas intercaladas  
verticalmente, separadas  
por una gruesa línea.  
Ambas franjas se  
trasladan una al lado  
la otra, creando un  
rapport alineado.  
Estampado a 2 colores.  
Existe una variante de  
color: Negro con Rojo.



**Objeto Arqueológico**

Plato Diaguita  
Período Alfarero Tardío  
Museo Arqueológico  
de La Serena



**Objeto Arqueológico**

No identificado

**Representación**

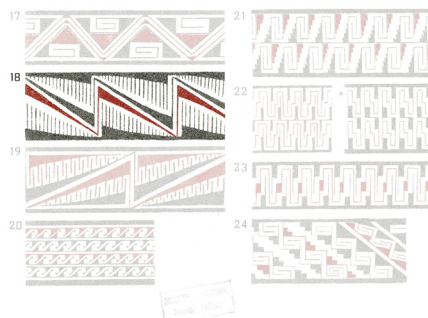
Se puede relacionar con las figuras de esta lámina, sin ser ninguna coincidente textualmente.

El arte decorativo preincaico de los indios de Coquimbo y atacama. (Diaguitas-Chilenos). 1962.

Francisco Cornely

**Patrón Textil**

Modificación de patrones con representación de ondas. Estampado focalizado, separado por un área sin estampar. Estampado a 2 colores: negro y rojo.



**Objeto Arqueológico**

Plato Diaguita  
Período Alfarero Tardío Museo  
Arqueológico de La Serena

**Representación**

Figura n°18

Representación

Figuras Diaguitas.

El arte decorativo preincaico de los indios de Coquimbo y atacama. (Diaguitas-Chilenos). 1962.

Francisco Cornely

**Patrón Textil**

Reproducción de la Figura n°18 de Cornely, La figura se encuentra ampliada y dispuesta de forma vertical. Estampado a 2 colores: negro y rojo.



(009)



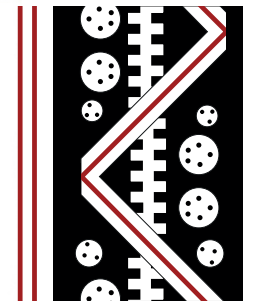
**Objeto Arqueológico**

Plato Diaguita  
Período Alfarero  
Intermedio Tardío  
Museo Arqueológico  
de La Serena



**Representación**

Figura n°8  
Representación  
Figuras Diaguitas.  
El arte decorativo preincaico  
de los indios de Coquimbo  
y atacama. (Diaguitas-  
Chilenos). 1962.  
Francisco Cornely



**Patrón Textil**

Reproducción de  
la Figura n°18 de  
Cornely, La figura se  
encuentra ampliada y  
dispuesta de forma  
vertical, contenida  
por 3 líneas delgadas.  
Estampado a 2  
colores: negro y rojo.

(010)



**Objeto Arqueológico**

Plato Diaguita  
Período Alfarero  
Intermedio Tardío  
Museo Arqueológico  
de La Serena



**Representación**

Figura n°8  
Representación  
Figuras Diaguitas.  
El arte decorativo preincaico  
de los indios de Coquimbo  
y atacama. (Diaguitas-  
Chilenos). 1962.  
Francisco Cornely



**Patrón Textil**

Reproducción de la  
Figura n°12 de Cornely,  
el patrón está compuesto  
de la repetición de la  
figura, trasladada una  
bajo la otra, separada por  
una gruesa línea, creando  
un rapport alineado.  
Estampado a 2 colores:  
negro y rojo.





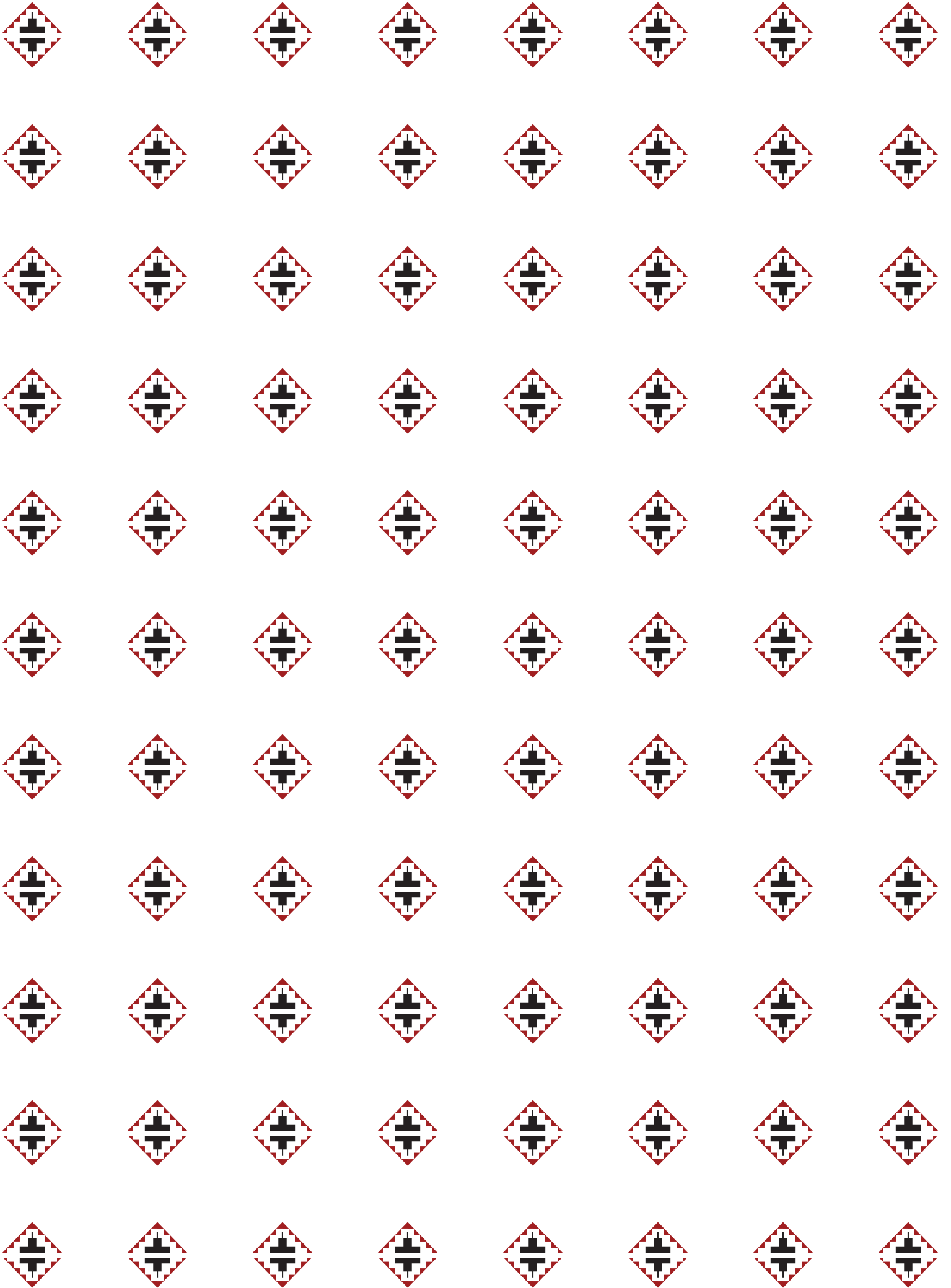
**Objeto Arqueológico**  
 Tabla Rongorongo.  
 Rapa Nui

Dioses	Hombres	Plantas	Plantas
Dioses	Hombres	Plantas	Plantas
<i>Ahu revere</i>	<i>Ahu</i>	<i>Chilapume</i>	<i>Rau lei</i>
<i>Dios pintado</i>	<i>El hijo</i>	<i>Rutera roja</i>	<i>Rama de mimosa (símbolo de mimosa)</i>
<i>Ahu lila rojo</i>	<i>Los niños</i>	<i>Hijo</i>	<i>Liana</i>
<i>Dios pintado de amarillo</i>	<i>El niño</i>	<i>Calabaza</i>	<i>Sinagrafia</i>
<i>Ahu lila kara</i>	<i>Zunaci</i>	<i>Ahu</i>	<i>Nahge</i>
<i>Dios pintado de rojo</i>	<i>Nino</i>	<i>Junghe</i>	<i>Caballo</i>
<i>Ahu lila azul</i>	<i>El hijo mayor</i>	<i>Kau lila de kara</i>	<i>Hare para</i>
<i>Dios pintado de blanco</i>	<i>El último nacido</i>	<i>Junghe en flor</i>	<i>Lugar de oraciones</i>
<i>Ahu mata cavi</i>	<i>Vir paha paha</i>	<i>Hua</i>	<i>Tigete i in hara para</i>
<i>Dios con ojos azules</i>	<i>Mujeres con sombreros o peñales.</i>	<i>Flora</i>	<i>Hombres en lugar de oraciones.</i>
<i>Ahu mapu</i>	<i>El hijo menor</i>	<i>Hua</i>	<i>Rutera que lila no se hara para.</i>
<i>Dios cilindrón</i>	<i>Vir paha paha</i>	<i>Flora</i>	<i>Madera para el lugar de oraciones</i>
<i>Hombres</i>	<i>Vir paha paha</i>	<i>Hua</i>	<i>Toda</i>
<i>Vir araki</i>	<i>El hijo menor</i>	<i>Flora</i>	<i>Casa</i>
<i>El rey</i>	<i>Vir paha paha</i>	<i>Flora</i>	<i>Toda</i>
<i>Tira araki volage</i>	<i>Nido</i>	<i>Flora</i>	<i>Manos de piedra</i>
<i>Tres niños reyes</i>	<i>Reunión</i>	<i>Flora</i>	<i>Halo lila, cila, pala o lila.</i>
<i>Tigete</i>	<i>Nido</i>	<i>Flora</i>	<i>Tinaki</i>
<i>Hombres</i>	<i>Nido</i>	<i>Flora</i>	<i>Herramienta para grabar (rueda, espiral).</i>
	<i>Vir paha paha</i>	<i>Flora</i>	<i>Hua</i>
	<i>Vir paha paha</i>	<i>Flora</i>	<i>Instrumento para tatuajes</i>

**Representación**  
 Representación gráfica de la iconografía presente en las Tablas Rongorongo



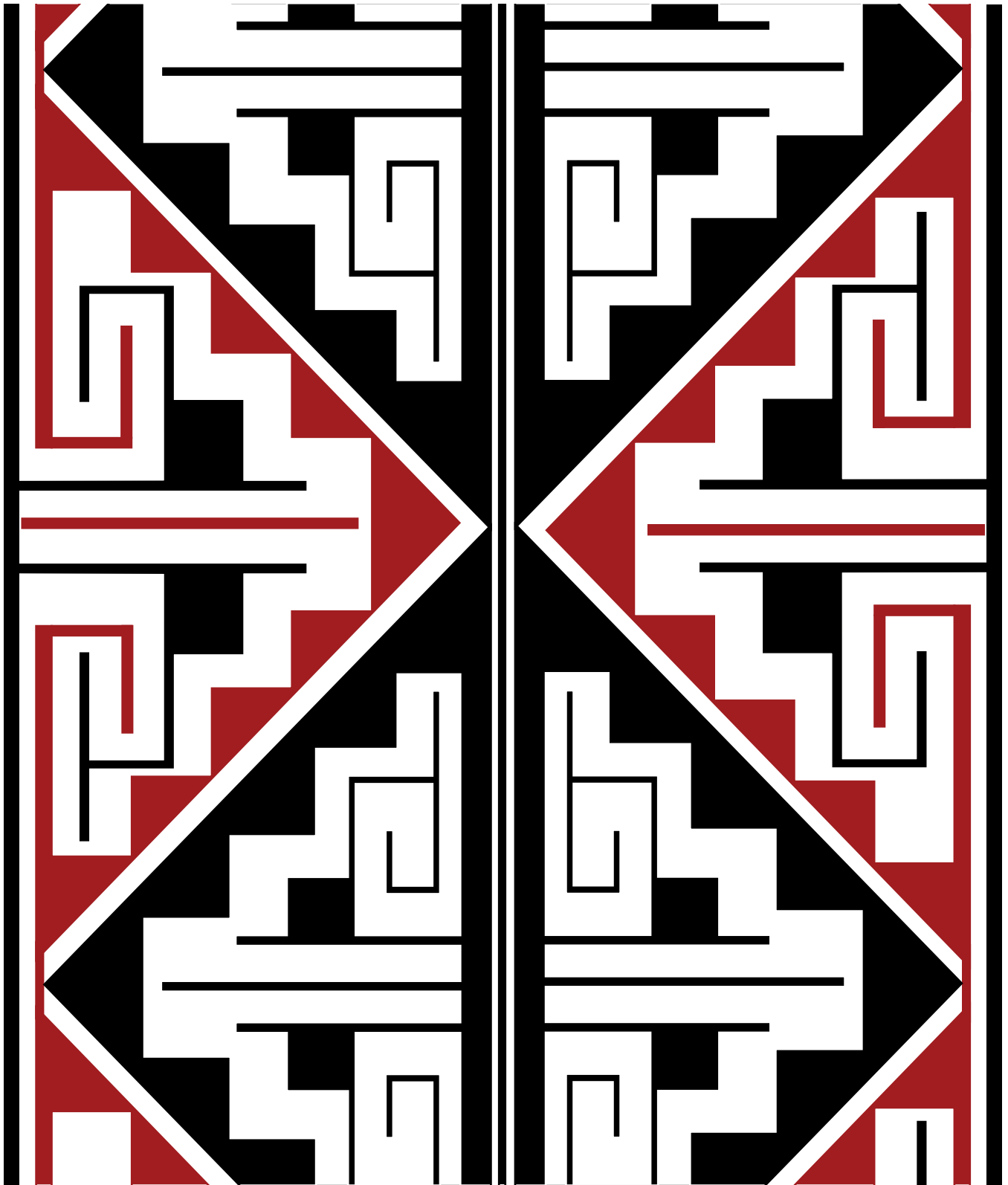
**Patrón Textil**  
 Reproducción de figuras presentes en las Tablas Rongorongo. Creando un rapport no alineado. Existen dos variantes de color: A una tinta, color café, y a dos tintas azul con amarillo





- III -  
**Catálogo  
de Muestras**

DIAGUITA  
(001)



*Escala 1:20*



DIAGUITA  
(001)



**Formato** | Fotografía Revelada  
No publicada  
**Fecha** | Septiembre de 1972  
**Medidas** | 18 x 24 cm  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha





DIAGUITA  
(001)



**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Revista Paloma n°2  
**Editorial** | Editorial Quimantú  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Nombre Del reportaje** | Moda Nuestra  
**Pie de foto** | Por los caminos de la isla.  
**Página** | 58  
**Medidas** | 21 x 15.5 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca Nacional  
| Archivo Tere Concha



**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Un Chile Oculto  
**Editorial** | Editorial Quimantú  
**Fecha** | Septiembre de 1972  
**Medidas** | 12 x 8 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca MDBA  
| Archivo Tere Concha



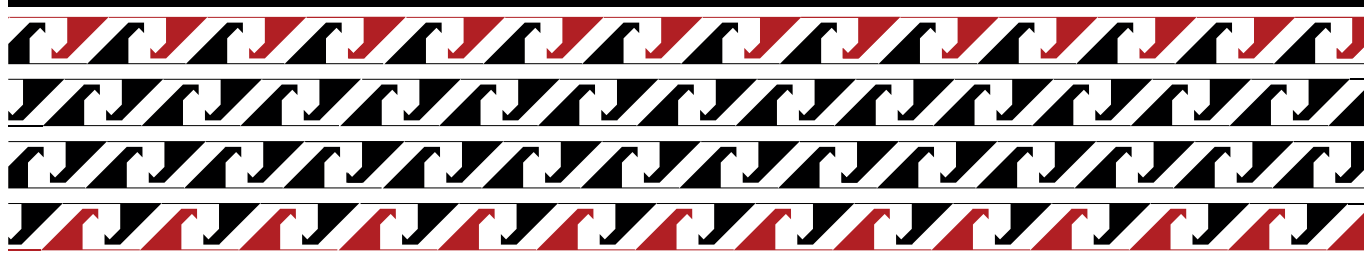
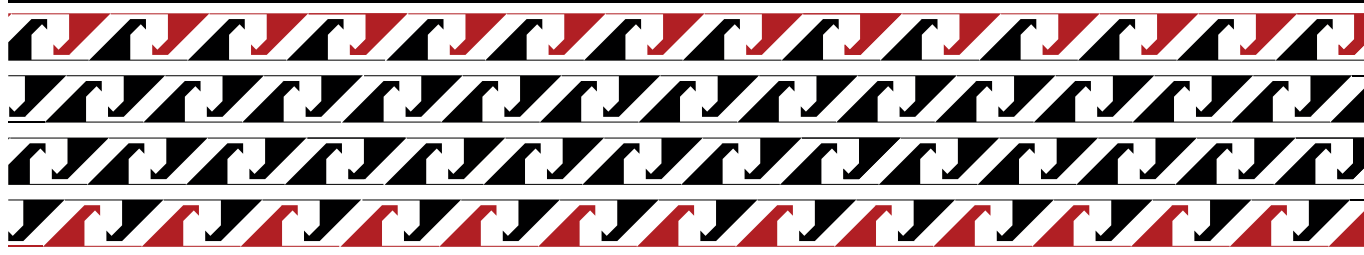
DIAGUITA  
(001)



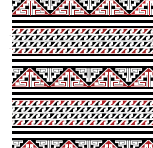
**Formato** | Fotografía Revelada  
No publicada  
**Fecha** | Septiembre de 1972  
**Medidas** | 18 x 24 cm  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha

DIAGUITA

(002)



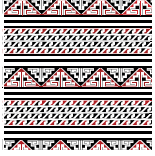




**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Un Chile Oculto  
**Editorial** | Editorial Quimantú  
**Fecha** | Septiembre de 1972  
**Medidas** | 15 x 17 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca MDBA  
| Archivo Tere Concha



**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Revista Paula nº124  
**Editorial** | Editorial Lord Cochrane  
**Fecha** | Septiembre de 1972  
**Nombre del reportaje** | Estampados Diaguitas, diseños precolombinos para la mujer de hoy.  
**Pie de foto** | Vestido Largo con un estampado de dos grecas diferentes. Las sandalias fueron hechas por Sergio Rocha imitando la ojota diaguita.  
**Página** | 69  
**Medidas** | 11 x 8 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca Nacional  
| Archivo Tere Concha



DIAGUITA  
(002)

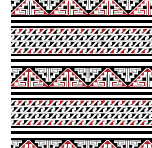


- **Formato** Fotografía Publicada
- **Publicación de Origen** Revista Paula n°124
- **Editorial** Editorial
- **Fecha** Septiembre de 1972
- **Nombre del reportaje** Estampados Diaguitas, diseños precolombinos para la mujer de hoy
- **Pie de foto** Fotografiado en el desierto de Atacama, minivestido estampado con una combinación de grecas clásicas.
- **Página** 62
- **Medidas** 11 x 13 cm
- **Ubicación actual** Biblioteca Nacional  
Archivo Tere Concha

- **Formato** Fotografía Publicada
- **Publicación de Origen** Revista Paula n°124
- **Editorial** Editorial Lord Cochrane
- **Fecha** Septiembre de 1972
- **Nombre del reportaje** Estampados Diaguitas, diseños precolombinos para la mujer de hoy
- **Pie de foto** La combinación de grecas de diferentes tamaños y las variaciones de colores y fondos permiten desarrollar muchas posibilidades de estampados que recién se empiezan a aprovechar.
- **Página** 67
- **Medidas** 9 x 17 cm
- **Ubicación actual** Biblioteca Nacional  
Archivo Tere Concha





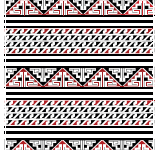


DIAGUITA  
(002)



**Formato** | Fotografía Revelada  
| No publicada  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Medidas** | 18 x 24 cm  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha

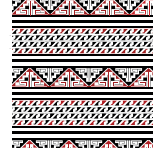




**DIAGUITA**  
**(002)**



<b>Formato</b>	Fotografía Publicada
<b>Publicación de Origen</b>	Revista Chile
<b>Fecha</b>	1976
<b>Nombre del reportaje</b>	Cultura Diaguita
<b>Pie de página</b>	Aplicación de la decoración diaguita chilena al vestuario actual, en el desierto, en el valle del Elqui y con un tronco de pimiento, típico de la zona.
<b>Página</b>	29
<b>Medidas</b>	11 x 19 cm
<b>Ubicación actual</b>	Archivo Tere Concha

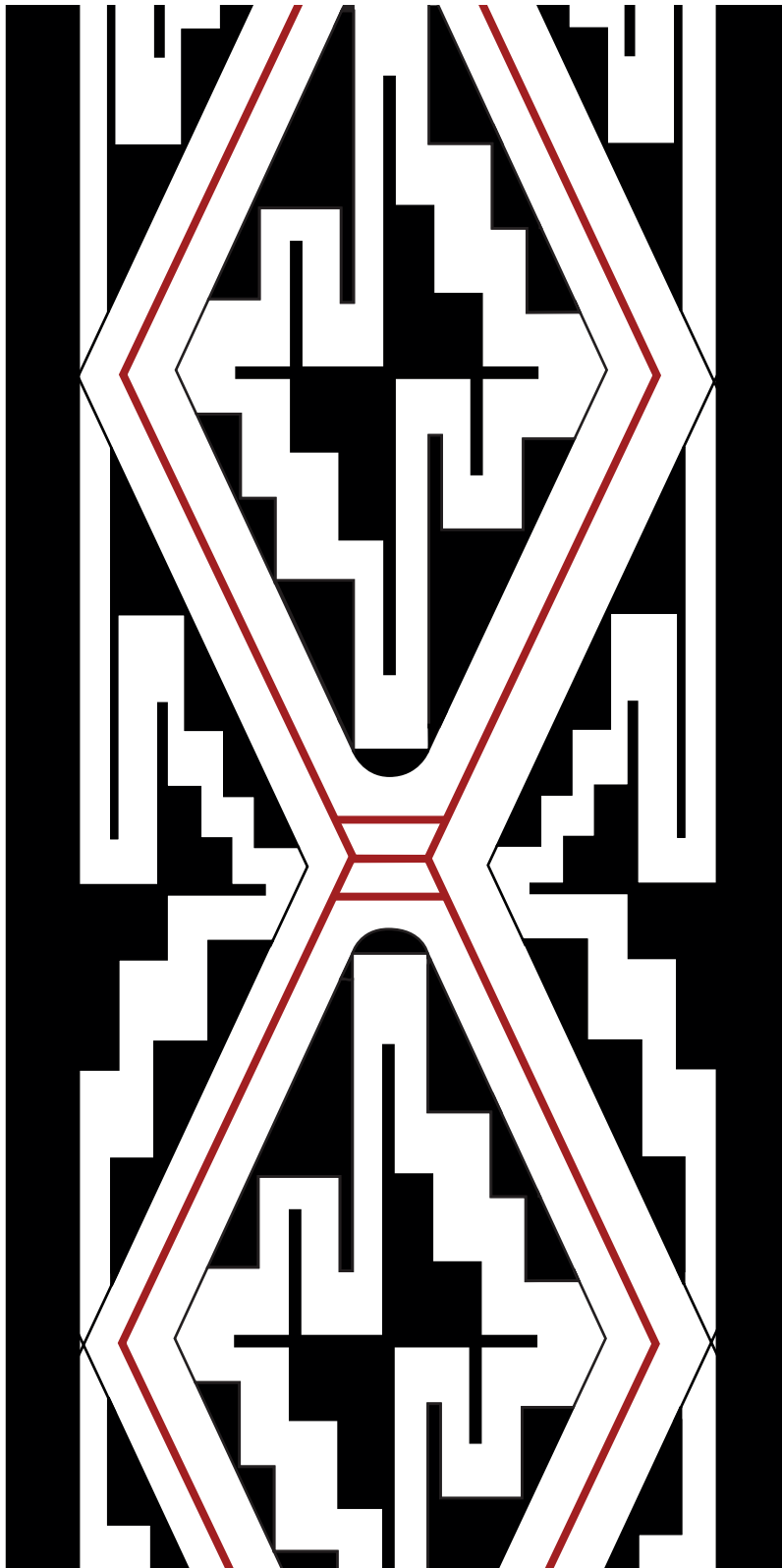


**Formato** Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** Revista Paula n°124  
**Editorial** Editorial Lord Cochrane  
**Fecha** Septiembre de 1972  
**Nombre Del reportaje** Estampados Diaguitas, diseños precolombinos para la mujer de hoy  
**Pie de foto** Los diferentes tamaños de las grecas permiten una gran variedad en los estampados, para todos los usos: vestidos largos, cortos, pantalones y tapicería.  
**Página** 62  
**Medidas** 7 x 5 cm  
**Ubicación actual** Biblioteca Nacional  
Archivo Tere Concha



**Formato** Fotografía Revelada  
No publicada  
**Fecha** Noviembre de 1972  
**Medidas** 18 x 24 cm  
**Ubicación actual** Archivo Personal Tere Concha

DIAGUITA  
(003)



*Escala 1:20*





<b>Formato</b>	Fotografía Publicada
<b>Publicación de Origen</b>	Revista Paula nº124
<b>Editorial</b>	Editorial Lord Cochrane
<b>Fecha</b>	Septiembre de 1972
<b>Nombre del reportaje</b>	Estampados Diaguitas, diseños precolombinos para la mujer de hoy
<b>Pie de foto</b>	El desierto y la bruma del mar producen estos maravillosos tonos al atardecer. Interrumpe en el paisaje la fuerte geometría de la greca diaguita.
<b>Página</b>	68
<b>Medidas</b>	18 x 19 cm
<b>Ubicación actual</b>	Biblioteca Nacional Archivo Tere Concha



DIAGUITA  
(003)



**Formato** | Fotografía Revelada  
No publicada  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Medidas** | 18 x 24 cm  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha

**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Revista Caras n° 707  
**Editorial** | Editorial Televisa  
**Fecha** | 8 de Mayo de 2015  
**Nombre Del reportaje** | Geometría Quebrada  
**Pie de foto** | Colección taller Orongo, 1972. A Enrique le gustaba fotografiar sus creaciones en terreno. Partía con su amigo Bob Borowitz al norte y al sur.  
**Página** | 197  
**Medidas** | 25 x 30 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca Nacional

**Formato** | Fotografía Revelada  
No publicada  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Medidas** | 18 x 24 cm  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha





**Formato** | Fotografía Digital  
No publicada  
**Fecha** | Mayo de 2015  
**Medidas** | 4912 x 7360 px  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha

**Formato** | Prenda de vestir  
**Tipo de Prenda** | Túnica  
**Descripción** | Túnica manga larga de Tocuyo, tela plana color crema, estampada en negro y rojo. Tajalí en ambos costados y apertura en las mangas.  
**Talla** | Tallaje S  
**Fecha** | 1972  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha







DIAGUITA

(003)



**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Revista Caras n° 707  
**Editorial** | Editorial Televisa  
**Fecha** | 8 de Mayo de 2015  
**Nombre Del reportaje** | Geometría Quebrada  
**Pie de foto** | Solera con cuello halter “era muy avanzado para la época y todavía lo es. De ahí la idea de combinarlo con zapatillas modernas” dice Tere Concha  
**Página** | 199  
**Medidas** | 25 x 18 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca Nacional



**Formato** | Fotografía Digital  
| No publicada  
**Fecha** | Mayo de 2015  
**Medidas** | 1191 x 1700 px  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha



DIAGUITA  
(003)



**Formato** | Tela  
**Fecha** | 1972  
**Descripción** | Tela plana estampada.  
Estampado en negro y rojo.  
**Medidas** | 45 x 60 cm  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha

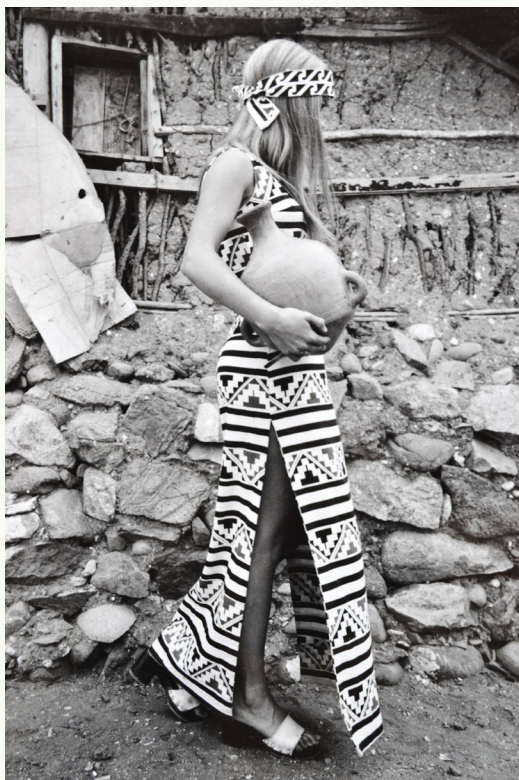
DIAGUITA  
(004)







DIAGUITA  
(004)



**Formato** | Fotografía Revelada  
No publicada  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Medidas** | 18 x 24 cm  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha

**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Revista Paula n°124  
**Editorial** | Editorial Lord Cochrane  
**Fecha** | Septiembre de 1972  
**Nombre del reportaje** | Estampados Diaguitas,  
diseños precolombinos  
para la mujer de hoy  
**Página** | 64  
**Medidas** | 17 x 14 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca Nacional  
Archivo Tere Concha





DIAGUITA  
(004)



**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Revista Paloma n°2  
**Editorial** | Editorial Quimantú  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Nombre Del reportaje** | Moda Nuestra  
**Pie de foto** | También una falda cómoda,  
 juvenil para el trabajo, el día de  
 campo o el momento de calor  
 en el que se busca el agua  
 para refrescarse  
**Página** | 53  
**Medidas** | 21 x 14 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca Nacional  
 Archivo Tere Concha

**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Un Chile Oculto  
**Editorial** | Editorial Quimantú  
**Fecha** | Septiembre de 1972  
**Medidas** | 24 x 17 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca MDBA  
 Archivo Tere Concha

**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Revista Caras n° 707  
**Editorial** | Editorial Televisa  
**Fecha** | 8 de Mayo de 2015  
**Nombre Del reportaje** | Geometría Quebrada  
**Pie de foto** | Valle del Elqui. Mayo 1972  
 con Puchi como modelo.  
**Página** | 195  
**Medidas** | 25 x 30 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca Nacional



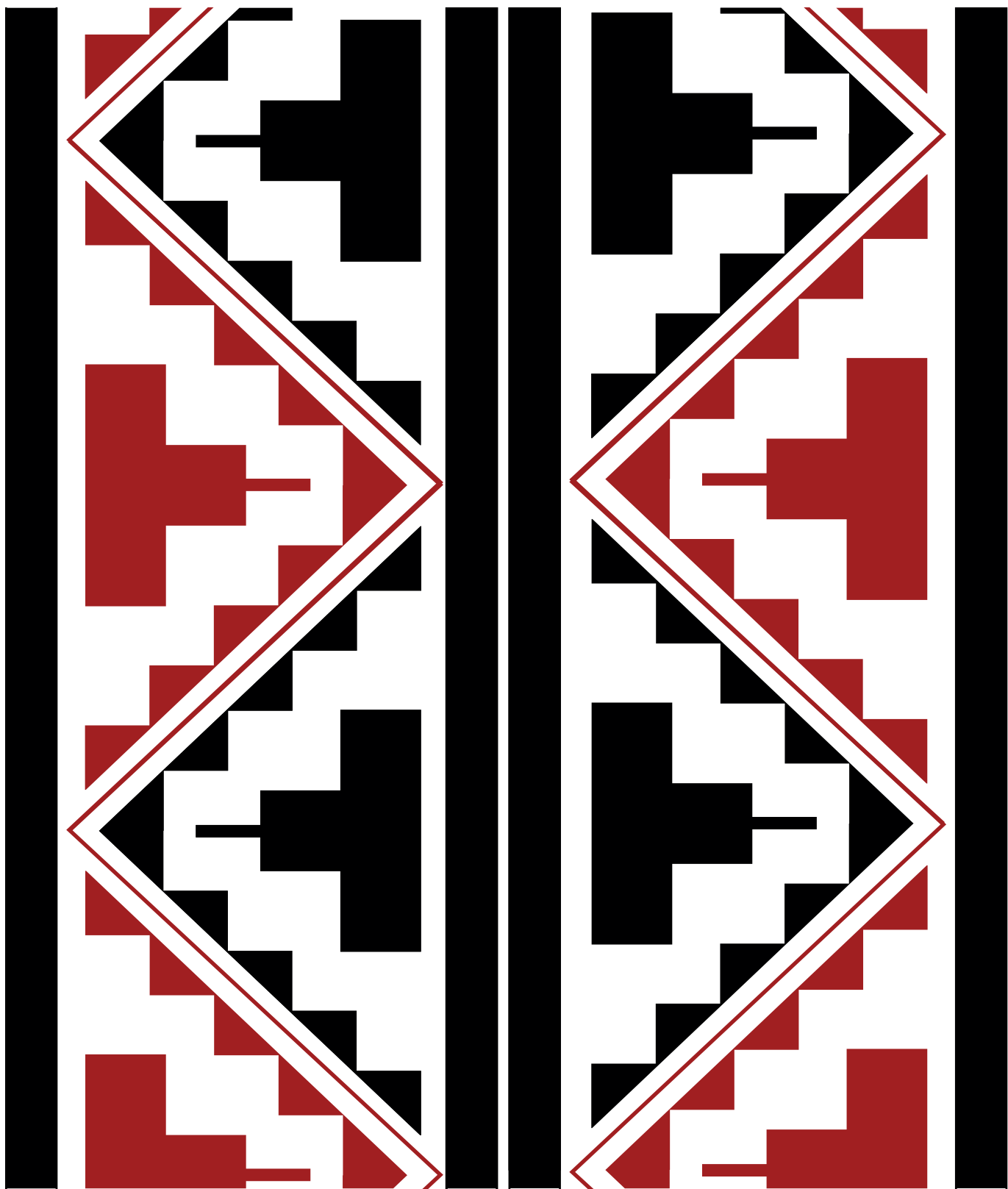




<b>Formato</b>	Fotografía Publicada
<b>Publicación de Origen</b>	Revista Paula nº124
<b>Editorial</b>	Editorial
<b>Fecha</b>	Septiembre de 1972
<b>Nombre Del reportaje</b>	Estampados Diaguitas, diseños precolombinos para la mujer de hoy
<b>Pie de foto</b>	Dos trajes largos muy sencillos lucidos por Rebeca y Puchi en una típica playa del norte toda de piedra.
<b>Página</b>	71
<b>Medidas</b>	17 x 20 cm
<b>Ubicación actual</b>	Biblioteca Nacional Archivo Tere Concha



DIAGUITA  
(005)



*Escala 1:20*



- **Formato** Fotografía Publicada
- **Publicación de Origen** Revista Paula nº124
- **Editorial** Editorial
- **Fecha** Septiembre de 1972
- **Nombre Del reportaje** Estampados Diaguitas, diseños precolombinos para la mujer de hoy
- **Pie de foto** Con los estampados hechos por Yarur S.A. se confeccionaron las prendas que mostramos a continuación, para demostrar todas las posibilidades de los diseños diaguitas. Poncho que se transforma en minifalda pasando un cinturón. Grecas Clásicas Grandes
- **Página** 60
- **Medidas** 19 x 15,5 cm
- **Ubicación actual** Biblioteca Nacional  
• Archivo Tere Concha



DIAGUITA  
(005)



**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Revista Paloma nº2  
**Editorial** | Editorial Quimantú  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Nombre Del reportaje** | Moda Nuestra  
**Pie de foto** | Para todos los gustos. Si hace calor o si refresca. Si le gusta usar poca ropa, o si prefiere el vestido de manga larga. Usted decide.  
**Página** | 55  
**Medidas** | 7 x 13 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca Nacional  
| Archivo Tere Concha

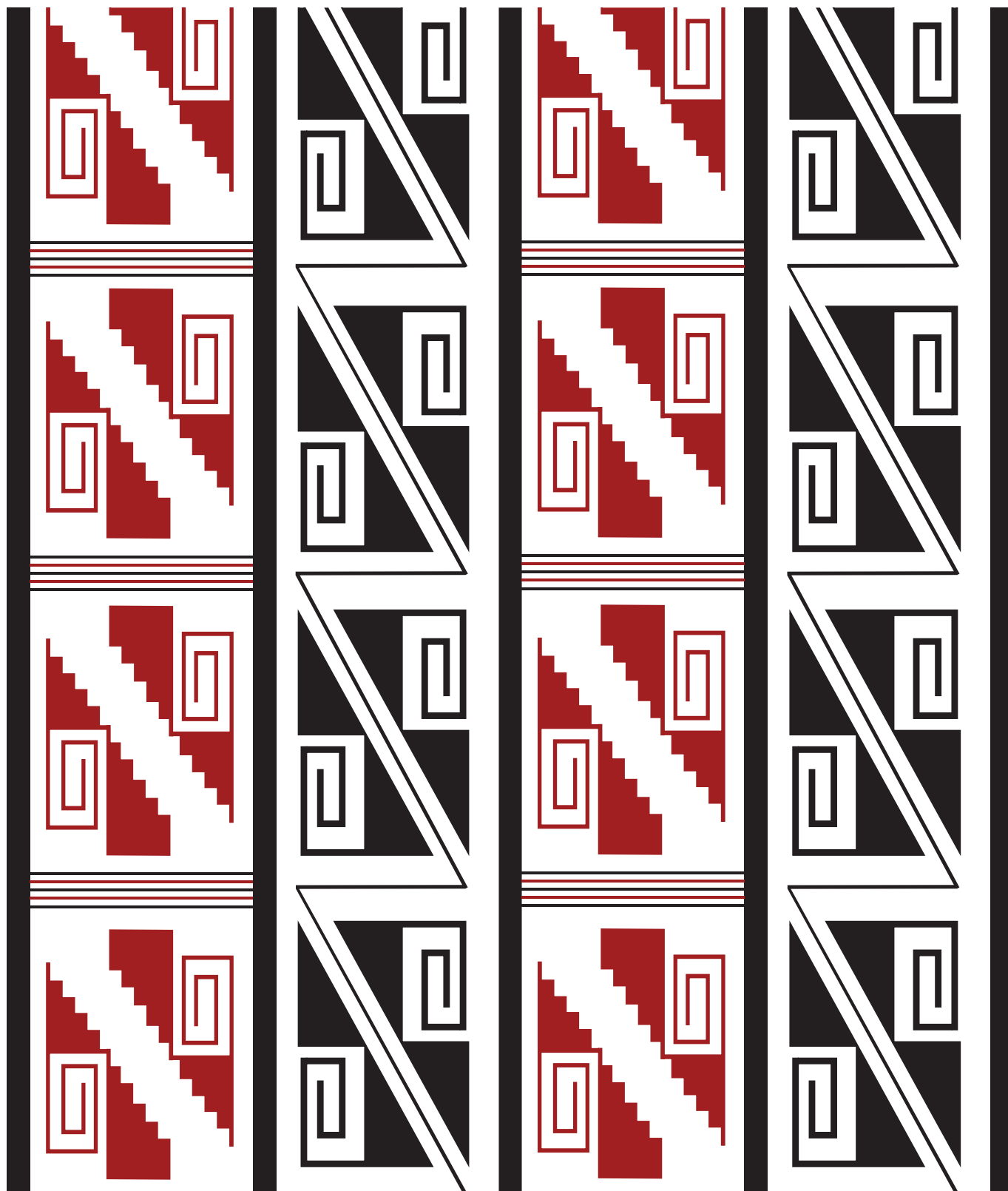




**Formato** • Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** • Revista Paula nº124  
**Editorial** • Editorial Lord Cochrane  
**Fecha** • Septiembre de 1972  
**Nombre Del reportaje** • Estampados Diaguitas,  
diseños precolombinos  
para la mujer de hoy  
**Pie de foto** • Arena, flores silvestres, cactus y el mar, elementos  
característicos del norte, inspiraron una curiosa  
geometría en la decoración diaguita.  
Las grecas llevadas al vestuario femenino  
impactan maravillosamente con el paisaje  
**Página** • 66  
**Medidas** • 17 x 20 cm  
**Ubicación actual** • Biblioteca Nacional  
Archivo Tere Concha

**Formato** • Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** • Un Chile Oculto  
**Editorial** • Editorial Quimantú  
**Fecha** • Septiembre de 1972  
**Medidas** • 13 x 17 cm  
**Ubicación actual** • Biblioteca MDBA  
Archivo Tere Concha

DIAGUITA  
(006)







- **Formato** | Fotografía Publicada
- **Publicación de Origen** | Revista Paloma nº2
- **Editorial** | Editorial Quimantú
- **Fecha** | Noviembre de 1972
- **Nombre Del reportaje** | Moda Nuestra
- **Pie de foto** | Puede ser un poncho,  
para un día junto al mar.
- **Página** | 52
- **Medidas** | 15 x12 cm
- **Ubicación actual** | Biblioteca Nacional  
Archivo Tere Concha



DIAGUITA  
(006)



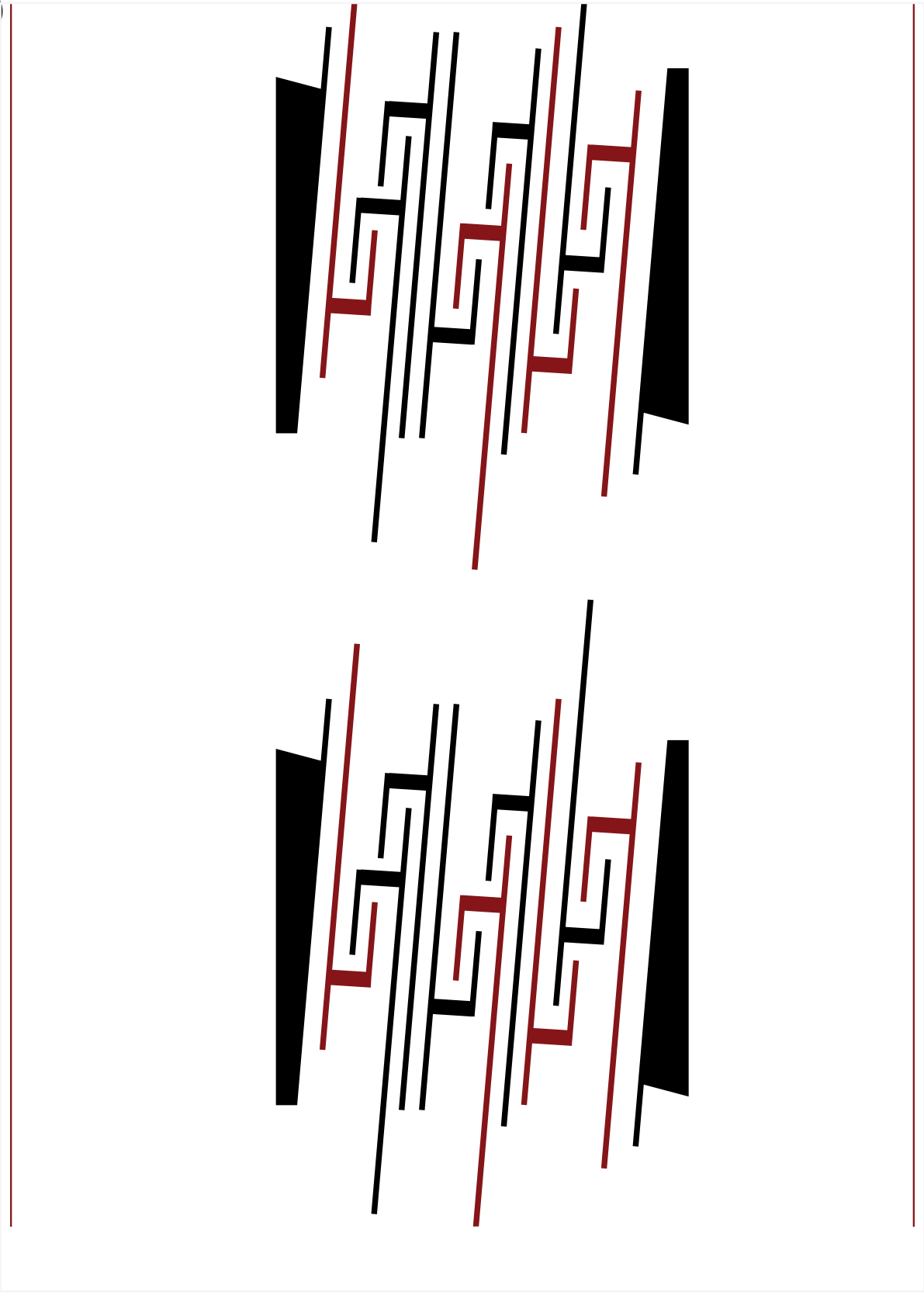
- Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Revista Paloma n°2  
**Editorial** | Editorial Quimantú  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Nombre Del reportaje** | Moda Nuestra  
**Pie de foto** | Nace el diseño chileno.  
Primero una mujer se  
inspiró en su isla, Chiloé.  
Hoy lo hace un arquitecto  
en el diseño pascuence  
y diagona.  
**Página** | 51  
**Medidas** | 15 x 11 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca Nacional  
Archivo Tere Concha





- Formato** Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** Revista Paloma n°2  
**Editorial** Editorial Quimantú  
**Fecha** Noviembre de 1972  
**Nombre Del reportaje** Moda Nuestra  
**Pie de foto** Vestido Ancho..., poncho..., traje de baño o apropiado para estar en el agua..., salida de baño o sábana de baño. El diseño de Concha y la realización de ex Yarur, dan posibilidades para que la mujer chilena se vea cómoda, feliz; para que acorte o alargue. Ensanche o angoste.  
**Página** 54  
**Medidas** 22 x 13 cm  
**Ubicación actual** Biblioteca Nacional  
Archivo Tere Concha

DIAGUITA  
(007)





**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Revista Caras n° 707  
**Editorial** | Editorial Televisa  
**Fecha** | 8 de Mayo de 2015  
**Nombre Del reportaje** | Geometría Quebrada  
**Pie de foto** | Creado hace más de 30 años con algodón de crea, ahora Tere Concha lo trae al presente: "A pesar del tiempo y los lavados, se mantienen intactos los colores"  
**Página** | 196  
**Medidas** | 25 x 15 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca Nacional





DIAGUITA  
(007)



<b>Formato</b>	Fotografía Publicada
<b>Publicación de Origen</b>	Revista Paloma nº2
<b>Editorial</b>	Editorial Quimantú
<b>Fecha</b>	Noviembre de 1972
<b>Nombre Del reportaje</b>	Nace la moda Chilena
<b>Pie de foto</b>	Para la que prefiera pantalones no hay límite. El género está pensado para mil usos. El que usted sienta cómodo y hermoso.
<b>Página</b>	60
<b>Medidas</b>	12 x 12 cm
<b>Ubicación actual</b>	Biblioteca Nacional Archivo Tere Concha



**DIAGUITA**  
**(007)**



**Formato** | Prenda de vestir  
**Tipo de Prenda** | Blusa  
**Descripción** | Blusa de Tocuyo, tela plana color crema, estampada en negro y rojo. Manga cosida, con una apertura superior bajo el cuello, con 4 ojettillos. Tajalí al costado  
**Talla** | Tallaje S  
**Fecha** | Septiembre 1972  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha

**Formato** | Prenda de vestir  
**Tipo de Prenda** | Pantalón  
**Descripción** | Pantalón de Tocuyo, tela plana en color crema estampada en negro y rojo. Costuras a la altura de media pierna. Cierre Lateral  
**Talla** | Talla 36  
**Fecha** | Septiembre 1972  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha



DIAGUITA  
(008)



*Escala 1:20*





DIAGONA  
(008)



**Formato** | Fotografía Revelada  
| No publicada  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Medidas** | 18 x 24 cm  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha



DIAGUITA  
(008)



**Formato** | Fotografía Revelada  
| No publicada  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Medidas** | 18 x 24 cm  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha

**Formato** | Fotografía Revelada  
| No publicada  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Medidas** | 18 x 24 cm  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha





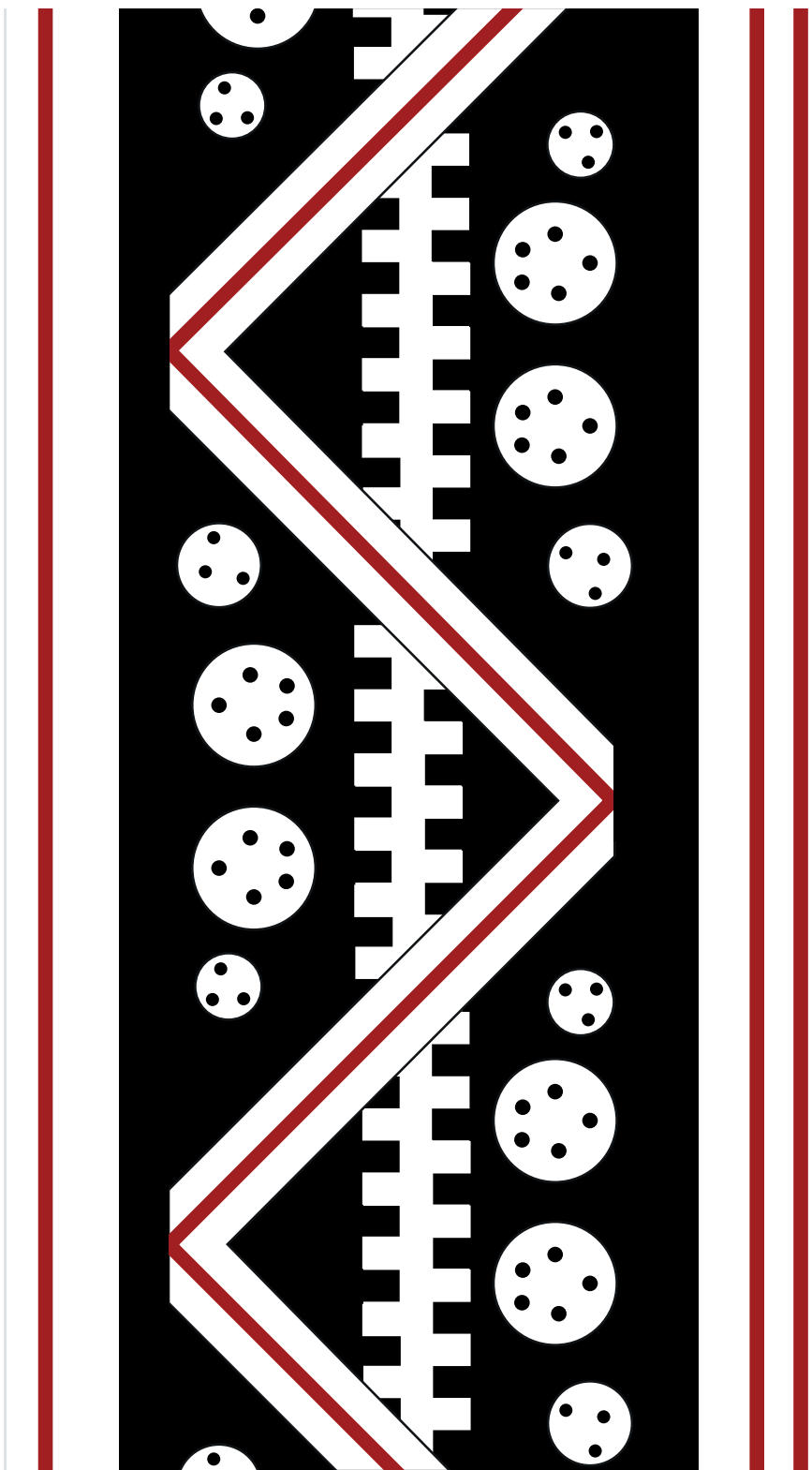


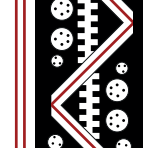
DIAGUITA  
(008)



<b>Formato</b>	Fotografía Publicada
<b>Publicación de Origen</b>	Revista Paula n°124
<b>Editorial</b>	Editorial
<b>Fecha</b>	Septiembre de 1972
<b>Nombre Del reportaje</b>	Estampados Diaguitas, diseños precolombinos para la mujer de hoy
<b>Pie de foto</b>	Diseños Diaguitas para géneros Chilenos
<b>Página</b>	Portada
<b>Medidas</b>	28 x 21 cm
<b>Ubicación actual</b>	Biblioteca Nacional Archivo Tere Concha

DIAGUITA  
(009)



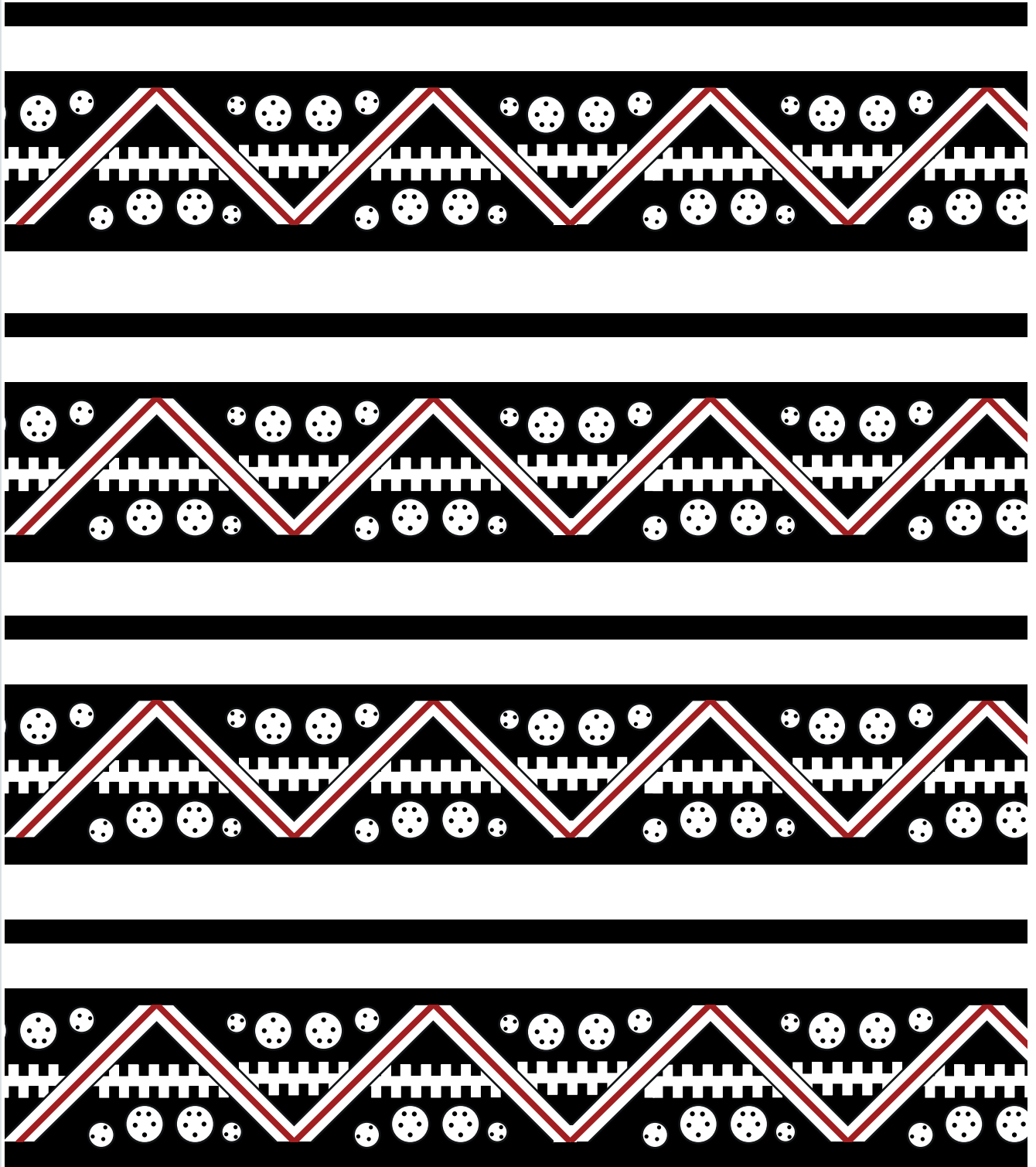


<b>Formato</b>	Fotografía Publicada
<b>Publicación de Origen</b>	Revista Paloma nº2
<b>Editorial</b>	Editorial Quimantú
<b>Fecha</b>	Noviembre de 1972
<b>Nombre Del reportaje</b>	Nace la moda Chilena: Isla de Pascua
<b>Página</b>	Portada
<b>Medidas</b>	20 x 21 cm
<b>Ubicación actual</b>	Biblioteca Nacional Archivo Tere Concha

<b>Formato</b>	Fotografía Publicada
<b>Publicación de Origen</b>	Un Chile Oculto
<b>Editorial</b>	Editorial Quimantú
<b>Fecha</b>	Septiembre de 1972
<b>Medidas</b>	12 x 8 cm
<b>Ubicación actual</b>	Biblioteca MDBA Archivo Tere Concha



DIAGUITA  
(010)



*Escala 1:20*

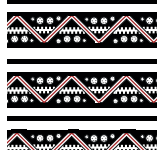




**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Revista Paloma nº2  
**Editorial** | Editorial Quimantú  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Nombre Del reportaje** | Moda Nuestra  
**Pie de foto** | Si necesita un traje largo el género permitirá que se lo haga muy simple.  
**Página** | 59  
**Medidas** | 15,5 x 7 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca Nacional  
| Archivo Personal Tere Concha



**Formato** | Fotografía Publicada  
**Publicación de Origen** | Revista Paula nº124  
**Editorial** | Editorial  
**Fecha** | Septiembre de 1972  
**Nombre Del reportaje** | Estampados Diaguitas, diseños precolombinos para la mujer de hoy  
**Pie de foto** | Mini vestido con greca estampada del periodo de Transición  
**Página** | 61  
**Medidas** | 10 x 15,5 cm  
**Ubicación actual** | Biblioteca Nacional  
| Archivo Tere Concha



DIAGUITA  
(010)



**Formato** | Fotografía Revelada  
No publicada  
**Fecha** | Noviembre de 1972  
**Medidas** | 18 x 24 cm  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha



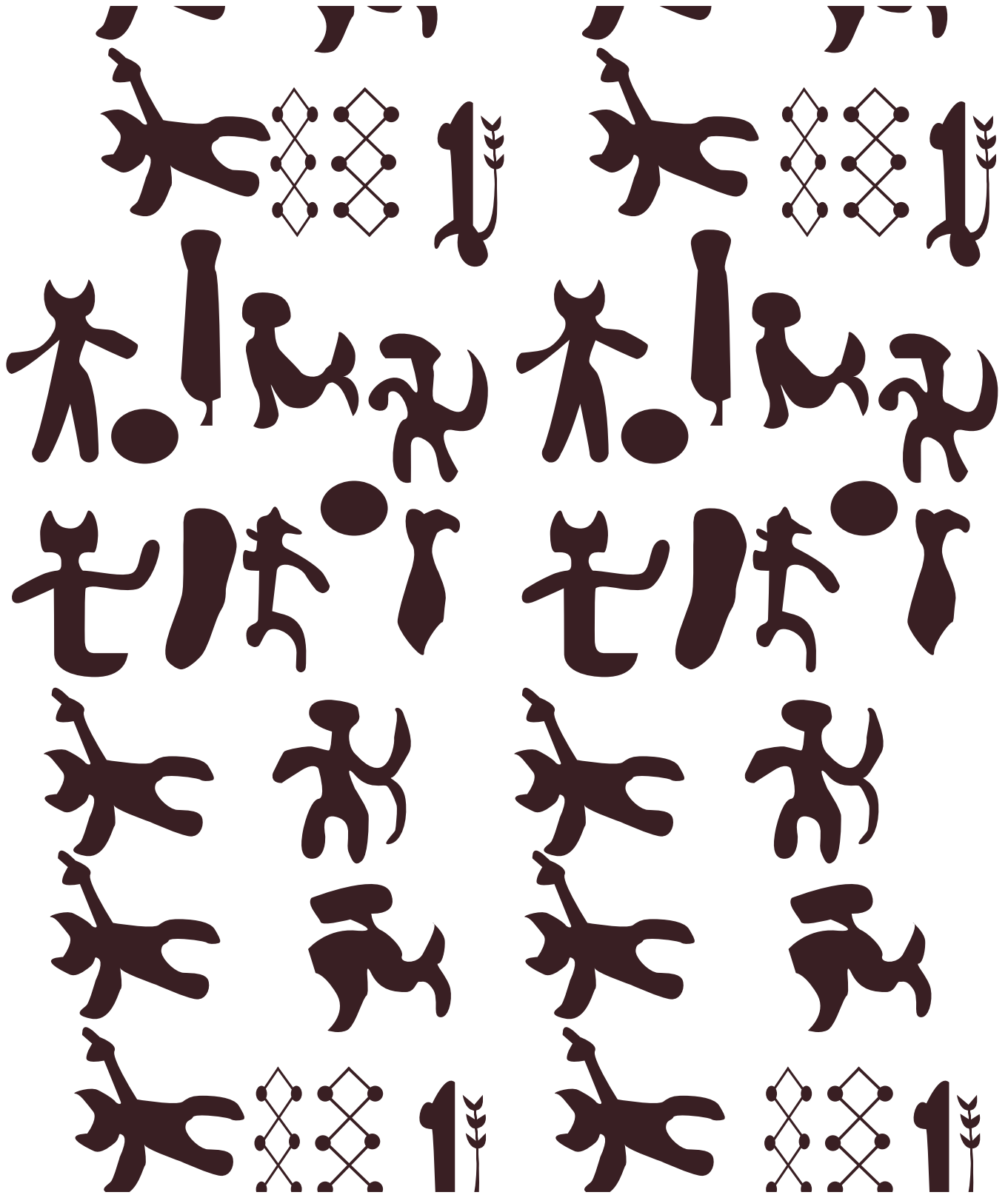


**Formato** | Tela  
**Fecha** | 1972  
**Descripción** | Tela plana estampada. Cosida.  
Estampado en negro y rojo.  
**Medidas** | 45 x 60 cm  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha



**Formato** | Fotografía Digital  
No publicada  
**Fecha** | Mayo de 2015  
**Medidas** | 4912 x 7360 px  
**Ubicación actual** | Archivo Personal Tere Concha

RAPANUI  
(011)







Este catálogo contiene una recopilación de todas las muestras existentes de los estampados textiles desarrollados por Enrique Concha en el marco de la Moda Autóctona Chilena en 1972. Además del reconocimiento y reconstrucción de cada patrón textil y la relación con los objetos que inspiraron su iconografía.

Octubre 2015