



Puntadas por pulgada
La transformación de la confección en Manizales y Medellín vista en el archivo familiar

Santiago Útima Loaiza

Tesis de maestría presentada para optar al título de magíster en artes

Tutora
Claudia María Silva Velásquez,
Magíster en Ingeniería

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Maestría en Artes
Medellín, Antioquia, Colombia
2021

Cita	(Útima, 2021)
Referencia Estilo APA 7 (2020)	Útima, S. (2021). <i>Puntadas por pulgada: la transformación de la confección en Manizales y Medellín vista en el archivo familiar</i> [tesis de maestría]. Universidad de Antioquia. Medellín.



Maestría en Artes, cohorte Seleccione cohorte posgrado.

Grupo de investigación Seleccione grupo de investigación UdeA (A-Z).

Seleccione centro de investigación UdeA (A-Z).



Seleccione biblioteca, CRAI o centro de documentación UdeA (A-Z)

Repositorio institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia

www.udea.edu.co

Rector:

John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/director:

Gabriel Mario Vélez Salazar

Coordinadora de posgrados de la Facultad de Artes:

Ana María Vallejo de la Ossa

Coordinador de la maestría en artes:

Carlos Alberto Galeano Marín

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

A mi mamá, por su legado.

A mi papá, por registrar nuestros mejores momentos.

A mi hermana, por darme la mejor razón para preservar nuestra
memoria: Emilio.

Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que con paciencia y respeto se acercaron a mi trabajo para aportarle desde su experiencia, en especial a Jorge, quien fue testigo día a día de este proceso.

Tabla de contenido

Resumen	10
Abstract	11
Introducción	12
1. Relaciones cliente-artesano, consumidor-marca y su influencia en el desarrollo técnico de las prendas de vestir	19
1.1 Los procesos eclipsados por el poder neoliberal: una mirada introspectiva	20
1.1.1 Conformación del sistema moda, un camino hacia la estandarización.....	30
1.1.2 La persuasión desde la apariencia y los ritmos que marca en el consumo.....	44
1.2 La representación del oficio y sus posibilidades narrativas	51
1.3 Lo irreconciliable en la moda.....	55
2. Modelos de producción serial y artesanal en el contexto socioeconómico y cultural de Colombia.....	59
2.1 Cuestionamientos sobre la relación con la técnica.....	59
2.1.1 Conformación de la industria textil en Antioquia	62
2.1.2 Las solteronas obreras como detonante de la reivindicación femenina y su organización sindical	65
2.2 Antecedentes históricos del lugar de origen de la Casa de Modas Patricia	73
2.3 Conformación del sistema moda en Medellín.....	78
2.4 Las diferencias esenciales entre lo artesanal-industrial y lo serial-industrial	85
2.4.1 Ritmos de trabajo en el marco neoliberal y su subversión.....	87
2.5 Posibilidad performática en la creación artística.....	100
3 Simbología de las prendas de vestir.....	102
3.1 La mutación del estilo femenino dado por el paso de lo artesanal a lo serial	102
3.2 Contrastes, fusiones y transiciones simbólicas entre lo artesanal y lo serial	110

3.3	La prenda como objeto antiguo o producto y su durabilidad	114
3.4	La costura vista en lo cotidiano desde la narración poética y metafórica	115
4	Puntadas por pulgada	123
4.1	Construcción de la narrativa visual autobiográfica	131
4.2	La autoetnografía como observación del presente	139
4.3	Propuestas de creación artística.....	143
4.3.1	Maquila.....	143
4.3.2	Taller	145
4.3.3	Detalles.....	147
4.3.4	Prendas	148
4.4	Logros de la investigación-creación.....	151
5	Conclusiones	153
	Referencias	156
	Anexos.....	163
	Anexo A. Cronología visual del archivo familiar	164
	Anexo B. Cronología escrita basada en el archivo familiar	167

Lista de figuras

Figura 1 <i>Punto de atención de Creaciones Patricia (1993)</i>	13
Figura 2 <i>Paralelo de prendas</i>	13
Figura 3 <i>Fachadas de puntos de atención</i>	15
Figura 4 <i>Talleres de confección</i>	16
Figura 5 <i>Contraste entre los estilos de las prendas</i>	17
Figura 6 <i>Mi mamá en la foto para el reverso del catálogo de Creaciones Patricia (1997)</i>	19
Figura 7 <i>Trazado y Avistamiento 1.0</i>	23
Figura 8 <i>Moldería y corte</i>	25
Figura 9 <i>Cuaderno de medidas</i>	26
Figura 10 <i>Lenguaje gráfico publicitario</i>	28
Figura 11 <i>Eterno Verano (Manizales, 2005)</i>	29
Figura 12 <i>Patrón Butterick n.º 5688</i>	31
Figura 13 <i>Etiqueta Worth</i>	33
Figura 14 <i>Desfile en la casa de modas de Lucy Duff-Gordon</i>	33
Figura 15 <i>Diseños de Lucy Duff-Gordon en el catálogo de Sears, Roebuck and co.</i>	34
Figura 16 <i>Campaña de Ralph Lauren – Primavera (1985)</i>	36
Figura 17 <i>Publicidad de Chanel en los ochenta</i>	37
Figura 18 <i>Publicidad de la modista Laura G. de Muñoz</i>	39
Figura 19 <i>Portada de la revista Cromos (1921)</i>	40
Figura 20 <i>Instalaciones de El Salón Rojo y El Buen Tono</i>	41
Figura 21 <i>Campañas publicitarias de Coltejer</i>	43
Figura 22 <i>Desfile virtual de la marca norteamericana Forever 21 (2012)</i>	46
Figura 23 <i>Chaqueta Chanel vs. Chaqueta Zara</i>	48
Figura 24 <i>Brother Sharp vs. Dolce & Gabbana</i>	49

Figura 25 <i>Gabardina de Burberry</i>	51
Figura 26 <i>Campaña de About a Worker (Shenzhen, China)</i>	52
Figura 27 <i>Desfile de alta costura otoño-invierno 2016-2017 de Chanel</i>	53
Figura 28 <i>Proyecto de reparación de Lee Mingwei (2017)</i>	54
Figura 29 <i>Pieza de conversación de María Angélica Medina (1980-2020)</i>	55
Figura 30 <i>Taller de confección de Creaciones Patricia (1997)</i>	57
Figura 31 <i>Desfile de Expoferias en Manizales (2000)</i>	58
Figura 32 <i>Momentos de interacción con las empleadas (más allá de la relación laboral)</i>	64
Figura 33 <i>Mi mamá con algunas operarias de la empresa Camisas Roland (1982)</i>	69
Figura 34 <i>Taller en casa en el barrio Linares en Manizales (1992)</i>	70
Figura 35 <i>Creaciones Patricia; barrio Belén, Manizales (1995-2008)</i>	71
Figura 36 <i>Recibimiento de la Medalla al Mérito Empresarial en Bogotá (1993)</i>	71
Figura 37 <i>Desfile en el Hotel Carretero organizado por la agencia Factor Equis en Manizales (1997)</i>	72
Figura 38 <i>Stand en la Feria Nacional de la Mujer Empresaria, Bogotá (2005)</i>	72
Figura 39 <i>Campañas de Arturo Calle y Leonisa</i>	82
Figura 40 <i>Diseñador Toby Setton</i>	83
Figura 41 <i>Taller artesanal y serial</i>	86
Figura 42 <i>Factory, de Chen Chieh-Jen (2003)</i>	91
Figura 43 <i>Comparison by a third, de Harun Farocki (2007)</i>	92
Figura 44 <i>Maquila Region 4 (2010-2013)</i>	94
Figura 45 <i>Rhythmic Manufacture (2015/2017)</i>	96
Figura 46 <i>Alud; intervención espacial de Gabriel Botero (2010)</i>	98
Figura 47 <i>Cuadros de El niño y el mundo, del director Ale Abreu</i>	99
Figura 48 <i>Protestas por el desplome del edificio donde se confeccionaba ropa de H&M (2013)</i>	100

Figura 49 <i>Puntadas manuales versus puntadas a máquina</i>	102
Figura 50 <i>Contraste del estilo femenino en las imágenes publicitarias</i>	104
Figura 51 <i>Margareth Thatcher y la campaña de Donna Karan NY</i>	106
Figura 52 <i>Traje sastre formal vs. blusas informales</i>	108
Figura 53 <i>Prendas para la mujer clonada</i>	110
Figura 54 <i>Chaqueta Chanel en impresión 3D (2015)</i>	111
Figura 55 <i>Mrs. Arnorld (1894) vs. Comme Des Garcons (2004)</i>	112
Figura 56 <i>Polisones (1880-1886)</i>	113
Figura 57 <i>Máquina de Ana Claudia Múnera (1994)</i>	116
Figura 58 <i>Haute Couture – Inside Chanel (2013)</i>	121
Figura 59 <i>Mi hermana y yo jugando en la sala de la casa de modas (1994)</i>	123
Figura 60 <i>Fragmentos del archivo familiar en tela para la entrega de Detalles (2020)</i>	124
Figura 61 <i>Collage madre e hijo (2019)</i>	125
Figura 62 <i>Recorte del periódico La Patria de Manizales (2000)</i>	127
Figura 63 <i>Fotos personales en el entorno empresarial (1997-2000)</i>	128
Figura 64 <i>Foto de mi hermana en su primera comunión con mi abuela y mis tías (1994)</i>	129
Figura 65 <i>Vestido de primera comunión heredado</i>	130
Figura 66 <i>Autobiography de Sol Lewitt (1980)</i>	136
Figura 67 <i>Date paintings de On Kawara (1966-2016)</i>	137
Figura 68 <i>Registros administrativos y otros documentos de la casa de modas y Eterno Verano</i>	140
Figura 69 <i>Conexiones (2009) y Avistamiento 2.0 (2015)</i>	141
Figura 70 <i>Maquila (2019)</i>	145
Figura 71 <i>Taller (2019)</i>	146
Figura 72 <i>Detalles (2020)</i>	148
Figura 73 <i>Prendas (2020-2021)</i>	150

Resumen

Este trabajo de investigación-creación, surge al preguntarme por los cambios en el sistema moda de Manizales y Medellín, teniendo en cuenta que los viví a través de la época de esplendor de la casa de modas de mi mamá y su situación de quiebra que recuerdo con nostalgia a través de nuestras fotografías. El objetivo principal consiste en identificar los elementos clave en la transformación de la producción de prendas, para mostrar las tensiones entre la nostalgia y el progreso, mediante el desarrollo de la propuesta de creación artística *Puntadas por pulgada*, que articula la performance y la instalación con el diseño de modas.

A través de la relación del archivo familiar con las consecuencias de la apertura económica que impulsó el expresidente César Gaviria en los noventa, esta investigación problematiza la interacción y la mediación en el mercado entre los clientes y consumidores con los artesanos o marcas, para identificar su influencia en el desarrollo técnico de las prendas. Así mismo, fue importante comparar los modelos de producción artesanal y serial entendiendo los fenómenos socioeconómicos y culturales que llevaron a esta transformación en Manizales y Medellín, para finalmente analizar los símbolos de las prendas resultantes de dichos modelos, siendo la casa de modas de mi mamá un caso de estudio para entender la manera en que transformó su negocio sin ser consciente de las implicaciones.

Palabras clave: producción de vestuario, apertura económica, memoria, archivo familiar, diseño de modas, arte

Abstract

This research-creation work arises when I wonder about the changes in the fashion system of Manizales and Medellin, taking into account that I lived them through the heyday of my mother's fashion house and its bankruptcy that I remember with nostalgia. The main objective is to identify the critical elements in the transformation of garments production, to show the tensions between nostalgia and progress through developing a series of artworks named *Puntadas por pulgada*, which involve performance and installation with fashion design.

Through the relation of the family archive with the consequences of the economic openness promoted by former president César Gaviria in the nineties, this research problematizes the interaction and mediation in the market between clients and consumers with artisans or brands, to identify their influence on the technical development of garments. Likewise, it was important to compare the artisanal and serial production models, understanding the socioeconomic and cultural phenomena that led to this transformation in Manizales and Medellin, to finally analyze the garments symbols resulting from said models. My mother's fashion house is a case of study to understand how she transformed her business without being aware of the implications.

Keywords: apparel manufacture, economic openness, memory, family archive, fashion design, art

Introducción

Me obsesiona el paso del tiempo, los recuerdos que este construye pero que, al mismo tiempo, aleja. Siento nostalgia por mí mismo y mi mamá, mis vivencias de infancia alrededor de su casa de modas (Figura 1). Quiero sentir que regresamos allí, pero me frustra habitar el presente al que nos hemos adaptado. Soy diseñador de modas y he heredado de mi mamá el gusto por la confección de prendas estilo sastre. Sin saberlo, he traducido sus diseños en los míos; sin planearlo, tengo su misma habilidad para elaborar un vestido, una chaqueta o un abrigo (Figura 2); sin esperarlo, los dos sentimos una gran añoranza por sistemas de confección y comercialización tradicionales que fueron relegados a través de la transformación de las confecciones en Manizales y Medellín.

Según el diccionario de la RAE, lo tradicional es lo que sigue las ideas, normas, o costumbres del pasado, es lo que se transmite por medio de la tradición; la tradición por su parte, es una costumbre conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos. Estas definiciones se conectan con la idea de legado que en esta investigación se trabaja: el saber-hacer de la costura enfocado en la sastrería y sus procesos artesanales, los cuales han sido desdibujados por la producción serial, necesaria para el capitalismo y dependiente de la economía de mercado.

Figura 1

Punto de atención de Creaciones Patricia (1993)



Nota. Esta es una de las primeras fotos en que se ve que me encuentro en el punto de atención de mi mamá; los hijos de sus clientas se volvían mis compañeros de juego por un rato.

Figura 2

Paralelo de prendas



Nota. A la izquierda: abrigo de la serie Uniforme, elaborado por mí (2015). A la derecha: conjuntos realizados en la casa de modas de mi mamá (1997).

La apertura económica impulsada por el gobierno de César Gaviria permitió la entrada a Colombia de textiles y productos de vestuario producidos en países de Asia, como India y China. Ello generó la necesidad, por parte de la industria nacional, de bajar los costos de sus productos a través de la precarización, la tercerización y la deslaboralización en las relaciones de trabajo en las confecciones. Aunque, desde los años cincuenta, se empezó a dar en Medellín la consolidación industrial de la moda con procesos de confección tecnificados, fue entre finales de los noventa y finales de la primera década del siglo XXI cuando microempresas y pequeñas empresas, como la de mi mamá, empezaron a entrar en crisis, debido al drástico cambio que sufrió el sector dentro de las lógicas del capital global. Tratar de competir con productos importados de Asia y marcas de empresas transnacionales de producción masiva implicó para mi mamá emprender una transición hacia una cadena de distribución con costos más favorables. Esto significó renunciar a la tradición del estilo de las prendas que elaboraba y tuvo que adoptar procesos de producción seriados, participando en el mercado masivo donde la competencia se rige por los precios y apoyándose muchas veces en estrategias publicitarias.

El objetivo general de este proyecto de investigación fue identificar los elementos claves en la transformación de los procesos de producción de prendas de vestir entre 1990 y el 2020, para dar cuenta de las tensiones entre la nostalgia y el progreso a través del desarrollo de una propuesta de creación artística; apropiando mi archivo familiar, teniendo en cuenta su contexto, mis recuerdos, mi propia trayectoria como diseñador, y la información recopilada de la región (Manizales y Medellín). Para lograrlo, la investigación estuvo regida por tres objetivos específicos que se desarrollan en los tres primeros capítulos de este documento, y que tocan aspectos determinantes de dicha transformación:

En el primer capítulo, se aborda cómo entre el 2003 y el 2010, la empresa de mi mamá, denominada Casa de Modas Patricia, redujo significativamente la confección de prendas sobre medida e implementó un sistema estandarizado de tallas. El punto de atención paso de ser una casa en un sector residencial a un local en un sector comercial (Figura 3). Por esto, es importante reconocer la interacción y la mediación en el mercado entre el cliente y el artesano y el consumidor y la marca, para identificar su influencia en el desarrollo técnico de las prendas de vestir. Se revelan así las diferencias en el paso de la socialización a la publicidad y de la personalización a la estandarización, en relación con los ritos de elaboración tradicionales que se van excluyendo de los nuevos procesos, y que poco a poco dejan de tener en cuenta las particularidades de los cuerpos.

Este análisis se aborda partiendo de las experiencias propias de la creación en moda, de la misma conformación del sistema de moda nacional e internacional, del efecto de la publicidad en el consumo y de las representaciones del saber hacer, para ir remarcando el fenómeno de la diferencia de clases en la producción y comercialización de vestuario.

La idea de artesano en este trabajo, se entiende como el individuo que al practicar su oficio o saber-hacer, es dueño de los medios de producción y controla su propio tiempo, elaborando un producto de principio a fin, permitiéndose reflexionar durante el proceso. El concepto de lo artesanal dentro del contexto industrial de esta investigación, se sustentará a través de las referencias bibliográficas que se citan en el segundo capítulo, las cuales definen la producción artesanal desde las diferencias con la producción serial, teniendo en cuenta factores como el ritmo de trabajo y el poder de decisión del trabajador.

Figura 3

Fachadas de puntos de atención



Nota. En las fotos se ve la diferencia entre la privacidad y exclusividad de la casa de modas en el Barrio Belén en Manizales y el carácter accesible del local en un centro comercial en Pereira.

En el segundo capítulo se aborda la forma en que los procesos de confección se fragmentaron, al abandonar la elaboración de una prenda de principio a fin por parte de una misma operaria y cuando los espacios de trabajo en el taller de confección se redujeron (Figura 4). Por esto, se vuelve relevante comparar los modelos de producción artesanal con los modelos de producción en serie de prendas de vestir, a fin de comprender los fenómenos socioeconómicos y culturales que

suscitaron esta transformación en Manizales y Medellín. Se configura así el contexto de la conformación de la industria textil en Antioquia, la participación en ella de las mujeres y el paso que dieron al trabajo en las confecciones a medida que reivindicaban su papel en la sociedad colombiana. También se abordan los antecedentes históricos de la ciudad de Manizales en relación con su crecimiento económico, como lugar de origen de la casa de modas de mi mamá, para retomar luego la conformación del sistema de moda en Medellín.¹ Se evidencian de este modo las diferencias entre la maestría y la fuerza de trabajo y entre el taller y la maquila, en el marco de los ritmos de trabajo neoliberales, teniendo en cuenta que esta última se caracteriza por no ser dueña de lo que produce, es un modelo de tercerización en donde las condiciones de trabajo de los empleados pueden precarizarse, pues el contratista no tiene una responsabilidad legal con ellos.

Figura 4

Talleres de confección



Nota. En la foto de la izquierda (2000), puede verse que cada empleada está a cargo de una sola prenda, a diferencia de la foto de la derecha (2005), que muestra cómo se abultan las piezas de tela, lo que da cuenta de que las prendas se reproducen y las operaciones se repiten.

¹ La relación entre Manizales y Medellín respecto de la moda y las confecciones es que la primera presentaba sistemas tradicionales de producción y comercialización, mientras que la segunda avanzó más rápido hacia sistemas industriales y masivos para competir con las prendas importadas. Esto hizo que mi mamá viera en la región antioqueña una oportunidad para expandir y evolucionar su negocio sin dimensionar los retos del mercado.

En el tercer capítulo, se analiza cómo mi mamá reemplazó las telas y los insumos pertenecientes a la alta costura y la sastrería con materia prima para un tipo de vestuario informal y juvenil (ajo en la producción).

Figura 5). Por esto, quiero analizar la carga simbólica de las prendas de vestir resultantes de la producción artesanal y en serie para desglosarlas en sus insumos y procesos. Se marcan así las diferencias entre lo exclusivo y lo democrático, entre la calidad y la cantidad, en el cambio de estilo de lo femenino, considerando el contraste, la fusión y la transición simbólica como posibilidades dadas por las características de las prendas que pueden al mismo tiempo determinar su durabilidad. La costura también es vista desde lo simbólico como una posibilidad de narrar algo sobre el oficio, las prendas y el trabajo en la producción.

Figura 5

Contraste entre los estilos de las prendas



Nota. Arriba: prendas de Creaciones Patricia (1997). Abajo: prendas de Eterno Verano (2007-2008).

La metodología empleada en estos tres capítulos permitió construir relaciones entre el archivo familiar y los referentes teóricos. A medida que se iba analizando el archivo, los referentes surgían para explicar lo que en él se veía; se dio así una construcción a través de los siguientes grupos de categorías que determinaron cuáles elementos conformarían cada capítulo:

Capítulo 1: socialización-publicidad; personalización-estandarización.

Capítulo 2: maestría-fuerza de trabajo; artesanal-serial.

Capítulo 3: exclusivo-democrático; calidad-cantidad.

En el cuarto capítulo, el enfoque está en el desarrollo metodológico de la investigación-creación, en la cual se ponen en acción los encuentros y desencuentros entre la nostalgia y el progreso. Esto se opera al considerar la transformación de la confección en Manizales y Medellín en el archivo familiar mediante una metodología que reúne herramientas autoetnográficas propuestas en referentes sobre la manera de abordar las vivencias personales. Para ello, se tiene en cuenta el contexto, construyendo una narrativa visual autobiográfica a partir de los fragmentos de la memoria y de mi propia relación con la técnica y el proceso de investigación-creación. Se llega, de este modo, a una propuesta de creación artística denominada *Puntadas por pulgada*, en la cual especulo a través de la performance y la instalación sobre el tiempo y los ritmos de producción y sobre el valor simbólico y el poder evocativo de objetos, sonidos, imágenes y personas, en todo lo cual abarco la costura y otros medios de creación en moda. Este capítulo también se refiere al uso de las bitácoras en las que reflexioné sobre las posibilidades de la investigación-creación, teniendo en cuenta los referentes teóricos y artísticos relacionados con lo que la antecede: mi pasado familiar y el desempeño en mi disciplina.

1. Relaciones cliente-artesano, consumidor-marca y su influencia en el desarrollo técnico de las prendas de vestir

De la casa de modas, mi mamá y yo extrañamos el ambiente familiar en el taller con las operarias y las dinámicas de socialización con las clientas; pero creo que lo que más extraño es la figura empoderada que percibía de ella cuando era niño; sentir que ella era importante y relevante en una ciudad pequeña como Manizales (Figura 6). La costura fue para ella y para otras mujeres un modo de emancipación social, y ese es para mí su mayor legado. Por esto deseo reconstruir ese pasado para resignificarlo en el presente, y encontrar para mi futuro una dinámica de creación que me permita desenvolverme en el campo del cual formo parte. Es por todo lo anterior por lo que la relación entre la nostalgia y el progreso podría enmarcarse en la palabra *retrotraer*, definida en el diccionario de la RAE como “retroceder a un tiempo pasado para tomarlo como referencia o punto de partida de un relato”. Esto resulta congruente con la constante búsqueda en mi pasado: marchó hacia atrás y recolecto los recuerdos con los que me impulso hacia adelante, como una especie de viaje en el tiempo, un encuentro entre mi yo niño y mi yo adulto.

Figura 6

Mi mamá en la foto para el reverso del catálogo de Creaciones Patricia (1997)



A partir de lo anterior, es importante definir en el marco de esta investigación lo que son para mí la nostalgia y el progreso. *La nostalgia* es un sentimiento producido por el deseo de retornar a un momento de mi vida que percibo como ideal, aferrándome a los recuerdos de lo que ha quedado por fuera de mi alcance. Por esto comparo constantemente el pasado y las experiencias actuales o recientes, lo que produce en mí un sentimiento que fluctúa entre felicidad y tristeza, debido a lo bonito que es aquello que recuerdo y a la imposibilidad de volver a vivirlo. Mi nostalgia no se centra en los recuerdos de algo absolutamente perdido o ausente, sino de aquello que, en el deseo de retornar a él, puede evocarse, existiendo reminiscencias de lo que fue, permitiéndome reconocer y valorar la historia en su justa medida y dándome el impulso para tomar lo mejor y proyectarme hacia el futuro, reconocer una tradición familiar y continuarla.

Por otro lado, *el progreso* lo abordo desde dos perspectivas: el que considero viable y el que cuestiono desde lo que, en esta investigación, se problematiza. El progreso que considero viable se vincula con ideas clásicas, con el hecho de que la historia de la humanidad consiste en la ascensión a condiciones de vida cada vez mejores, consecuencia del avance en conocimientos y la habilidad para unir fuerzas entre humanos y perfeccionar su tecnología. Sin embargo, se debe reconocer que también se han configurado relaciones de poder que han desembocado en el progreso que cuestiono y que hizo posible la explotación de los humanos por los humanos; además, es en el perfeccionamiento tecnológico donde toda inadaptación a los procesos evolutivos desaparece con el tiempo, tal como ya ha sucedido con algunos oficios, procesos y técnicas en el marco del desarrollo industrial, lo que ha llevado a la conclusión de que se han alcanzado los límites del desarrollo económico dentro del modelo capitalista.

1.1 Los procesos eclipsados por el poder neoliberal: una mirada introspectiva

En la adolescencia, un par de años antes de graduarme del colegio, tenía claro que quería estudiar diseño de modas, por el legado familiar y la casa de modas de mi mamá. Además, por haber tenido como referente a mi hermana, quien también estudió lo mismo. Ver lo que hacía, el gran interés que despertaba en mí y la necesidad de ofrecerle mi ayuda en algunos de sus proyectos reafirmó esta idea.

Cuando, en el presente, reviso mis intereses o los asuntos que me atraían sobre el diseño de modas durante mis estudios, me doy cuenta de que tanto yo, como algunos otros compañeros,

teníamos la aspiración de que nuestras colecciones se desplegaran en una pasarela; se trataba, tal vez, de ser alguien reconocido en el medio. Aunque alcancé varios logros, no tuve en cuenta las implicaciones que interferirían en mi proceso de creación. Dominar el desarrollo del patronaje y la confección me daba el poder de crear los atuendos como quisiera, pero la presión por las fechas de entrega entorpecía mi proceso: el tiempo para materializar resultaba muy corto para la complejidad técnica de la cual me encargaba sin recurrir a terceros. Esto me dejaba una sensación de frustración porque sentía que algunas prendas no quedaban del todo resueltas; además, el esfuerzo por terminar la colección me llevaba a un agotamiento físico que me hacía cuestionar el deseo de presentar mis colecciones en eventos públicos.

En mi formación académica, viví una transición durante la cual empecé creando atuendos experimentales y terminé confeccionando prendas que tuvieran una cercanía con lo comercial (Figura 7). En mis primeros proyectos logré impactar enormemente, pero cuando inicié el proceso de depuración de mi línea estética y técnica, mis propuestas no tuvieron tanto impacto porque estaban anteceditas, en mi proceso de formación, por piezas de vestuario escultóricas con un gran atractivo visual; en otras palabras, las propuestas depuradas no cumplían con las expectativas del mercado.² Al principio, la manera inesperada en que mis primeros proyectos tuvieron tanto éxito en pasarela se la debo a mis fortalezas en el patronaje y la confección, que son el legado de mi mamá. Además, todos mis proyectos los produje con ella, lo que favoreció la cocreación entre madre e hijo que nos permitió encontrarnos en la costura, en un momento en que nuestra casa de modas ya no existía. Trabajar juntos en creaciones que serían presentadas en eventos importantes nos conectaba con el prestigio que ella tenía como diseñadora en los años noventa y que me sirvió a mí como ejemplo para mi carrera.

Más adelante, me puse como reto la depuración de mis desarrollos, sin perder la estética que había manejado hasta el momento y, mucho menos, dejando de prestarle atención a la técnica. Por el contrario, la refinaba para lograr prendas fieles a mi esencia, dando cuenta de mi madurez como diseñador.³ Cuando estas prendas se insertaron en la pasarela, no causaron mayor impacto.

² En esta situación, se entra en una contradicción, porque el mercado, al verse deslumbrado con las propuestas arriesgadas, al mismo tiempo cuestiona su viabilidad comercial, y cuando no se deslumbra con las propuestas debido a su depuración, no tiene en cuenta que podrían ser viables comercialmente.

³ Un hito importante en mi maduración como diseñador de modas fue el de haberme ganado la beca para el curso Arts of Fashion Summer Masterclass 2013, en París. En este curso me pude acercar a la riqueza de la artesanía de la alta

Los alcances técnicos demostrados en un minimalismo y mesura refinada quedaron relegados porque la colección no tenía efectos que la hicieran entrar en la lógica del espectáculo bajo la cual se rige la mayoría de los desfiles; sin embargo, esta situación me ha hecho cuestionar los espacios de visibilización en la moda, reflexionando sobre dónde y cómo debo dar a conocer lo que hago.⁴

costura parisina, y tuve la oportunidad de experimentar en mis creaciones el saber hacer de las prestigiosas Maison Lesage y Maison Lognon (parte de Les Metiers d'Art Chanel), bajo la dirección de arte de la diseñadora Zoe Vermiere y el acompañamiento técnico de Aline Gonzalez. Este curso me ayudó a refinar estética y técnicamente mis creaciones.

⁴ Cuando presenté mi colección *Avistamiento*, en la pasarela Jóvenes Creadores Colegiatura en el marco de Colombiamoda 2014, figuré en esta participación como egresado reciente, pues me había graduado en el 2013. Como estudiante, ya había presentado piezas muy experimentales y creía que era el momento de presentar piezas cercanas a lo comercial. Sin embargo, las personas a cargo de Jóvenes Creadores Colegiatura de ese momento consideraban que no debía abandonar lo experimental, pues como mi colección era la apertura del desfile, se necesitaba de mucho impacto visual. Creo que esto generó confusión sobre lo que esperaba de mí mismo, pues mi proceso se entorpeció y no arrojó como resultado piezas del todo potentes desde lo experimental, y las cercanas a lo comercial pasaron un poco desapercibidas. Quedé con la claridad de que lo experimental no era lo que realmente quería mostrar en ese momento y de que a lo cercano a lo comercial no se le había encontrado el valor que tenía; por esto, busqué la manera de reivindicar esta colección, al darme cuenta de que la había lanzado en un evento poco apropiado para las intenciones que tenía con ella. Seleccioné cinco piezas de nueve que había realizado y las presenté en el FashionClash Festival, en Maastricht, Holanda, en la serie de desfiles del evento y, además, participé allí mismo en el segmento Fashion Industry Speed Dates. La retroalimentación que recibí se centraba en lo bien logradas que estaban las piezas desde la construcción y los acabados, y lo viables que podrían ser para el mercado europeo. Así descubrí la diferencia entre un desfile en Colombiamoda, feria propia de la economía de mercado, sujeta a la crítica de los espectadores y la prensa, y un desfile en un evento especializado en el talento emergente, como FashionClash Festival, donde se tiene una mirada respetuosa y profesional sobre lo que se presenta, sin reducirlo al impacto, o entendiéndolo como algo que va más allá de lo efectista.

Figura 7

Trazado y Avistamiento 1.0



Nota. A la izquierda: pieza de la colección Trazado, en Jóvenes Creadores 2011. A la derecha: pieza de la colección Avistamiento 1.0, presentada en Jóvenes Creadores 2014. Esta fotografía forma parte del registro que se hizo días después del desfile: la fotografía constituyó un medio para resaltar características que pasaron desapercibidas en pasarela.

Creo que fui ingenuo al esperar que se valorara la destreza técnica con la que se elabora un atuendo: el esfuerzo del hacer que queda en su interior y es invisible para el público, pues solo lo ha visto quien lo elabora o solo lo entiende quien también tiene conocimientos técnicos o ha indagado lo suficiente para imaginárselo. Esto ha hecho que me pregunte cual sería entonces el contexto, formato o medio adecuado para dar cuenta del saber hacer. Es aquí donde las reflexiones sobre mi experiencia se cruzan con las reflexiones acerca de la transformación que sufrió la casa de modas de mi mamá, pues es en los formatos y los medios efectistas de la moda como ambos nos topamos con una desvalorización de los saberes técnicos, pero, sobre todo ella, con la transformación forzosa de los sistemas de producción y comercialización de su casa de modas.

Con el concepto *efectista*⁵ me refiero, en este caso, a las estrategias de mercadeo y publicitarias que aseguran el éxito comercial que genera necesidades en las personas para activar el consumo de productos. Se ofrece así lo nuevo, un estatus, un estilo de vida que cautiva a los consumidores a través de un tipo de comunicación que se vale de elementos que no son inherentes a las prendas, pero que emiten una sensación “poder ser” si se adquiere el producto. Esto, debido a la alta demanda, necesita de la producción industrial, con operaciones y tallas estandarizadas, lo que le resta importancia a la tradición de la costura, adaptándola como un recurso más, con lo cual se da una negación de la individualidad a la hora de vestirse mediante la mercantilización de la moda.⁶

La maestría técnica dejó de ser la razón para comprar una prenda: ya no acudimos al sastre o a la modista. La personalización sobre nuestro cuerpo dejó de interesarnos para poder formar parte de lo que la moda depara;⁷ se ha remplazado la interacción con el artesano con la mediación con el mercado y la publicidad, que nos aleja de saber quién y cómo elaboró las prendas que usamos, así como desconocemos lo mismo del resto de cosas. Aparte de la facultad de personalizar una prenda según el cliente, su cuerpo, sus gustos y sus usos, también se ha perdido la posibilidad de una cocreación alrededor del diseño. Artesano y cliente decidían en conjunto sobre los detalles de la prenda, lo que otorga más valor al resultado final, pues el aspecto artesanal en la costura se centra en la experiencia del producto personalizado dentro de sus etapas del desarrollo técnico.

La casa de modas de mi mamá se dedicaba a la sobre medida y hacía prendas que, desde el patronaje, pudieran adaptarse a las corporalidades de las diferentes clientas. En este proceso

⁵ Según el diccionario de la RAE, ‘efectista’ es lo “que busca ante todo producir fuerte efecto o impresión en el ánimo”. Esta definición se relaciona estrechamente con las técnicas de la persuasión publicitaria, que desde su estrategia elige un eje motivacional que acciona la atención, la percepción y la conducta del consumidor, sirviéndose de una puesta en escena de espacios concretos, identificables y generalmente realistas. En la moda, la más común es la persuasión indirecta, que utiliza la desviación al crear una asociación entre una situación y un producto entre los cuales no hay en realidad una relación directa.

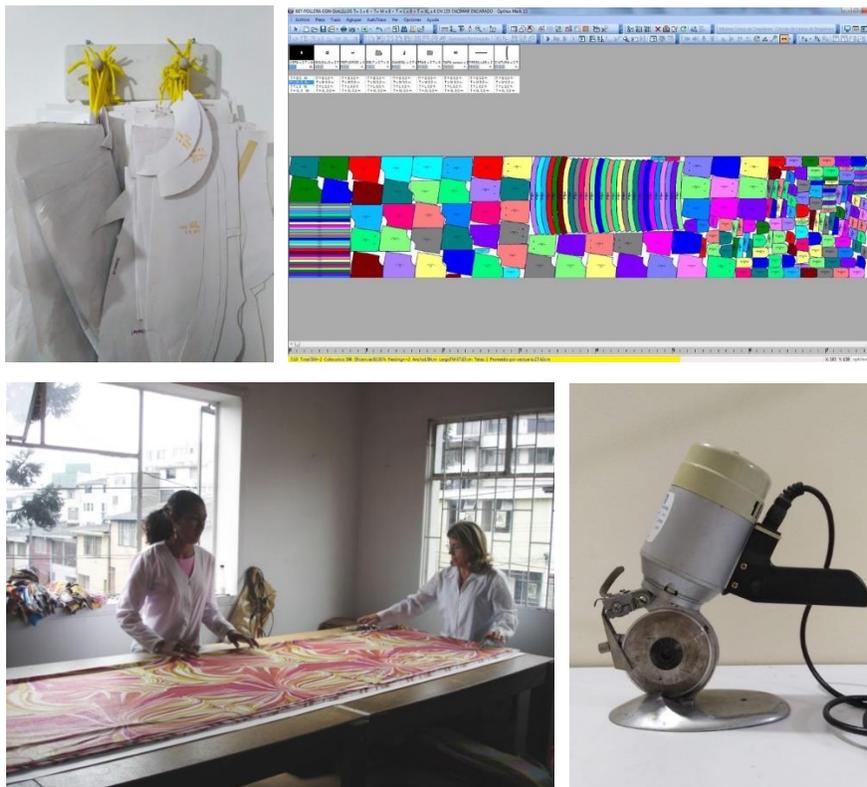
⁶ Es importante reiterar aquí que la costura tradicional en manos de las mujeres permitía elaborar vestuario para los familiares sin depender del mercado ni condicionarse por los diseños que este ofrecía. Aunque las revistas de moda influían en los diseños que se elaboraban, había también la posibilidad de personalizarlos al escoger la tela, el color, los estampados y algunas alteraciones en las siluetas. Había más posibilidades de sentirse con un estilo individual al decidir varios aspectos del diseño.

⁷ La moda se volvió un medio para lograr un estatus y no para lograr el disfrute del propio cuerpo, lo que refleja los valores morales, simbólicos y poéticos de quien lleva la prenda. Los únicos rasgos de la personalización que quedan en el mercado son la posibilidad de escoger y mezclar, pero incluso ese escoger y mezclar están condicionados por la manera en que el neoliberalismo ha homogenizado los cuerpos, los pensamientos y los sentimientos.

artesanal, existen procedimientos de los que ha prescindido la producción industrial, al manejar un sistema de tallas estandarizadas que deja por fuera la variedad de los cuerpos, pues, en el proceso personalizado, cada clienta tenía su molde base que se iba editando en el papel según el diseño encargado. Se hacían cálculos propios de las medidas, se trazaba, se cortaban los moldes y se calcaban con tiza sobre la tela. En la producción masiva, este proceso depende de un *software* que escala automáticamente las medidas en diferentes tallas, hace el trazo y lo imprime para el corte con máquinas que tienen la capacidad de cortar múltiples capas al tiempo (

Figura 8). Se produce así una homogenización de los cuerpos en las prendas, con la intención de reducir costos en el consumo de la tela y en los tiempos de corte y confección.

Figura 8
Moldería y corte

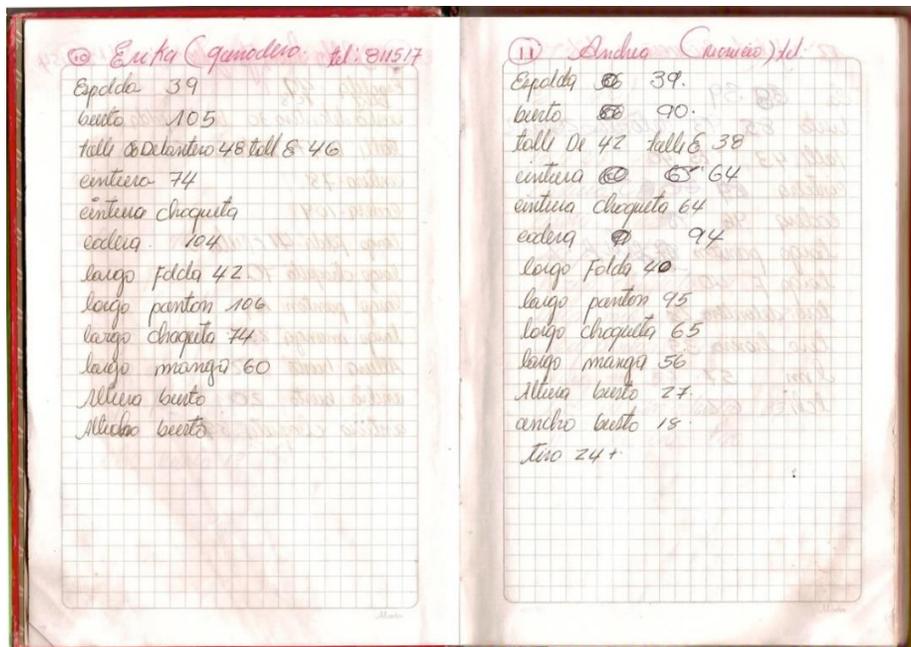


Nota. Aunque este grupo de fotos representa lo ya descrito de la producción artesanal y la industrial, es importante mencionar que mi mamá tenía un punto medio entre el corte y el trazo manual e industrial: cortaba varias capas al tiempo con la máquina, pero el trazo lo hacía manualmente.

El cuaderno en el cual se anotaban y se actualizaban cada una de las medidas de las clientas de mi mamá representa para mí un recetario de prendas de los cuerpos diversos (Figura 9). Es también la memoria de los cuerpos cambiantes: cada clienta era una referencia de cuerpo, un molde base que se transformaba según el diseño encargado, a diferencia de que lo que han hecho las marcas, en especial las internacionales del grupo español Inditex (Zara, Bershka, Stradivarius y Pull & Bear). Estas han propuesto un modelo de cuerpo europeo que tiende a ser más largo y delgado, lo que hace que las prendas no estén adaptadas enteramente a los cuerpos de nuestro contexto y, por lo tanto, excluyen o desdibujan su realidad proporcional. Pero ha surgido la reforma como resistencia, las personas buscan siempre un sastre o una modista para que adapte las prendas de las marcas a su propio cuerpo, lo que podría considerarse como reivindicación del cuerpo real desde la necesidad de sentirse cómodo, pero esto se presenta sin la consciencia del fenómeno neoliberal que representa.

Figura 9

Cuaderno de medidas

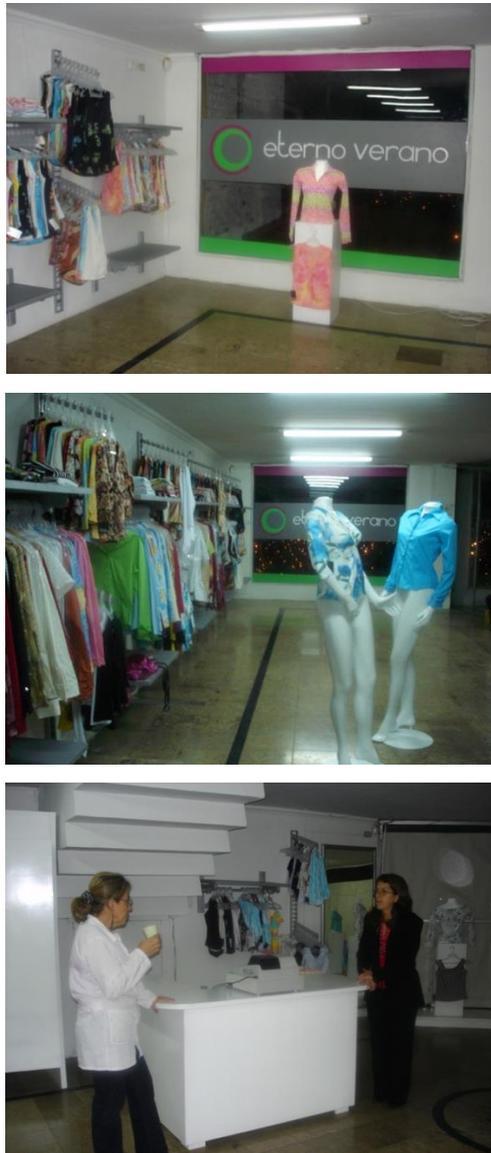


Nota. En la página del lado derecho se puede ver cómo mi mamá tachaba o reescribía los números para actualizar las medidas de las clientas.

El signo más determinante de la transformación de las dinámicas de producción y comercialización de la empresa de mi mamá fue la creación de la marca Eterno Verano, que contó con el lenguaje publicitario que se necesitaba para adaptarse a las nuevas dinámicas del mercado y con el que se esperaba tener más éxito en ventas. Casa de Modas Patricia y Eterno Verano se mantuvieron al tiempo; la primera, como punto de fábrica en que se recibían aún encargos sobre medida y el segundo, como punto de venta con producto terminado (Figura 10). Poco a poco, la sede principal dejó de ser una casa en un barrio residencial, a puerta cerrada, y pasó a ser un local comercial sobre una avenida principal, donde más adelante se incluyó el taller, lo que redujo ese espacio (Figura 11). También se abrieron almacenes en otras ciudades, como Pereira, Medellín y Bogotá, en los populares sectores de San Andresito, el Hueco y San Victorino, con el fin de entrar en dinámicas de comercialización masiva. Se fue anulando, entonces, la experiencia de la personalización, pues al haber desarrollado un sistema de tallas en telas más versátiles, no había necesidad de que mi mamá atendiera a las clientas directamente; por esto, empezó a perder el control de muchos factores al tratar de expandir su mercado. Así, surge *la vendedora* como un nuevo oficio que brindaba asesoría a las clientas y les ayudaba a ubicar en los almacenes las prendas que les interesaban.

Figura 10*Lenguaje grafico publicitario*

Nota. En la parte superior: etiquetas de las prendas. En la parte inferior: volantes promocionales. Ambos elementos dan cuenta del cambio en el lenguaje grafico publicitario desde finales de los noventa hasta el 2008.

Figura 11*Eterno Verano (Manizales, 2005)*

Nota. Estas fotos forman parte del proceso de montaje del local comercial principal ubicado en la avenida Santander, en Manizales. El punto de pago y la vendedora son signos claros del cambio en las maneras de socialización.

Durante el proceso de adaptación a los ritmos industriales, la necesidad de producir prendas a menor costo terminó disminuyendo el número de operarias. Se simplificaron los procesos de confección y se implementó una producción fragmentada por operaciones y en cadena, lo que propició una depuración del espacio, de modo que solo quedaron los objetos necesarios y se

desplazaron otros de la casa de modas al hogar, alojando la esperanza de poder darles el uso que tuvieron en su momento. Estos objetos han estado rotando en habitaciones, estudios y salas, adaptándose a los diferentes espacios donde nos hemos mudado, como si estuvieran en una lista de espera para disponerlos de nuevo a la producción y comercialización de prendas.

1.1.1 Conformación del sistema moda, un camino hacia la estandarización

A partir de la indagación por los antecedentes, desarrollo un recorrido histórico en la evolución del sistema moda para dar cuenta de la transformación de sus dinámicas. Se evidencia cómo se ha ido negando poco a poco el componente tradicional, empalmando los libros *Moda: toda la historia* (Fogg, 2016) y *Moda femenina en Medellín* (Ramírez, Bonnet y Arango, 2012), todo ello con el fin de comprender la manera en que la influencia de la moda internacional se dio en la ciudad. Este recorrido no se hace de una manera exhaustiva, sino a través de los hitos que marcaron la evolución de la producción y comercialización del vestuario desde su origen en Europa y Estados Unidos, teniendo en cuenta que en la región antioqueña había una intención por copiar dinámicas de la alta costura y la sastrería europea, y luego se dio una transición hacia dinámicas más industriales.⁸

Fogg relata que en Francia, en el siglo XVII, durante el reinado de Luis XIV, se financió el patrocinio estatal de la industria textil, y París se consolidó como centro de los artículos de lujo, con lo cual se convirtió en el epicentro del estilo en el siglo XVIII. En 1675, las modistas y los modistos ganaron estatus de gremio y el derecho a diseñar y a confeccionar trajes de la corte (2016, pág. 86). Hasta este momento, la costura era totalmente manual y el prestigio que adquirirían las modistas y los modistos se daba por medio del voz a voz; aunque establecieron sus *boutiques*, visitaban a sus mejores clientas para acordar el diseño, tomar las medidas y hacer ajustes a los vestidos.

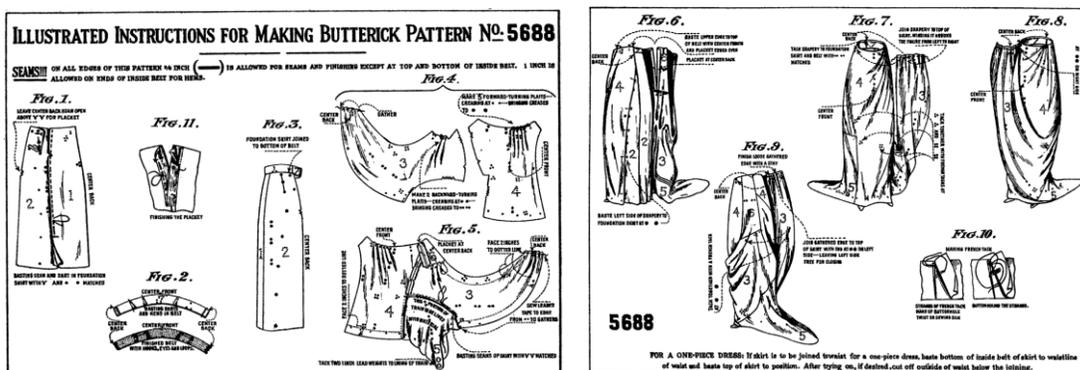
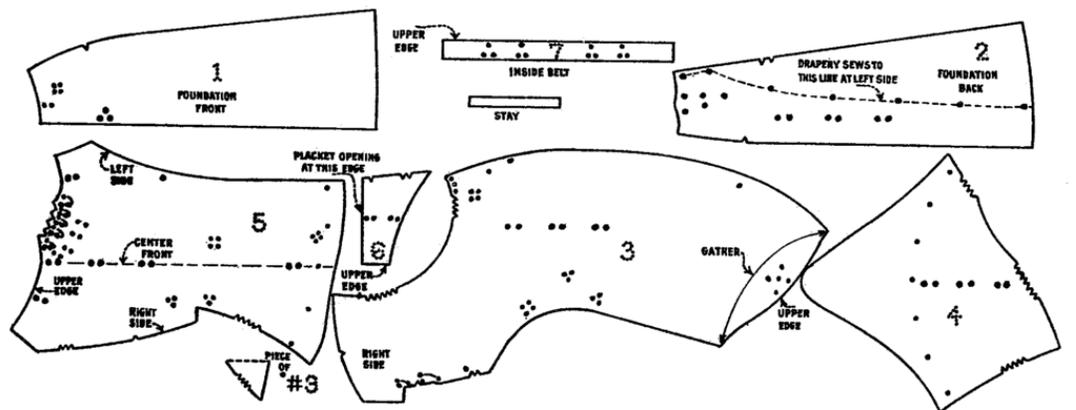
En la época victoriana, se desarrollaron métodos mecanizados de producción para las prendas exteriores que no requerían pruebas o ajustes sobre el cuerpo. Así, la fabricación en serie

⁸ Conviene tener en cuenta que, aunque el capitalismo surge en Europa, específicamente en Inglaterra y Francia, fue desde Estados Unidos desde donde se incentivó la producción industrial de vestuario. Es así como el cliente se convierte en consumidor. Según el diccionario de la RAE, cliente es una “persona que utiliza los servicios de un profesional o de una empresa, especialmente la que lo hace regularmente”, mientras que consumidor es alguien “que consume bienes y productos de una sociedad de mercado”.

propició un nuevo sistema de producción y consumo que, en 1850, permitió que las prendas de moda fueran accesibles a todos, salvo a los más pobres. La moda se democratizó más con la invención de las máquinas de coser, patentadas en 1846, que podían alquilarse por semanas en algunos establecimientos. Con las ideas de las revistas de moda y los patrones para confeccionar prendas en casa de Ebenezer Butterick, en 1863 (

Figura 12), las mujeres podían estar al día con las últimas tendencias; por ello, podría decirse que la democratización de ese momento la brindó la posibilidad de aprender la técnica misma. Coexistieron las *boutiques* de las modistas y los modistos y la posibilidad de hacerse o de modificar por sí mismas las prendas.

Figura 12
Patrón Butterick n.º 5688



Nota. Los patrones con instrucciones son un ejemplo de la posibilidad de apropiarse técnicamente del desarrollo de las propias prendas. Fuente: Wikipedia. (s. f.). Ebenezer Butterick. Obtenido de:

https://en.wikipedia.org/wiki/Ebenezer_Butterick

A mediados del siglo XIX, la indumentaria a la moda dejó de ser patrimonio exclusivo de las clases aristocráticas, pues la riqueza basada en la propiedad de la tierra empezó a ser reemplazada por el dinero obtenido con el comercio, la banca y la industria. El posterior periodo de activación del consumo y la expansión de la venta minorista creó la necesidad de replantear el sistema moda, por uno que no se basara exclusivamente en la destreza de la modista. Así, el diseñador Charles Frederick Worth (1825-1895) elevó el humilde oficio de la costura a la categoría de negocio de la *alta costura*, caracterizado por las técnicas de costura a la medida y de moda exclusiva (2016, pág. 172).

Worth estableció la primera casa de modas de la historia en 1858. Una de sus innovaciones fue introducir muestras de vestidos confeccionados en muselina para que las clientas escogieran el diseño de su preferencia. Luego lo confeccionaba en una de las telas que él mismo vendía, ajustando las medidas. Más adelante, con su reputación como modisto de la realeza europea bien establecida, Worth estaba en posición de dictar sus propias normas:

En lugar de que las mujeres describiesen sus requisitos al modisto en sus casas, Worth esperaba que las clientas se desplazaran a su taller de costura, un lugar íntimo y lujoso donde se podían ver los últimos diseños, que pasaban los modelos supervisadas por la dependienta. La clienta escogía entre una serie de diseños que luego se confeccionaban a la medida y necesitaban varias pruebas para quedar perfectos. (2016, pág. 173)

A los modistos se los dejó de reconocer propiamente por su habilidad técnica, y el prestigio se ganaba gracias a las firmas con sus nombres que identificaban los estilos de sus prendas; se grababan o tejían en trozos de tela gruesa y se cosían en la cinturilla de los vestidos (Figura 13). La llegada de la fotografía y la popularidad de la crónica social en el periodismo divulgaron la moda de la clase alta entre la clase media. Medios impresos como *Harper's Bazaar*, *The Queen*, *Gazette du Bon Ton* y *Vogue* anunciaban los vestidos de la Casa Worth. Se dio una especie de mitificación según la cual “el modisto progresivamente alcanzó la distinción de ‘artista’, ‘genio’, ‘creador’” (Gil & Parias, 2000, pág. 230). Cuando todavía era importante el proceso de elaboración de prendas, se abrió paso a un estilo basado en el estatus del modisto y su clientela, lo que representaban.⁹

⁹ Este puede ser el espíritu que recoge el neoliberalismo para estimular el consumo masivo de moda, y fue lo que los estadounidenses identificaron como una oportunidad de negocio, al reproducir versiones económicas de los vestidos de alta costura que figuraban en las películas de Hollywood.

Figura 13*Etiqueta Worth*

Fuente: Bolton, A. (octubre 2020-febrero 2021). *About Time: Fashion and Duration* [exposición]. Nueva York. Obtenido de: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2020/about-time>

A la diseñadora británica Lucy Duff-Gordon (1863-1935) se le atribuye la creación de los desfiles de moda. Las invitaciones a sus desfiles en su casa de modas atraían a las clientas de la nobleza y a personajes de la alta sociedad; y también influyó en el mercado masivo cuando creó una línea económica para el catálogo de la cadena *Sears-Roebuck* (Figura 14 y Figura 15). En la década de los veinte, los diseñadores franceses sintieron la necesidad de atraer al mercado de Estados Unidos; así, Jean Patou contrató modelos estadounidenses para sus desfiles parisinos y Madeleine Vionnet abrió una tienda en Nueva York, donde vendía ropa ya confeccionada.

Figura 14*Desfile en la casa de modas de Lucy Duff-Gordon*

Fuente: Cindy. (22 de abril de 2016). *The house of Lucile*. Obtenido de The Broke Costumer: <http://brokecostumer.blogspot.com/2016/04/the-house-of-lucile.html>

Figura 15

Diseños de Lucy Duff-Gordon en el catálogo de Sears, Roebuck and co.



Fuente. Material Mode. (s. f.). Obtenido de Lady Duff-Gordon mail order catalogs, 1916-1917:

<https://blog.fitnyc.edu/materialmode/2013/01/31/lady-duff-gordon-ready-to-wear-catalogs-1916-1917/>

En el glamour de Hollywood durante la década de los treinta, las estrellas cinematográficas se volvieron íconos de la moda al usar prendas de la alta costura parisina, influenciando así en los gustos del público. La industria de las confecciones en Estados Unidos fabricó copias en serie de los vestidos que aparecían en las películas y los introdujo en el mercado. En el mercado de ese país, la confección lujosa empezó a sustituir la alta costura. Almacenes como Ohrbach's y Bergdorf Goodman ofrecían una versión de la alta costura a precios módicos: compraban a los diseñadores los patrones y los derechos de reproducción de los diseños que aparecían en los desfiles parisinos.

Aunque la segunda guerra mundial ayudó a formalizar la producción de prendas en serie por la necesidad de producir uniformes de dotación, fue después de esta cuando surgió la edad de oro de la alta costura y los diseñadores reabrieron sus casas como signo de optimismo y retorno a la prosperidad. Se mantuvo el rito de elaboración personalizada que la caracterizaba. En 1945 entraron en vigor nuevas y estrictas regulaciones para los integrantes de la Cámara Sindical de Alta Costura, sin embargo, la demanda de esta comenzó a menguar durante la década de 1950; el

modisto Jacques Fath fue el precursor de la creación del *prêt-à-porter*¹⁰ y comenzó a vender directamente a los grandes almacenes franceses.¹¹

En la década de los sesenta, las *boutiques* ya se habían aliado con los modistos parisinos para vender prendas y complementos a menor precio. Desafortunadamente, el mercado de masas copió las nuevas prendas de las *boutiques* e incluso las de los diseñadores más reconocidos para venderlas al por menor en tiendas más baratas; es por esto por lo que el diseñador francés Yves Saint-Laurent lanzó la línea Rive Gauche en 1966, en una cadena de *boutiques* propias para abarcar un público más amplio y ofrecer prendas con precios asequibles,¹² reafirmando así la necesidad de los diseñadores europeos de participar en la industria emergente del *prêt-à-porter*.

A finales de los sesenta y principios de los setenta, surgió de manera contundente el *prêt-à-porter*, propiciado por los avances en los sistemas de producción de Estados Unidos que se estaban adoptando en Europa. Las personas dejaron a un lado la alta costura, pues sus vidas se hacían cada vez más agitadas, dejando poco tiempo para mediciones y pruebas de vestidos; además, sus condiciones sociales y laborales eludían la vestimenta formal que ofrecían los modistos¹³ (2016, pág. 382). En Estados Unidos, el deseo de un *prêt-à-porter* de gama alta hizo que grandes almacenes como Bergdorf Goodman y Saks Fifth Avenue cerraran sus departamentos de alta costura, para abrir en su interior *boutiques* con las prendas de los nuevos diseñadores.

En la década de los ochenta, empezó a ser crucial la comercialización de estilos de vida a través de los productos, haciéndolos más deseables por medio de la publicidad, y los logotipos, por ejemplo, se convirtieron en un elemento imprescindible para identificar los productos de las marcas. El diseñador estadounidense Ralph Lauren (nacido en 1939) es un ejemplo de la gestión de marca y un temprano exponente del éxito en la comercialización del estilo de vida (Figura 16). La variedad en los precios y el codiciable logotipo de Polo hicieron la firma accesible a un público consumidor mundial y afirmaron el estatus global de la marca Ralph Lauren (2016, pág. 412). Por

¹⁰ *Prêt-à-porter* es una expresión francesa que significa textualmente “listo para llevar”. Se refiere a las prendas de moda producidas en serie, con patrones que se repiten en función de la demanda.

¹¹ En 1948, Jacques Fath y su esposa desarrollaron una gira promocional por Estados Unidos, tras la cual se cuadruplicaron las ventas en el salón de París. En 1953, Pierre Balmain se abrió paso en el mercado estadounidense con la marca Jolie Madame.

¹² Yves Saint-Laurent había fundado su propia casa de alta costura en 1962, en París.

¹³ En 1968, el modisto español afincado en París, Cristobal Balenciaga (1895-1972) se retiró, y en muy poco tiempo cerró sus tiendas en Madrid, Barcelona y París, ante la amenazadora llegada del *prêt-à-porter* y la pérdida de rentabilidad del negocio de la alta costura.

otro lado, la gestión de marca del diseñador Calvin Klein (nacido en 1942) no se limitó al *prêt-à-porter* de gama alta; también impulsó la firma Gap inc. ofreciendo un estilo de vida democrático con productos a precios bajos, lo que la ha convertido hasta el día de hoy en una megamarca mundial.

Figura 16

Campaña de Ralph Lauren – Primavera (1985)



Fuente: Ivy Style. Obtenido de: <http://www.ivy-style.com/wp-content/uploads/2017/09/PRL-Spring-85.jpg>

En los ochenta, también se dio una regeneración de la alta costura, pero apropiándose de las estrategias del *prêt-à-porter*. La casa Chanel se transformó, bajo la dirección creativa de Karl Lagerfeld, para atraer a un mercado nuevo y joven mezclando la inmediatez y el lujo y dándole continuidad a la mano de obra especializada y a la exclusividad, pero aludiendo en los diseños al estilo urbano y a la vida nocturna (Figura 17). La idea de “comercialización de un estilo de vida” comenzó a propiciar que el diseño se percibiera como un servicio y no como un proceso creativo; por esto, se hacía más importante la visibilidad de los logotipos en los productos, pues el lujo consistía en vestir una marca adecuada.

Aunque la alta costura fue creciendo, ganó relevancia como espectáculo de la moda, más que por el saber hacer tradicional, sirviendo así como publicidad para hacerles rentables a las marcas vender cantidades considerables de productos relativamente baratos, como perfumes,

cosméticos y bolsos. Esta estrategia se mantiene hasta la actualidad, a lo que se suma lo renovador que puede resultar para las marcas contar con un nuevo director creativo que las haga más atractivas para el mercado.

Figura 17

Publicidad de Chanel en los ochenta



Fuente: Just Seventeen, s. f. Obtenido de: <https://justseventeen.tumblr.com/image/139602389376>.

En este punto, se hace necesario hacer un recorrido por la conformación del sistema moda de Medellín para entender cómo se ha consolidado hasta ahora. Cabe aclarar que, aunque la casa de modas de mi mamá estaba en Manizales, en los años en que trató de expandir su negocio Medellín fue su referente, y terminó volviéndose el destino para comercializar sus prendas. Además, Manizales, por ser tradicionalmente la capital de un departamento que prosperó por la caficultura, no cuenta con investigaciones que aborden la conformación de un sistema moda, pues la industria textil y de confección, al igual que otras industrias, no fueron protagónicas en la región.

La transformación de la casa de modas de mi mamá, así como la conformación del sistema moda de Medellín, contienen reminiscencias de las dinámicas de producción y comercialización

originadas en Europa y Estados Unidos, que a continuación se evidenciaran, y que en el siguiente capítulo se problematizaran desde los modelos de producción serial y artesanal en el contexto socioeconómico y cultural de Manizales y Medellín.

En el libro *Moda femenina en Medellín* (2012) se cuenta que, durante la segunda mitad del siglo XIX, la ciudad aún tenía un aspecto rural; la actividad artesanal en este periodo creció y se diversificó. Gracias a la llegada de extranjeros, los modistas, sastres y zapateros se beneficiaron de sus ideas copiando la estética de la moda internacional; sin embargo, la información llegaba retrasada, debido a las dificultades geográficas de Antioquia. Estos oficios tuvieron una expansión importante desde 1880. En la ciudad también se comercializaron objetos de lujo llegados de Inglaterra, Francia y Estados Unidos, países considerados como ejemplos de civilización (2012, págs. 117-118). Los primeros avisos publicitarios en Colombia de finales del siglo XIX eran de redacción sencilla e ilustraciones detalladas, pues el color y la fotografía eran casi inexistentes; en ellos se reseñaban las características de los productos.

Al finalizar el siglo XIX, también se publicaron en Colombia los primeros libros sobre corte y confección, dirigidos especialmente a las mujeres. Estos surgieron con la intención de brindar a las mujeres conocimientos útiles para la economía familiar y el desarrollo de las labores de modistería. A diferencia de las publicaciones extranjeras, estos eran más fáciles de interpretar (2012, pág. 157). En 1887, el sastre Pedro María Arango publicó el libro *Método o arte de aprender a cortar vestidos para señoras y niños* (1887), y en 1897, las profesoras Carlina y Amalia Barriga Echeverría publicaron el *Nuevo método de modistería* (1897). Durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX, las mujeres trabajaban desde sus casas, en lo que se mezclaban el hogar y el taller. El oficio de la costura y el bordado que las mujeres desempeñaban para sus familias se extendía como labor hacia el público general. A principios del siglo XX, las modistas entraron al sistema moda por su capacidad de imitar los modelos de las revistas europeas; así fue como los habitantes de Medellín que no podían viajar a comprar sus prendas en el exterior adquirieron un estilo ostentoso. En 1927, la librería Pluma de Oro ofrecía periódicos y revistas de moda, como *La Dame Élégante*, *L'Idéal Parisien*, *Modas de París*, y la librería Aguirre proveía mensualmente las revistas *Vogue* y *L'Officiel*.

La manera en que las modistas se dieron a conocer fue a través del voz a voz; sus clientas comunicaban a sus familiares, amigos y conocidos las destrezas de estas artesanas. Muy pocas se anunciaron en periódicos y revistas, y sus prendas no tenían ningún distintivo, como el de las

marquillas. Había anuncios “que sirvieron para poner en contacto al público con el trabajo de las modistas, advirtiendo que los diseños y el buen gusto de la creadora estaban ambientados en la moda parisina” (Ramírez, Bonnet y Arango, 2012, pág. 137) (Figura 18).

Figura 18

Publicidad de la modista Laura G. de Muñoz



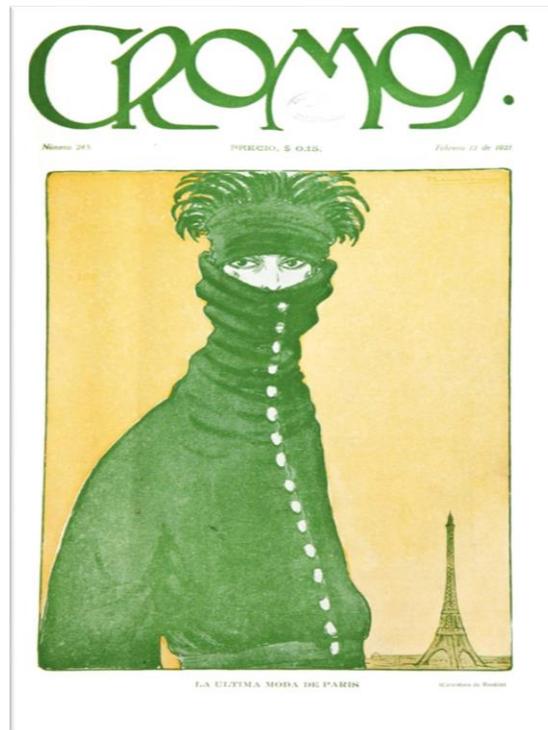
Fuente: *Álbum de propaganda de la ciudad de Medellín* (1935-1936). Repositorio institucional Universidad de Antioquia (<http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/175/1/AlbumPropagandaCiudadMedellin.pdf>).

Entre 1900 y 1950, las publicaciones colombianas siguieron los modelos internacionales, abordando no solo la moda, sino también el arte, la cultura en general y los estilos de vida, y teniendo como paradigma referentes europeos. La revista literaria *Lectura y Arte* (1903-1906) contó en sus dos primeras ediciones con una página dedicada a la moda. En 1916, nació la revista *Cromos*, en Bogotá (Figura 19), de vital importancia en la conformación del sistema moda. Durante los veinte aparecieron otras publicaciones, como *Letras y Encajes*, revista que preparó a la mujer

para el mundo moderno y que estuvo dirigida por mujeres de la élite. Un elemento característico de algunas de estas revistas es que promocionaban productos nacionales y extranjeros a través de avisos publicitarios.

Figura 19

Portada de la revista Cromos (1921)



Fuente: Trapos al Sol. (s. f.). Portada de Cromos ilustrada por Ricardo Rendón en 1921 dedicada a la moda. En *Cien años de moda en la mirada de "Cromos"*. Obtenido de: <https://traposalsolblog.wordpress.com/2016/01/17/cien-anos-de-moda-en-la-mirada-de-cromos/>

A principios del siglo XX, “el sistema moda ciudadano se fortaleció gracias a la llegada a la ciudad de la máquina de coser y la instalación de gabinetes fotográficos, dos piedras angulares que anteceden el juego de las apariencias vestimentarias” (Ramírez, Bonnet y Arango, 2012, pág. 118). La fotografía permitió la difusión de las modas y el estilo del momento a través de los retratos de las damas de alta sociedad. También se hicieron protagonistas la publicidad europea y la norteamericana, irrumpiendo con la publicidad de los productos nacionales, lo que hizo que los

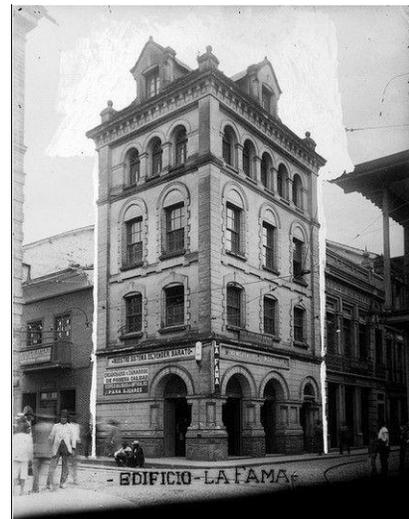
estilos de vida colombianos se vieran influenciados por la modernidad; por esto, se llevó a cabo una cruzada nacionalista a favor del producto local.

La publicidad consolidada y organizada se dio en los treinta con la aparición de las agencias. La radio y sus emisoras fueron medios para promocionar los productos nacionales enfrentando la competencia extranjera. En esta década, los personajes de la mayoría de los anuncios impresos eran hombres y mujeres adultos de estrato social alto en ambientes elegantes. Sin embargo, también había publicidad con personajes de otras clases que representaban sus labores y oficios.

En las dos primeras décadas del siglo XX, el Salón Rojo y el almacén El Buen Tono abastecían a una clientela de élite en un ambiente de bazar. Ambos establecimientos exhibían vestuario femenino con maniqués, y también vendían trajes, sombreros, calzado, mantillas e incluso telas. Desde 1920 hasta 1940, el almacén La Fama importaba y distribuía a los almacenes artículos de lujo procedentes de Francia e Inglaterra: marroquinería, calzado, textiles para vestidos, entre otros. Cerraron por el estallido de la segunda guerra mundial, lo que complicó las importaciones (Figura 20).

Figura 20

Instalaciones de El Salón Rojo y El Buen Tono



Nota. En el estilo de la decoración y la arquitectura de los establecimientos se nota claramente la influencia de la estética europea. *Fuentes:* Izquierda: Biblioteca Pública Piloto [@BPPiloto]. (7 de junio del 2018). *El Salón Rojo fue un almacén de variedades muy lujoso, ubicado en el costado occidental del Parque de Berrío.* [Tweet]. Twitter.

<https://twitter.com/BPPiloto/status/1004737591940407296/photo/1> Derecha: Amélie [@amelielapin]. (s. f.). *Edificio La Fama*. [Pin]. Pinterest. <https://co.pinterest.com/pin/161003755401271279/>

En 1943, se fundó la Casa Christian, un almacén “dedicado a la producción y comercialización de prendas únicas y a la medida, para satisfacer la demanda de un exclusivo sector de la población femenina” (Ramírez, Bonnet y Arango, 2012, pág. 127). El local emulaba el ambiente parisino de los talleres de alta costura y, dentro de él, se llevaban a cabo desfiles de moda a puerta cerrada con público invitado. Este almacén sigue vigente ofreciendo diseños exclusivos para quienes prefieren lo tradicional.

Antes de la aparición de los centros comerciales, la carrera Junín fue uno de los sectores más importantes del comercio de la moda en Medellín, pues se convirtió en un punto de encuentro de la élite. Fue en Junín donde se instalaron las primeras vitrinas con vestuario. Hasta los años cincuenta, fue el sector de las compras femeninas en la ciudad. Tenía almacenes de prestigio, como Parisina, donde asistían las mujeres de alta sociedad para abastecerse con telas finas para sus vestidos; este establecimiento tenía vitrinas llamativas y su interior tenía un aire europeo.

Por otro lado, la confección industrial y la democratización de la moda se consolidaron cuando se abrieron los almacenes Éxito en 1949, lo que cambió definitivamente la costumbre de vestirse con ropa hecha en casa y a la medida. Con la expansión de almacenes Éxito, el traslado de las élites de Medellín hacia El Poblado y la inauguración de nuevos centros comerciales, como San Diego en 1972, llegó también el declive de almacenes como Parisina (Ramírez, Bonnet y Arango, 2012, pág. 127). Gustavo Toro, fundador de almacenes Éxito, también fundó a principios de los noventa la empresa Didetexco, que hasta la actualidad se dedica a producir las marcas propias de la compañía, como Arkitect y Bronzini, mediante contratación de cientos de empresas confeccionistas que trabajan bajo el sistema de maquila.

“Entre 1940 y 1960 el público femenino, cada vez más alfabetizado y numeroso, demandaba más y mejor información en los campos culturales, y especialmente reclamaban estar al tanto de la moda. Para dar cumplimiento a esta solicitud, la prensa y las revistas locales lideraron información referida al tema” (Ramírez, Bonnet y Arango, 2012, pág. 163). En 1946 aparecieron las revistas Gloria y Raza, que publicaban artículos de corresponsales extranjeros e invitaban a las mujeres a buscar, por medio del vestuario, un sentido de identidad cultural y originalidad. Debido a la expansión de medios masivos, como la televisión en los años cincuenta, el cine y, actualmente,

el internet, muchas revistas cerraron en las décadas de los sesenta y los setenta. La radio fue perdiendo terreno y las agencias de publicidad se concentraron en la fotografía. El color apareció en las revistas colombianas, sumándose a los nuevos medios publicitarios que propiciaron la copia de las campañas de las revistas internacionales, con lo cual se convirtieron en el nuevo vehículo para divulgar la moda (Figura 21).

Figura 21

Campañas publicitarias de Coltejer



Fuentes: Izquierda: Unigarro, A. y Muñoz, J. (s. f.). *Escuelas de diseño Coltejer: una historia*. 1960.

<https://julmuxe.wixsite.com/coltejer/1960>. Derecha: Unigarro, A. y Muñoz, J. (s. f.). *Escuelas de diseño Coltejer: una historia*. 1980. <https://julmuxe.wixsite.com/coltejer/1980>

En el presente, tanto en Colombia como en Europa y Estados Unidos, aunque se mantienen las tiendas físicas en todos los segmentos del mercado de la moda (marcas de lujo, marcas de diseñador, marcas premium y marcas masivas), se ha hecho cada vez más importante el comercio electrónico y la divulgación de las colecciones, a través de fotos y videos que se suben a diversas plataformas digitales, e informando a los consumidores sobre nuevas tendencias y productos. Las compras por internet permiten a los vendedores rastrear el comportamiento de los consumidores para mejorar las estrategias de mercadeo y la experiencia de compra. Sin embargo, uno de los

inconvenientes de comprar ropa por internet es la imposibilidad de probarla, lo que se convierte en la principal razón de las devoluciones, cuando la prenda no sienta bien.

Aunque es claro que en Antioquia no se conformó un mercado de lujo como en Europa, en ambos territorios se hace evidente, a partir de la segunda mitad siglo XX, una progresiva disminución de la importancia del saber hacer manual y artesanal. Del mismo modo, se da también un cambio en las maneras en que los clientes y los consumidores se acercan a las marcas y a los diseñadores, al sentirse atraídos por los estilos de vida actuales y novedosos que las prendas representan, sin interesarse más allá, debido a la forma en que están elaboradas. Esto tiene que ver mucho con que dicho estilo encuentra resonancia en lo que simbolizan las características de las formas de confección actual: lo desechable, lo mínimo, lo ligero.

Las dinámicas mercantilistas del capitalismo propiciaron la banalización de los estilos de vida basados en la contracultura, la rebelión y la agitación política de los sesenta. Esa banalización se ha extendido, hasta el día de hoy, hacia las estrategias de experiencia de compra que se instalan en la emoción del presente, sin dar lugar para cuestionar los procesos conceptuales y productivos que anteceden a la prenda finalizada, pues el valor está dado por el aspecto representativo de las marcas y no por lo simbólico de lo técnico.

La importancia de los logotipos de las marcas en los productos ha demostrado el interés por legitimar los estilos y no los procesos. Con el comercio electrónico y la publicidad a través de las plataformas digitales, se han difuminado las diferencias entre las marcas del segmento del mercado de la moda, porque, independiente del nivel de calidad del producto, las campañas se desarrollan con los mismos modelos, fotógrafos y estilistas, lo que hace que el consumidor los vea como iguales. Es allí donde la importancia del proceso de elaboración y fabricación queda reducida por la economía de mercado y, por eso, no cuestionamos ética ni políticamente las dinámicas de producción masiva.

1.1.2 La persuasión desde la apariencia y los ritmos que marca en el consumo

En el capítulo “Espacios entretejidos: arte, moda y vestidos”, del libro *Proyecto pentágono: investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*, Javier Gil y María Paula Parías (2000), antes de formular un esbozo histórico de la configuración del sistema moda del mundo, se refieren a la publicidad en la era posmoderna: “El universo de la publicidad se somete a la lógica de la

seducción y a la celebración de la apariencia y el artificio. La publicidad genera y se nutre de un hombre ceñido a lo lúdico, al juego de imágenes y sensaciones” (Gil & Parias, 2000, pág. 219); por lo tanto, la publicidad es *pariente de la moda* porque reitera “el culto a lo superficial, sin aspiraciones profundas” (2000, pág. 219). Es allí desde donde yo cuestiono las maneras contemporáneas de interacción y mediación que existen en la moda con el público, porque aunque “el consumo de objetos apunta hacia la conquista de la autonomía individual, esta sucede sin lazos profundos” (Gil & Parias, 2000, pág. 218), y queda atrapada en una contradicción, pues la *conquista de la autonomía individual* es, en otras palabras, la democratización de la moda. La idea de esta democratización consiste en que cualquier persona pueda acceder a cualquier prenda de cualquier estilo sin que existan barreras de precios o tallas. Allí mismo, las marcas masivas nos persuaden con los estilos de vida aspiracionales¹⁴ que representan, y que terminan homogenizándonos porque accedemos a los mismos productos, privilegiando la apariencia y no la calidad ni la durabilidad, pues la lógica de la moda “es la de la inconstancia, la mutación, la seducción y lo efímero” (Gil & Parias, 2000, pág. 217).

Aunque las estrategias de visibilización y divulgación de la moda han existido siempre, en sus inicios, la publicidad se centraba en el prestigio del que elaboraba algo por su experiencia y en los materiales que usaba. Los desfiles de alta costura se centraban en mostrar las prendas, dar cuenta de sus características a través de un maestro de ceremonia que las describía, pues la importancia se le daba a lo que simbolizaba el aspecto técnico. En el presente, en los desfiles del *prêt-à-porter* y, sobre todo, en las presentaciones de la moda masiva,¹⁵ la importancia se le da a la configuración de una atmósfera en la que los efectos se hacen más necesarios y protagonistas cuando el diseño y el desarrollo técnico de las prendas no son de calidad o cuando sus procesos de producción son cuestionables o, simplemente, cuando al consumidor no le interesan porque está persuadido por lo que le transmite la marca (Figura 22), “resquebrajando las solidaridades y conciencias de clase en beneficio de reivindicaciones y preocupaciones explícitamente individualistas” (2000, pág. 220).

¹⁴ Las estrategias desde los estilos de vida aspiracionales se basan en comunicar servicios o productos a través de personas prototípicas a las que la mayoría de la población le gustaría parecerse. Sin embargo, el éxito de estas estrategias de la publicidad y la comunicación han sido cuestionadas porque dependen de la brecha entre la autoimagen del espectador y la persona idealizada; si la brecha es muy amplia, es probable que el consumidor no se sienta identificado.

¹⁵ Téngase en cuenta que las marcas de moda masiva casi nunca emplean desfiles, sino otros formatos más mediáticos y virales, en concordancia con las dinámicas de las redes sociales que se han desarrollado desde los inicios del XXI.

Figura 22

Desfile virtual de la marca norteamericana Forever 21 (2012)



Nota. Los modelos aparecen y desaparecen como hologramas, las prendas apenas se ven. *Fuente:* capturas de pantalla tomadas de Spillt. (2011). *Forever 21 Hologram Fashion Show* [video]. Vimeo.

<https://vimeo.com/30092342>

En este punto, se hace necesario reconocer que, en el pasado, lo aspiracional era parecer de la clase alta, al diferenciarse a través del vestido y sus atributos técnicos; por lo tanto, no había una democratización de la moda porque la elaboración de un vestido por encargo, con los mejores materiales, resultaba muy costoso. Sin embargo, fue el conocimiento sobre la costura misma lo que les permitió al resto de clases vestirse dignamente. Hoy, lo aspiracional está condicionado por la ficción de las campañas publicitarias que motivan la compra, y no queda otra alternativa que recurrir a sus productos porque se perdió el legado de la costura en los hogares, debido al ideal de progreso enmarcado en el capitalismo y en la económica de mercado, lo que se ha reforzado en las últimas décadas.

A continuación, expongo una reafirmación de lo expuesto hasta el momento a partir de las ideas del filósofo contemporáneo Byung-Chul Han. Considero que para esta parte de mi investigación, él brinda explicaciones sobre la fetichización del vestuario en la moda. Toco varios puntos que para mí son relevantes en *La salvación de lo bello* (Han, 2015) porque tienen que ver con la apariencia y la publicidad y, al final, lo vínculo con un concepto esencial sobre *El aroma del tiempo* (Han, 2015): el ritmo del consumo.

En *La salvación de lo bello* (2015), cuando Han habla de las cosas que se agotan en el *wow* y se refiere a lo pulido como lo que “transmite solo una sensación agradable con la que no se puede asociar ningún sentido ni ninguna hondura” (2015, pág. 14), me hace pensar en la obsesión que existe en la moda por la belleza de los productos que se presentan en vitrinas y publicidades. Su sensación agradable y complaciente no solo hace que las cosas se reduzcan al *wow*, mientras se ignora el sentido profundo que algo pueda tener, sino que también se desdibujan las realidades detrás de la producción.

La emoción que nos hace exclamar ¡*wow!* también nos persuade de cualquier realidad que viven otros humanos *sin ningún dolor, herida o culpa*. Lo pulido es precisamente lo que deja escondida la realidad del proceso de confección, porque lo liso en las prendas —que es lo externo— “es un atributo permanente de perfección” (2015, pág. 14): se terminan impecablemente y sin deshilarse; las costuras en el exterior pueden pasar casi desapercibidas mientras que, en el interior (si pudiéramos verlo), sería todo lo contrario; la sensación de perfección no existiría. Con la misma técnica, se esconde a como dé lugar la imperfección del proceso de confección con costuras francesas, sesgos o forros; pues la sensación de confección sin ensambles transmite “una sensación de levedad en un sentido mágico. Encarnando una superficie perfecta y optimizada sin profundidad ni bajura” (2015, pág. 15).

A pesar de que lo pulido y lo liso dominan de alguna manera el imaginario de lo aspiracional en los consumidores, es importante tener en cuenta que el acceso a los productos, desde la democratización, es a la vez su desmitificación, si se tiene en cuenta que “la vista guarda distancia, mientras que el tacto la elimina. Sin distancia no es posible la mística. La desmitificación convierte todo en degustable y consumible” (2015, pág. 15). De esta manera, la producción de réplicas de prendas de marcas de lujo por parte de las marcas masivas es acortar la distancia entre las masas y el producto mitificado; darle acceso a ello, tocarlo, probarlo, comprarlo y usarlo es, por lo tanto, desmitificarlo porque es consumible, pues las bases textiles e insumos se desarrollan para que

parezcan lujosos, a lo que se suma la ilusión aspiracional que inducen las campañas publicitarias (Figura 23).

Figura 23

Chaqueta Chanel vs. Chaqueta Zara



Nota. Chaqueta Chanel de 5.390 euros y de Zara, de 69 euros. *Fuente:*

<https://www.environmentalcontrolexpert.xyz/ProductDetail.aspx?iid=159713568&pr=77.99>

Todo lo anterior me lleva a pensar que el sistema moda es hoy una adaptación perfecta de la economía de mercado capitalista, pues, históricamente, cuando la moda se vincula con la élite y el estatus, da pie a la generación de condiciones para convertirla en mercancía, en productos que quedan reducidos al “me gusta”; un me gusta que conduce a los consumidores a través de la publicidad, que lo muestra todo bello y pulido, y que, además, “nubla la percepción”, pues la ilusión aspiracional generada se entiende muchas veces como absoluta porque agrada, no incomoda, ni derrumba pareceres: “La estetización demuestra ser una *anestización*” (2015, pág. 18). Incluso, si bien existe actualmente un esfuerzo por mostrar el proceso del producto y quienes lo elaboran, lo que realmente se hace es usar las historias conexas con ese ámbito con fines publicitarios. De igual manera, cuando las marcas de moda intentan traer a sus productos y campañas publicitarias lo feo, siniestro o terrible, se pierde la negatividad al convertirse en una “fórmula de consumo y disfrute”, que se satina estéticamente al convertirse en una imagen occidental y “global” que, como

lo mencioné, nos persuade de cualquier realidad detrás de aquel sujeto, objeto o situación (Figura 24). Al embellecer, se ignoran las verdades, pues en la publicidad de las marcas de moda “la permanente presencia pornográfica de lo visible destruye lo imaginario. Paradójicamente, no da nada a ver. Hoy no solo se vuelve pulido lo bello, sino también lo feo” (2015, pág. 19).

Figura 24

Brother Sharp vs. Dolce & Gabbana



Nota. Esta imagen comparativa corresponde a la polémica desatada por la marca Dolce & Gabbana al apropiarse y romantizar la estética de las personas que viven en la calle, específicamente, la del indigente chino Brother Sharp.

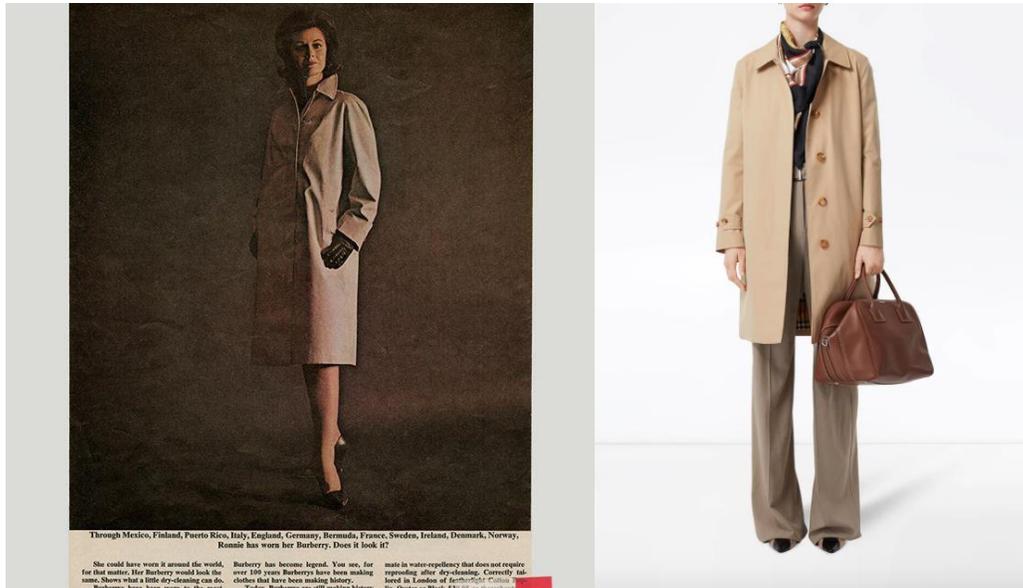
Fuente: Nicholls, D. (28 de septiembre de 2010). Homeless chic: how Brother Sharp conquered the fashion world.

The Telegraph. Obtenido de <http://fashion.telegraph.co.uk/news-features/TMG8013725/Homeless-chic-how-Brother-Sharp-conquered-the-fashion-world.html>

Por otra parte, así como “la sexualización del cuerpo no sigue unívocamente a la lógica de la emancipación, pues acompaña a una comercialización del mismo [porque] la industria de la belleza lo explota haciéndolo consumible” (2015, pág. 71), cualquier intento de transgresión de los parámetros estilísticos cae en una trampa, al ser aprovechado por la misma industria para volverlo moda. Cuando se pretende incomodar alterando los parámetros estilísticos de los productos, los

consumidores se demoran en digerirlo, resistiéndose a comprarlo y usarlo, pero cuando los influenciadores lo validan por medio de las redes y otros tipos de publicidad, las personas buscan a como dé lugar productos parecidos, imitaciones que son ofrecidas por las marcas masivas, versiones depuradas, satinadas y digeribles para complacerse bajo la normatividad estética generalizada.

En consecuencia, “la firmeza y la constancia no resultan propias para el consumo. El consumo y la duración se excluyen mutuamente. Son la inconstancia y la evanescencia de la moda la que lo aceleran. Así es como la cultura de consumo va eliminando la duración” (2015, pág. 72). Por esto, la idea de atemporalidad en la industria de la moda es difícil de mantener en las prendas, pues además de que se las carga de elementos que son suprimidos por la novedad, los materiales y procesos de confección que se emplean no son de óptima calidad, lo que determina que la duración del producto se sincronice con la *evanescencia* de la moda. La cultura de consumo elimina la duración, se privilegia la cantidad y no la calidad, se favorece la rapidez con que se adquiere una prenda que está de moda y no la posibilidad de tener por años la misma prenda. Además, “el carácter y el consumo son opuestos. El consumidor ideal es un hombre sin carácter. Esta falta de carácter es lo que hace posible un consumo indiscriminado” (2015, pág. 72). Teniendo en cuenta que “precisamente hoy, la crisis de la belleza consiste en que lo bello se reduce a su presente, a su valor de uso o de consumo” (2015, pág. 94), considero que las prendas atemporales, al igual que lo *bello artístico*, representa una resistencia contra el consumo, cancelan el *poder del tiempo*; su belleza no se “reduce al estar o fijarse en el presente” (Figura 25).

Figura 25*Gabardina de Burberry*

Nota. Ambas gabardinas son de la marca Burberry, de los años 1963 y 2021. *Fuentes:* Izquierda: Buro <https://www.buro247.sg/instagram/burberry/29770358>. Derecha: Dorno <https://www.obo-7.xyz/ProductDetail.aspx?iid=25143778&pr=82.99>

1.2 La representación del oficio y sus posibilidades narrativas

En la indagación de los referentes estéticos, me enfoqué en los que resignifican la interacción y mediación con el público, detonando reflexiones éticas y políticas desde las acciones o gestos desarrollados, que, en algunos casos, detonan también cierta emotividad. Estos referentes pueden ubicarse tanto en la moda como en el arte contemporáneo, y en ambos puede cuestionarse la manera en que se pretende llegar a la reflexión.

About a Worker es una marca francesa creada por Kim Hou y Paul Boulenger. Con ella brindan a los trabajadores la posibilidad de convertirse en diseñadores inspirándose en su propia vida y contexto de fabricación, para crear prendas que revelen su propia visión sobre la industria de la moda a través del diseño. Así, la marca expone las historias de lugares donde la moda tiene profundos impactos sociales, económicos y ambientales, al tiempo que promueve la producción y consumo responsables. Lo interesante en la dinámica de creación propuesta por About a Worker es que sus fundadores son gestores y mediadores de procesos de diseño con los que reivindican el

papel de los trabajadores, dándoles poder de decisión en la creación y rompiendo con el paradigma del director creativo. Así, tratan sobre lo que los trabajadores quieren contar, pues, al final, son ellos quienes dominan el conocimiento técnico y tienen mucho por decir sobre los sistemas de producción que los rigen. Sin embargo, es importante cuestionar la presión que pueden sentir estos trabajadores al tener que responsabilizarse del diseño, sobre todo si entran en las dinámicas aceleradas de la presentación de colecciones nuevas (Figura 26).

Figura 26

Campaña de About a Worker (Shenzhen, China)



Nota. La trabajadora de una fábrica en Shenzhen, China, creadora de la pieza que lleva puesta, es utilizada como imagen para la campaña del proyecto. *Fuente:* About a Worker. (s. f.). *About.* Obtenido de:

<https://www.aboutaworker.com/news/2020/11/17/about-a-worker-shenzhen>

En el desfile de alta costura otoño-invierno 2016-2017 de Chanel, el escenario tenía como telón de fondo a todo el personal de los talleres que se encuentran en la rue Cambon en París; todas las herramientas y materiales relacionados con el oficio fueron trasladados al Grand Palais. El personal siguió trabajando como de costumbre mientras transcurría el desfile, visibilizando a

quienes están detrás de la elaboración de cada prenda de la colección y sus etapas. Aunque este escenario demostraba el valor real de la alta costura por sus procesos, es importante tener en cuenta que, en este caso, las trabajadoras estaban sujetas a las ideas del director creativo, lo cual reafirma la verticalidad del proceso de diseño y la separación entre mente creativa y manos laboriosas. También es importante reconocer que el hecho de ser trabajadoras de una marca de lujo no las exime de la presión por cumplir metas en tiempos determinados, sufrir de estrés o que su jornada laboral se extienda (Figura 27).

Figura 27

Desfile de alta costura otoño-invierno 2016-2017 de Chanel



Fuente: Condé Nast. (5 de julio del 2016). *Chanel. Fall 2016 Couture*. Vogue runaway. Obtenido de: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-couture/chanel/slideshow/atmosphere#46>

El proyecto de reparación de Lee Mingwei (2017) es una instalación interactiva en la que los visitantes podían llevar varios artículos textiles dañados, elegir el color del hilo que deseaban y observar mientras él los remendaba, constituyendo así un acto de compartir entre el artista y un extraño. Los artículos remendados se colocaban sobre la mesa y los propietarios regresaban a la galería el último día de la exposición para recogerlos. Esta obra recrea el sistema de arreglos de las costureras que se hacían con la presencia del otro, propiciando, además, la interacción entre el

público, como sucede en el taller de un sastre o una modista cuando se dan encuentros entre los clientes. Esta obra también puede considerarse una reminiscencia del conocimiento sobre la costura en el hogar: remendar era una práctica común entre las familias por el hecho de que las prendas eran heredables, adaptables y perdurables. A pesar de lo evocadora que resulta la acción, hay que cuestionar el papel del artista como una representación del artesano, que, aunque reflexione sobre lo que hay alrededor de la técnica, puede que no lo atraviese propiamente (Figura 28).

Figura 28

Proyecto de reparación de Lee Mingwei (2017)



Fuente: Mingwei, L. (2009). *The mending project. 2009-present*. [Instalación interactiva de medios mixtos].

Obtenido de: <https://www.leemingwei.com>

La pieza de conversación de María Angélica Medina (1980-2020) puede considerarse formalmente como performance, instalación y escultura, pero el foco de la obra está en el proceso por el cual entra en contacto con el público, al generar una comunicación e intercambio de ideas, sensaciones y recuerdos mientras teje. La obra se convierte en un punto de encuentro en el que, además de hilos, se tejen historias, en una especie de acción en la que siempre está conversando con un espectador de turno que se sienta en una silla al lado de la suya. En esta obra, al igual que en la de Mingwei, se propicia una interactividad con el público, pero Medina es propiamente la artesana que ha tejido la pieza durante años. El diálogo libre que Medina busca en su obra es lo que sucede entre el sastre y la modista con su cliente, mientras se toman las medidas, se hacen ajustes, se cose y se hacen terminaciones; se conversa sobre la vida de cada uno, pasando a un plano íntimo a partir de la prestación de un servicio personalizado (Figura 29).

Figura 29

Pieza de conversación de María Angélica Medina (1980-2020)



Fuente: El Tiempo. (21 de junio del 2018). *La artista que ha tejido la misma pieza durante 37 años.* Obtenido de: <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/antonio-carro-conversa-con-maria-angelica-medina-sobre-pieza-de-conversacion-en-abstraccion-textil-233960>.

Estos referentes logran que el público tenga una conexión o reflexión profunda sobre la manera en que se hacen las cosas: el proceso, sus tiempos, implicaciones, pero, sobre todo, la riqueza que existe en la posibilidad de interactuar con quien hace el producto: ver de cerca cómo lo hace y conocer un poco del ser humano que hay detrás. Sin embargo, hay que cuestionar que estos gestos muchas veces son usados con fines publicitarios, exhibiendo a trabajadores y artesanos y, algunas veces, representándolos y apropiándose de sus procesos y de las historias que tienen por contar.

1.3 Lo irreconciliable en la moda

Inevitablemente, la moda me ha dejado frente a una pregunta muy difícil de resolver. ¿Si, como diseñador, quisiera reivindicar el ritmo artesanal, cómo podría hacerlo incluyendo las clases media, media-baja y baja como dueños del saber-hacer, posibilitando la construcción de su individualidad a través del vestuario, sin tener que implementar ritmos que recaerían sobre ellos

mismos o sobre otros, usando telas e insumos durables y dándoles acceso a la calidad para que este tipo de productos deje de ser exclusivo de la clase alta? Al formularme esta misma pregunta desde el arte, encuentro que la licencia poética que este me brinda me permite, por lo menos, profundizar sobre las problemáticas referidas, buscando que el público se conmueva con lo que pongo en cuestión. El poder evocativo de la creación artística me lleva a un territorio diferente del de la moda, en donde puedo ser artesano, sastre y modisto, aplicando la costura para detonar procesos reflexivos y subvertir los fines capitalistas de la producción de vestuario y sus consecuencias.

Parecería que la diferencia de clases en el sistema moda contemporáneo es irreconciliable, pues se necesita para mantener en todas ellas la idea de lo aspiracional y, sobre todo, contar con una clase que ponga su fuerza de trabajo en la producción de prendas. Aunque han aparecido modelos intermedios, estos han tendido a desaparecer; por ejemplo, para los jóvenes emprendedores de los setenta, en Londres, resultó casi imposible competir con el mercado masivo que copió sus prendas. A pesar de que presentaban un estilo coherente con sus maneras de pensar, tenían que cerrar si no adoptaban nuevos modelos de producción. A mi mamá le sucedió algo similar a finales de los noventa, y lo más curioso es que ella, en su experiencia de cincuenta años, ha pasado por la mayoría de los cambios del sistema moda que se mencionan en este capítulo, pero en otro tiempo. Empezó ofreciendo sus servicios de modistería puerta a puerta y visitaba a las clientas en sus casas; luego estableció su taller en el hogar; más adelante, el taller se convirtió en una casa de modas especializada en sastrería femenina y vestidos de gala confeccionados a la medida. Con el cambio de paradigma de lo femenino en medio de las políticas de la apertura económica, decidió lanzar una marca juvenil con tallas estandarizadas que fue anulando lo que tradicionalmente hacía, y aun así, no fue suficiente para afrontar los nuevos retos de la industria a escala productiva y publicitaria, pues la moda masiva lo acaparó todo a mayor velocidad y la verdad fue que las nuevas dinámicas de comercialización en la moda no eran coherentes con sus anhelos iniciales.

En el presente, cuando hablo con mi mamá sobre la transformación que sufrió su empresa, concluimos que, de ninguna manera, podría haberse enriquecido a costa de los trabajadores, pues sus ambiciones no contenían el arribismo que hace que estos sean sometidos a la presión desmedida e incoherente con el ritmo humano; además, su actitud emprendedora nació de las posibilidades que le dio la técnica: saber patronar y coser, tener a cargo personal de talleres de confección y ser instructora. Sus experiencias la hicieron una maestra técnica consciente de lo que implica producir,

alejándose de tener un perfil hábil para los negocios y una actitud poco empática con el trabajador; sin embargo, trató de adaptar los procesos de producción de su empresa sin ignorar sus principios y, tal vez, no tenía consciencia sobre cómo funciona el sistema capitalista a la hora de tomar sus decisiones (Figura 30).

Figura 30

Taller de confección de Creaciones Patricia (1997)



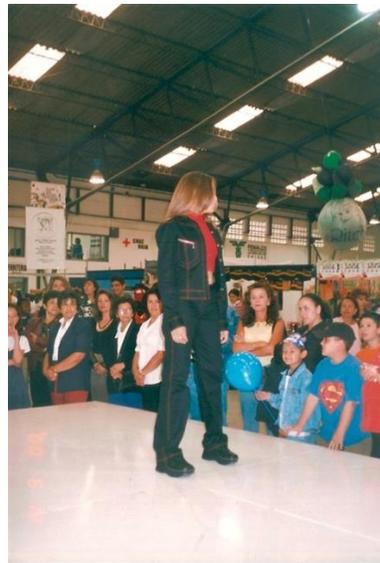
Nota. El espacio de trabajo tenía un nivel de apropiación entre el taller y la fábrica; además, mi mamá participaba activamente en el proceso de producción, lo que no hace hoy un gerente o propietario corriente.

Fue así como en la casa de modas de mi mamá se dieron cambios cruciales, pues por medio de nuevos procedimientos que se fueron implementando en la confección, junto con el uso de otros materiales e insumos, se pretendía renovar el estilo de las prendas que hizo desaparecer la tradición del rito de elaboración, con lo cual se consolidó un sistema de tallas estandarizadas (Figura 31). A pesar de esto, permaneció como reminiscencia de la costura a la medida la posibilidad de ajustar la prenda, cambiar el largo, agregar algún detalle, o la opción de reproducir el diseño en otra tela, color, estampado o talla. El tipo de clientas se diversificó y las consumidoras más jóvenes empezaron a ser más recurrentes en el local comercial, cambiando así, como ya se mencionó, las

dinámicas de socialización. Se desincentivó poco a poco el servicio de la sobre medida en la casa de modas; solo se mantuvo de manera excepcional lo encargado por las amigas o clientas de mi mamá que habían acudido a ella por varios años. El vínculo que existía la motivaba a darle continuidad a ese servicio. Veinte años después, estas mujeres manifiestan el deseo de que mi mamá confeccionara prendas para ellas porque en el mercado no se consiguen prendas iguales, o porque las modistas que hay en el presente no satisfacen enteramente sus necesidades.

Figura 31

Desfile de Expoferias en Manizales (2000)



Nota. Aunque todavía se presentaban trajes estilo sastre y vestidos de gala, era notable la intención de elaborar prendas más juveniles, con siluetas relajadas o con tejidos informales como el drill y el denim. Mi hermana y una amiga de ella fueron modelos en este desfile, lo que confirma la intención de llegar a una consumidora más joven.

2. Modelos de producción serial y artesanal en el contexto socioeconómico y cultural de Manizales y Medellín

En este trabajo la mirada nostálgica no es suficiente. El deseo de construir un presente que integre el pasado no solo necesita de la emoción por el recuerdo, también de una mirada racional sobre los fenómenos que influyeron en el hilo de la vida familiar. Específicamente, en los cambios de las maneras de producción en la casa de modas de mi mamá, teniendo en cuenta que socioeconómica y culturalmente sucedieron cosas que afectaron su negocio. Se trata de preguntarme por qué sucedió lo que sucedió, comprendiendo cómo influyó el contexto.

2.1 Cuestionamientos sobre la relación con la técnica

Desde hace algunos años, se me ha intensificado la añoranza por la casa de modas de mi mamá, pero las reflexiones sobre la técnica misma se han detonado principalmente en mi experiencia profesional y como docente, pues he notado que entre alguien que la domina y alguien que no se marca una diferencia de clases o una relación de poder. En el 2013 trabajé como jefe de diseño en el grupo empresarial Roglo Sport SAS, que en su momento administraba cuatro marcas masivas del sector del Hueco en Medellín. En la planta de producción, ubicada en Itagüí, cada diseñador trabajaba de la mano con un operario en el desarrollo de las muestras, lo que generaba conversaciones técnicas. Aunque los diseñadores no cosían, entendían el proceso para dirigir al operario y atender sus observaciones, lo que hacía que ambos fueran conscientes del tiempo que se requería para elaborar determinado tipo de prenda; por esta razón, entraban en conflicto con los jefes de producción y con la gerencia porque estos esperaban más agilidad y cuestionaban el tiempo que se invertía para coser cada muestra, pues no comprendían lo que implicaba desarrollar un diseño nuevo; por lo tanto, ejercían mucha presión sobre el diseñador y el operario. Cabe anotar que este operario tenía una particularidad, y es que elaboraba la muestra de principio a fin, dedicándose más y deteniéndose a pensar en el proceso, aspecto que los jefes de producción ni la gerencia diferenciaban en términos de tiempo y costos con la producción serial. Sin embargo, hay que tener en cuenta también que las presiones económicas por obtener utilidad y crecimiento anual son demasiado altas en una industria que se enfrenta a competidores tan fuertes como los de China e India, por lo cual tienen que producir colecciones nuevas con mucha frecuencia.

En el ámbito de la academia, he encontrado dos escenarios: el primero es muy similar al anterior porque el estudiante sostiene una conversación técnica con la modista o sastre que atiende la materialización de sus diseños. El estudiante se hace responsable de ese proceso y cocrea con la persona técnica desde sus aprendizajes en las asignaturas como patronaje, confección y drapeado.¹⁶ En el segundo escenario, el estudiante no se responsabiliza del desarrollo técnico de los diseños que propone. Cuando diseña, no piensa en las implicaciones o posibilidades que se pueden dar durante el proceso de materialización. Desde la ilustración del diseño no hay una consciencia técnica; por lo tanto, descarga sobre la modista o el sastre la responsabilidad de solucionar algo que no ha sido pensado desde allí, muchas veces pensando que, como futuro diseñador, al ser la persona de la mente creativa no tiene que encargarse de lo técnico, pues esta labor solo pertenece a la clase trabajadora que pone toda su fuerza física y mental en la producción.

Este segundo escenario que planteo está muy estimulado por los programas académicos, no solo en el diseño, sino también en las artes plásticas, como una iniciativa desde la formación que busca liberar al estudiante de la técnica para ampliar su panorama creativo. Desde el punto de vista económico, se puede ver como una iniciativa que busca la sostenibilidad al disminuir la inversión en talleres, maquinaria, herramientas, insumos y otros factores. Por esto, es importante que el estudiante tenga la iniciativa de explorar la técnica porque esta amplía las posibilidades creativas y también la capacidad de comunicación con las demás personas de la cadena productiva.

Por el contexto en el que estamos y el paradigma que se ha creado bajo sus circunstancias, se cree que progresar es ser un profesional con un futuro prometedor, mientras que ser un técnico o dedicarse a un oficio se asocia a la precariedad. Sin embargo, este paradigma está cambiando, ya que hoy muchas personas aprenden a capitalizar lo que saben hacer. Aun sin estudios superiores, se vuelven emprendedores o empresarios y se convierten en los nuevos arquetipos del éxito, medidos solo por la utilidad y el crecimiento. Algo que no se tiene en cuenta es que el saber hacer también da una especie de poder, un poder que depende del contexto en el que se practique un oficio, pues tanto el poder como el oficio tienen una temporalidad que depende de los intereses económicos, sociales y culturales de una región y época. Por ejemplo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, las mujeres tuvieron la posibilidad de vestirse elegantes al tener la capacidad de confeccionar sus propios vestidos. Esto propició su independencia económica al ofrecer sus

¹⁶ Drapeado: método o técnica, de diseño y construcción de prendas directamente sobre el maniquí o el cuerpo.

habilidades a familiares y conocidos, quienes promovieron voz a voz los servicios que prestaban. Fue así como, a principios del siglo XX, entraron al sistema moda; sin embargo, debe tenerse en cuenta que el taller y el hogar se mezclaron en su cotidianidad, pues a diferencia de los sastres, las mujeres debían seguir velando por las tareas del hogar, a pesar del agotamiento físico. Dicha situación no es extraña en el presente: empeora cuando ya no se trata de atender las necesidades de clientes particulares en un taller hogareño, sino de suplir las necesidades de las empresas en un taller industrializado en casa.

Por otra parte, un aspecto que sigue remarcando la diferencia de clases es cuando en el mercado se pretende despertar consciencia sobre los productos que se consumen; se hace apología de la adquisición de prendas elaboradas de manera artesanal o con alguna característica especial que demuestre que no afectan significativamente al medio ambiente, que se desarrollan con mano de obra bien pagada o que no son productos importados de China, pero no se tiene en cuenta que los únicos que pueden tener acceso a estas prendas son personas pertenecientes a la clase alta. Las clases media y baja compran en distintos niveles del mercado masivo, donde tienen acceso a prendas con contenido de moda a precios favorables.

Resulta casi imposible una reconciliación de la diferencia de clases bajo el sistema capitalista. Es por esto por lo que definiendo la técnica como un conocimiento que concedió a los sastres y a las modistas un poder especial: la posibilidad de confeccionar prendas personalizadas sin sacrificar la calidad y sin depender de un capital que debe invertirse en la producción serial para acaparar todo el mercado, pues desde los talleres en sus casas atienden a las personas, su publicidad es el voz a voz en el sector donde residen y la reputación se la ganan por la laboriosidad técnica y cobrando un precio justo para su propio sustento y para dar acceso a este tipo de experiencia a personas del común. Por tal razón, creo que cada vez que una generación esté menos interesada en la técnica, dependerá más del mercado, limitándose a lo que este pueda ofrecerle. Y el mercado fomenta esta dependencia para poder controlar a los consumidores.

Todo lo anterior me lleva a comparar los modelos de producción artesanal con los modelos de producción serial, indagando las tensiones que se dan entre ambos: la experiencia de un sastre o modista y la de un operario, la maestría y la fuerza de trabajo en sus procesos, las condiciones del taller y la maquila, la relación de la calidad y la cantidad con lo exclusivo y lo democrático, entendiendo que estos modelos se han enmarcado en fenómenos socioeconómicos y culturales que suscitaron la transformación de las confecciones en Manizales y Medellín. Vale la pena decir que

existe una generación marcada por la costura, pues mamás, tías y abuelas se dedicaron a esta labor desde la tradición del hogar, lo que propició la conformación de una industria sólida que, a lo largo de su historia, ha presentado cambios importantes para adaptarse a las dinámicas de producción y comercialización correspondientes al contexto en el que se ha desarrollado.

Por consiguiente, emprendí una revisión de antecedentes que reúnen información de carácter histórico, sociológico y antropológico que dan cuenta de las tensiones desatadas entre la costura tradicional y la confección industrial, en la transformación del sistema moda en Medellín, en el afán de indagar cómo las dinámicas de compra y venta de vestuario han cambiado. He seleccionado como antecedentes trabajos que reflexionan sobre los cambios en los ritmos de producción de vestuario, sus causas desde lo económico y lo político y sus consecuencias sociales, técnicas y creativas. Luego, indagué en trabajos desde las ciencias sociales que me ayudaron a comprender la circunstancia social en la que se desarrolló la transformación industrial de las confecciones, lo que afectó los canales de distribución y las dinámicas de consumo en la ciudad.

2.1.1 Conformación de la industria textil en Antioquia

En este punto, se hace necesario remontarse a la conformación de la industria textil en Antioquia, pues esta fue el referente comercial de mi mamá, y es a partir de ella como, más adelante, las mujeres de este departamento terminan dedicándose mayoritariamente a la confección. Teniendo en cuenta la importancia del papel femenino en esta investigación, empalmaré la conformación de la industria textil en Antioquia con el ascenso que tuvieron las mujeres gracias a su participación laboral, pues podría considerarse que esa imagen que tengo de mi mamá cuando era niño es resultado de la lucha femenina que se dio en el país por la reivindicación de las mujeres como trabajadoras.

Es importante mencionar, con referencia al artículo “Antioquia empresarial: industria textil antioqueña” (Valle, 2008), que, en medio de las dinámicas de comercialización de moda que se dieron en la primera mitad del siglo XX en Medellín, descritas en el capítulo anterior, se estaba dando también una naciente industria textil en Antioquia. Esta se ha constituido como generadora de empleo y desarrollo para el departamento, convertido así en el mayor centro de producción del país (Valle, 2008, pág. 135). Así como en los inicios de las dinámicas de comercialización de la moda se pretendían imitar los estilos europeos, los hombres que acumularon grandes capitales

gracias a la minería, y que conocieron de primera mano los sistemas industriales de producción estadounidenses e ingleses, invirtieron en su implementación en las primeras fábricas de textiles en Medellín. También había una presencia de ingenieros extranjeros en la región, quienes, ante la decadencia de la minería en ella, encontraron en la industria textil una actividad con gran potencialidad de desarrollo (Valle, 2008, pág. 135). En este contexto, fue crucial el liderazgo e influencia de empresarios como Juan de la Cruz Posada y Tulio y Pedro Nel Ospina, fundadores, entre otros, en 1880, de la Escuela de Minas, considerada “el semillero de dirigentes del proceso económico moderno de Antioquia” (Valle, 2008, pág. 136), institución impulsora de líderes de pensamiento de avanzada que, acompañados del apoyo del naciente sistema bancario (como producto del auge financiero y la comercialización del café), desarrollaron la industria textil en el departamento.

Según los registros en los diarios de algunos empresarios, el sistema organizativo de la fábrica textil se sustentó en la administración científica y clásica de Taylor y Fayol (Valle, 2008, pág. 137), que consisten, respectivamente, en enfatizar en las tareas que ejecuta el obrero y enfocarse en la estructura que debe tener una organización para aumentar la eficiencia. “Para lograr la capacitación de los obreros, los mismos empresarios se convirtieron en maestros, adiestraban personalmente a los obreros en el lugar de trabajo” (Valle, 2008, pág. 137). Así, se identifican “las cálidas relaciones obrero-patronales” como una gran diferencia entre el modelo de administración que se introdujo en Antioquia frente al aplicado en los países desarrollados, de modo que primaban el interés y bienestar del trabajador.

Las relaciones obrero-patronales propiciaron la creación de patronatos, una especie de asilos en los que se congregaban obreros y obreras. Muchos de los principios y las dinámicas de estos patronatos eran regidos por la iglesia para garantizar la ética y la moral del personal, compuesto principalmente por mujeres campesinas (con la decadencia de los sectores agrícola y de la minería, los hombres empezaron a trabajar en las fábricas, con una participación del 31,5 % en 1929) (Valle, 2008). A partir de 1915 y hasta 1917, se crearon diversas secciones en los patronatos que suplían necesidades relacionadas con el aprendizaje de algún oficio, la formación sobre un campo o un tema en específico, la búsqueda de empleo, la diversión, el descanso y la financiación de vivienda, entre otros (Figura 32). A pesar de lo anterior, en 1920 se presentó la primera huelga en la Fábrica de Tejidos de Bello, promovida, dirigida y ganada por las obreras, con Bethsabé Espinel a la cabeza. Exigían mejor salario, recorte de jornada y la garantía de no ser

chantajeadas sexualmente por los capataces de la empresa. Además de la huelga, la naciente industria debió afrontar otras dificultades, como la ausencia laboral y la poca destreza para las labores propias de la actividad textil.

Figura 32

Momentos de interacción con las empleadas (más allá de la relación laboral)



Nota. Aunque mi mamá no creó programas de la dimensión de los patronatos, sí abrió espacios para propiciar otro tipo de interacciones más cercanas, como las fiestas de amor y amistad, los almuerzos de final de año y los paseos a fincas. Además, las empleadas tuvieron un lugar especial para la asistencia a los desfiles u otros eventos familiares importantes, como el de la primera comunión de mi hermana.

El recorrido expuesto por Valle “[...] permite visualizar algunos trazos con los que se ha dibujado la actividad textil en la región: líderes, creencias, valores, técnica, organización y, sobre todo, la capacidad de crear condiciones nuevas para una región que pasaba del campo a la ciudad, del agro a la industria” (Valle, 2008, pág. 139), y que, al finalizar el siglo XX, también tuvo que

adaptarse a la globalización de los mercados, adecuándose en los aspectos tecnológico, organizativo y sociocultural, para “identificar nuevos mercados, a fin de generar opciones alternas y crear nichos que complementen y amplíen las opciones comerciales para sus productos” (Valle, 2008, pág. 139).

2.1.2 Las solteronas obreras como detonante de la reivindicación femenina y su organización sindical

Para remarcar la importancia del papel femenino en el desarrollo y transformación de la industria textil y de confecciones, es importante retomar los patronatos desde el enfoque propuesto por Adriana María Serrano en su artículo “Las solteronas obreras” (Serrano, 2010). Aunque cueste creerlo, fue gracias a los patronatos como se dio un ascenso y reivindicación del papel femenino, no solo en la industria textil, sino también en la sociedad y la cultura en general.

Se debe tener en cuenta que en muchos países del mundo y en Colombia, pero especialmente en la zona antioqueña, había unos papeles predeterminados que la mujer debía cumplir desde el orden tradicional: ser madre y esposa, si bien existían, al mismo tiempo, otras alternativas: ser monja (como una opción aceptable) o, en el caso contrario, ser prostituta (como una opción marginada); pero, de igual manera, bajo el control y dominio de una sociedad patriarcal. Otra alternativa (pero, más que alternativa, era un papel dado de manera circunstancial) la constituía el papel de la solterona.

“Esta mujer es aquella que, pese a haberse preparado para el cumplimiento de su labor social dentro del matrimonio, bien por razones económicas, sociales o afectivas, fracasa en su intento y permanece en la casa paterna o bajo la protección de algún familiar hasta su muerte” (Gutierrez de Pineda, 1997, pág. 427). A principios del siglo XX surge una generación de mujeres que acepta esta condición y la aprovecha para mantener una “relación de salariaje” a través de su vinculación a los patronatos, con lo que se propicia el proceso de transformación de los roles de género. “[...] con el ingreso al orden sectorial, y con las crecientes posibilidades de riqueza, seguridad y ascenso social que este ofrece por aumentos en la productividad, las solteronas cambian su rol y pasan de la periferia al centro, en cuanto al aporte que hacen a su grupo familiar de origen por la vía de la multiplicación del ingreso. Con este cambio, ocurre también una reinterpretación

del potencial papel social de la mujer, por la que esta puede eventual y legítimamente abstenerse o distanciarse de la tarea primaria de la reproducción, en nombre de la producción” (2010, pág. 463).

Aunque la industria textil de Medellín se abrió como un campo de acción para las mujeres que no lograron acomodarse en el sistema tradicional (o que retardaron o evitaron definitivamente la condición de casadas para mantenerse en el sistema de producción),¹⁷ en los patronatos se esperaba, de igual manera, que conservaran los rasgos de mujer dócil, dedicada, conocedora de los quehaceres textiles y de confección, lo que impedía cualquier tipo de acceso a una vida sexual o afectiva, todo ello con el fin de reforzar las normas morales de control de la “virtud”. Para las familias campesinas, de arrieros y jornaleros, la participación de sus hijas solteras en la industria textil representaba la posibilidad de inserción en el mundo moderno y el acceso al patrimonio, pero a pesar de todo aquello a lo que podían acceder, se ejercía control sobre las solteras obreras en cuanto tenían que permanecer en la empresa por largos periodos de tiempo, para ganar el derecho a un crédito de vivienda y poder conservarlo y pagarlo.

Lo anterior no solo respondía al interés de los empresarios en promover una fidelización y permanencia de las obreras en las fábricas, sino también a la idea de que el orden natural de las cosas era que las mujeres madres y esposas debían estar siempre presentes en el hogar, al servicio de su marido e hijos. Por esto, para Serrano Lopez (2010, pág. 479), “la primera incursión de las mujeres en el sistema industrial no obedece a una lógica de revolución y de búsqueda de independencia, todo lo contrario, es el resultado de una clara sumisión y de un compromiso total con un proyecto común”. Así, por ejemplo, las solteras obreras de Fabricato aceptaron y reforzaron la forma tradicional de pensar la condición femenina; pero más adelante, con las nuevas generaciones de trabajadoras, se pasó de la permanencia a la volatilidad, pues las mujeres dejaron de lado a sus familias de origen y pasaron a otros empleos y a otros sectores de la producción, formando sus propias familias y logrando, a través del gobierno, que las empresas concedieran licencias de maternidad y aceptaran personal femenino casado.

¹⁷ Es importante aclarar que la necesidad de ocupar un lugar como mujeres dentro del sistema de producción nace en las familias de las clases bajas, pues al no tener riquezas o propiedades, no interesaba tanto si no contraían matrimonio, ya que no existía la necesidad de asegurar la legitimidad de los herederos (esposos). Hay que tener en cuenta que en aquella época las mujeres no podían poseer riquezas ni propiedades (no podían ser herederas). Así, también, estas mujeres, al ingresar al sistema productivo, dejaban de ser una carga económica y se convertían en proveedoras para la familia.

A pesar de lo cuestionables que son los patronatos, a este primer paso de la incursión de las mujeres en el campo laboral se le debe la posibilidad de que ellas se hubieran desplegado de manera libre e independiente. Es importante mencionar la distinción que Reyes y Saavedra (2005) hacen entre la primera y la segunda mitad del siglo XX: en la primera mitad, se gestaron por parte de las mujeres procesos de organización sindical para luchar por mejores condiciones de trabajo y remuneración; en la segunda mitad, su participación en la vida sindical y política se vio restringida por la masculinización de la fuerza de trabajo en la modernización industrial, lo que reforzó la cultura patriarcal reduciendo a las mujeres al ámbito doméstico (Reyes & Saavedra, 2005, pág. 7). Por todo esto, a partir de los años cincuenta, en Antioquia, el empleo femenino fue perdiendo peso en la industria textil y se aumentó la participación de las trabajadoras en la confección y el vestido, pero en condiciones laborales desventajosas, pues no contaban con los beneficios obtenidos por la mano de obra masculina en aquellas décadas:

Si en 1945 la industria textil empleaba a 13.353 mujeres y la confección a 5.089, en 1966 trabajaban en la confección 15.940 y en textiles 14.133; en 1970 las dos ramas ocupaban a un número similar de mujeres, pero de ahí en adelante el mayor número de ellas en la industria colombiana se concentró en la rama de la confección (Reyes & Saavedra, 2005, pág. 94).

La mujer trabajadora dejó de ser la joven soltera y dedicada al trabajo productivo para sostener a su familia, y se volvió la mujer trabajadora obligada a cumplir también con sus tareas como esposa y madre, enfrentándose a una doble jornada de trabajo. A pesar de esto, más allá de lo laboral, una de las conquistas importantes en la primera mitad del siglo XX para las mujeres fue el acceso a la educación secundaria y universitaria.

Las leyes 1874 de 1932 y 227 de 1934, permitieron que la mujer accediera a los estudios universitarios y gracias a ellas la Universidad de Antioquia graduó a la primera odontóloga en 1932. En 1942 obtuvo su título la primera abogada de la Universidad Nacional, Gabriela Peláez Echeverri, quien escribió una tesis acerca de la condición social de la mujer en Colombia y se la dedicó a las mujeres (2005, págs. 66-67).

En 1954, las mujeres colombianas adquieren derechos políticos y jurídicos y se les reconoce su plena ciudadanía. En el plebiscito nacional de 1957 pudieron participar activamente en el

sufragio, y después del periodo de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (1958-1974), pudieron ejercer su derecho al voto durante los años del Frente Nacional.¹⁸

En la década de los sesenta, se produjeron otros cambios en el orden legal: la mujer ganó la posibilidad de ser propietaria, se mantuvo el acceso a la educación y, adicionalmente, aumentó la demanda de mano de obra femenina en el mercado laboral. Durante el gobierno de Alfonso López Michelsen, entre 1974 y 1978, se establecieron la igualdad jurídica de los sexos y la igualdad de mujeres y hombres en la vida familiar, se acabó la potestad marital y se eliminó el concepto de hijos ilegítimos y naturales.

A finales de la década de los setenta y a principios de los ochenta, las discusiones sobre los derechos de la mujer se radicalizaron. En 1977, se realizó en Medellín el primer encuentro continental sobre la mujer en el trabajo, dirigido y convocado por la Unión de Ciudadanas de Colombia. En 1981, se dictaron medidas para eliminar la discriminación laboral, promover la seguridad social y proteger la salud y la maternidad: la licencia de maternidad remunerada por ocho semanas, establecida en 1950, se amplió a doce semanas en 1990. En 1992, se inició el Programa Mujer Trabajadora, por parte de La Escuela Nacional Sindical, fundada en 1982. El objetivo de este programa era integrar en las políticas institucionales la perspectiva de género y promover la organización de las mujeres trabajadoras.

Es importante mencionar que mi mamá participó y creció laboralmente en su campo a medida que se iban dando los avances y logros de la lucha femenina. Ella nació en 1955; desde 1969, cuando tenía 14 años, empezó a dedicarse a la modistería con una máquina familiar en casa y atendiendo domicilios. A inicio de los setenta, en paralelo con los servicios que ofrecía de modistería, trabajó en Casa de Modas Melva, donde aprendió sobre procesos de confección más refinados y dirigidos al público femenino. También trabajó en el taller de la señora Emilita de Gutiérrez, donde se confeccionaban uniformes corporativos; ambas fuentes de trabajo ubicadas en Manizales. Aunque reconoce que estos le ayudaron a salir adelante, también admite que, al ser trabajos por días o temporadas, no recibía prestaciones sociales.

En los ochenta, trabajó en la empresa Camisas Roland, en Bogotá (Figura 33), donde contó con más derechos y beneficios, pero por esa época aún no existía una licencia de maternidad tan larga como la que se instauró en los noventa; por tal motivo, los primeros años de crianza de mi

¹⁸ El Frente Nacional fue un pacto o acuerdo político entre liberales y conservadores para acabar con el partido político del general Rojas Pinilla, acuerdo que comprendió un periodo de 20 años, entre 1958 y 1978.

hermana, nacida en 1985, estuvieron a cargo de mi abuela y mis tías solteras. Por esta razón, regresó a Manizales para montar su propio taller de modistería con el fin de integrar la vida laboral y la maternidad (Figura 34). Mi papá la apoyó y fue el asistente administrativo en sus proyectos, a pesar de que estuvieron separados en los primeros años de vida de mi hermana. Cabe también mencionar que en 1987 mi mamá fue instructora en el Servicio Nacional de Aprendizaje (Sena), donde impartía cursos de patronaje y confección dirigidos a otras mujeres.

Figura 33

Mi mamá con algunas operarias de la empresa Camisas Roland (1982)



Figura 34

Taller en casa en el barrio Linares en Manizales (1992)



Nota. Él bebe soy yo, con apenas unos días de nacido en 1992. En el fondo del espacio del hogar se ve el vestier y las telas.

En los noventa, el taller de modistería de mi mamá se fue convirtiendo poco a poco en una casa de modas reconocida en la ciudad (Figura 35). En 1993, ganó la Medalla al Mérito Empresarial, otorgada por la Corporación Financiera de Desarrollo por ser una de las mejores empresas de confección en Caldas (Figura 36). Durante esta década, participó en diversas ferias y desfiles locales creados por Comfenalco Caldas y otras organizaciones (Figura 37); incluso, en el 2005, participó en Expoempresaria (Feria Nacional de la Mujer Empresaria) en Bogotá (Figura 38).

Figura 35

Creaciones Patricia; barrio Belén, Manizales (1995-2008)



Nota. A la izquierda: primera sede de la casa de modas (1995-1999). A la derecha: segunda sede de la casa de modas, en una esquina que la hacía más visible (1999-2008). Hacia el 2005, el crecimiento fue tal que la casa gris del lado derecho fue arrendada por mi mamá solo para vivienda; en los patios traseros se conectaban las dos casas.

Figura 36

Recibimiento de la Medalla al Mérito Empresarial en Bogotá (1993)



Figura 37

Desfile en el Hotel Carretero organizado por la agencia Factor Equis en Manizales (1997)

**Figura 38**

Stand en la Feria Nacional de la Mujer Empresaria, Bogotá (2005)



En lo que respecta a sus empleadas, siempre fueron madres cabezas de familia o mujeres que ayudaban económicamente a sus padres y hermanos. Les pagó siempre el salario mínimo legal vigente con todas las prestaciones sociales. En los momentos de crisis, se atrasó algunas veces con la nómina, pero las empleadas fueron comprensivas porque mi mamá fue flexible con el manejo de los horarios y las modalidades de trabajo. Algunas de ellas le propusieron a mi mamá trabajar desde casa en la modalidad de taller satélite, pues tenían que atender asuntos familiares. Las empleadas ahorraban para comprar sus propias máquinas; incluso, para montar sus propios talleres y seguir los mismos pasos de mi mamá, a quien tenían como un ejemplo por seguir. Actualmente, Martha, la empleada que tuvo desde que inició la casa de modas y que duro diez años trabajando con ella, tiene su propio taller de confección con varias empleadas.

2.2 Antecedentes históricos del lugar de origen de la Casa de Modas Patricia

Teniendo en cuenta que la casa de modas estaba originalmente en Manizales, se hace necesario exponer el contexto histórico del crecimiento de esta ciudad, para evidenciar cómo algunos momentos importantes de la economía del país coinciden con las estadísticas del comportamiento del comercio local y, por lo tanto, con las decisiones que mi mamá tomó sobre el rumbo que consideraba debía darle a su empresa. Además, se debe comprender lo que Manizales, como territorio, colonizado heredó de Antioquía, pero también lo que la diferenció, de tal manera que mi mamá encontrara más adelante, en Medellín, una oportunidad de expandir e incluso de cambiar el mercado en el que participaba. Por lo anterior, se abordan los textos *Crecimiento empresarial de Manizales: recopilación histórica y análisis cuantitativo* (Cámara de Comercio de Manizales por Caldas, 2015), *La formación socioeconómica de Caldas y sus características políticas* (Jaramillo, 2009) y, por último, *Identificación de estrategias de mercados meta de los sectores metalmecánico, textil-confecciones y alimentos de la ciudad de Manizales, 2005* (Aristizábal, 2005).

Manizales se originó por el proceso de expansión poblacional del interior del país a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, proceso denominado la colonización antioqueña. En esta, los colonos buscaban tierras libres del dominio de los españoles para asentarse con sus familias y dedicarse a la agricultura, la caza y la explotación minera, patrocinados por grandes hacendados de Antioquia que vislumbraron oportunidades de negocio en este proceso de expansión. Manizales

fue fundada en 1848; en poco tiempo, dejó de ser una pequeña aldea y comenzó su vida de ciudad hacia 1850. Su crecimiento económico y demográfico se fue dando en paralelo con su crecimiento administrativo, y el comercio se convirtió en el motor principal de su desarrollo, y perduraría fuertemente hasta mediados del siglo XIX. Se posicionó así como el eje logístico de entrada y salida de productos a través del comercio por medio de la arriería:

Mientras en Europa se hacia el tránsito hacia un nuevo modelo de producción (el capitalismo industrial), fruto de la Revolución Industrial, en Manizales y todo el territorio del Antiguo Caldas la economía se fundaba en el comercio con un actor principal: El Arriero (Jaramillo, 2009, pág. 7).

A partir de las últimas décadas del siglo XIX, inicia la actividad económica basada en el cultivo de café en la ciudad y el departamento, abriendo cuota en los mercados internacionales, lo cual “propició que las vías de comunicación mejoraran, todo con el fin de sacar el café del territorio y llevarlo para la exportación” (Jaramillo, 2009, pág. 10). El negocio del café fue muy rentable y creció rápidamente gracias a los capitales acumulados de la actividad comercial. Así, la región entró al capitalismo industrial, y surgieron diversos bancos e instituciones financieras en Manizales y Caldas. Desde 1905 hasta 1925, se considera que fue la época de oro de la ciudad: se instituyeron la energía eléctrica y novedosos sistemas de transporte; también se crearon diversas empresas en varias actividades o sectores, pero manteniendo el papel protagónico de los comerciantes en el desarrollo económico de Manizales, quienes invirtieron en maquinaria e instalaciones industriales.

En el periodo entre 1923 y 1935, Manizales perdió el empuje debido a factores como los tres incendios de gran magnitud, la caída del precio internacional del café, las consecuencias de la Gran Depresión y la depreciación de la moneda colombiana. La situación de la región hizo que se afianzara tardíamente en el proceso de industrialización, en comparación con ciudades como Bogotá, Medellín y Cali. A pesar de todo, en los años cuarenta y cincuenta, la economía de la ciudad siguió moviéndose con base en la producción y exportación del café, y se mantuvo como líder y epicentro nacional de la economía del grano.

Entre los años cuarenta y sesenta, fueron los Azucenos¹⁹ los que lideraron e impulsaron el proceso de industrialización moderno de Manizales, a través de la reunión de capitales en conjunto

¹⁹ Los Azucenos estuvo conformado por un grupo de jóvenes que, en los primeros años de la década de 1940, participaron en la creación de un conjunto de empresas que formaron parte del desarrollo industrial de Manizales.

y propiciando un ambiente favorable para el emprendimiento. La etapa de crecimiento empresarial de la ciudad fue potenciada por la central hidroeléctrica de Caldas, que brindó mayor energía para uso industrial, y por la creación de la Corporación Financiera de Caldas, que dio mayor acceso a recursos de financiación (Jaramillo, 2009, pág. 18). Por otro lado, la fuerte economía cafetera de Manizales y Caldas alcanzó su punto máximo en los ochenta y principios de los noventa, pero a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, comenzó una coyuntura económica nacional e internacional que le restó fuerza al sector en el país, con lo cual se presentó la necesidad de buscar otras actividades económicas alternas en la región.

La dinámica empresarial de Manizales, desde los setenta hasta mediados de los noventa, se mantuvo siempre en ascenso. Puede decirse que “en el transcurso de dos décadas (1972-1990) los comerciantes en Manizales aumentaron en un 272 % y los establecimientos de comercio aumentaron en un 500 % (Jaramillo, 2009, pág. 24). Este ascenso es coherente con el decrecimiento de la tasa de desempleo en la ciudad. A partir de 1997, se dio un punto de quiebre; el tiempo comprendido entre este año y los años 2000-2001 constituye un periodo negativo en la dinámica comercial y empresarial de la ciudad, pues “el número de comerciantes activos en Manizales pasa de 12.789 en 1997 a 12.901 en el año 2000, mostrando un crecimiento prácticamente nulo, y el número de establecimientos de comercio activos pasa de 11.113 en 1997 a 10.440 en 2001, representado una caída del 6 %” (Jaramillo, 2009, pág. 26). “Tomando como referencia cifras del Dane y la Cámara de Comercio de Manizales (2001), la tasa de desempleo en Manizales pasó de 8,6 % en junio de 1995 a 12 % en junio de 1997 y posteriormente a 16,6 % para junio de 1998” (Jaramillo, 2009, pág. 27). Todo esto significa un bache en la tendencia positiva de crecimiento que se traía desde 1972, de manera que se deteriora el mercado laboral.

En el periodo entre el 2003 y el 2007, la dinámica comercial y empresarial de Manizales se recupera de la caída de los años noventa. “Los comerciantes persona natural crecieron en promedio anual al 4,7 %, al igual que los establecimientos de comercio, y los comerciantes persona jurídica al 2,2 %” (Jaramillo, 2009, pág. 35). A pesar de que en el 2007 los establecimientos de comercio activos en Manizales alcanzaron la cifra más alta, con un total de 13.353, esta disminuyó considerablemente hasta el 2014, cuando llegó a 11.169, lo que representa una caída del -16 %

Trabajaban bajo la idea de que “Manizales podría tener un rol en el proceso de industrialización del país y las empresas de la ciudad tenían posibilidades de crecer e insertarse en la globalización, simplemente a través de la asociatividad” (Jaramillo, 2009, pág. 18).

(Jaramillo, 2009, pág. 32). Lo anterior fue consecuencia de la crisis financiera internacional que reventó entre el 2008 y el 2009 y afectó el crecimiento económico del país, con efectos también negativos sobre el departamento.

Es importante mencionar que “Caldas desarrolló una industria marginal y complementaria a la economía cafetera; por lo que no surgió una burguesía industrial autónoma, independiente de la caficultura con capacidad para llevar a cabo proyectos industriales de gran alcance” (Jaramillo, 2009, pág. 237). Del periodo inicial de industrialización sobrevivieron unas cuantas empresas, como Luker (derivados del cacao), La Patria (prensa) y Única (tejidos). Esta última cerró de manera definitiva en el 2001, a causa de la crisis general de la economía del país en los noventa, pues al adoptarse la política de apertura económica en Colombia, entraron telas de países asiáticos que producían a un dólar el metro de tela, mientras que Tejidos Única lo producía a tres dólares. Única fue la primera empresa colombiana que exportó telas hacia Estados Unidos; llegó a tener más de 1700 empleados y en los setenta estuvo al mismo nivel de Coltejer y Fabricato en Medellín.

Aunque Manizales se ha caracterizado por ser una ciudad elitista y tradicional, que mantiene los buenos modales y las buenas costumbres en todos los niveles de la sociedad, no se puede ignorar que también ha sido salpicada por la corrupción, lo que probablemente influyó en la crisis de la década de los noventa. El gran robo a Caldas, el caciquismo y los artículos del periodista Orlando Sierra, quien sacó a la luz cómo en Manizales funcionaba el sicariato y otras problemáticas alrededor de la coalición “yepobarquista”, dan cuenta de cómo los senadores Víctor Renán Barco y Ómar Yepes Alzate dominaron la política regional repartiendo la burocracia milimétricamente. Se conjetura, incluso, que estos dos estuvieron vinculados con el asesinato del mencionado periodista.

Los noventa también trajeron consigo el aumento de la siembra de coca, marihuana y amapola en el oriente de Caldas cuando llegaron los grupos armados; se dio así el fenómeno del desplazamiento, que pasó de 400 a 4000 personas. Asimismo, aumentaron el secuestro y la delincuencia común. Además, las autodefensas, al mando de Carlos Castaño, estuvieron presentes dentro de la ciudad y otros municipios del departamento, realizando ejecuciones continuas y selectivas de líderes indígenas, maestros y campesinos.

Hacia el 2005, las empresas de confección en Manizales pertenecían en su mayoría a la escala de microempresas; ellas representaban un 83,33 %, con un total de 81 unidades productivas; no obstante, generaban el 11,53 % del empleo del sector, con 263 personas empleadas. Un total de

41 microempresas tenían entre uno y dos trabajadores, conformadas por sastrerías dedicadas a la confección sobre medida y a las reformas. Las 39 restantes empleaban entre tres y diez trabajadores, especializadas en buena parte en la producción de ropa de dotación y uniformes dirigidos al mercado empresarial. Las sastrerías contaban con máquina plana y fileteadora, familiares o industriales, según el estrato socioeconómico del mercado al que atendían. Las otras empresas contaban con maquinaria más especializada, como recubridoras, termofijadoras, de dos agujas, ojaladoras, botonadoras, cortadoras y de puntada invisible para procesos más avanzados de manufactura que mejoraran la productividad (Aristizábal, 2005, pág. 122).

El grupo de las empresas de tamaño pequeño y mediano lo conformaban diez empresas, correspondientes al 6,76 %, de las cuales nueve eran pequeñas y una, mediana; contribuían con la creación del 12,59 % del empleo, con un total de 287 personas vinculadas. El grupo de las empresas de tamaño grande estaba conformado por tres, correspondientes a un 2,03 %, responsables de emplear cerca de 1730 personas, lo que equivalía a un 75,9 % de los empleos del sector. Trabajaban bajo el sistema de maquila y producción modular (Aristizábal, 2005, págs. 125-126).

Desde todo lo anterior, podría decirse que Manizales fue para mi mamá un punto central en la comercialización, pues extendió su participación en el mercado a partir del 2000 a ciudades como Pereira, Cali, Bogotá y Medellín, y a pueblos de Caldas y otros departamentos, cuando su enfoque ya no lo representaban los sastres femeninos, sino las blusas producidas en serie. A pesar de esta expansión comercial, al competir en mercados masivos, ella pretendía mostrar el valor de lo que hacía (producto colombiano, de buena calidad, con refinamiento técnico), pero este valor no era percibido o no era un factor decisivo para los consumidores de estos mercados. Si percibían ese valor, suponían que era un producto de alto costo que no estaban dispuestos a pagar.

Manizales no logró constituirse como una ciudad industrialmente diversificada. La producción textil no fue protagonista, a pesar de haber existido allí Tejidos Única, y en las confecciones, a diferencia de Medellín, se mantenían unos modelos más tradicionales, artesanales o a pequeña escala. A lo mejor a esto se deba que, a pesar de las problemáticas de los noventa, la casa de modas haya tenido tanto éxito; sin embargo, se vio forzada a cambiar la tipología de prendas cuando los productos importados de China empezaron a ocupar un lugar importante en el mercado de la ciudad. Mi mamá cuenta que las chaquetas que ellos vendían eran aparentemente muy bien hechas y tenían un precio mucho menor que las que ella producía.

A pesar de la transformación de los procesos de confección en la casa de modas de mi mamá, esto no representó un crecimiento significativo pues siempre se mantuvo como microempresa. Los modelos de contratación nunca cambiaron y no hubo tercerización, pero por petición de las mismas empleadas se implementaron talleres satélites. Estos eran realmente una especie de modistería satélite, una extensión del taller que mi mamá ya tenía. Las dueñas de las maquinas eran las empleadas y tenían total libertad para administrar su tiempo, cosían en sus casas el corte que mi mamá les llevaba para poder estar pendientes de las tareas del hogar y el cuidado de sus hijos.

2.3 Conformación del sistema moda en Medellín

Para retomar el hilo de la transformación del sistema moda en Medellín, se hace necesario volver al libro *Moda femenina en Medellín* (Ramírez, Bonnet y Arango, 2012). Aunque este libro se concentra sobre todo en la primera mitad del siglo XX, era pertinente entender desde el capítulo anterior cómo la estética europea y las dinámicas de producción y comercialización de la alta costura y la sastrería se tradujeron en el contexto antioqueño; pero también, cómo se dieron los inicios de la confección industrial para explorar su consolidación en décadas posteriores, revisando el impacto de la llegada de las máquinas de coser a la ciudad y cómo, por ejemplo, el establecimiento La Primavera se adaptó hasta 1990 a los cambios de la industria.

En los inicios del almacén La Primavera se comercializaban ruanas, driles, cañamazos, sombreros y sarazas; fue “un establecimiento histórico de la ciudad, no solo por su persistencia en el tiempo, sino por su contribución a la consolidación del sector de la confección, en él se dio inicio a la confección industrial en Medellín, a finales del siglo XIX.” (Ramírez, Bonnet y Arango, 2012, pág. 119). En La Primavera se introdujo

[...] una idea que revolucionó la producción de prendas personalizada y casera, en manos de las modistas y los sastres de la época, [se inició] [...] la confección en serie de camisas blancas masculinas en todas las tallas. El producto tuvo tanto éxito que fue necesario crear otra empresa para su producción, llamada Confecciones Primavera (2012, pág. 121).

Este establecimiento fue pionero de este sistema de producción, que apenas se volvió protagónico en la segunda mitad del siglo XX. Es importante mencionar aquí, dada la importancia del papel femenino en esta investigación, que Clementina Trujillo, fundadora de La Primavera, fue

reconocida como la gran dama de la industria y el comercio antioqueño. A pesar de haber nacido bajo condiciones adversas en la sociedad de Medellín de la segunda mitad del siglo XIX (por el hecho de ser mujer, mulata y pobre), fue accionista de diversas empresas de la ciudad y de entidades bancarias y sociedades mineras.

El trabajo de grado en antropología, de la Universidad de Antioquia, *Modistas, sastres y costureras en la ciudad de Medellín (1960-2011)* (Vásquez, 2014), contribuye a la memoria del sector, dando cuenta del cambio que sufrieron los oficios durante el periodo de globalización e industrialización de la ciudad, lo que generó una dualidad entre lo industrial y lo artesanal. Con el aumento de la población, se incrementó la demanda de prendas con tallas estandarizadas listas para el uso; no obstante, muchas personas no se sentían satisfechas con esa opción, pues no todos los cuerpos son iguales. Por esta razón, el *rito de elaboración* del sastre y la modista se conservó parcialmente en la ciudad, implementando el uso de la máquina como una manera de luchar por la permanencia en el oficio. De esta forma se aceleró la elaboración de las prendas sin dejar de aplicar procesos de costura manual que les daba un mejor efecto. Para Vásquez Medina, el conocimiento que los artesanos poseen no se puede comparar con el de las industrias, pues este último es un conocimiento limitado porque parte de prendas estandarizadas. Por el contrario, los factores del diario vivir y las diferentes circunstancias a las que se enfrentan los artesanos explican por qué poseen la capacidad de resolver diversos problemas sin mayor dificultad y sin la presión del ritmo del proceso industrial.

Por otra parte, el trabajo de grado en sociología *El vestir como referente de transformaciones sociales en Medellín*, de la Universidad de Antioquia (Gartner, 2012), analiza la industrialización textil y el surgimiento del Instituto Nacional para la Exportación y la Moda (Inexmoda), como estrategias de modernización y cambio social que dan cuenta de cómo el desarrollo de la industria se traduce en “[...]procesos de cohesión y diferenciación expresados en el vestir” (Gartner, 2012, pág. 6). Según este autor, el consumo de vestuario ha respondido a la idea de progreso que se refleja en la necesidad de sentirse y verse elegante o distinguido. Esta necesidad se liga a la propuesta aspiracional planteada por la democratización de la moda desde la industrialización de las confecciones.

Desde los noventa hasta el presente, la participación de Inexmoda ha sido crucial en el proceso de transformación industrial. Esta institución ha buscado desarrollar económicamente el sistema moda; surgió como respuesta organizativa para afrontar la crisis económica de aquella

década, al proponer “[...] una estrategia enmarcada en la globalización de un modelo de desarrollo liberal [...]” (Gartner, 2012, pág. 41). Como lo expresa Gartner, se trataba de generar un cambio en la ciudad que la hiciera más atractiva al capital extranjero, implementando nuevas técnicas de producción y dinámicas de consumo que impulsaran la economía local y la integraran con el mundo. Desde la gestión de Inexmoda, “surgieron dos ferias que se hacen anualmente en Medellín —Colombiatex y Colombiamoda—, certámenes en los que se unen la oferta y la demanda en un escenario que ha sido efectivo para la industria de la moda” (Ochoa, 2007, pág. 126). La primera feria se celebró en 1989, y hasta la fecha se han realizado 62.

En contraste con el trabajo anterior, en el libro *Las confesiones de las confecciones* (Camacho, 2008, pág. 15) se “[...] explora parte de las implicaciones que tienen la globalización, el neoliberalismo, el cambio técnico y los nuevos paradigmas de la organización de las empresas sobre las unidades productivas y sus trabajadores/as”. Se indaga así sobre la precariedad en las condiciones laborales de las maquilas en Medellín, como consecuencia de la implementación de políticas económicas con tendencia globalizante que ponen en desventaja los productos nacionales:

La política de acomodar a Colombia a las necesidades de reducción de costos que tienen las transnacionales tiene sus antecedentes en el Plan Vallejo, y en la difusión de la subcontratación que se viene dando desde hace más de veinte años. Este objetivo de poner la economía colombiana en función de las necesidades de las transnacionales fue central en el gobierno de César Gaviria (1990-1994), quien hizo una reforma al régimen de inversión extranjera facilitando la entrada y salida de capitales sin controles como parte de la aplicación de las recomendaciones de ajuste estructural de los organismos financieros multilaterales: estabilidad económica, eliminación y reducción de barreras arancelarias e integración a mercados transnacionales y reformas al estado (Camacho, 2008, pág. 23).

El esfuerzo que hacen por cumplir con las exigencias del contratante en la calidad del producto, la reducción de los tiempos de entrega y la disminución de costos tiene efectos negativos directos en el personal, sobre todo si las maquilas presentan un atraso tecnológico que las pone en desventaja ante la estandarización internacional de precios; por lo tanto, el recurso humano es sometido a ritmos de trabajo intensos, de modo que tiene que producir más unidades en menos tiempo, pero por los mismos ingresos. Es como si, en toda la cadena de producción, el único material amoldable fueran los trabajadores.

Hemos visto cómo el sistema moda de Medellín se organizó y creció rápidamente afianzando su productividad a partir de los años cincuenta hasta llegar a lo que hoy se puede considerar como moda con lenguaje global (

Figura 39), pues los estilos que se pueden encontrar en la ciudad son los mismos de las capitales de la moda en el mundo. Lo anterior se ha hecho evidente en los últimos 20 años, a causa de la apertura económica del gobierno de César Gaviria, que posibilitó la entrada de productos traídos de China y la llegada de marcas masivas internacionales al país. Todo esto, en efecto, hizo que las marcas nacionales, en general, se fortalecieran al replicar sus sistemas productivos y sus estrategias comerciales y publicitarias para poder competir.

En este contexto, tuve la oportunidad, en el 2012, de desarrollar mi práctica profesional en el laboratorio de moda y económico de Inexmoda. Allí se elaboraban informes de tendencias para las empresas del sector con la intención de que sus productos tuvieran un lenguaje global y pudieran competir con las marcas internacionales que recientemente habían llegado a Colombia. También se creaban espacios de capacitación para que las marcas nacionales fortalecieran su comunicación en las campañas publicitarias y los espacios de las tiendas, con el fin de que, al igual que con el producto, se lograra también un lenguaje global que transmitiera un determinado estilo de vida aspiracional. Toda esta información se dirigía, sobre todo, a pequeñas y medianas empresas que no tenían la disponibilidad o el presupuesto para emprender viajes internacionales a las principales ferias de moda y captar así las tendencias y dinámicas del mercado.

Figura 39

Campañas de Arturo Calle y Leonisa



Nota. Más allá de las características del producto (que poco se alcanza a ver de él), las imágenes emiten mensajes sobre un aspiracional de lo masculino y lo femenino. *Fuentes:* Izquierda: Torreangel. (29 de febrero del 2012).

Arturo Calle: anuncio, jeans, modelos y letras. El Poder de las Ideas. Obtenido de:

<https://www.elpoderdelasideas.com/arturo-calle-anuncio-jeans-modelos-y-letras> Derecha: Natasha. (19 de julio del

2013). *Isabeli Fontana for Leonisa lingerie.* FabFashionFix. Fasion and Style Insider. Obtenido de:

<https://fabfashionfix.com/isabeli-fontana-for-leonisa-lingerie/>

A pesar del trabajo personalizado de los sastres y las modistas en la ciudad, nunca se consolidó un mercado de lujo como en Europa. Los estilos y las dinámicas de producción, comercialización y exhibición se replicaron, pero no se resaltó el trabajo de ninguno de los artesanos como creador, pues la aspiración no era tener un diseño legítimamente creativo, sino acercarse en lo posible a los diseños de las revistas internacionales. En Colombia se pasó de lo artesanal a lo industrial, sin la intervención de un diseñador creativo, como sucedió con el paso de la alta costura al *prêt-à-porter*. Esta figura apareció apenas en los ochenta, con la primera generación de diseñadores profesionales, como Amelia Toro, Olga Piedrahíta, Carlos Laserna, Carlos Nieto, entre otros, que surgieron al estudiar diseño de modas o carreras afines en otros países, pues los programas de diseño de modas más reconocidos en Colombia apenas se empezaron a consolidar en los noventa. Aunque la Escuela de Diseño Arturo Tejada Cano surgió en 1948, hasta el hoy ha mantenido su programa de diseño de modas en el nivel técnico. Los primeros programas de diseño de modas y vestuario profesional fueron los de Areandina, la Universidad

Pontificia Bolivariana y la Colegiatura Colombiana, en los años 1993, 2000 y 2002, respectivamente.

Quienes intervinieron en el paso de lo artesanal a lo industrial fueron los empresarios, con iniciativas que, en el presente, se ven representadas en grandes marcas como Arturo Calle, Leonisa, Punto Blanco y GEF. Estas impulsaron la producción industrial con la creación de plantas de fabricación o la contratación de maquilas para abastecer la demanda. Sin embargo, se considera que el primer diseñador de modas en Colombia fue el cartagenero Toby Setton (Figura 40). Él creó un sistema de tallas adaptado a la fisonomía de la mujer colombiana y sacó la confección de los pequeños talleres de las modistas para pasarla a la producción en serie bajo la dinámica del diseñador como genio creativo; curiosamente, su negocio decayó en los noventa.

Figura 40

Diseñador Toby Setton



Nota. El diseñador claramente tenía una gran influencia de la moda parisina. *Fuente:* *El Espectador*. (12 de diciembre del 2009). Toby Setton. Obtenido de: <https://www.elespectador.com/cromos/moda/toby-setton>

Quiero retomar dos aspectos cruciales sobre la diferencia de clases que, según creo, se han develado en este recorrido histórico. El primero es el acceso a grandes capitales y el segundo es el acceso a la educación, pues la sensación que me queda sobre los roles que van tomando los partícipes en la industria está amoldado, en cierta medida, por el poder que estos privilegios proveen. El poder que tenían los sastres y las modistas desde el saber hacer técnico se fue transfiriendo al empresario, pues este, al tener dinero para invertir en maquinaria e instalaciones,

sustituyó a los artesanos y cubrió con más rapidez y a menor costo la demanda de la población en el ámbito vestimentario. En la mayoría de los casos, los artesanos se vieron forzados a vincularse como operarios en las fábricas, con lo cual perdían el control que tenían de su tiempo, de sus medios de producción y de su creatividad. Los diseñadores de moda de la primera generación se apropiaron de su disciplina, retornando a dinámicas tradicionales vinculadas a la alta costura desde la idea de genio creador. El conocimiento que obtuvieron durante sus estudios sobre la historia del sistema moda les dio cierto poder para dirigir sus negocios, además de la posibilidad de establecerlos gracias a que pertenecían a familias adineradas.

Algunos diseñadores colombianos han retornado a la relación entre diseñador y patronista o costurero como conversación técnica y creativa que debe preservarse a través de proyectos de divulgación, como el de Maestros Patronistas y Maestros Costureros, enmarcado en la respuesta a la oleada del *fast fashion* (ropa barata producida por minoristas del mercado masivo en respuesta a las últimas tendencias). Esto despierta un interés real en los consumidores por saber quiénes son ellos y cómo y con qué materia prima producen las prendas que compran. La revista *Fucsia*, como organización líder del proyecto mencionado, está comprometida en ayudar a fortalecer la técnica como base del *entramado creativo* y a “[...] cambiar el modelo de acumulación de cantidad por un criterio que privilegie la calidad” (Silva N. , 2016), pues es uno de los grandes pasos que deben darse para “[...] restituirles el aura especial a los objetos fabricados por las manos, la mente y el alma de otro ser humano” (Silva N. , 2016). Sin embargo, aunque el público ha podido reflexionar al tener contacto con el proceso que antecede al diseño en exposiciones y desfiles celebrados en Colombiamoda, en BCapital y en la Universidad Externado de Colombia, hay que tener en cuenta que los productos de diseñador son de un costo muy elevado y solo las personas de clase alta tienen acceso a ellos, como si la capacidad de consumir responsablemente estuviera dada por el poder adquisitivo.

Lo que concluyo de modo preliminar hasta aquí es que el poder que ha tenido mi mamá, hasta el día de hoy, se lo ha dado la técnica. A pesar de las circunstancias, el saber hacer es lo único de lo que nunca se ha visto despojada. Su evolución fue guiada desde el conocimiento empírico por la telenovela peruana *Simplemente María*, emitida en 1969, en la cual la protagonista aprende a coser, consigue trabajo como modista y, más adelante, abre una tienda que, con los años, se convierte en una casa de modas. Esta novela se volvió su referente y así replicó lo que María hizo

sin conocer la historia del sistema moda; su capital fue lo que modestamente consiguió año tras año de trabajo sin tener otras fuentes financieras.

2.4 Las diferencias esenciales entre lo artesanal-industrial y lo serial-industrial

Es importante aclarar que la diferencia entre lo artesanal y lo serial no se limita estrictamente a que la primera se hace de modo manual y la segunda, de modo industrial. También está en que lo artesanal, independientemente del uso de máquinas, es un proceso de elaboración completo a cargo de una misma persona: el artesano, mientras que en lo serial el proceso se fragmenta en varias personas: los operarios, quienes tienen asignada una acción que deben repetir continuamente hasta completar el número de unidades de un lote. La diferencia debe entenderse también desde el ámbito del artesano como dueño de los medios de producción, mientras que el operario no lo es; por ello, el primero tiene poder de decisión sobre su propio tiempo (Figura 41).

El detenimiento con que el artesano elabora toda la prenda y la presión con la que el operario cumple de manera delimitada con una fracción de ella determinan que los conocimientos técnicos de cada uno sean diferentes. El operario puede estar bajo condiciones diferentes de trabajo si es empleado de una fábrica o de una maquila; la primera se caracteriza por ser dueña de lo producido y porque lo distribuye en establecimientos comerciales que pueden ser propios o no, mientras que la segunda no es dueña de lo producido, pues se lo entrega a un contratista, que lo comercializa. Muchas veces, cuando las fábricas no dan abasto, contratan las maquilas para tercerizar la producción. Ese sistema de tercerización es el que normalmente aplican las marcas masivas, razón por la cual pueden vender a precios tan bajos, al no tener una responsabilidad legal con los operarios, pues el vínculo contractual solo se da con la maquila.

Figura 41*Taller artesanal y serial*

Nota. El artesano puede apropiarse del espacio en su taller, mientras que el operario no puede hacerlo en la fábrica ni en la maquila. *Fuente:* Mejía Ángel, A. M. (30 de junio del 2013). *Pymes que mueven el sector textil. El Mundo.*

Obtenido de: <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=218840>

Es importante detenerse en esta diferencia entre lo artesanal y lo serial, a partir del concepto de alienación del trabajo que Marx desarrolla en sus textos: bajo condiciones de trabajo alienado, los operarios deben producir objetos sobre los cuales no tienen control, porque estos pertenecen a sus empleadores, quienes los venden para incrementar su riqueza y poder. Así, los trabajadores se ven alienados por los productos de su trabajo. Y también se ven alienados respecto de su actividad, porque han vendido su tiempo de trabajo a capitalistas que los controlan y los obligan a trabajar varias horas, realizando tareas repetitivas y mecánicas en las fábricas o maquilas. Como ya no se les permite producir libremente según su imaginación, los trabajadores están alienados de su especie,²⁰ lo que desata en ellos una sensación de malestar e insatisfacción, pues no pueden hacer de manera completa el ciclo de transformación de la materia que les permite sentirse apropiados de lo que hacen (Singer, 2018, pág. 58).

²⁰ Esto se refiere a la capacidad humana de imaginar, crear e inventar, pues el tiempo se dedica al trabajo en la fábrica y no a sus propios proyectos.

24.1 *Ritmos de trabajo en el marco neoliberal y su subversión*

A continuación, expongo los referentes pertinentes con mi investigación, aludiendo desde lo teórico a los ritmos en que se producen las cosas. Desde lo estético, reseño obras en las que los artistas develan, subvierten o resignifican los problemas derivados de la producción industrial en el marco de la globalización neoliberal, con el fin de vincular otras maneras de creación que han aportado a mi proceso partiendo de mi disciplina.

En el capítulo “De la artesanía al arte mecánico”, en *Arte y técnica* (Mumford, 1957, pág. 52), se menciona que el artesano “[...] se tomaba el tiempo necesario para su trabajo, obedecía al ritmo de su propio cuerpo, descansando cuando estaba fatigado, reflexionando y proyectando a medida que adelantaba en su labor, demorándose en las partes que más le interesaban [...]”, pero que, con la industrialización “[...] los hombres se mecanizan, se transforman en partes mecánicas, uniformes, reemplazables, o bien aprenden a realizar con exactitud actos estandarizados y repetibles [...]” (Mumford, 1957, pág. 54). Así, el cuerpo se magnifica en función de la producción seriada y el proceso se descompone en *operaciones fraccionadas*, pero, a la vez, Mumford también afirma que la máquina adquiere cierta cualidad personal en la relación con el operario; no sustituye a la persona, pero sí es una extensión de sus partes operativas.

Esto no quita que los actos estandarizados y repetibles estén ligados al rendimiento productivo y a una medida de tiempo que no permite al operario, como al artesano, tener control directo de lo que realiza, excluyendo de la técnica una gran parte de la personalidad humana: su impronta, pues “el funcionalismo dio como resultado la creación de máquinas, aparatos, utensilios y estructuras carentes por completo de toda intensión expresiva” (Mumford, 1957, pág. 91). Lo anterior me ha indicado que es pertinente explorar, en la creación, la acción de coser como una vivencia del tiempo, pues partiendo de lo que expone Mumford, puede considerarse que este es relativo según el ritmo en que se cose. El rendimiento de coser una prenda por partes es diferente al rendimiento de coser una parte de ella repetitivamente, lo que genera, además, una relación con la máquina y una resistencia física diferentes si se tiene en cuenta que el artesano es dueño de su propio tiempo, mientras que el operario lo vende.

A partir de *El sistema de los objetos* (Baudrillard, 1968), considero que puedo remarcar la diferencia de clases que he expuesto anteriormente. Baudrillard afirma que el objeto moderno es pobre en significación y que en él está ausente el ser. Es por su funcionalidad por lo que el objeto

antiguo es marginado, pero también exotizado por la manera en que remite al pasado. Baudrillard se pregunta de dónde viene la fascinación por lo antiguo que lleva a los “civilizados” hacia los signos siempre anteriores, fenómeno inverso del que lleva a los “subdesarrollados” hacia los signos técnicos de las sociedades industriales. Su respuesta es que ambos ven virtudes diferentes en los objetos: la ancestralidad y la modernidad técnica, respectivamente.

Lo así expuesto, visto desde la moda, es un buen ejemplo de la tensión entre la nostalgia y el progreso, pues el artesano, al no participar todavía en el fenómeno de aculturación²¹ y practicar su saber hacer de manera cotidiana, se convierte en la razón por la cual no dimensiona el valor que tiene para quien lo contrata, ya que uno de los elementos característicos de los productos del mercado de lujo es la *huella creadora*, pues “la fascinación del objeto artesanal le viene de que pasó por la mano de alguien cuyo trabajo está todavía inscrito en él” (Baudrillard, 1968, pág. 87). Dicho elemento no está en los objetos producidos industrialmente y, paradójicamente, el artesano lo desea. Lo cuestionable de esto, en su sentido productivo, es que el artesano, al no tener clientes directos sino intermediarios, corre el riesgo de que no le paguen de modo proporcional al precio de venta en el mercado y que, además, lo presionen para que tenga mayor rendimiento cuando aumente la demanda.

A propósito de la relación laboral que un artesano puede mantener con las marcas o diseñadores, abordaré la *Crítica a la economía política del signo* (Baudrillard, 1982), de la cual me llama la atención lo que él denomina “consumo ostentatorio”, en el que las clases sometidas tienen funciones simultáneas: aparte de trabajar y producir, deben lucir bien para hacer alarde del *standing* del amo; “así como no se alimenta al esclavo para que coma sino para que trabaje, tampoco se viste suntuosamente a una mujer (sirvienta) para que parezca hermosa, sino para que atestigüe con su lujo la legitimidad o privilegio social de su amo” (Baudrillard, 1982, pág. 4). La situación descrita es similar a la que se presenta cuando las marcas, estratégicamente, a través de la publicidad, dan a conocer a las personas que producen sus productos, ya sea una marca de lujo o una marca masiva. Utilizan a sus empleados o prestadores de servicio para mostrarse como reivindicadores del trabajo, exponiendo los beneficios que estas personas reciben para dar una impresión de benevolencia.

²¹ El concepto de aculturación se refiere al resultado de un proceso en el cual una persona o un grupo de ellas adquieren una nueva cultura. Los individuos se adaptan, es decir se aculturán, incorporando elementos de otra cultura. Una de las causas externas tradicionales ha sido la colonización.

Teniendo en cuenta otras afirmaciones de Baudrillard, se puede concluir que la misma idea de democratización de la moda es también uno de los factores que determina una diferencia de clases, pues en la necesidad de cambio se refleja también una necesidad de diferenciarse socialmente. La moda más reciente y audaz es la más costosa; por tal motivo, las clases sin privilegios tienen derecho a ciertos productos cuando ya hayan pasado de moda; es decir, cuando las clases privilegiadas ya los hayan usado. Esto configura, una vez más, un “proceso lógico de discriminación social”, y es así como “el consumo pasa por ser una función social democrática y así es como puede desempeñar el papel de institución de clase” (Baudrillard, 1982, pág. 44). Los ciclos de producción industrial son activados por ese “proceso lógico de discriminación social” de la moda, que juega al mismo tiempo con la disparidad entre “movilidad intencional” (las aspiraciones) y la “movilidad real” (las posibilidades objetivas de promoción social); lo paradójico es que el consumo es distinción y, al mismo tiempo, conformidad, pues en la moda “cada cual se endosa de signos distintivos que acaban por ser los de todo el mundo” (Baudrillard, 1982, pág. 11).

Para empalmar con los referentes estéticos, es importante empezar por la exposición *Una Máquina, una Fábrica, un Cuerpo*, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México (Sánchez Balmisa, 2009-2010). Allí se da cuenta de cómo el trabajador pierde la batalla frente a la máquina y aun acepta una semiesclavitud. Los artistas revisan las condiciones laborales y manifiestan una crítica al discurso homogeneizador del mercado global, recuperando la experiencia de los trabajadores como una manera de respuesta al sistema y resistiéndose a la amnesia de la sociedad de consumo. De este modo, algunas de las obras expuestas se vinculan con mi pregunta por los ritmos y espacios de trabajo desde la vivencia misma de los trabajadores, pues “los espacios industriales y a los operarios contenidos en ellos son sujetos activos de un relato, el del trabajo” (Barrios, Comeron, Jové, Picazo y Sánchez, 2009, pág. 10), relato que, al mismo tiempo, nos demuestra que “la industria se ha despojado, para siempre, de su componente humano, desplazándolo a los márgenes de la composición, reduciéndolo a una sombra difusa, borrosa, que ya no puede hacer otra cosa que formar parte del sistema” (Barrios, Comeron, Jové, Picazo y Sánchez, 2009, pág. 25).

El catálogo de esta exposición expone en su preámbulo algunas situaciones que me hacen pensar en la transformación de la casa de modas de mi mamá; sobre todo, cómo “el paso del tiempo queda patente en los espacios industriales obsoletos y abandonados” (Barrios, Comeron, Jové, Picazo y Sánchez, 2009, pág. 9), así como también se evidencia en los objetos relegados que eran

propios de su taller, y que, en el presente, aún intenta de manera un poco forzada usarlos de nuevo. El paso del tiempo también quedó plasmado en nuestra memoria, así como en la de muchos trabajadores que sufrieron las consecuencias de “la deslocalización de la producción industrial hacia otras regiones situadas en las que, hasta hace poco, eran periferias del capitalismo” (Barrios, Comeron, Jové, Picazo y Sánchez, 2009, pág. 12).

En el documental *Factory*, del artista taiwanés Chen Chieh-Jen (2003) (Figura 42), se captura el alto contenido emocional que despertó la visita de un par de mujeres a la abandonada fábrica textil Lien Fu, en la que trabajaban antes en Hong Kong, pero que fue clausurada a causa de la deslocalización.

El espacio casi se ha convertido en una reliquia del pasado que nos revela su historia a partir de los objetos que todavía quedan: calendarios, periódicos, relojes, utensilios de trabajo, incluso pancartas y megáfonos, que fueron utilizados en las protestas de los empleados poco antes de la clausura (Barrios, Comeron, Jové, Picazo y Sánchez, 2009, pág. 75).

Las antiguas trabajadoras reanudan en el documental algunas de las operaciones que ejecutaron durante dos décadas, instalándose en un entorno decadente que da cuenta del paso del tiempo, a la vez que intentan dar algo de vida al espacio y a los objetos a través de la labor que realizaban. La obra *Comparison by a third* (Farocki, 2007) (Figura 43) muestra cómo se desarrolla la producción de ladrillos en modelos de sociedad distintos: la tradicional, la que se encuentra en vías de industrialización y la plenamente industrializada. La yuxtaposición de videos a partir de continuos saltos espaciotemporales expone diferentes realidades que solo se explican por las grandes desigualdades económicas que las separan, tomando consciencia de que en la actualidad la ejecución de un mismo trabajo se puede dar de acuerdo con regímenes de semiesclavitud o con tecnologías que han prescindido de lo humano.

Figura 42

Factory, de *Chen Chieh-Jen* (2003)



Fuente: Tate. (2020). *Chen Chieh-Jen: factory and the route*. Obtenido de: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/film/chen-chieh-jen-factory-and-route>

Figura 43

Comparison by a third, *de Harun Farocki (2007)*



Nota. Capturas de pantalla tomadas de Vimeo. *Fuente:* Photo Elysée. (2017). Harun Farocki. *Vergleich über ein Drittes – Comparison via a Third.* Vimeo. <https://vimeo.com/225091024>.

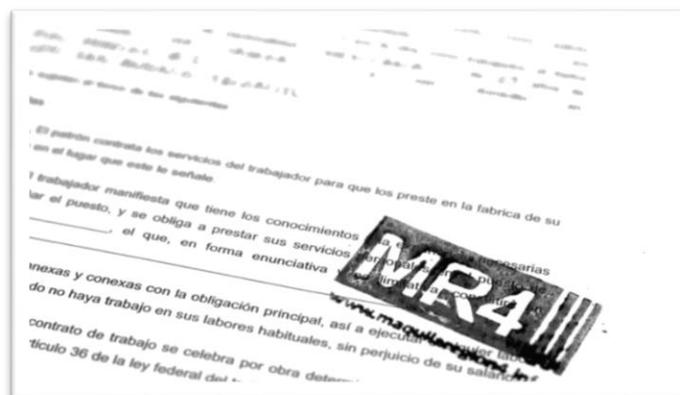
Así como esta exposición invita al reconocimiento de problemáticas alrededor de la industrialización a escala global, mi proyecto de investigación-creación busca reconocerlas en la intimidad del archivo familiar y mediante el análisis de su contexto. Quizá pueda encontrar así un camino en el que corra menos riesgo de verme despojado del disfrute de lo último que me quedaría: coser, pues “el imperativo de la memoria vuelve a nosotros, una y otra vez, como el único antídoto contra el olvido y la repetición de los errores del pasado” (Barrios, Comeron, Jové, Picazo y Sánchez, 2009, pág. 25). Por todo esto, para mí la nostalgia viene acompañada de sentimientos que se contradicen: me siento feliz por lo vivido en mi infancia, al mismo tiempo que me pregunto con un poco de tristeza por qué eso que viví tan solo me acompaña en los recuerdos.

Para continuar con otros referentes estéticos, señalo a la artista mexicana Amor Muñoz, con sus obras *Maquila Región 4* (2010-2013) y *Rhythmic Manufacture* (2015/2017). En *MR4*, Muñoz reimagina la idea de la maquila como fábrica móvil para realizar obras de arte electrónico-textil, ofreciendo un salario mínimo estadounidense (USD 8,00 por hora, comparado con USD 0,60 por hora en México). Las personas son contratadas para producir circuitos electrónicos completamente funcionales utilizando hilo conductor y los dos productos principales de las maquilas: textiles y electrónicos mezclándolos en el bordado, una habilidad común entre las personas de las localidades donde se dio la intervención (y donde hay una presencia importante de maquilas en las que México proporciona la mano de obra y Estados Unidos administra y es propietario). Una vez que se termina una pieza, se le agrega un código BiDi (similar a un código QR), que al ser leído por un teléfono inteligente abre una página web que muestra el proceso de producción y revela datos como el nombre del trabajador, la ubicación, la fecha y la duración de la sesión de trabajo y el salario recibido.

En esta obra se relacionan y se develan de manera fluida algunos de los elementos que componen la temática que estoy trabajando y que muchas veces encuentro difícil integrar: la dicotomía y la mediación entre lo industrial/tecnológico y lo manual, además de la explotación laboral que se evidencia en salarios injustos y la importancia de valorar a los trabajadores. La obra de Muñoz es un buen ejemplo de la dignificación del trabajo en un territorio donde se viven las consecuencias del neoliberalismo, y es pertinente en mi trabajo para lograr una articulación similar de elementos (Figura 44).

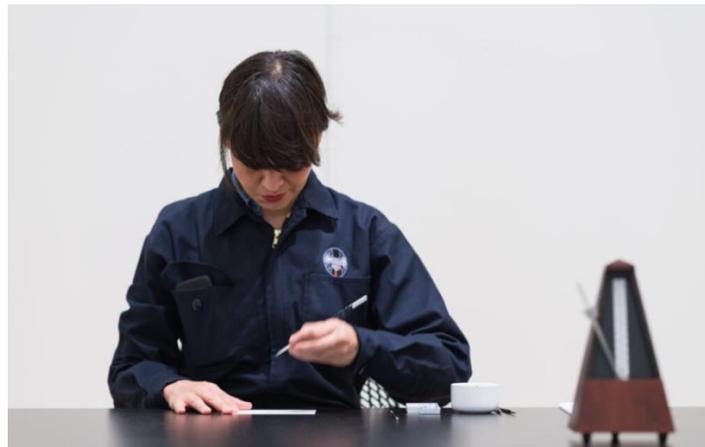
Figura 44

Maquila Region 4 (2010-2013)



Fuente: Frieling, R. (2020). Maquila región 4. Obtenido de: <https://amormunoz.net/2019/11/13/maquila-region-4/>

En *Rhythmic Manufacture*, Muñoz realiza una performance basada en el trabajo mecánico y que alude a la línea de ensamblaje, traduciendo el acto artístico de dibujar a la monótona reproducción manual plasmando componentes electrónicos en papel. En su obra, explora el rendimiento corporal y el alcance temporal sincronizando los movimientos con el ritmo constante de un metrónomo. En palabras de la artista, se realiza “una máquina, condicionando el cuerpo y el cerebro a un trabajo mecánico, un patrón corporal repetitivo” (Frieling, 2020). La performance refleja el trabajo humano automatizado con todas sus imperfecciones y síncopas, la casi “perfección de músicos entrenados” que buscan desviarse de un ritmo programado. A partir de esta obra me surge la inquietud por la posibilidad de metaforizar la vivencia del trabajo en una maquila o un taller y representarla desde lo simbólico a través de la performance, utilizando material del archivo familiar y rescatando, desde la costura, técnicas que fueron relevantes en la casa de modas de mi mamá, junto con su transformación (Figura 45).

Figura 45*Rhythmic Manufacture (2015/2017)*

Fuente: Muñoz, A. (2020). *Rhythmic Manufacture*. Obtenido: <https://amormunoz.net/2019/11/19/rhythmic-manufacture/> (<https://amormunoz.net/2019/11/19/rhythmic-manufacture/>)

El proyecto *Máquinas varadas* del artista colombiano Gabriel Botero (2012), surgió de su proyecto de investigación creación *Transformaciones: narrativas del hacer* (Botero, 2012). En él reflexiona sobre el oficio de la carpintería ubicándose en el taller de su familia, apropiándose de herramientas, máquinas y objetos, pero desobedeciendo a su funcionalidad, convirtiéndolos en metáforas de memorias y configurando un territorio ruinoso. Botero tiene una mirada nostálgica sobre la técnica al igual que yo, pero su mirada hacia el pasado tiene la intención de deshacerlo, pues la imagen que recuerda de su padre y su abuelo trabajando representa el desgaste que él no quiere padecer; por esto, en el deshacer realza lo poético de los procedimientos de la carpintería, ubicándolos como acciones en el marco de la creación artística para suprimir la funcionalidad que responde a la finalidad de hacer objetos útiles. De ahí la importancia de la ruina: “Que permiten la configuración de un no-taller, un lugar para los intentos fallidos, para reconocerse en la ruina y acercar lo industrial y mecánico a lo sensible y humano” (Botero, 2012, pág. 9) (Figura 46).

A diferencia de Botero, mi mirada hacia el pasado tiene la intención de rehacerlo, pero sin representarlo; así, al final, los dos resignificamos el proceso desde ambos oficios, y el equivalente de la ruina de la carpintería en la confección sería el rastro del hilo, que en la acción de coser también queda sujeto al azar, a la imperfección, y evidencia lo inacabado.

Figura 46

Alud; *intervención espacial de Gabriel Botero (2010)*



Fuente: Botero, G. (2012). *Transformaciones, narrativas del hacer*. [Tesis de maestría en artes plásticas y visuales]. Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Obtenido de: https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/10067/71389761.2012.Part_3de_5.pdf?sequence=3&isAllowed=y

La película animada *El niño y el mundo* (Abreu, 2013) ilustra la historia de un niño que abandona su aldea ubicada en Brasil para ir en busca de su padre, quien se ha ido a trabajar a la ciudad. Se resalta en ella el problema de la desigualdad social con el desempleo causado por la automatización, pues los dueños de los medios de producción textil en el campo dejan de ser los aldeanos cuando un inversor capitalista, con su maquinaria, les quita ese poder. La nostalgia que le produce al niño ver la foto familiar me conecta con la pregunta que me formulo sobre mi mamá, cuando veo las fotos que me recuerdan la imagen que tenía de ella en los noventa. La película presenta una hiperbolización de la producción industrial para revelarnos sus consecuencias y el impacto emocional en quienes se ven afectados, lo que involucra también el mundo aspiracional de la publicidad que esconde la realidad detrás del consumismo (Figura 47).

Figura 47

Cuadros de El niño y el mundo, del director Ale Abreu



Fuente: Sensacine. (s. f.). *El niño y el mundo*. Fotos y posters de *El niño y el mundo*. Obtenido de: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-227624/fotos>

Es importante reseñar también, en el marco de lo real, la película documental *The true cost* (Morgan, 2015). Luego del desplome de un edificio con talleres textiles en un suburbio de la capital de Bangladesh, en la que murieron 1129 personas y 2515 resultaron heridas, Andrew comenzó a investigar el mundo de la producción y comercialización de textiles e indumentaria. A través de imágenes de archivos y del testimonio de trabajadores, dueños de fábricas, organizaciones de comercio justo y ecologistas busca reflexionar sobre los efectos de una industria de gran importancia en todo el mundo. Suscita así una crítica sobre las implicaciones de la disminución del precio de la ropa, que se ven reflejadas en el aumento del coste humano y medioambiental. *The True Cost* es una muestra real del fenómeno del *fast fashion* y de los cada vez más desastrosos efectos de la globalización neoliberal (Figura 48).

Figura 48

Protestas por el desplome del edificio donde se confeccionaba ropa de H&M (2013)



Fuentes: Izquierda: Trillas, A. (4 de mayo del 2016). *¿Qué fue del textil de Bangladesh tras la tragedia del Rana Plaza?* El Diario. Obtenido de: https://www.eldiario.es/alternativaseconomicas/textil-bangladesh-tragedia-rana-plaza_132_4012639.html Derecha: Stuff. (26 de septiembre del 2016). *H&M criticised over garment factory workers' conditions*. Obtenido de: <https://www.stuff.co.nz/business/industries/84644498/hm-criticised-over-garment-factory-workers-conditions>

2.5 Posibilidad performática en la creación artística

El proceso de introspección realizado hasta el momento, empalmado con la búsqueda y análisis de antecedentes y referentes, me ha ayudado a construir un panorama de las problemáticas que han escalado globalmente alrededor de la producción de vestuario. Esto comprende revisar cuestiones económicas y políticas y tener en cuenta la importancia de la historia en esta

investigación, como un eje que ha ido brindando explicaciones sobre el porqué del estado del mundo actual.

El cuerpo en mi trabajo es el que contiene la memoria del conocimiento técnico de la costura y la confección. Como tal, debe manifestarse a través de acciones performáticas que, más que poner en comparación ritmos de producción por medio de diversas operaciones, los pongan en tensión desde la desincronización, teniendo en cuenta que el problema del tiempo no es la aceleración, sino la poca correspondencia entre la capacidad de resistir en el tiempo y la capacidad corporal del trabajador en relación con la capacidad de las máquinas y la demanda de nuevos productos en el mercado.

El accionar del cuerpo con la costura quiero ponerlo en escena frente a todos, pues significa para mí elogiar el proceso que considero como un intervalo espaciotemporal, que, como afirma Byung Chul Han (2015), se ha convertido en un obstáculo que busca superarse lo más rápidamente posible. Este espacio intermedio no tiene ahora ninguna importancia, debido a la obsesión de llegar a la meta o al objetivo: “Cuando el intervalo espacio-temporal solo está ligado a la negatividad de la pérdida y el retraso, todos los esfuerzos se concentran en hacer que desaparezca” (Han, 2015, pág. 61), por esto, el cuerpo en mi trabajo debe dar cuenta del intento por mantener el intervalo (el proceso).

Yo no representaré a un sastre, una modista o a un operario; me presentaré siendo ellos porque domino la técnica y no me despojo del intervalo como proceso; no lo separo de las ideas en la creación. En mi intervalo está la tensión, y en esa tensión quiero permitirme jugar en la performance como la industria de la moda no lo permite. Quiero retomar la costura como una vivencia particular del tiempo en el que se refleja la nostalgia de una generación.

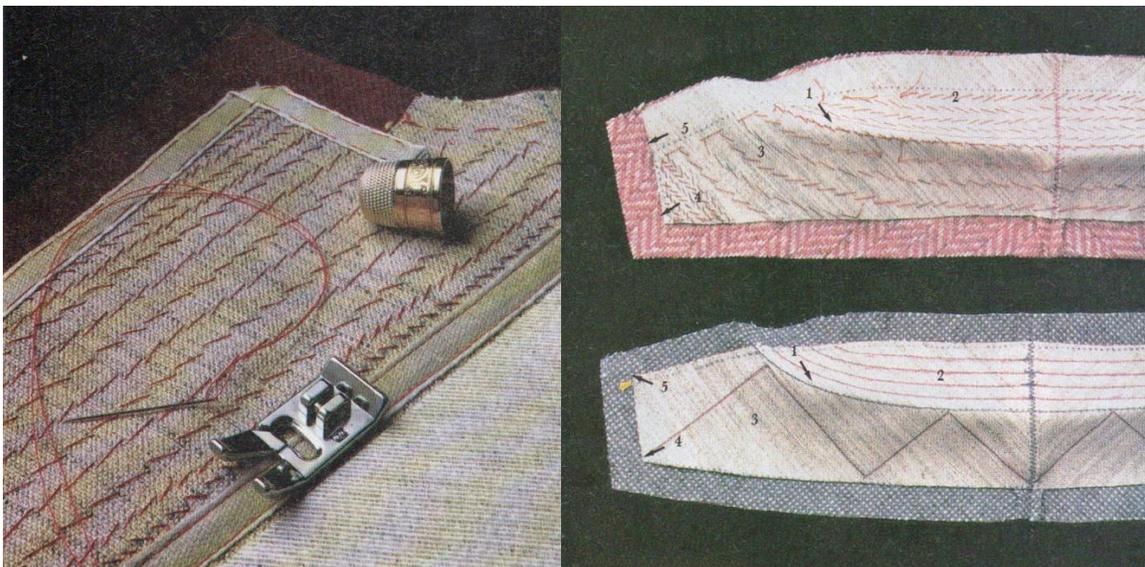
Para finalizar podría decir que en síntesis, este capítulo da cuenta de la relación de los modelos de producción serial y artesanal con la conformación de la industria textil en Antioquia y el sistema moda de Medellín, a la vez que muestra cómo se da una reivindicación femenina que se relaciona estrechamente con la capacidad que tuvo mi mamá de ascender con su empresa, originada en Manizales. A medida que las diferencias entre los modelos de producción se van haciendo evidentes, aparecen cuestionamientos centrados en la alienación del trabajador; cuestionamientos que tienen mucho que ver con la relación de este con la técnica en el marco neoliberal y que influyen en aspectos simbólicos de las prendas, los cuales se abordan en el siguiente capítulo.

3 Simbología de las prendas de vestir

A través de lo simbólico que cargan las prendas desde la manera en que están hechas, se puede intuir sobre un periodo histórico, un contexto social y cultural, un origen. El desglose de sus procesos e insumos permite identificar los métodos de producción, pues estos evidencian la impronta del que elabora con las manos procesos complejos, o el efecto de lo que es fabricado de manera simplificada con ayuda de máquinas industriales (Figura 49). Así, se da cuenta de las temporalidades de los modelos de producción que conservan técnicas artesanales y de otros que las adaptan o suprimen por completo en la producción serial-industrial, seleccionando, además, materias primas que se ajusten al rango de costos y a la calidad de los artículos que se producen.

Figura 49

Puntadas manuales vs. puntadas a máquina

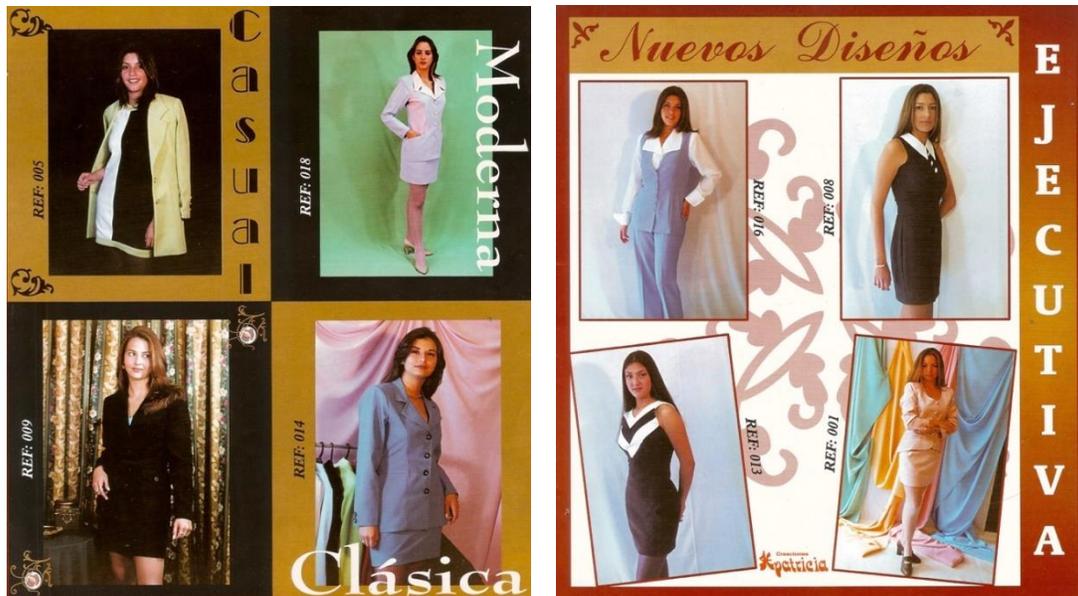


Nota. Se puede notar la irregularidad de las puntadas manuales y la uniformidad de las puntadas hechas a máquina.

3.1 La mutación del estilo femenino dado por el paso de lo artesanal a lo serial

Es importante tener en cuenta que la transformación simbólica de las prendas es resultante de los cambios del paradigma sobre ser mujer. Cuando mi mamá puso a disposición sus conocimientos sobre sastrería y costura tradicional, lo hizo porque era consciente del auge de la

mujer trabajadora en los noventa en Manizales, que demandaba conjuntos femeninos formales para ir a la oficina. Cuando se superó este paradigma y dejó de ser sinónimo de progreso, lo comenzó a ser el hecho de verse y sentirse como una mujer más joven; el valor del poder femenino ya no se veía reflejado en la sastrería como reminiscencia del traje masculino, sino en el poder de renovarse estando a la moda, adquiriendo prendas recurrentemente para permitirse variar, con lo cual se pierde el valor de lo tradicional, que es atemporal y perdura (Figura 50). El valor masculino que las mujeres deseaban proyectar a través de su imagen era el poder, desde la solidez de la chaqueta con énfasis en los hombros, que, con el uso de faldas y tacones, les confería a ellas un grado de poder importante. Los tacones aportaban una postura erguida y una figura estilizada derivada de la sensación visual de alargar las piernas, lo que sumaba mayor imponencia.

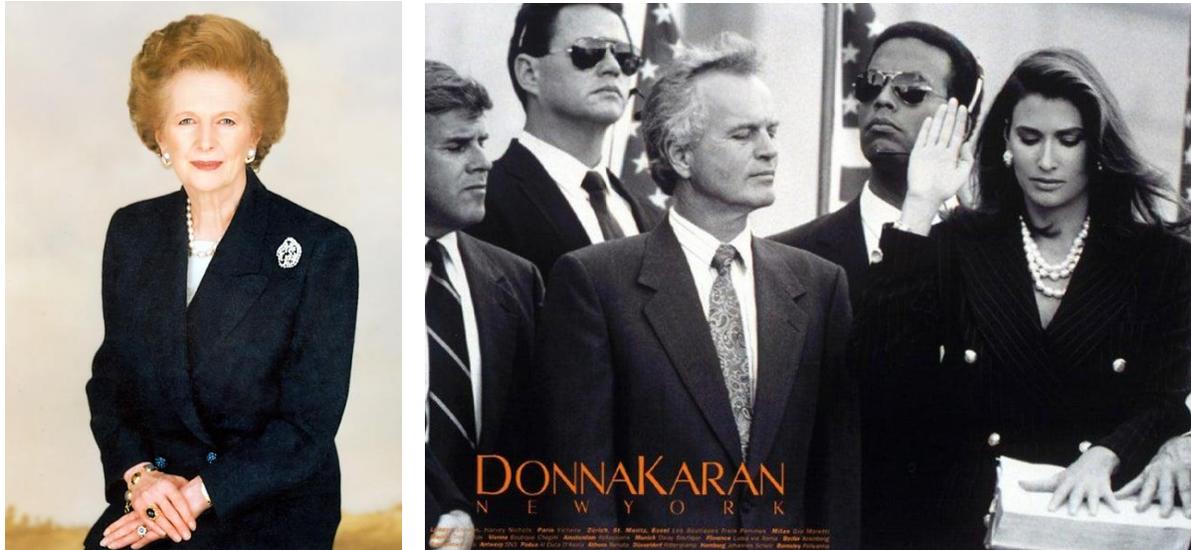
Figura 50*Contraste del estilo femenino en las imágenes publicitarias*

Nota. Fuentes: arriba: páginas del catálogo de Creaciones Patricia en 1997. Abajo: algunas fotos resultantes de la sesión fotográfica que mi mamá produjo para la marca Verano en el 2000. Mi hermana era la modelo y el vestido estaba hecho en tejido de punto con una silueta muy arriesgada.

En 1997, en el jardín infantil Petete, hicimos tarjetas de felicitación por el día de la secretaria. Intuyo que ello se debía a que los niños que estábamos ahí éramos de clase media alta y, posiblemente, varias de nuestras mamás pertenecían a ese grupo de mujeres trabajadoras de oficina. Inocentemente, le entregué esta tarjeta de felicitación a mi mamá. La recibió, pero me dijo que ella no era secretaria; me sentí confundido, pero creo que, en este proceso, he descubierto que asocié su forma de vestir, sus conjuntos y su elegancia diaria con el código de vestuario de las oficinas, lo que demuestra el poder simbólico tan importante de tales prendas. Recuerdo que pensaba que mi mamá era una secretaria que hacía prendas para otras secretarias, pero estas secretarias eran realmente gerentes de bancos, empresarias, comerciantes, profesoras, entre otras, y que compartían un código de vestir que adaptaban a sus necesidades y gustos.

Fue desde la década de los ochenta cuando se hizo presente el ideal femenino de la mujer glamurosa perfectamente arreglada, que representaba así su poder en el ámbito de los negocios. “A medida que comenzaron a entrar más mujeres en las salas de juntas, el modesto cárdigan y la fluida maxifalda de la década anterior se dejaron a un lado en favor de una hechura de hombros fuertes” (Fogg, 2016, pág. 436). Las características de la sastrería masculina fueron apropiadas en el vestuario femenino de manera más evidente. Aunque en décadas anteriores ya se habían dado reminiscencias del vestuario masculino en el vestuario femenino,²² fue en los ochenta cuando estos códigos en el vestuario representaron un verdadero poder económico, político y social en ellas. Margareth Thatcher, *la Dama de Hierro*, personificó con su carácter y vestimenta el poder femenino en el ámbito político, al ser la primera mujer en ocupar el cargo de primera ministra británica. La diseñadora Donna Karan creó a una presidenta ficticia de Estados Unidos en uno de sus anuncios, ofreciendo una versión más sutil de la ropa para ejecutivas dirigida a mujeres profesionales de diversos campos (Figura 51).

²² Durante la primera y la segunda guerra mundial, cuando los hombres eran reclutados por los ejércitos, las mujeres tenían que ocuparse de labores que solo ellos desempeñaban; esto, además del racionamiento del material textil, hizo que tuvieran que portar atuendos funcionales y prácticos. En tiempos de posguerra, regresaban a los estilos opulentos característicos de lo femenino, como símbolo de optimismo y prosperidad.

Figura 51*Margareth Thatcher y la campaña de Donna Karan NY*

Nota. Estas imágenes sirven para demostrar cómo se llevó la apariencia de la mujer poderosa en la política hacia las campañas publicitarias de las marcas para crear un ideal femenino alrededor de ese poder, pero en el día a día.

Fuentes: Izquierda: Wikipedia. (s. f.) *Margaret Thatcher*. Obtenido de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Margaret_Thatcher Derecha: Cauterucci, C. (1 de junio del 2016). Here's What Donna Karan Thought the First Female President Might Look Like in 1992. *Slate*. Obtenido de: <https://slate.com/human-interest/2016/06/heres-what-donna-karan-thought-the-first-female-president-might-look-like-in-1992.html>

Retomando la transformación de la empresa de mi mamá en el cambio de tipo de vestuario, al abrir el local comercial en Manizales u otras ciudades se pueden identificar contrastes significativos en las prendas; un antes y un después. Lo principal fue el tipo de tela; a partir de su cambio devinieron otros más debido a sus características, pues exigía determinados procedimientos y herramientas en la confección o usar otros insumos. Antes se usaba el tejido plano, constituido por dos tipos de hilos entrecruzados, uno longitudinal o urdimbre y otro transversal o trama. Las telas elaboradas con este tipo de tejido tienden a ser rígidas o con muy poca elasticidad; se trata de telas tradicionales de sastrería que, al usarlas en un diseño, necesitaban de mucha precisión en el proceso, pues difícilmente admiten un pequeño desfase. Su rigidez implica un cuidado milimétrico en el desarrollo de los moldes, el trazo sobre la tela y el corte; si hay algún error, por imperceptible que parezca, la horma de la prenda no resulta como debería ser: se generarían arrugas o tensiones

inadmisibles en la confección a la medida, pues esta se caracteriza como servicio, por el ajuste perfecto al cuerpo de la clienta.

Por otro lado, están las telas en tejido de punto, en el que se emplea un solo hilo que se va entrelazando entre sí para dar lugar al tejido en malla, lo que le confiere su elasticidad propia, mientras que el tejido plano, como se anotó, tiene dos hilos que se entrecruzan (urdimbre y trama). Así, pues, este tipo de telas tiende a tener carácter informal, ya que, por su elasticidad, se pueden dejar pasar errores de patronaje o de corte, característica que las vuelve telas muy propicias para la estandarización de tallas porque son adaptables a la diversidad de cuerpos. Pese a esto, paradójicamente se reducen a entre tres a cinco tallas, de modo que se vuelve más importante la experiencia de compra en un establecimiento comercial porque ya no es necesario pasar por el proceso de medir el cuerpo, probar o ajustar desde el trato personalizado que puede brindar quien elabora las prendas.²³ Desde esta perspectiva, el cambio de tela le da poder al mercado masivo, explotando el conocimiento fragmentado de los operarios y relegando el conocimiento integral de los artesanos.

Mientras que las telas de sastrería eran neutras, de colores oscuros y pasteles, en tejidos acordes a lo tradicional, las telas para las blusas contenían estampados a la moda. Así mismo, como cambiaron las telas, cambiaron los insumos y el uso de máquinas u otras herramientas. Se pasó de usar botones forrados a broches metálicos, los cierres para pantalones y faldas prácticamente desaparecieron porque mi mamá se concentró en producir blusas; por lo tanto, la máquina de ruedos invisibles se dejó de usar; también la fusionadora, pues no había necesidad de entretelar el tejido de punto por el cambio a una silueta más simple y sin estructura.

Las blusas fueron prendas que requerían de menos materiales, insumos y procesos más simples. Por su carácter masivo, no había tanta preocupación por los acabados internos, aunque de manera relativa eran de buena calidad; desaparecían las costuras sesgadas, los forros y los pespuntos manuales. La fileteadora se volvió la máquina de ensamble principal y lo dejó de ser la máquina plana. La cortadora industrial se volvió la herramienta de corte principal y las tijeras

²³ La marca Arturo Calle presta el servicio de ajuste de cintura en los pantalones clásicos y ajuste de largo en todas las referencias de pantalón. Aunque allí hay un intento de personalización, debe tenerse en cuenta que quien realiza esos ajustes no es la misma persona que confecciona la prenda; por lo tanto, se mantiene la alienación del trabajo tanto en quien produce como en quien hace los ajustes, pues es posible que a este último también se le vuelva una acción repetitiva. Además, este servicio está mediado por el vendedor; por lo tanto, se mantiene en el marco de la experiencia de compra.

dejaron de serlo. En conclusión, el valor simbólico de las prendas se comenzó a situar en qué tan acordes estaban con la moda y en cómo la depuración de su desarrollo técnico y, por lo tanto, la reducción de los costos permitió una mayor accesibilidad a otras mujeres para producir mayores utilidades a los capitalistas (Figura 52).

Figura 52

Traje sastre formal vs. blusas informales



A partir del trabajo *El sistema moda en Medellín: un relato socio-histórico de la moda en Medellín en el siglo XX* (Guerra, 2015, pág. 21), respecto de la cultura y estética de lo femenino, es importante tener en cuenta que las décadas de los cincuenta, los sesenta y los setenta quedaron marcadas como “una época de reinas y de mujeres que se habían incorporado al mercado laboral como secretarias y que mantenían muy en claro sus deberes como mujer, de una cultura juvenil que restaba los poderes tradicionales y de apertura”, pero en el periodo comprendido entre 1980 y el 2000, surge el fenómeno del narcotráfico que transformaría la vida social, económica y política del país, permeando todas las esferas de la vida nacional.

Guerra se enfoca en el cuerpo para explicar cómo el narcotráfico se ha reflejado en la moda en Medellín al darse el auge de la cirugía estética, pues la moda en la ciudad se empezó a guiar por las configuraciones corporales que determinan realizarse un procedimiento estético o no.

Este autor propone entonces para este periodo tres tipos de mujeres, precedidos por dos tipos de mujer característicos del periodo 1959-1980: la mujer-reina y la mujer modelo. *La mujer-*

modelo: mantiene el ideal anterior relacionando las clases medias y altas con diseñadores y casas de moda; *la mujer-narco*: tiene varias características de la mujer-reina, pero la exageración es su característica principal; es voluptuosa y esbelta, se aplica procedimientos estéticos moldeándose para agrandar al hombre; se la relaciona con las clases populares, los sectores criminales, la mafia y el narcotráfico, pues es considerada un objeto de lujo demostrativo de la capacidad criminal y económica del “patrón” y, por último, *la mujer-clonada*: una simbiosis de las dos mujeres anteriores, que se caracteriza por la uniformidad, al tomar de las otras mujeres lo que esté de moda; relaciona las clases medias y bajas con las clases altas (2015, págs. 23-24).

A partir de las mafias y el narcotráfico se dio el surgimiento de una nueva “clase”, que “poseía dinero suficiente para retar a la clase alta tradicional, retar sus gustos, su estética, y a consecuencia de esto las clases altas escaparon y buscaron estándares aún más altos” (2015, pág. 29). Una oportunidad de negocio que encontró mi mamá en Medellín, a pesar de los cambios que hizo en las maneras de producir, fue la de ofrecer prendas con siluetas más recatadas y con detalles poco llamativos para consumidoras de clase media, que no se sentían identificadas con la narcoestética, pues este era el estilo que había inundado al mercado, sobre todo al masivo. Las prendas que produjo en Medellín las vendía bajo la marca Eterno Verano, en un local que arrendó en el centro comercial San Diego en el 2008.

A partir de los tipos de mujeres expuestos por Guerra, podría decirse que mi mamá conservó en sus diseños características de las prendas que usaría la mujer-modelo, adaptando los textiles y las siluetas al clima y preferencias de las consumidoras de Medellín. No incurrió en lo que usaría la mujer-narco, sino en lo que usaría la mujer-clonada, pues hay que tener en cuenta que ella era de Manizales, una ciudad conservadora que influyó en los estilos de la casa de modas y de Eterno Verano (Figura 53).

Figura 53*Prendas para la mujer clonada*

Nota. Estas prendas fueron comercializadas en un local que se abrió en el sector de la Floresta, en Medellín, entre los años 2010 y 2011, bajo la marca Eterno Verano.

3.2 Contrastes, fusiones y transiciones simbólicas entre lo artesanal y lo serial

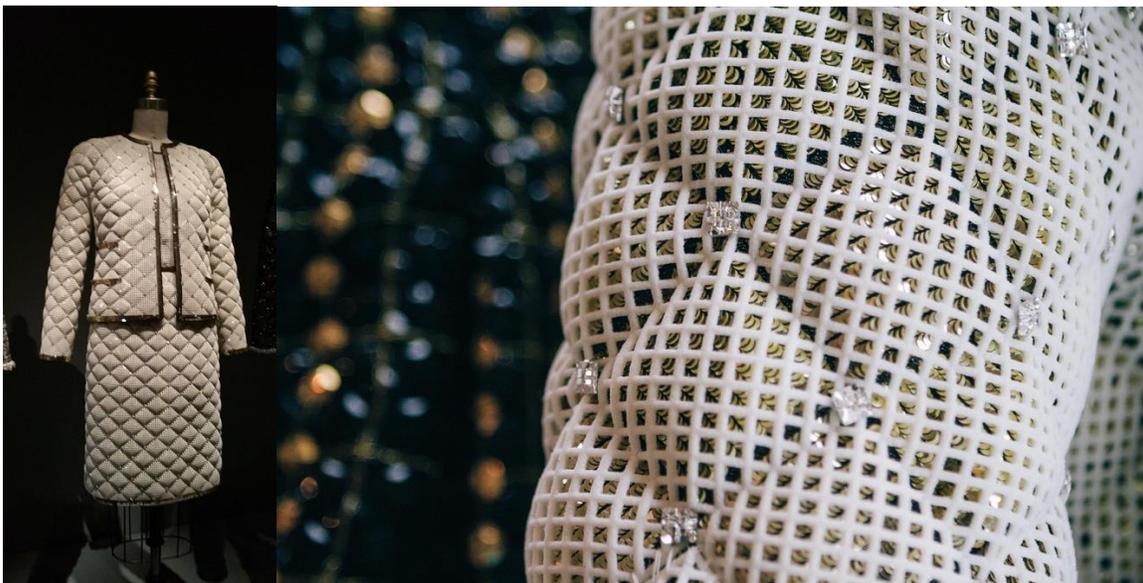
Como parte de los antecedentes que competen al objetivo de este capítulo, quiero tocar algunas exposiciones de moda que se concentran en los detalles técnicos, entendiéndolos como aquello que da cuenta de las posibilidades de materialización en la moda y, al mismo tiempo, como lo que comprende lo histórico. Surgen a partir de allí diversas posibilidades de interpretación de lo simbólico en un encuentro de diferentes tiempos o conceptos. Así como comparo y marco ciertas diferencias de la transformación de la casa de modas de mi mamá, en lo que se da un antes y un después, estas exposiciones lo hacen desde el contraste, la fusión y la transición. De este modo entiendo que la moda es cíclica y que retorna a los estilos del pasado, así como yo, en la creación, retorno a las características de las prendas que mi mamá producía en los noventa, mediándolas con la moda contemporánea.

En la exposición *Manus x Machina* del Museo Metropolitano de Nueva York (Bolton, mayo-septiembre 2016), se exploró la dicotomía entre la mano y la máquina al presentarlas como herramientas discordantes en el proceso creativo de los diseñadores de moda y, a la vez, la forma en que estos median entre ambas, cuestionando la relación y distinción entre la alta costura y las prendas del *prêt-à-porter*. Con las prendas expuestas era posible efectuar comparaciones

identificando fusiones o tensiones entre lo hecho a mano y lo hecho con máquinas; por ejemplo, la chaqueta icónica de Chanel, su tejido más tradicional (*tweed*), fue reemplazado por un material impreso en 3D y bordado a mano con pequeños diamantes. Se mantuvo la estética tradicional de la firma a pesar de la manera en que se resolvía su materialización; tampoco cambiaron características importantes de la prenda, como la caída. Esto demuestra el poder simbólico de la silueta, a pesar del cambio del material, pues con la impresión 3D se saltó incluso el proceso de corte y confección, pero se mantuvo el bordado manual como un proceso característico de la alta costura (Figura 54).

Figura 54

Chaqueta Chanel en impresión 3D (2015)



Fuentes: Izquierda: Han, C. [@christineh90]. House of Chanel (French, founded 1913), Karl Lagerfeld (French, born Hamburg, 1938), SUIT, AW 2015-16, haute couture, 3-D-printed. [Pin]. Pinterest. Obtenido de: <https://pin.it/3seTgJ6>. Derecha: González. M. (1 de octubre del 2015). Chanel haute couture AW15. *A Constellation*. Obtenido de: <https://aconstellationjournal.com/2015/10/chanel-haute-couture-aw15>

En el mismo museo, se presentó la exposición *About time: fashion and duration* (Bolton, octubre 2020-febrero 2021). En ella se explora cómo la ropa suscita asociaciones temporales que combinan pasado, presente y futuro. Se presenta de a un par de prendas para representar la linealidad de la moda y también su carácter cíclico. Para ilustrar al pasado coexistiendo con el presente, las prendas de cada par están conectadas a través de la forma, el material, el patrón, la

técnica o la decoración; por ejemplo, un vestido de satén de seda negro con enormes mangas de pierna de cordero, de mediados de la década de 1890, se yuxtapone con un conjunto deconstruido de *Comme des Garçons*, del 2004. Con esta exposición se pone en evidencia que los códigos de vestuario actuales son reminiscencias de la moda del pasado; heredamos sus características y, por lo tanto, en cierta medida, su valor simbólico (Figura 55).

Figura 55

Mrs. Arnorld (1894) vs. Comme Des Garçons (2004)



Fuente: Captura de pantalla tomada de The Metropolitan Museum of Art. (2020). *About Time: Fashion and Duration* | *Met Exhibitions*. [Video]. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=4OL5tIyi340&t=16s>

La exposición *La mécanique des dessous* del Museo de Artes Decorativas de París (Bruna, julio-noviembre 2013), tenía como objetivo explorar los dispositivos utilizados por mujeres y hombres para dibujar su silueta, desde el siglo XIV hasta la actualidad. Esta exposición puede entenderse como una larga historia de la metamorfosis del cuerpo sometido a los dictados de las sucesivas modas. Todas las estructuras y los insumos escondidos debajo de las prendas se develaron, permitiendo, por primera vez, acercarse a un aspecto inusual de la moda. Así, en este

espacio se demuestra, una vez más, el poder y el valor simbólico de las prendas, pero vistos desde los efectos que crean la técnica y su refinamiento según los ideales de cuerpo de terminada época y la reafirmación de la apariencia; por ejemplo, se muestran las primeras prendas que eran reforzadas con estructuras y mecanismos que permitían la rectitud, la verticalidad esperada por la aristocracia y la burguesía, ambas preocupadas por un ideal de superioridad (Figura 56).

Figura 56

Polisones (1880-1886)



Fuente: Agnès Dahan Studio. (2013). *La mécanique des dessous*. Obtenido de:

<https://www.agnesdahanstudio.com/en/work/Mecanique-des-dessous>

De este modo, los museos y las exposiciones de moda presentan narrativas históricas, con lo cual es posible intuir sobre un tiempo a través de las características de su vestuario, desde lo interno hasta lo externo, y sirviendo como evidencia de los hitos en el mundo, pero, sobre todo, de la transformación del hacer. Valerie Steele, la directora y curadora del museo *Fashion Institute of Technology* de Nueva York, afirma que “un museo de moda, como todo museo, es un repositorio

de objetos del pasado” (1998, pág. 333); por esto, para este proyecto de investigación-creación, he contado con la fortuna de haber podido reunir diversos objetos relacionados con la casa de modas de mi mamá: prendas, fotos, piezas publicitarias y documentos, todo un archivo que se reorganiza para dar cuenta de una historia familiar dentro de la transformación de las confecciones en Manizales y Medellín.

3.3 La prenda como objeto antiguo o producto y su durabilidad

Lo que he demostrado hasta el momento es una inconformidad con los cambios propiciados por el progreso en el marco de la economía de mercado y el presente en el que nos ha ubicado, y, desde este mismo lugar, miro hacia atrás con un deseo enorme de retornar, pero no queda más que valerme de los recuerdos y sus evidencias para, tal vez, oponer un poco de resistencia a las estructuras que nos rigen.

Por lo anterior, la definición que entrega Baudrillard sobre el objeto antiguo me conecta con mi añoranza por las prendas confeccionadas de manera tradicional. Siguiendo su libro *El sistema de los objetos* (1968) como referente teórico, el objeto antiguo “parece contradecir las exigencias del cálculo funcional para responder a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia. Se siente la tentación de descubrir en ellos una supervivencia del orden tradicional y simbólico” (Baudrillard, 1968, pág. 83). Por esto, he querido dar realce a la costura tradicional, teniendo en cuenta que retomar la prenda como objeto antiguo puede tener un gran poder evocativo al apropiarse diseños que mi mamá elaboró en los noventa, aludiendo al estilo del pasado y evidenciando los pormenores de la confección de hace veinte años en su casa de modas. Aunque mi idea principal ha sido enfocarme en acciones desde la costura para realizar mi propuesta de creación artística, se ha hecho necesario aprovechar no solo el poder evocativo de las prendas y sus detalles, sino también el de los objetos relegados e icónicos del taller, usándolos a modo de instalación en un encuentro con la performance que también los ponga en acción. Estos objetos no se limitan exclusivamente a lo técnico, pues el taller también incluía la presencia de lo femenino visto en mi mamá y en la relación con sus familiares, empleadas y clientas; por tal motivo, aparecerán en las obras fotos y documentos pertenecientes a estas categorías.

El cambio de lo simbólico en las prendas tiene que ver mucho con los ritmos del mercado de la moda, ya que la industria necesita de la poca durabilidad de los productos porque “[...] en la

sociedad de consumo las generaciones de objetos mueren pronto, para que otros ocupen su lugar [...]” (1968, pág. 170). Por tal motivo, el objeto seriado queda sujeto a una fragilidad organizada mientras que el modelo tiene derecho a la duración y a la solidez. La serie representa la pérdida de la dimensión real del tiempo; por esto, la mano de obra semiesclavizada aumenta al mismo tiempo que la demanda, para atender la ilusión de distinción personal que se origina en la democratización, que afecta la calidad y duración del objeto, pues

[...] cuando se pasa del modelo a la serie, las cualidades sensibles de este disminuyen al mismo tiempo que las cualidades técnicas [...] El vestido de lana pura o seda natural se multiplicará en la confección en lana mezclada o en rayón. Con el material, es el peso, la resistencia, el ‘calor’, lo que, al desaparecer, en proporciones variables, señalará la diferencia (1968, pág. 166).

La industria de la moda crea ilusiones alrededor de los productos, los hace aparentemente lujosos, únicos y perdurables, aspecto que he descubierto a través de ejercicios de comparación de las técnicas de confección y la materia prima de productos muy similares con orígenes diferentes. Así dimensiono los posibles tiempos de elaboración e identifico las implicaciones de la prenda, porque lo simbólico también sirve y ha sido usado como manera de persuadir; incluso, la unicidad de un proceso hecho a mano ha sido subvertida por las máquinas al imitarla, pero, si se sabe observar, pueden identificarse las diferencias.

3.4 La costura vista en lo cotidiano desde la narración poética y metafórica

En la indagación de los referentes estéticos, se hace necesario hablar sobre los que tienen la intención de generar diferentes narrativas a través del proceso de confección o de los detalles de las prendas. Dichas narrativas pueden enmarcarse en la cotidianidad del hogar, el taller y la maquila, en los cuales el valor de lo que se hace cobra sentidos diferentes desde lo simbólico, rastros de la técnica con diferentes ritmos e intenciones.

La videoescultura *Máquina*, de la artista colombiana Ana Claudia Múnera (1994) (Figura 57), consiste en una máquina de coser recubierta por un forro elaborado con costuras manuales, lo que interpreto como la resistencia de lo artesanal para sobrevivir frente a lo industrial, una negación de la máquina hecha por la mano. Justo por donde se cose, hay un pequeño monitor de video incrustado que muestra a la madre de la artista cosiendo una tela que envuelve a su hija en posición

fetal, como si su intención fuera protegerla. La pieza señala la relación entre madre e hija en una metáfora de la biogénesis, “es la vida que se prolonga en otra vida; la única forma de inmortalidad posible” (Ponce, s. f.); así mismo es como considero que el saber hacer de la costura, su inmortalidad, depende de que los conocimientos se hereden y se preserven, lo que constituye un prolongamiento que se enfrenta al tipo de progreso que he cuestionado. “La obra es la síntesis de un recuerdo infantil —las largas horas en que Ana Claudia acompañó a su madre mientras cosía” (Ponce, s. f.). Es esa la imagen que muchos tenemos en nuestras mentes, de algunas mujeres de nuestras familias ubicándonos en el lugar de la nostalgia, que, en mi caso, no solo se da por la imagen que tengo de mi mamá cosiendo, sino también por la de las empleadas de su casa de modas en el taller, que, además de coser, ejecutaban otras acciones, como cortar, entretelar, planchar y pulir.

Figura 57

Máquina de Ana Claudia Múnera (1994)



Fuente: Ponce de León, C. (s. f.). Ana Claudia Múnera. *Espacio El Dorado*. Obtenido de:

<https://www.espacioeldorado.com/new-page-65>

Remiendo

Virginia Rinaldi

La cortina del consultorio tiene un sutil reborde.
Todo ahí, es hablar apretando ese dobladillo.
Como una máquina de pensamientos,
cada presión que disparo regula la cadena:
digo madre digo hija
digo la exageración de un efecto.
Nada escapa al tratamiento que hacen
mis dedos al dobladillo.
Voy rasgándolo sesión a sesión.
Pienso en la industria textil de blancos
o en los hilos que desprenden los vegetales.
Pienso en alguien yendo a la mercería
a pedir cintas o puntillas para enmendar
las roturas como un gesto de amor:
“Deme algo para los bordes,
al menos salvar el largo”.
Entonces digo madre digo hija
digo la exageración de un oficio.

(La distancia natural, 2020)

Para mí, este poema ilustra el nerviosismo compulsivo de quien se encuentra en el consultorio, describiendo la manera en que manipula el dobladillo de la cortina hasta dañarlo. Luego, se metaforiza la costura a través del remiendo, viéndolo como una posibilidad de reparar más allá de lo funcional. El gesto de hacerlo habla sobre el querer corregir una situación o sentimiento, y el poema termina ubicándose en el escenario cotidiano de alguien que practica la costura. Las puntadas con hilo pueden considerarse como un acto simbólico para que las cosas no queden sueltas, no se separen o no se vuelvan a dañar. Aunque mi intención con la creación no es

precisamente reparar, sí existe un afán por reconstruir el pasado con los recuerdos a través de la costura, como gesto de reivindicación de las dinámicas de producción y comercialización tradicionales.

En el exilio

Piedad Bonnett

Fantasmales taladros trepidantes
cruel carcajada de ametralladora
rotos trenes que estallan en sus rieles
y son tan solo las fileteadoras
las incansables grises y monótonas máquinas
que avanzan como un rudo ejército nocturno
sobre la espumarada de nylon amarillo
que se derrama desquiciando el orden
mientras canto sin voz canciones viejas
y una mancha salada me borra las puntadas
y el reloj da las cuatro
aquí en la factoría.

(Poesía reunida, 2016)

A diferencia del poema anterior, este se ubica en un contexto industrial y se refiere a la rapidez y al ruido que caracteriza a las fileteadoras, metaforizándolas para dar cuenta de su carencia de vida y su agresividad y dando a entender que alguien opera una de ellas en medio del desorden evidenciado en el descontrol del hilo. Mencionar el hilo de nylon,²⁴ además de la fileteadora, me conecta con el tipo de vestuario que posiblemente allí se produce. Ambientar la escena con canciones viejas y el reloj me sugiere una idea de cómo esta persona sobrelleva su jornada de trabajo, que, al parecer, no rinde lo suficiente. Aunque he resaltado hasta aquí los procesos de

²⁴ El hilo de nylon es el que se usa especialmente para ensamblar y dobladillar prendas en tejido de punto, pues hace que se conserve la elasticidad sin frenar las costuras.

confección y los detalles de las prendas, este poema le da un lugar importante al poder evocativo de otros factores: el ruido que uno logra imaginar de las fileteadoras, la melodía de las canciones viejas y el tiempo en el que transcurre el momento marcado por el reloj, cosas que se pueden aprovechar para reforzar la nostalgia en la propuesta de creación artística.

Tela

Circe Maia

La tela del vestido ya tiene un “roce”, es cierto. Los colores ya no están tan nítidos. La parte interior del cuello, del dobladillo y las costuras muestran los tonos fuertes y vivaces, como nuevos. Han recibido menos sol, están menos gastados.

Así coexisten en la misma tela dos edades distintas, como si una persona tuviera la mitad de su cara joven y la otra con la piel reseca, llena de arrugas. La parte juvenil de la tela muestra todo lo que la otra perdió: el matiz exacto del azul, el detalle de sus dibujos geométricos, que parecen hojitas entrelazadas.

Los ojos dudan sobre la parte que es preferible mirar, vacilando entre dos tiempos: por la parte del cuello no gastado se entra en un pasado no vivido, como un cuarto cerrado que no ha sido tocado por mucho tiempo. La parte gastada de la tela lleva el pensamiento, por el contrario, hacia los días de sol que apagaron estos dibujos y que están por eso —aquellos días, aquel sol— misteriosamente vivos, allí, sobre la tela.

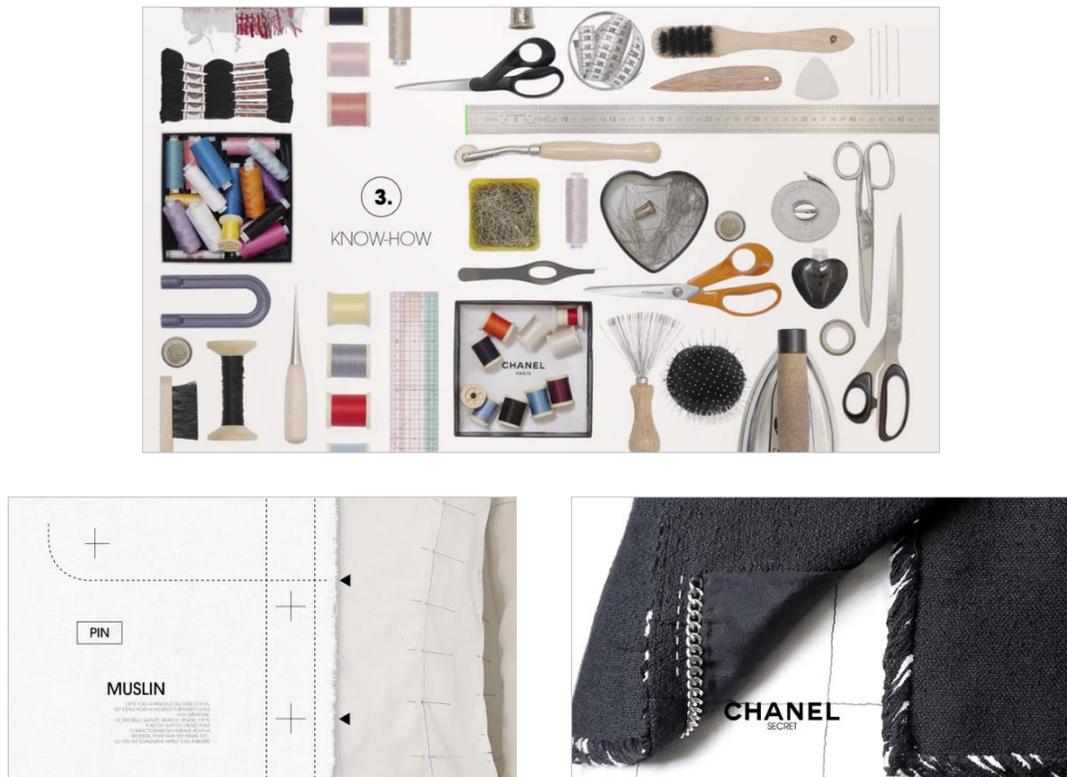
(Destrucciones, 1987)

Este poema, a través de la descripción de la prenda, me traslada al momento de indecisión en el que alguien no puede deshacerse de ella. Aunque ya no la use y sea consciente de algún deterioro, representa momentos importantes que lo vinculan emocionalmente. Tener una apariencia vieja o estar pasada de moda no es una motivación para desecharla, pues eso se contrarresta con la intención de conservarla como memoria. Esta intención se detona en el recorrido que se hace a la prenda por el derecho y por el revés, observando con un sentido técnico-nostálgico cada una de sus partes, pues los detalles que la conforman trascienden de lo descriptivo a lo simbólico de lo que hacen recordar. Es importante recalcar que esta experiencia con las prendas es común en las

producidas desde los años noventa hacia atrás; sobre todo, las que han sobrevivido al carácter cambiante de la moda y a la poca durabilidad, a menos que sean prendas de un solo uso, como los vestidos de novia, en cuyo caso el acontecimiento es una razón suficiente para conservarlo.

En la serie *Inside Chanel*,²⁵ hay uno que se centra en el paso a paso del desarrollo de la clásica chaqueta de la firma, a la vez que resalta la importancia de cada uno de los detalles de la alta costura. Conocer este proceso hace que la chaqueta recobre un valor importante porque se entiende lo que la antecede como prenda finalizada: es desglosada en sus partes para evidenciar la tradicionalidad de cada procedimiento y hay una intención de mitificar su origen al resaltar los rasgos distintivos creados por Coco Chanel hace 60 años. Estos son el uso del *tweed*, el ribete que delinea las formas, los botones con decoración y la cadena en el ruedo para dar peso a la caída. Este referente ha hecho que me pregunte por el papel que podrían cumplir las herramientas de elaboración en la creación artística y, también, el contraste entre las telas del proceso que se asocian con diferentes aspectos: el liencillo con el trabajo que muchas veces desconocemos, el *tweed* con la exclusividad y la apariencia, la seda del forro con los detalles no visibles de la costura al interior de la prenda (Figura 58).

²⁵ Serie de videos que cuentan la historia de Coco Chanel y la creación de la firma, su evolución hasta el presente.

Figura 58*Haute Couture – Inside Chanel (2013)*

Nota: capturas de pantalla tomadas de YouTube *Fuente:* Chanel. (4 de febrero del 2016). *Inside Chanel. Chapter 123. Haute couture.* Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=19W7fvOBG0c>

Hasta el momento, la revisión del propio archivo familiar, desde 1990 hasta el 2020, me ha ayudado a comparar las características e implicaciones de la costura tradicional y la confección industrial. He hecho un recuento de momentos y aspectos que aluden a la transformación de la confección en Manizales y Medellín, recolectando documentos como cuadernos de registro de medidas, catálogos propios, notas de prensa, fotografías y videos de los talleres, puntos de venta, desfiles y otros eventos, poniéndolos todos en conversación con referentes históricos y teóricos que me han ayudado a fortalecer los cuestionamientos que he formulado sobre dicha transformación. Por consiguiente, para dar paso a la manera en que los hallazgos de la investigación se aprovecharon como insumo creativo, es importante decir que el material del archivo lo pude poner en acción a través de la costura y la confección, experimentando también con el patronaje y los

tipos de tejidos que se usan, poniendo en tensión la nostalgia y el progreso, y recorriendo un proceso que parte de los fragmentos que componen la memoria para llegar a su integración.

Para finalizar, podríamos decir que el paso de un modelo de producción artesanal a un modelo de producción industrial produjo una mutación del estilo femenino, pues el cambio en las siluetas, materiales, detalles, insumos y procesos no respondieron solamente a la necesidad de producir masivamente, sino, también, a la necesidad de comercializar estilos que concordaran con los nuevos paradigmas de lo femenino. Se reconoce que dicha mutación en la moda se ha dado históricamente a través de contrastes, fusiones y transiciones, en los cuales la durabilidad del producto se ha visto afectada intencionalmente para incentivar cada vez más el consumo. Por esto, el hecho de ver la costura o de narrarla de manera poética y metafórica en la propuesta de creación artística *Puntadas por pulgada* me permitió evocar el pasado desde lo simbólico, pues es la costura la que va uniendo el material del archivo familiar, a la vez que se refiere a diferentes aspectos sobre la confección. De este modo, la costura pasa de ser un recurso productivo a un recurso reflexivo.

4 Puntadas por pulgada

Para hablar sobre el desarrollo metodológico de la investigación-creación en este trabajo, es importante partir de lo que la ha detonado: la nostalgia generada por las fotos; por esto, quiero citar un fragmento de la novela *El día de la mudanza* de Pedro Badrán (2007, pág. 8), que considero es un reflejo de lo conmovedor que resulta para mí y para mi familia mirar al pasado y encontrarnos a nosotros mismos (Figura 59):

En la primera fotografía se adivina la promesa de una casa, no solo un lugar sino también un tiempo, una colección de objetos, de voces y de seres que estarán en la memoria por siempre, unos hijos que más tarde evocarán las figuras de la alfombra y los cuadros colgados en las paredes cuando la casa, todavía edificada pero ya abandonada en un más allá siempre presente, solo exista en el recuerdo, fragmentada en la colección de fotos amarillas que la familia mirará con la certeza del despojo y el lugar común de la nostalgia.

Figura 59

Mi hermana y yo jugando en la sala de la casa de modas (1994)



La idea de la fragmentación la encuentro también en una afirmación de Héctor Abad Faciolince su novela *El olvido que seremos* (2017, pág. 157) sobre la memoria en relación con la infancia: “La cronología de la infancia no está hecha de líneas sino de sobresaltos. La memoria es

un espejo opaco y vuelto añicos, o, mejor dicho, está hecha de intemporales conchas de recuerdos desperdigadas sobre una playa de olvidos”. Aunque él mismo señala que su idea de la memoria es demasiado retórica, creo que define con precisión la manera en que recordamos la niñez. Abad también define la nostalgia como un sentimiento empalagoso, dulzón y dañino para vivir el presente porque contamina la memoria, pero para mí ha sido útil en el proceso de preguntarme por mi lugar en el mundo a través de la resignificación del pasado para reunir algunas de sus partes (Figura 60).

Figura 60

Fragmentos del archivo familiar en tela para la entrega de Detalles (2020)



Desde el libro *La cámara lúcida* de Roland Barthes (1989, pág. 40), es importante recalcar la definición que entrega sobre la fotografía: para él, esta “es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad”. Por esto mismo, creo que en el presente me esfuerzo por mantener una imagen de mí mismo y de mi mamá, a pesar del paso de los años, porque nos seguimos identificando con el niño que quisiera ser de nuevo y la mamá que quisiera volver a tener, lo cual es pertinente con otra definición que Susan Sontag nos entrega: para ella, “una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia” (Sontag, 2006, pág. 33), lo cual da cuenta de una identidad difusa entre lo que se fue y lo que se es (Figura 61).

Figura 61*Collage madre e hijo (2019)*

Nota. El sentimiento de nostalgia que tengo por mi mamá lo relaciono con el de varias películas de ciencia ficción, en donde los niños protagonistas se preguntan por la existencia de sus padres.

Desde esa identidad difusa, encuentro interesante citar a los niños con los cuales el poeta Javier Naranjo creó el libro *Casa de las estrellas: el universo contado por los niños* (2013), en el que las definiciones de niño²⁶ y adulto²⁷ dadas por ellos parece que se resistieran a anular su contrario. Así mismo, en la definición que dan de tiempo²⁸ y recuerdo²⁹ no dejan de reconocer un antes y un después.

El libro *Álbum de Familia, la imagen de nosotros mismos* de Armando Silva (2012) fue una de las primeras fuentes metodológicas en la investigación, teniendo en cuenta que, en principio, los recuerdos de mi infancia alrededor de la casa de modas de mi mamá se evidencian en las fotos familiares que se encuentran en álbumes, sobres y cajas. Las primeras preguntas frente a la revisión

²⁶ Niño: un hombre chiquitico. Mauricio Aramburo, cuatro años (2013, pág. 84).

²⁷ Adulto: niño que ha crecido mucho. Camilo Aramburo, ocho años (2013, pág. 17).

²⁸ Tiempo: algo que pasa para recordar. Jorge Armando, ocho años (2013, pág. 100).

²⁹ Recuerdo: una cosa de pequeño a grande. Fabián Loaiza C, doce años (2013, pág. 116).

del material se centraron en cómo abordar la lectura de las fotos; cómo clasificarlas y reordenarlas para reconstruir con ellas los momentos de la transformación de las confecciones en Manizales y Medellín vistas desde la intimidad del archivo familiar.

Silva expone las condiciones para la existencia de un álbum, que yo retomo para reconstruir una línea temporal con momentos que se verán reflejados en las propuestas de creación artística. Esas condiciones son la familia como el sujeto representado, la foto como el medio visual de registro y el álbum como la técnica de archivo. La suma de las tres condiciones mencionadas da como resultado la posibilidad de narrar, en este caso, relatos de familia a partir de los momentos que han merecido quedar archivados como imagen. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la memoria del álbum también tiene una relación con el olvido, pues allí no están guardados todos los acontecimientos de la vida, “sino los que pasaron el proceso selectivo puesto en el tiempo” (Silva A. , 2012, pág. 38).

Es por lo anterior por lo que Silva afirma que “el archivo es una manera de clasificar y será propio de su técnica producir un orden a la vista, posterior al tiempo en que las fotos fueron coleccionadas” (Silva A. , 2012, pág. 22). De esta manera, tanto en la línea temporal como en las propuestas de creación artística que he presentado, me apropio del sistema de archivar que nos propone el álbum familiar como una posibilidad de reconstruir, de manera espontánea o premeditada, los momentos significativos de la historia de vida en torno a la casa de modas de mi mamá, como un reflejo de la transformación de las confecciones en Manizales y Medellín. Aunque el contenido de cada uno de los álbumes, los sobres y las cajas se agrupaban según los eventos familiares o de la empresa, yo reclasifiqué las fotos teniendo en cuenta unas categorías que me permitieron hacer encuentros entre diferentes tiempos y situaciones para fortalecer el fin comunicativo y simbólico de la propuesta. En ello tuve en cuenta, además, que aunque la primera impresión que nos da un álbum es la de tener un orden cronológico, en él prima más bien un “orden ritual”, con un principio y un fin que no es necesariamente un tiempo lineal sino circular (Silva A. , 2012, pág. 46), y en el que las fotos “revelan tanto un sentido literario como visual que exige la comprensión del conjunto antes que de la fracción de uno de sus elementos” (Silva A. , 2012, pág. 109).

Para no caer desde la nostalgia en la idealización de la historia familiar durante la investigación, tuve en cuenta las evidencias de lo que, en apartados anteriores, he cuestionado de la producción serial, pues así como las fotos de la casa de modas de mi mamá en los noventa son

un ejemplo de cómo quisiera producir, las de la primera década del 2000 y parte de la segunda son un ejemplo de cómo no quisiera producir; sin embargo, ambas versiones de la empresa se tienen en cuenta en la línea temporal para precisamente entender su transformación.

Así mismo, por medio de los recuerdos propios y los testimonios de mi mamá, completé algunas de las historias que el álbum familiar deja con vacíos, pues hay que tener en cuenta, como ya se mencionó, que no toda la vida ha quedado registrada; es por esto por lo que, para Silva, el álbum es una serie de hojas limpias que esperan ser llenadas con fotos de los momentos más felices como sinónimo de una “blancura familiar” (2012, pág. 39). En esa intención de completar las historias también se emplearon elementos diferentes de las fotos: documentos, como registros mercantiles, notas de prensa, catálogos, páginas de agendas y cuadernos; volantes, etiquetas, entre otros. Tuve en cuenta que muchos de los álbumes familiares analizados por Silva contienen elementos que, aunque son más del ámbito íntimo y personal —como tarjetas o cartas—, estos ayudan a poner en contexto o a brindar un poco más de información sobre la imagen (Figura 62).

Figura 62

Recorte del periódico La Patria de Manizales (2000)



Por otro lado, cuando Silva define los tipos de álbumes, hay uno que denomina el *álbum del empresario*, que combina elementos de trabajo y personales, con lo que se recrean historias paralelas en las que la vida familiar se encuentra con la vida empresarial. Así, he encontrado fotos en las que mis papás, mi hermana, yo e, incluso, otros familiares o amigas de mi mamá

aparecen en el punto de atención de la casa de modas y en los almacenes; también en el taller, en fiestas de final de año y de amor y amistad con las empleadas, en desfiles y sesiones fotográficas. Cabe anotar que, de estos momentos, también existen registros en video de los cuales extraje fotogramas y fragmentos de audio para fortalecer el poder evocativo en algunas propuestas de creación (

Figura 63).

Figura 63

Fotos personales en el entorno empresarial (1997-2000)



Nota. En las sesiones de fotos con modelos, mi hermana y yo nos colábamos en el set. Durante las vacaciones, pasaba horas en el punto de atención, y en este mismo se celebraban nuestros cumpleaños.

Fue importante revisar los álbumes que reunían los ritos de paso en Colombia, mencionados por Silva: primera comunión, matrimonio, quince años, bautizo, confirmación, entre otros, para identificar las prendas confeccionadas por mi mamá que ella misma y otros familiares lucían en estos eventos. A medida que se avanza en la construcción de la línea temporal, se va notando cómo desaparecen las fotos que dan cuenta de los modelos tradicionales hechos a la medida (Figura 64 y Figura 65).

Figura 64

Foto de mi hermana en su primera comunión con mi abuela y mis tías (1994)



Nota. Los trajes de mis tías, mi abuela y el vestido de primera comunión de mi hermana fueron elaborados en la casa de modas para esta celebración.

Figura 65*Vestido de primera comunión heredado*

Nota. El vestido de primera comunión de mi hermana se heredó y se reprodujo para familiares, amigos y conocidos, lo que da cuenta de su atemporalidad y la ventaja de tener a alguien en la familia que se dedicara a la confección.

Para finalizar, es importante referir las fotos del archivo que no son análogas sino digitales, y que corresponden a los años entre el 2002 y el 2020. Silva afirma que las fotos puestas en carpetas digitales pierden su capacidad de ser vistas y contempladas en su totalidad; son tantas y es tan frenética su producción que están allí solo para quedar almacenadas. Las fotos digitales pierden el aura que tienen las fotos de papel y, más que verlas, lo que queremos es conservarlas (2012, pág. 175). Es por todo lo descrito por lo que resultó un poco complejo rastrear las fotos de este periodo: se revisó lo almacenado en computadores viejos, discos duros, memorias extraíbles, celulares y plataformas en línea, lugares en donde las fotos son más susceptibles de perderse debido a la actualización de los formatos tecnológicos y a la obsolescencia de algunos dispositivos.

En el apéndice puede verse la cronología visual del archivo familiar, en la cual se pueden apreciar fotos y documentos que evidencian la transformación de la casa de modas de mi mamá en su aspecto estético.

4.1 Construcción de la narrativa visual autobiográfica

Desde la idea del álbum familiar como un sistema o método de archivo, se hace necesario aproximarse a referentes que hablen de la construcción de autobiografías visuales, teniendo presente que lo que el álbum finalmente cuenta es la vida misma, y que en él se van dando encuentros entre diversas personas, eventos y situaciones a través de las imágenes.

Georgina Montoya (2016, pág. 1) sintetiza las exploraciones y procesos desarrollados desde la investigación-creación en artes y su vinculación con el diseño a partir de un tema en común: el fenómeno de la creación audiovisual en tiempo real y su proximidad con el cuerpo. Aunque esto pueda parecer alejado de la manera en que yo me desenvuelvo a la hora de crear, el punto de conexión está en que aborda el tema desde “las autobiografías visuales y su cercanía con los objetos como portadores de recuerdos, sensaciones y atmósferas que no solo constituyen o forman parte de una época, sino que también configuran maneras individuales de habitar el mundo”.

Montoya también se refiere al modo en que las obras autobiográficas, en los últimos dos siglos, no se han valido solo de imágenes, sino que también se ha dado una apropiación de otros lenguajes relacionados con el objeto, el video y el sonido para crear otros tipos de imágenes, “para clasificar momentos de la memoria y transmitir relatos contruidos o imaginados sobre representaciones de la realidad, del espacio o de los paisajes edificados por aquellos que piensan en el ‘sí mismo’ como micronarrativas que construyen el mundo” (2016, pág. 3).

Por otro lado, Norman K. Denzin (2013) propone como introducción una serie de definiciones de autoetnografía a partir de varios autores. La que me llama la atención es la de Stacy Holman cuando cita a Carolyn Ellis (2005, pág. 765) describiéndola como “la investigación, la escritura y el método que conecta lo autobiográfico y lo personal con lo cultural y social”. Aunque mi investigación no acoge estrictamente la autoetnografía, sí retoma algunos elementos de ella para ubicar parte de la historia familiar como evidencia de la transformación de las confecciones en Manizales y Medellín; así consigo lo que más adelante menciona Denzin (2013, pág. 213) citando a Gregory Ulmer:

Al traer el pasado al presente autobiográfico, me inserto a mí mismo en el pasado y creo las condiciones para volver a escribir y por lo tanto volver a experimentarlo. La historia se vuelve un montaje, momentos atados fuera de contexto “fragmentos yuxtapuestos de lugares y tiempos muy dispersos”.

Aunque mi investigación y mi propuesta de creación artística no se concibe como un diario o no retoma sus métodos, me parece importante la forma como Catalina Cortés (2014) cuenta, a partir de sus obras, la manera en que compone un diario con las imágenes en él, porque describe una lógica similar a la del álbum familiar, sin que este sea el fin de la aplicación de dicha lógica, así como yo lo he hecho en algunas de mis creaciones. Cortés nos habla de “[...] un ensamblaje intuitivo de imágenes y memorias a través de capas temporales [...]” (Cortés, 2014, pág. 46), de una *yuxtaposición poética del tiempo* en la que el diario, como práctica narrativa y visual, permite producir una imagen a partir de la recolección y ensamblaje de otras imágenes. La yuxtaposición la dan biografías conectadas y desconectadas que crean una biografía familiar, que conecta con la historia sobre el contexto para constituir también una historia sobre la memoria (Cortés, 2014, pág. 48).

La creación de nuevas imágenes se da “en medio de recuerdos, olvidos y fantasías, que permiten no solo un acercamiento no lineal hacia el tiempo, sino también una aproximación a las espirales que lo conforman” (Cortés, 2014, pág. 48), con lo cual se interconectan los contextos históricos y cotidianos con las experiencias personales, hasta volverse una forma de “sanar y lidiar distancias temporales y espaciales, a la vez que una manera de vivir en medio de esa fragmentación (Cortés, 2014, pág. 48). Finalmente, creo que la pregunta que Cortés se formula durante la realización de su trabajo también se instaló en el mío: ¿cómo hacer visibles las ausencias y silencios que conforman el presente? ¿Cómo evidenciar y visibilizar las memorias en medio de sus discontinuidades y ambigüedades?

Por su parte, Hyden White (1992) aterriza, en otros términos, la relación que existe entre el yo autobiográfico y el ámbito social, que son elementos característicos de la autoetnografía. Para él, es necesario explicar la distinción entre discurso y narrativa con base en la subjetividad de uno y la objetividad del otro. En el primero, hay una presencia explícita o implícita de un yo; en el segundo, hay una ausencia de toda referencia al narrador, pero bajo el concepto *discurso narrativizante*: aunque se considera que ya no hay un narrador, los acontecimientos parecen hablar por sí solos al ser registrados cronológicamente a medida que aparecen en el relato (White, 1992, pág. 19).

A partir de lo anterior, White pregunta: “¿Qué implica, pues, ese hallar el verdadero relato, ese descubrir la historia real que subyace o está detrás de los acontecimientos que nos llegan en la caótica forma de los registros históricos?” (White, 1992, pág. 20). Esta pregunta me hace pensar

en la cantidad de fotos y documentos que extraje del archivo familiar: si bien este tenía un orden, al retirar el material quedaban de nuevo fragmentos por ordenar. Por esto, aparte de las categorías de clasificación, se hizo necesario adoptar para la investigación uno de los tres tipos de representación histórica descritos por White, que me permitiera construir con más facilidad la línea temporal con el material del archivo, guiándome también mediante las fechas que aparecían en algunas fotos y documentos. Tal tipo de representación histórica son los anales, que consisten simplemente en una lista de acontecimientos ordenados cronológicamente, lo que los convierte en el principio organizador del discurso.

White afirma que “los acontecimientos no solo han de registrarse dentro del marco cronológico en el que sucedieron originalmente, sino que además han de narrarse, es decir, revelarse como sucesos dotados de una estructura, un orden de significación que no poseen como mera secuencia” (White, 1992, pág. 21). La estructura que ha permitido desarrollar una narrativa ha sido dada por la intención o los aspectos que se tratan en cada uno de los objetivos de la investigación y, por lo tanto, en cada uno de los capítulos de esta tesis como componente escrito de la investigación-creación. Es tal vez la crónica, como otro de los tipos de representación histórica expuestos por White, la que ha ayudado a determinar la manera en que se cuentan los acontecimientos, una trama: “[...] una estructura de relaciones por la que se dota de significado a los elementos del relato al identificarlos como parte de un todo integrado” (White, 1992, pág. 24). Aunque la crónica se caracteriza por no proporcionar un cierre, pues no concluye, sino que simplemente termina, se puede intuir a partir de ella que lo narrado tiene una continuidad.

Después de haber recorrido varios referentes que respaldan metodológicamente la investigación-creación en la revisión y reordenación del archivo, se hace necesario empalmarlos con el arte, pues es importante reconocer y analizar las obras de los artistas que se han apropiado del archivo en la creación de una manera similar a la metodología propuesta hasta el momento. Para esto, abordo los textos de la historiadora y crítica de arte Anna Maria Guasch, que ha centrado varias de sus investigaciones en el archivo, la memoria y el arte contemporáneo.

Guasch (2009) formula una afirmación que considero como propuesta para reafirmar las razones por las que abordaré el archivo y crearé desde y con él:

[...] lo que une a la autobiografía escrita (el yo escrito) y el yo visual (el yo fotográfico, cinematográfico) es el deseo del trazo, de la inscripción sobre un soporte duradero, y el

deseo de constituir series a lo largo del tiempo. Tienen en común también un deseo de recuperar y de construir la mirada del otro sobre uno mismo (2009, pág. 17).

En mi trabajo de investigación-creación hay una motivación importante: encontrar una manera de insertar lo que hago en el sistema moda, pero resignificando dinámicas de producción y comercialización del pasado para generar una especie de reconciliación con el paradigma actual sobre cómo deben constituirse las marcas. Por esto, retomando la cita de Guasch (2009, pág. 18), en la creación necesitare de la costura como trazo e inscripción. Los soportes podrían abarcar desde telas, prendas hechas o por realizar y objetos hasta elementos del archivo que conformen un todo, a fin de generar una línea temporal que muestre, desde la construcción con los fragmentos de la memoria, la recuperación de momentos en los que el yo —uno pasado y otro presente— se reflejan recíprocamente y se constituyen a través de la reflexión; por lo tanto, “el yo no sería tanto el soporte de una vida, sino el resultado de su narración” (Guasch, 2009, pág. 18).

Bajo esta línea de reflexión, el interés de Guasch se centró en el estudio de las obras de diversos artistas que se valían de imágenes para conformar lo que ella denomina un nuevo género autobiográfico: la autobiografía visual, “generando un nuevo nexo entre el autor, la vida y el trabajo que la describe más allá del autorretrato” (Guasch, 2009, pág. 19). Por lo anterior, uno de los criterios de Guasch para elegir a los artistas por estudiar consistía en que en ellos existiera una intención de replantear su propia autoría, negándose a sí mismos como personajes biográficos:

Un concepto que desplazaba la atención de las “personas individuales” como actores dentro de la historia y como “nombres propios” con sus privilegios autorales y sus tendencias autoritativas y se centraba en un nuevo perfil de autor como “productor” y en parte “controlador” de los significados de sus obras (Guasch, 2009, pág. 20).

La cita anterior es coherente con la intención que tengo al revisar mi pasado autobiográfico y familiar, porque más que contar la historia sobre mí mismo, se trata también del cruce con otras biografías y con situaciones socioeconómicas y culturales, para dar cuenta de la transformación de las confecciones en Manizales y Medellín en los últimos 30 años. Yo extraigo fragmentos del archivo familiar no para volver a contar mi vida y la de mi familia, sino para mostrar una situación que no solo nos ha atravesado a nosotros, sino también a otras familias, empresas y sectores.

Otro aspecto importante en el estudio que hizo Guasch, y que es primordial en relación con mi investigación, radica en que examinó la memoria visual a partir de imágenes pictóricas, fotográficas y cinematográficas con contenido autobiográfico y la construcción de la historia de

vida a través de ellas, de modo que funcionan como fragmentos y ruinas que sobreviven al pasado (Guasch, 2009, pág. 20).

Partiendo de mi investigación, me centraré en reseñar el capítulo “Autobiografía y fotografía”, teniendo en cuenta que, en mi caso, los recuerdos y las fotos son el detonante de la nostalgia, la fuente primaria en la investigación y el insumo principal en la creación. Más adelante, asociaré otros capítulos desde otras perspectivas que pueden aportar al modo en que se puede seguir abordando el archivo. En este capítulo, Guasch aborda el modo en que los artistas “plantean la presencia de la narrativa fotográfica en la narración sobre el sujeto” (Guasch, 2009, pág. 65); sin embargo, el artista Sol LeWitt —en quien me enfocaré, aunque se mantiene en el marco de lo autobiográfico— se aleja de la glorificación de las experiencias personales; aun así, el contenido de sus fotos no deja de ser personal. Lo que más me interesa en él es la manera en que compone con ellas, para así entender y definir la manera en que lo hice yo en la línea temporal y en algunas obras, comprendiendo que mi intención no ha sido alterar las fotos, sino mantener el tamaño característico de la fotografía análoga de los noventa y un sistema narrativo similar al del álbum familiar, pero resignificado en distintos medios de creación que involucren la costura.

La característica principal que me conecta con las obras de LeWitt es la yuxtaposición. Las fotos operan como conjunto con un ritmo secuencial, pero, a la vez, cada una tiene cierta autonomía, “los detalles se reducen al detalle” (Guasch, 2009, pág. 68). Otra característica importante es que hay una distribución no jerárquica de las fotos: todas adquieren y comparten el mismo valor (Figura 66). Desde la perspectiva de mi proyecto, el asunto de la distribución cambia un poco, pues LeWitt compone en un plano estrictamente reticular y yo compongo dependiendo de las costuras de las prendas. Aquello genera otra especie de distribución reticular, pero se debe tener en cuenta que las prendas se van observando a medida que el cuerpo que las porta gira, reconociendo sus partes, ubicando las fotos en coherencia con aquello a lo que se quiere aludir desde lo simbólico y lo metafórico, a algún aspecto o categoría de la clasificación del archivo.

Figura 66*Autobiography de Sol Lewitt (1980)*

Fuente: Artsy. (s. f.). Sol LeWitt 1980. American 1928-2007. Artsy. Obtenido de: <https://www.artsy.net/artwork/sol-lewitt-autobiography-sol-lewitt-1980-new-york-boston-multiples-inc-dot-lois-and-michael-k-torf>

Guasch entiende la retícula de LeWitt como un sistema abierto-cerrado; es “la ambigüedad de la cuadrícula la que conduce la mirada del espectador a concebir dicha estructura bajo un doble enfoque —como un conjunto y como partes de un conjunto— que forma parte del mismo proceso” (Guasch, 2009, pág. 68), y, en mi caso, que forma parte de una misma categoría en la obra; sin embargo, la construcción de la línea temporal que tenía más un fin investigativo que creativo, sí se rige por una estructura cronológica por años que no la hace tan ambigua; aun así, el segmento de un año se yuxtapone con los segmentos de otros años. Así es como, en la línea temporal y en la obra,

[p]ese a la ausencia de partes en este inventario de imágenes, si seguimos la secuencia descubrimos una serie de capítulos con cierta estructura narrativa cuyos elementos no forman en su conjunto una narración canónica —principio y fin— sino un ritmo, un “movimiento” que posibilita al espectador su construcción y reconstrucción (Guasch, 2009, pág. 71).

Para concluir hasta aquí, la manera en que he distribuido el material del archivo familiar, tanto en la línea temporal como en la obra, propicia una lectura que permite una serie de

asociaciones y relaciones hacia varias direcciones (vertical, horizontal, diagonal), con lo cual se posibilita lo que Guasch denomina como una “lectura diagramática” (Guasch, 2009, pág. 74).

Por último, quisiera tocar algunos aspectos que Guasch reseña en el capítulo “Autobiografía, archivo y conceptualismo”, del cual me interesa entender la metodología de selección y reordenación del archivo según las intenciones de los artistas On Kawara y Mary Kelly, quienes, además de trabajar con fotografías, también incluían otros documentos que fortalecían la intención que tenían sus obras.

Por el lado del artista On Kawara, en su obra *Date paintings* (febrero-marzo 2015)(Figura 67), cada pintura va dentro de una caja, acompañada por el periódico o por un recorte extraído de este correspondiente a la fecha de creación de la pintura. Otro elemento importante en esta obra son los diarios personales en donde registraba todo lo relativo a las *Date paintings*, documentando la producción de cada uno de los años en que fueron realizadas; por ejemplo, el diario de 1967, cuando produjo 201 pinturas, aparece dividido en cuatro partes: un calendario que indicaba cuándo se finalizaban las pinturas, una carta de colores, series de fotografías del entorno del artista y los subtítulos de las pinturas que incluyen acontecimientos del día a día o de la vida del artista (Guasch, 2009, pág. 25).

Figura 67

Date paintings de On Kawara (1966-2016)



Fuente: Büsch, T. (11 de julio del 2014). *I am still alive*. InEnArt. Obtenido de: <http://www.inenart.eu/?p=15161>
<http://www.inenart.eu/?p=15161>

Es desde lo anterior como me interesa la relación que puede existir entre las fotos y otros documentos. Así como On Kawara ofrece una contextualización desde lo que acompaña sus pinturas y desde lo que se evidencia en sus diarios, se hace pertinente en mi propuesta, tanto en la investigación como en la creación, poner a conversar las fotos del álbum familiar con los recortes de prensa, las agendas de mi mamá y mi papá, los cuadernos de medidas de las clientas, las piezas publicitarias y otros documentos legales que, más allá de lo que ilustra la foto, se pueda contar lo que en ella no puede evidenciarse. A diferencia de On Kawara, debido a los vacíos mismos del archivo familiar, no podría ubicar el material en una fecha específica, pero sí en un año o en alguna categoría tratada en la investigación-creación.

Por el lado de la artista Mery Kelly, desde su obra *Post-partum document*, me interesa como guía la creación a partir de la sistematización misma: “Kelly presenta un extenso informe multimedia en el que se articulan 135 ‘documentos’ que abarcan desde el nacimiento del niño (1973), hasta el momento en que él escribe de manera autónoma su nombre (1979)” (Guasch, 2009, pág. 39). En este informe se exploran las etapas de la relación madre-hijo dentro de la sociedad patriarcal, para someter a la crítica la idea de esencialidad femenina a través de seis secciones claramente diferenciadas: *documentación I*: el progresivo distanciamiento de la madre, *documentación II*: el hijo a través de los procesos de construcción de la sexualidad, *documentación III*: la autorrepresentación y el lenguaje del niño, *documentación IV*: la progresiva exteriorización del niño, *documentación V*: las consecuencias de la pérdida recíproca, *documentación VI*: la sublimación de la pérdida por parte de la madre.

Desde lo anterior, se ha hecho importante en mi investigación ir más allá del orden cronológico general que se ha establecido en la línea temporal, para analizar aspectos específicos dentro de la transformación de las confecciones y denominar categorías que aporten al desarrollo de otras miradas sobre el archivo para aplicarlas a la creación artística. Las categorías que surgieron son: los momentos de socialización y prestigio propiciados por la casa de modas, las prendas formales y ceremoniales elaboradas para mujeres de la familia, el poder femenino identificable en la figura de mujer empresarial y ejecutiva, la cotidianidad y las vivencias familiares entre el hogar y la empresa y las relaciones en el taller con las empleadas. El orden cronológico se deconstruye en función de desarrollar unas categorías que resalten lo investigado, lo que permite un encuentro de diferentes tiempos entre las fotos mismas y los documentos que las complementan.

4.2 La autoetnografía como observación del presente

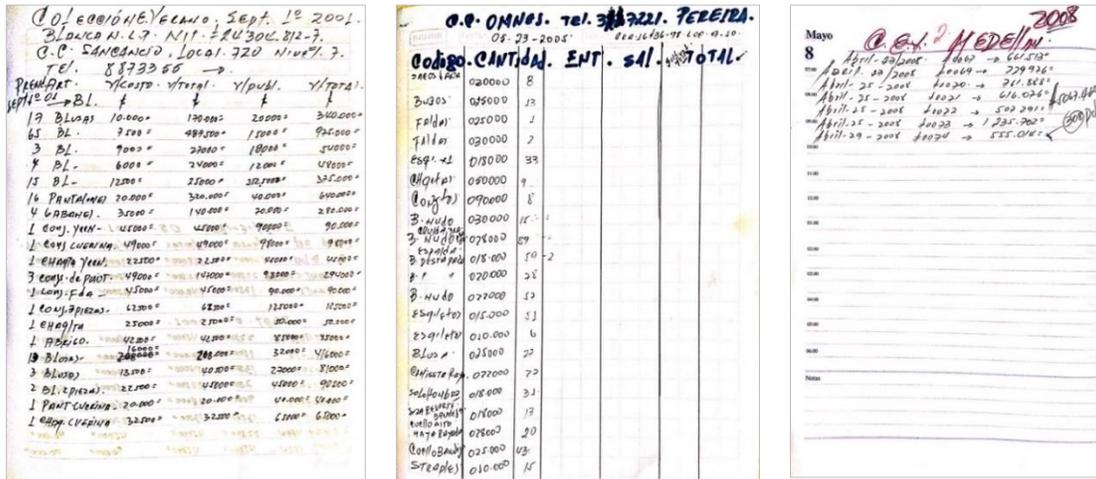
El libro *Investigación artística en música* (López & San Cristóbal), a pesar de que está enfocado en la música como referente metodológico, resulta muy pertinente para cualquier investigación-creación que involucre la autoetnografía y que, además, en la práctica artística implique realizar acciones con el cuerpo, pues allí se proponen maneras de registrarlas y analizarlas. Cano y San Cristóbal, proponen la historia de vida y la reconstrucción de la biografía como estrategia para desplegar la creación, partiendo del sujeto mismo y su entorno, analizando objetos y artefactos y haciendo entrevistas que permitan precisar la información (2014, pág. 119).

Aunque yo ya tenía claridad sobre los elementos que debían componer el archivo familiar más allá de las fotos, estos autores proponen otros que no había tenido yo en cuenta, y que resultaron de vital importancia para ubicar en el tiempo ciertas situaciones. Por ejemplo, las agendas y cuadernos de mi papá me ayudaron a confirmar los momentos de apertura y cierre de algunos puntos de venta; incluso recordé algunos que había pasado por alto. Este material, junto a documentos legales, como los registros mercantiles, fueron determinantes para identificar hasta dónde se le dio continuidad a la casa de modas y a la marca que posteriormente fue creada. Alguna correspondencia o facturas de los proveedores me ayudaron a ubicar los momentos en los que se dieron esas relaciones comerciales; incluso, en las agendas y cuadernos de mi papá se registraban los pagos que se les hacían a estos (Figura 68).

El cuaderno de medidas de mi mamá no estaba marcado con fechas exactas, ni siquiera con años, pero al denominar a sus clientas como “Francia, profesora del Colegio Nuestra Señora”, “Érika, Banco Ganadero”, “Andrea Riosucio” pude intuir los años y reconfirmarlos con ella a través de entrevistas semiestructuradas. Otros objetos y artefactos propios del taller o de los puntos de venta me ayudaron a reflexionar sobre su presencia, uso y desuso en nuestros espacios actuales.

Figura 68

Registros administrativos y otros documentos de la casa de modas y Eterno Verano



Retomando de nuevo la autoetnografía en este referente, es importante ampliar su definición desde el propósito investigativo de mi proyecto: “El término suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa” (López & San Cristóbal, 2014, pág. 138). La autoetnografía se considera, así, una manera de conectar lo personal con lo cultural; es el recuento de acontecimientos de la vida, convertida en una introspección individual que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que se pertenece, para comprenderla subrayando la experiencia autobiográfica (López & San

Cristóbal, 2014, pág. 139). Los autores proponen otra manera de aplicar la autoetnografía en la práctica artística, en función del análisis del recorrido del artista a través de la memoria personal:

Reconstruir la memoria personal en un proyecto de investigación artística puede ser útil para tomar consciencia del propio recorrido artístico del autor, de los cambios que han tenido sus intereses, poéticas y modos de hacer, o bien para comprender el momento creativo o intelectual por el que se atraviesa en determinado momento. Muchos proyectos artísticos son hijos de la incomodidad, de la necesidad de transformar los hábitos de creación adquiridos, de liberarse de constricciones e idiosincrasias disciplinares que portamos y de explorar nuevos territorios. Un balance del recorrido artístico propio puede ser útil para descubrir nuevas rutas de trabajo (López & San Cristóbal, 2014, pág. 146).

Por todo lo anterior, se hizo importante incluir en la línea temporal del archivo familiar algunos de mis trabajos que fueron influenciados por las características de los productos de la empresa de mi mamá. Cuando el tejido de punto era el textil principal, optaba por trabajar con él por el conocimiento que, en ese momento, se tenía de sus posibilidades técnicas; pero más adelante exploré con el tejido plano hasta reconocer lo que este representaba del pasado de la casa de modas, y por esto me interesé en perfeccionar la técnica, hasta el punto en que decidí estudiar una maestría en artes porque quería crear, desde la perspectiva de la sastrería tradicional femenina, y reflexionar sobre ella en el marco de la investigación-creación (Figura 69).

Figura 69

Conexiones (2009) y Avistamiento 2.0 (2015)



Fuentes: A la izquierda: piezas de la colección Conexiones (2009), elaboradas en tejido de punto. A la derecha: pieza de la colección Avistamiento 2.0, elaborada en lana (2015).

Para Lopez y San Cristóbal, “en la autoetnografía no solo se requiere un trabajo de recuperación de memoria, sino también la observación de lo que realizamos en el presente” (López & San Cristóbal, 2014, pág. 151); por esto, proponen la autoobservación como una manera de *observación participante* pero referida al sujeto que la realiza. Según el objetivo de la investigación, debe definirse qué es lo que se va a observar, teniendo en cuenta no solo lo que se hace, sino también lo que se piensa durante la *performance corporal*: qué asociaciones se dan mientras se emprende el desarrollo técnico, qué evoca: cuáles aspectos de la vida, del arte, de los recuerdos, de las emociones, mientras se van detectando intenciones artísticas, expresivas, comunicativas y estéticas (2014, pág. 151).

La autoobservación la apliqué en todos los momentos de la creación. Los registros en video de las dos primeras performances y su posterior análisis (autoobservación indirecta) permitió elaborar notas y reflexiones sobre lo sucedido para potencializar las acciones futuras. Los rumbos o hallazgos inesperados de cada una de las performances se aprovecharon para fortalecer la intención de cada una. La tercera entrega de avances realizada durante esta investigación mezcló la autoobservación indirecta con la interrupción de la acción para reflexionar sobre ella consignando anotaciones sobre lo que se piensa, se siente y se valora del método o resultado (observación directa). Como esta entrega se desarrolló durante el confinamiento por el covid-19, fue necesario registrar en video cada una de las acciones para luego editarlas como pieza audiovisual. Entre la ejecución de cada una existía la posibilidad de reflexionar sin ver el registro; luego, al verlo, surgían otras reflexiones que, en conjunto, aportaban a la construcción narrativa de la pieza audiovisual. En la cuarta entrega apareció de manera contundente la elaboración de piezas de vestuario, a la par que se aplicó la autoobservación directa a medida que se iban ejecutando los procedimientos: se reflexionaba sobre lo que iba pasando, el tiempo de dedicación, la dificultad, los reprocesos, el estrés y la emotividad que me producía coser.

También formó parte de la autoobservación el registro de las piezas finales en foto y video. Todo el equipo se confrontó con el registro de un producto de creación artística y no el de un producto de creación en moda. Por esta razón, se trató de un proceso de reflexión en el que todos teníamos que hacer un esfuerzo por comprender que el centro del registro era el producto mismo, sin caer en efectismos desde el maquillaje ni el peinado de la modelo o sus poses, como tampoco desde la disposición del espacio en general ni la edición, pues toda la información importante la

entregaban las prendas. Lo demás fueron complementos que necesitaban ser bien ejecutados, en coherencia con la intención comunicativa de la obra para darle realce desde la evocación.

Por último, desde este referente, me interesa tocar las posibilidades en el registro de la información desde la proposición del cuaderno de campo como un elemento sustancial para la investigación: “Se trata de un registro físico o digital, donde se va recopilando todo lo relacionado con la investigación. Se divide en diferentes secciones o clases de informaciones: notas de campo, diario de campo, registros de campo y reflexiones de campo” (López & San Cristóbal, 2014, pág. 109). Las notas de campo tienen un enfoque objetivo y descriptivo en el que se mantiene la neutralidad. En el diario de campo se anota desde la subjetividad sobre las experiencias y emociones que se producen; los registros de campo son los materiales documentales que funcionan como evidencia y las reflexiones de campo son las que se elaboran después de analizar todos los registros para llegar a nuevas preguntas y producir nuevo conocimiento.

Aunque los autores proponen dividir el cuaderno de campo en las mencionadas secciones, o incluso tener diferentes cuadernos para cada una, yo decidí trabajar sobre tres bitácoras: la primera se enfoca en los conceptos teóricos y la metodología (notas de campo objetivas); la segunda, en las posibilidades creativas (diario de campo subjetivo) y la tercera, en las ideas que surgieran espontáneamente (se contemplaba tanto lo objetivo como lo subjetivo). Las reflexiones de campo aparecían en cada una de las bitácoras cuando se presentaba la necesidad de concluir aspectos de la investigación desde la información registrada hasta el momento.

4.3 Propuestas de creación artística

4.3.1 *Maquila*

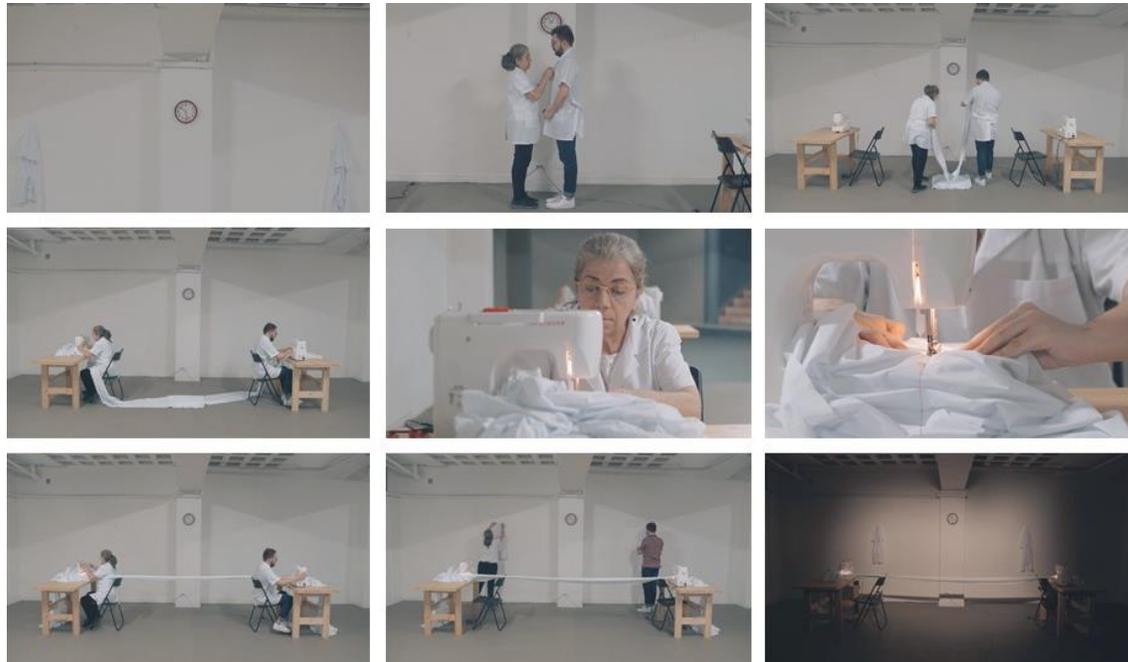
La primera entrega de *Puntadas por pulgada* se aleja de la creación de vestuario con la intención de desglosar los materiales básicos que componen a una prenda: el hilo y la tela. La relación entre estos en la acción de coser, como una vivencia del tiempo, evidencian la dificultad y el azar de la costura, con lo que se ponen en tensión la fuerza de trabajo con la presión por cumplir a tiempo una producción, lo cual da cuenta también de las dificultades que aparecen en el proceso cuando las maquilas se comprometen a producir prendas que requieren de un avance tecnológico que no tienen. Esto hace que la responsabilidad de la producción recaiga sobre los operarios; por esto, en esta performance se cose un tejido de punto que es incompatible con la máquina familiar,

pues ésta corresponde a la costura tradicional aprendida en casa: prendas tradicionales que se elaboraban en tejido plano, cuando este oficio o saber hacer estaba dominado por alguna mujer de la familia y se hacía en la cotidianidad del hogar.

El tejido de punto, por su parte, da cuenta de los avances tecnológicos en la industria textil que propició la creación de nuevas máquinas para su confección y que, por lo tanto, transformó radicalmente el estilo de las prendas femeninas, pasando de lo tradicional y formal a lo juvenil e informal. Esta es una de las razones por las que las personas se alejaron de la posibilidad de saber coser, porque al haberse tecnificado la confección, se depende de otras máquinas o herramientas que le quitan el papel protagónico a la máquina familiar, volviéndola insuficiente para lograr los nuevos estilos de las prendas femeninas. Además, todo lo que estaba de moda se empezó a encontrar en el mercado a precios bajos, gracias al rendimiento de la reproductibilidad a gran escala, lo que, en la mayoría de los casos, depende de la explotación de seres humanos en países desfavorecidos en donde no se vigilan adecuadamente las condiciones en que trabajan.

Por otro lado, desde la revisión del archivo familiar que da cuenta de la transformación que sufrió la empresa de mi mamá, su participación resulta importante en la performance para evidenciar la relación madre-hijo en la costura y propiciar diversas lecturas sobre las tensiones que pueden existir entre la nostalgia y el progreso, la aceleración y la desaceleración, la velocidad y el ritmo en que cada uno cose, su pericia y mi torpeza. La participación de mi mamá en la obra es una nueva manera de ser reconocida, con lo que representa a la vez a otras mamás, tías y abuelas que ya murieron, ya no cosen o de las que nadie heredó su saber.

El hilo convertido en una costura imperfecta es la línea de vida y sus dificultades en el tiempo. Paradójicamente, el futuro es la tela a la que se le da la espalda y que está sin coser; el presente es lo que se cose, es la aguja que entra en la tela llevando la costura hacia el frente, volviéndose un pasado que se vislumbra como anhelo de futuro, la nostalgia. Así, la obra se convierte en una espera para el espectador, en la que no se sabe claramente cuándo se va a acabar la tela —que, en realidad, nunca acaba, sino que para—. El final de la performance es terminar la jornada y entrar en una tensión por lo que no se hizo o está por hacerse; una incertidumbre, una preocupación latente de las personas que trabajan en las confecciones por su futuro (Figura 70).

Figura 70*Maquila (2019)*

Fuente: Última, S. (s. f.). *Maquila*. Obtenido de: <https://www.santiagoutima.com/maquila>

4.3.2 Taller

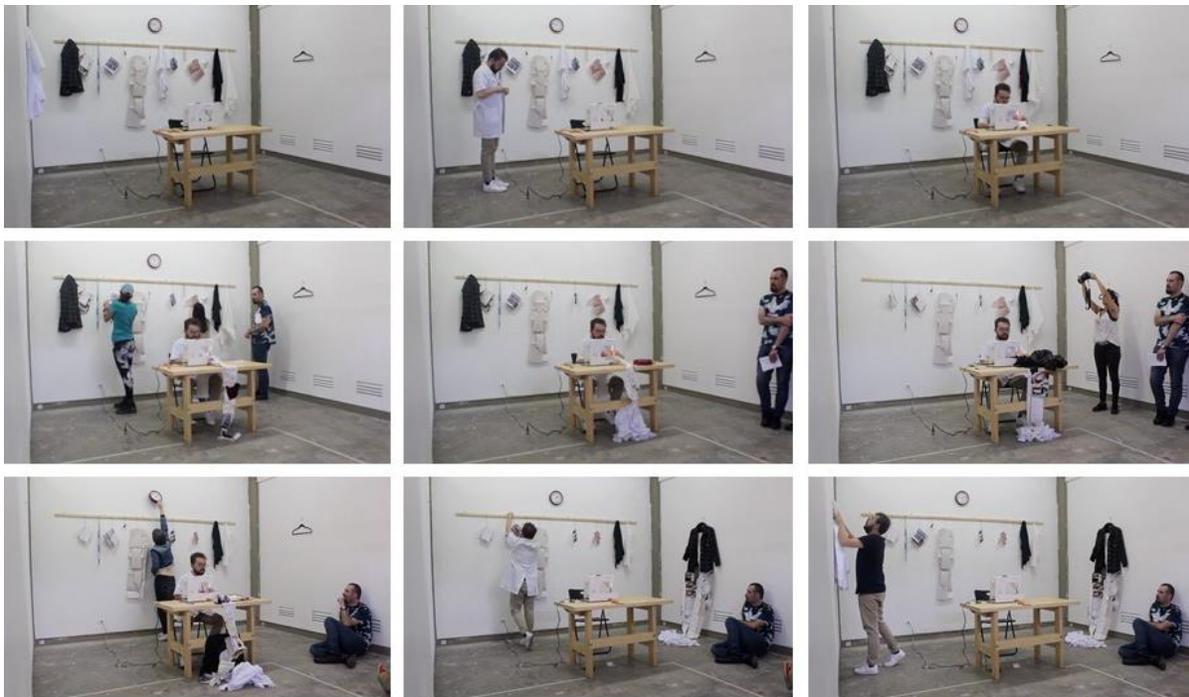
La segunda entrega de *Puntadas por pulgada* involucra el archivo familiar en una performance en la que se busca que el resultado (o el rastro de ella) se aproxime plásticamente a lo que podría ser una prenda o dé la sensación de serlo sin que realmente lo sea. En el espacio se instalan artefactos, objetos, materiales, fotos y documentos que evocan el taller desde su espacialidad, como también el trabajo y las vivencias que allí suceden. De todo este conjunto de elementos se van seleccionando algunos a modo de memoria selectiva para ser cosidos, generando a través del hilo una línea de vida que juega con las temporalidades: regresar a lo que ya está cosido, cortar parte de esa línea y volverla a coser, como una especie de regreso en el tiempo, una insistencia por el pasado.

De manera inesperada, los espectadores participaron en la selección de algunos elementos, influyeron en la decisión sobre qué coser al descolgar, cortar o rasgar lo que estaba allí dispuesto, luego lo ponían sobre la mesa donde yo estaba cosiendo, incluso el reloj, que cumple un papel

determinante en los talleres de confección para controlar los horarios de la jornada laboral, fue dispuesto sobre la mesa como si se pretendiera que también lo cosiera. Es así como la performance, tomó un giro participativo que propició la reflexión sobre las capacidades técnicas que quedan sometidas a la alienación del trabajador por parte de una fábrica o una maquila. Sentirse presionado a ir a una mayor velocidad, coser un tipo de material que no es del todo compatible con las herramientas o la maquinaria, no poder decidir sobre lo que se dispone para la elaboración de un producto, hace parte de lo que caracteriza la producción serial que se concentra en el rendimiento, quitándole al artesano o al operario el poder que tiene sobre su saber hacer u oficio, lo cual termina invisibilizándolos. Al final de esta performance, queda el constructo de una línea de vida a través de la costura, la cual contiene los recuerdos que más se añoran y que han pasado en frente del espectador como una cronología que se corta y se vuelve a coser, en un juego de temporalidades desde la nostalgia (Figura 71).

Figura 71

Taller (2019)



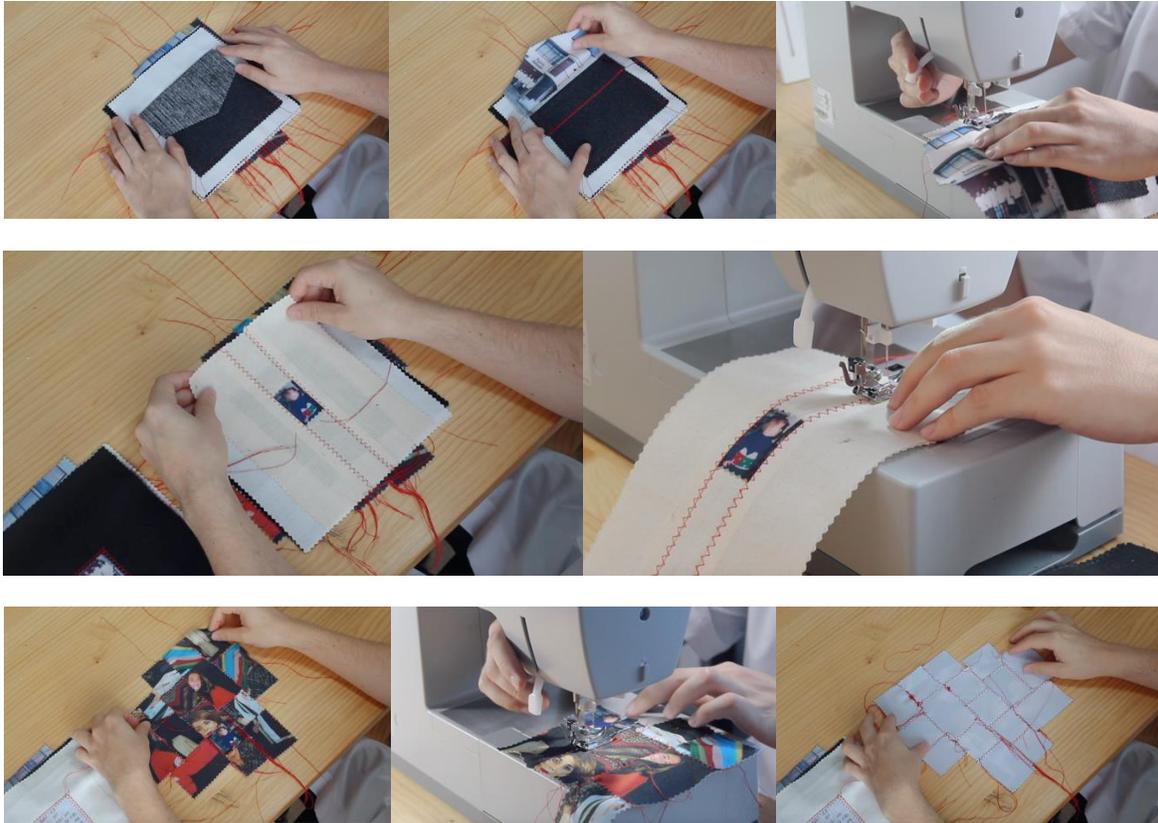
Fuente: Última, S. (s. f.). *Taller*. Obtenido de: <https://www.santiagoutima.com/taller>

4.3.3 *Detalles*

La tercera entrega de *Puntadas por pulgada* consiste en la exploración de la manera en que se elaboran algunas partes de las prendas, entendiendo que, al pertenecer estas a la crítica por la manera en que se producen, vale la pena entonces subvertir su lógica desde el dominio de la técnica misma, teniendo en cuenta que la imposibilidad de comprender la manera en que se hacen, se debe a la relevancia que se le da a la publicidad alrededor del estilo de vida aspiracional que vende una marca, y no a las características o propiedades de las mismas; además, las prendas al ubicarse en un punto de venta deben estar completamente terminadas, con las costuras escondidas, cubiertas por los forros o por otros insumos, o simplemente mostrando siempre el derecho como el atractivo principal. Por esto, esta entrega reúne una exploración cuidadosa de los detalles que se aplicaron en prendas aparentemente inacabadas que permitirán visualizar fragmentos de las memorias familiares sobre la transformación de las confecciones en Manizales y Medellín.

Es importante tener en cuenta, que esta entrega se desarrolló en el primer tiempo de cuarentena en el 2020 a raíz de la pandemia por el Covid-19, es por esto, que, ante la imposibilidad de hacer una entrega presencial, se aprovecharon los registros de video de la confección de los detalles y los fragmentos de audio de algunos videos del archivo familiar, para construir una narrativa audiovisual basada en el pasar de las páginas de un álbum o un diario. Fue vital mostrar partes del proceso que antecede a algunos de los detalles, a la vez que se iban escuchando audios que se conectaban con la fotografía o el documento que se intervenía. Estar en confinamiento, reafirmó para mí el poder que se tiene si se domina la técnica y si se es dueño de los medios de producción, pues mi trabajo no se vio afectado a pesar de las limitaciones de la cuarentena, por el contrario, fue una oportunidad de regresar a lo cotidiano e íntimo del taller (

Figura 72).

Figura 72*Detalles (2020)*

Fuente: Última, S. (s. f.). *Detalles*. Obtenido de: <https://www.santiagoutima.com/detalles>

4.3.4 Prendas

En la cuarta y última entrega de *Puntadas por pulgada* se aplicaron los detalles desarrollados en la tercera entrega, con la intención de que se reconocieran en las prendas los rastros del proceso de confección, despertar el interés por lo que queda oculto y exteriorizar las costuras para generar contrastes y ambigüedades entre derecho y revés. La aparición del archivo en los cortes de las prendas da cuenta de la importancia de la historia familiar, habrá que ir buscando dentro de ellas, capa por capa, en cada una de sus caras y en las costuras, cómo se construyen episodios personales e íntimos de la transformación de la confección en Manizales y Medellín, evocando las vivencias de infancia que quedaron en el recuerdo, pero que se aferran al presente por medio del uso de la máquina de coser.

El archivo familiar se aplicó de manera literal para que fuera explícito, las imágenes no fueron alteradas porque se quiere contar lo que pasó en la casa de modas sin distorsión. Las prendas que funcionan como soporte de las imágenes, sí presentan una ambigüedad porque en el proceso de creación se buscó desmarcarse del vestuario, por lo tanto, en esta obra se puso en tensión la rigurosidad de la sastrería, pero dentro de su propio canon, dejando la huella que dibuja el hilo por el lado contrario de la prenda de donde aparecen las fotos, que, a su vez, se proyecta sobre el cuerpo que la lleva cargándolo de memoria. Es así como el juego entre derecho y revés también genera un cambio en la posición de las fotos entre derecha e izquierda, dejando huellas al exterior o al interior haciendo alusión a lo privado y a lo poco percibida que puede llegar a ser la costura.

Cada una de las prendas alberga un episodio de la historia familiar y su tipología misma se conecta desde lo simbólico con lo que se quiere contar, se partió principalmente del abrigo porque su uso era frecuente por parte de mi mamá y sus clientas al ser Manizales una ciudad muy fría, convirtiéndose en un referente visual muy importante para mí. El abrigo tipo vestido se relaciona con los eventos sociales alrededor de la casa de modas como lo son los desfiles, la chaqueta se relaciona con el papel femenino de mi mamá en el mundo empresarial, el abrigo amplio se relaciona con la fusión hogar-empresa que vivíamos como cotidianidad, y el abrigo recto se relaciona con el trabajo en el interior del taller. Así mismo, el color y los materiales tienen una función simbólica, ir de lo más lujoso a lo más austero haciendo alusión a las distintas facetas de mi mamá dentro de la casa de modas, desde el prestigio y el poder como diseñadora y empresaria, hasta su papel como madre y trabajadora en el hogar y el taller.

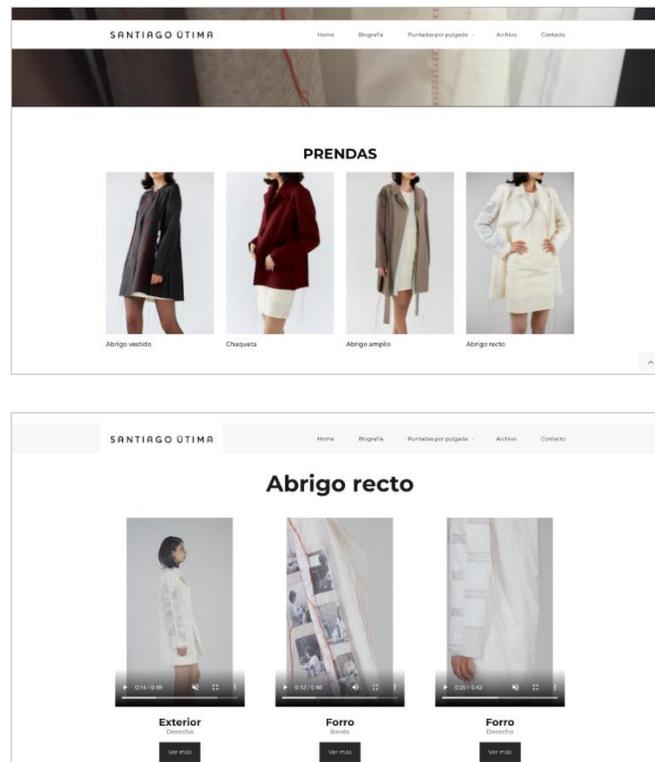
Las prendas en su secuencialidad son una serie de piezas que van yendo de lo más visible a lo menos visible, es un proceso de observación en donde se va de afuera hacia adentro y de adentro hacia más adentro para descubrir lo que hay en ellas: una historia familiar intermediada por el saber-hacer de la costura y por las tensiones generadas por el contexto socio económico.

Teniendo en cuenta las limitaciones para hacer una muestra presencial en medio de la pandemia por el Covid-19, se consideró pertinente hacer la divulgación de las prendas a través de una página web que simulara el sistema del comercio electrónico, aprovechando las posibilidades que da el video y la fotografía de mostrar los productos detalladamente. La decisión sobre el formato de presentación no solo responde a una necesidad funcional, sino también a una serie de cuestionamientos que detonó la pandemia sobre la comercialización, pues al estar los puntos de venta cerrados durante la cuarentena, las marcas se volcaron al comercio electrónico inundando el

internet con diferentes ofertas, a pesar de que la ropa había pasado a un segundo plano al estar restringidos los espacios de socialización y tener que trabajar desde casa. Por todo lo anterior, el mencionado sistema se aprovechó para informar sobre el consumo y los costos de los materiales, así como sobre el tiempo de dedicación en los procesos de elaboración, de los cuales el consumidor final nunca tiene conocimiento (

Figura 73).

Figura 73
Prendas (2020-2021)





Fuente: Última, S. (s. f.). *Prendas*. Obtenido de: <https://www.santiagoutima.com/prendas>

4.4 Logros de la investigación-creación

El logro en términos teóricos respecto de los objetivos de la investigación fue haber podido empalmar lo relatado sobre la transformación de la empresa de mi mamá con diversas fuentes bibliográficas de disciplinas como la historia, la economía, la sociología y la filosofía, entendiendo que las causas de mi nostalgia van más allá de lo que recuerdo, pues hay muchas situaciones que anteceden al estado actual de los sistemas de producción y comercialización que nos rigen. Por esto, el logro en términos metodológicos fue haber podido formular, por cada uno de los objetivos, unas categorías de investigación que me iban indicando dónde ubicar el material del archivo y los referentes que daban respuesta a las preguntas que iban surgiendo en el análisis de ese material. Al mismo tiempo, mediante la escritura, lograba que se sintiera la tensión entre la nostalgia y el progreso, disyuntiva que se hizo presente en todo el texto. Así, perdí un poco la ingenuidad frente a la nostalgia, para asumir una postura crítica sin necesariamente desligarme de ella, y es la conformación cronológica del archivo familiar; un gesto que la reafirma y que logra consolidar la memoria para quien menciono en la dedicatoria de este trabajo: Emilio.

En el proceso se especuló sobre varias posibilidades para llegar a la materialización de las obras, con lo cual quedan innumerables maneras de abordar la creación desde los conocimientos técnicos y la relación de estos con los cuestionamientos sobre la transformación de la confección. Uno de los mayores logros fue el de tener la capacidad de desvincularme del vestuario como finalidad principal, de modo que se volvió necesaria la exploración de la performance; ello permitió que profundizara en un elemento tan aparentemente simple como el hilo: la relación de este con la tela a través de la máquina para dar un sentido a la obra que correspondiera a factores claves como

el ritmo, el tiempo y la duración, y teniendo en cuenta que el cuerpo en la industria se vuelve un recurso. El azar que viví en la performance me permitió valorar la riqueza de no tener el control absoluto sobre lo que se hace, admitiendo la sensación de inacabado, de llegar hasta una parte del proceso de la prenda, de la visibilidad de lo imperfecto, que, a la vez, se hace perfecto.

También apareció la instalación como un medio para evocar los espacios de trabajo de la confección, logrando, más allá de la exploración técnica, la capacidad de ubicar la obra en un espacio ambiguo entre la maquila y el taller, a partir de sus reminiscencias. A través de la disposición de elementos concretos, conformé una imagen con la que logré contar una historia sin necesidad de palabras, reconociendo el valor de lo simbólico. Así mismo ocurrió con el archivo, cuando fue apareciendo en las obras: fotos y documentos concretos conectados por el hilo para dar cuenta de diversos aspectos de la transformación de la confección y superando el orden cronológico, entendiendo que la costura no solo me da el poder o la capacidad de hacer sino también de reflexionar.

Al presentar las obras, fue importante haber tenido la capacidad de conmover al público. En la presentación de *Maquila*, varias personas manifestaron que mi mamá les recordaba a sus propias madres, abuelas o tías que también cosían: la imagen de mi mamá y yo mientras cosíamos les hacía pensar en su relación con ellas, hasta el punto de querer llorar. En la presentación de *Taller*, el nivel de participación de las personas fue tan importante que hizo que se volvieran parte de la construcción de un relato. Las dos presentaciones mencionadas dan cuenta de un logro mayor: haber podido trascender lo autobiográfico o lo autorreferencial, haciendo que los espectadores se vincularan emocionalmente al identificar que lo que veían también tenía que ver con algo sobre ellos.

5 Conclusiones

En este trabajo de grado se analizaron las relaciones entre cliente y artesano y consumidor y marca, entendiendo la conformación del sistema moda como un proceso de estandarización que incentiva el consumo a través de la publicidad. Es por esto por lo que se compararon los modelos de producción artesanal y serial, con lo cual aparecieron cuestionamientos centrados en la relación del trabajador con la técnica, para determinar cómo, a partir de ella, ha cambiado la simbología de las prendas. Se hace necesario, entonces, resaltar la importancia de haber hecho un recorrido teórico que construyera lo anterior, a la vez que se fundamentaban los hallazgos en el archivo familiar sobre los cambios en las maneras de producción y comercialización en la empresa de mi mamá.

De este modo, *Puntadas por pulgada: la transformación de la confección en Manizales y Medellín vista en el archivo familiar* representa para mí la reafirmación de una postura frente a la relación con la técnica, el saber hacer y los ritmos de producción, a través de la indagación de referentes que se van entramando con el contexto nacional e internacional, pero, sobre todo, con las vivencias familiares que evidencian una coyuntura que no solo afectó al oficio de la costura. Fue un proceso en el que aprendí a expresar mejor los cuestionamientos que han surgido en mi experiencia desde mi disciplina, hasta llegar a unas fuentes que respaldan lo que desde la nostalgia he pensado o he dicho, pero que en este proyecto de investigación-creación dejé de entender solo como un mero sentimiento, sino también como un elemento que, desde la introspección, forja mi ser político y construye mi discurso sobre el campo del cual formo parte, para tratar de definir la manera en que quiero participar en él como creativo.

Haber encontrado en otras creaciones, tanto de la moda como del arte, aproximaciones a los cuestionamiento propios no solo me desmitificó la idea paradójica y recurrente en la creación de que lo que se piensa y se hace debe ser único y novedoso; también me ayudó a identificar qué tan honesta y coherente es la creación si se tiene en cuenta su papel dentro del margen en la que se encuentra, donde el autor es propiamente un artesano o trabajador o la representación de estos; donde el artesano o trabajador involucrado y el proceso de elaboración realmente se visibilizan o se vuelven un recurso exótico o romántico, teniendo en cuenta si las acciones nos llevan realmente a un lugar reflexivo. Es desde lo anterior como mi papel en las obras desarrolladas se hace importante, pues no he sido alguien marcado por el hecho de ver coser, sino también por haber aprendido a coser. No soy alguien que encuentra la costura como un medio para materializar, sino

también para reflexionar sobre ella misma desde los conocimientos y experiencias en la industria de la moda al ejercer mi profesión. No he explotado la costura como un elemento que le agrega algo de belleza a lo que se elabora, sino como un elemento que demuestra, más allá de la belleza que puede agregarle a algo, el reflejo de un contexto social, económico y cultural alrededor de las dinámicas de producción de vestuario.

En el proceso, aprendí a ver más allá de la nostalgia y la idealización de mi pasado familiar, para encontrar que lo que quería hacer no era precisamente una crítica sobre el progreso en general, sino sobre un tipo de progreso específico que se vincula con la economía de mercado en el contexto neoliberal. Sin embargo, busqué reafirmarme siempre desde la nostalgia, evocando el pasado a través de la creación, seleccionando recuerdos que conducen a la reflexión sobre aspectos de la producción y comercialización de prendas que se ponen sutilmente en tensión en las obras desarrolladas.

Así, desde la nostalgia puede mantenerse un lenguaje poético y crítico al tiempo, respetando el archivo familiar sin necesidad de alterarlo, porque la intención del proyecto se ha enfocado en el reconocimiento de los recuerdos a través de diferentes fotos y documentos que reconstruyen aspectos de lo vivido; por eso no hubo cabida para la alteración, porque el archivo es en sí mismo una serie de fragmentos con vacíos entre ellos. Si una foto o un documento se alterara, sería un despropósito para la reconstrucción, pues la imagen del recuerdo correría el riesgo de hacerse difuso. Además, uno de los hallazgos más importantes en la investigación-creación, desde las herramientas autoetnográficas empleadas, fue descubrir el poder de lo simbólico del archivo y de otros objetos; algún tipo de material o textil, tipología de prenda, tipo de costura u otro, para llegar a la conclusión de que, aunque son elementos extraídos de la memoria personal, al mismo tiempo pertenecen a la memoria colectiva, lo que intensifica la capacidad de evocar y conectar al otro con el pasado porque siente que lo que se muestra tiene que ver con su propia vida.

Respecto de lo que le paso a mi mamá con su casa de modas, debo confesar que inicialmente siempre hubo en mí una inclinación por culpar al sistema, cuando, en realidad, debo reconocer que después de haber hecho toda esta investigación concluyo que simplemente no fue una mujer hábil para los negocios o, por lo menos, no para los que implicaban tener una mentalidad capitalista. Esto no quiere decir que ahora justifique al sistema y que no cuestione las problemáticas alrededor de los modelos fundamentados en la economía de mercado; mucho menos cuando, en este trabajo, me he dado cuenta de cómo el contexto socioeconómico y de narcotráfico ha influenciado en los

arquetipos de las mujeres colombianas, haciendo que la moda se adhiera a ellos y reforzando esos ideales que buscan al mismo tiempo ser cambiantes. Por esto, cuando me pregunto sobre cómo seguiré participando en el campo del cual formo parte, se me ocurre que, como diseñador, debo valerme de las tipologías de prendas atemporales para no caer en la trampa de la poca durabilidad de los productos que resta importancia al desarrollo técnico, teniendo en cuenta que, a partir de la proyección que tiene este trabajo de grado, puedo seguir explorando otras maneras de mostrar las prendas, desmaterializándolas para no reducir la creación solo a ellas y seguir involucrando los objetos y el cuerpo por medio de la instalación y la performance, pues lo que finalmente propició haber hecho esta maestría en artes, aparte de la reflexión teórica, fue la subversión de los procesos de creación del diseño de modas.

Referencias

- Abad, H. (2017). *El olvido que seremos*. Bogotá: Alfaguara.
- About a worker. (s.f.). *About*. Obtenido de About a worker:
<https://www.aboutaworker.com/about>
- Abreu, A. (Dirección). (2013). *El niño y el mundo* [Película]. Brasil.
- Agnes Dahan Studio. (2013). *La mécanique des dessous*. Obtenido de:
<https://www.agnesdahanstudio.com/en/work/Mecanique-des-dessous>
- Álbum de propaganda de la ciudad de Medellín (1935-1936). (1935-1936). Obtenido de:
<http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/175/1/AlbumPropagandaCiudadMedellin.pdf>
- Amélie [@amelielapin]. (s. f.). Edificio La Fama. [Pin]. Pinterest.
<https://co.pinterest.com/pin/161003755401271279/>
- Arango, P. M. (1887). *Método o arte de aprender a cortar vestidos para señoras y niños*. Bogotá: Casa editorial de M. Rivas.
- Aristizábal, N. (2005). Identificación de estrategias de mercados meta de los sectores metalmecánico, textil-confecciones y alimentos de la ciudad de Manizales. Manizales.
- Artsy. (s. f.). Sol LeWitt 1980. American 1928-2007. Artsy. Obtenido de:
<https://www.artsy.net/artwork/sol-lewitt-autobiography-sol-lewitt-1980-new-york-boston-multiples-inc-dot-lois-and-michael-k-torf>
- Badrán, P. (2007). *El día de la mudanza*. Bogotá: Babel Libros.
- Barriga Echavarría, C. y Barriga Echeverría, A. (1897). *Nuevo método de modistería*. Bogotá: Imprenta de vapor de Zalamea Hermanos.
- Barrios, J. L., Comeron, O., Jové, A., Picazo, G. y Sánchez, A. (2009). *Una fábrica, una máquina, un cuerpo... Arqueología y memoria de los espacios industriales*. Lérida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Baudrillard, J. (1968). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1982). *Crítica a la economía política del signo*. México: Siglo XXI.
- Betancourt, M. C. (s.f.). *Tejidos Única de Manizales*. Manizales.

- Biblioteca Pública Piloto [@BPPiloto]. (7 de junio del 2018). El Salón Rojo fue un almacén de variedades muy lujoso, ubicado en el costado occidental del Parque de Berrío. [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/BPPiloto/status/1004737591940407296/photo/1>
- Bolton, A. (mayo-septiembre 2016). *Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology* [exposición]. Nueva York (EE. UU.). Obtenido de <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2016/manus-x-machina>
- Bolton, A. (octubre 2020-febrero 2021). *About Time: Fashion and Duration* [exposición]. Nueva York. Obtenido de <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2020/about-time>
- Bonnett, P. (2016). *Poesía reunida*. Bogotá: Lumen.
- Botero, G. (2012). *Transformaciones, narrativas del hacer* [Tesis de maestría en artes plásticas y visuales]. Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Obtenido de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/10067>
- Botero, G. (2012). *Transformaciones, narrativas del hacer* [Tesis de maestría en artes plásticas y visuales]. Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Obtenido de: https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/10067/71389761.2012.Part_3de_5.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Botero, G. (2012). *Máquinas varadas*. Medellín.
- Bruna, D. (julio-noviembre 2013). *La mécanique des dessous* [exposición]. París. Obtenido de <https://madparis.fr/la-mecanique-des-dessous-une>
- Büsch, T. (11 de julio del 2014). I am still alive. InEnArt. Obtenido de: <http://www.inenart.eu/?p=15161>
- Camacho, K. (2008). *Las confesiones de las confecciones. Condiciones laborales y de vida de las confeccionistas de Medellín*. Medellín: Escuela Nacional Sindical.
- Cámara de Comercio de Manizales por Caldas. (2015). Crecimiento Empresarial de Manizales: Recopilación histórica y análisis cuantitativo. *Serie Economía y Empresa*. Manizales.
- Cauterucci, C. (1 de junio del 2016). Here's What Donna Karan Thought the First Female President Might Look Like in 1992. *Slate*. Obtenido de: <https://slate.com/human-interest/2016/06/heres-what-donna-karan-thought-the-first-female-president-might-look-like-in-1992.html>
- Chanel. (s.f.). *Inside Chanel – 13. Alta costura*. Obtenido de Chanel: <https://www.chanel.com/es/about-chanel/las-historias/>

- Chanel. (4 de febrero del 2016). *Inside Chanel. Chapter 13. Haute couture*. Obtenido de:
<https://www.youtube.com/watch?v=19W7fvOBG0c>
- Chieh-Jen, C. (Dirección). (2003). *Factory [documental]* [Película].
- Cindy. (22 de abril de 2016). *The House of Lucile*. Obtenido de The Broke Costumer:
<http://brokecostumer.blogspot.com/2016/04/the-house-of-lucile.html>
- Condé Nast. (5 de Julio de 2016). *Chanel. Fall 2016 Couture*. Obtenido de Vogue runaway:
<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-couture/chanel>
- Cortés, C. (2014). El diario como práctica narrativa y visual. *Corpografías*, 44-58.
- Denzin, N. K. (2013). Autoetnografía analítica o nuevo déjã vu. *Astrolabio*(11), 207-220.
- El Espectador. (12 de diciembre del 2009). Toby Setton. Obtenido de:
<https://www.elespectador.com/cromos/moda/toby-setton>
- El Tiempo. (21 de junio del 2018). La artista que ha tejido la misma pieza durante 37 años.
Obtenido de: <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/antonio-carro-conversa-con-maria-angelica-medina-sobre-pieza-de-conversacion-en-abstraccion-textil-233960>
- Farocki, H. (2007). *Comparison by a third* [instalación]. Obtenido de
<https://www.moma.org/collection/works/147871>
- Fogg, M. (2016). *Moda: toda la historia*. Barcelona: Blume.
- Frieling, R. (2020). *Maquila región 4*. Obtenido de AMOR MUÑOZ:
<https://amormunoz.net/2019/11/13/maquila-region-4/>
- Gartner, P. A. (2012). El vestir como referente de transformaciones sociales en Medellín.
Medellín.
- Gil, J. y Parias, M. C. (Junio de 2000). Espacios entretejidos. Arte, moda y vestido. *Proyecto Pentagono. Investigaciones sobre arte contemporaneo en Colombia*. Bogotá.
- González. M. (1 de octubre del 2015). Chanel haute couture AW15. *A Constellation*. Obtenido de: <https://aconstellationjournal.com/2015/10/chanel-haute-couture-aw15>
- Guasch, A. M. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- Guerra, S. (2015). El sistema de la moda en Medellín: Un relato socio-histórico de la moda en Medellín en el siglo XX. Medellín. Obtenido de
https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/14162/1/GuerraSebastian_2015_SistemaModaMedellin.pdf

- Gutierrez de Pineda, V. (1997). *Familia y cultura en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia .
- Han, B. C. (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder.
- Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Han, C. [@christineh90]. House of Chanel (French, founded 1913), Karl Lagerfeld (French, born Hamburg, 1938), SUIT, AW 2015-16, haute couture, 3-D-printed. [Pin]. Pinterest. Obtenido de: <https://pin.it/3seTgJ6>
- House of Worth. *Evening dress (1887–89)*. (s.f.). Obtenido de The Met: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/105416>
- Jaramillo, O. (2009). La formación socioeconómica de Caldas y sus características políticas. *Antropol.Sociol*, 229-253.
- Jones, S. (2005). Autoethnography: making the personal political. En N. Denzin y Y. Lincoln (Edits.), *Handbook of qualitative research* (págs. 763-92). Thousand Oaks (CA): Sage.
- Just Seventeen. (s. f.). Obtenido de <https://justseventeen.tumblr.com/image/139602389376>
- Kawara, O. (febrero-marzo 2015). *Date paintings [exposición]*. Obtenido de <https://www.guggenheim.org/video/on-kawara-date-paintings>
- Lee Studio. (s.f.). *The Mending Project*. Obtenido de Lee Mingwei: <https://www.leemingwei.com/index.php>
- López, R. y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona.
- Maia, C. (1987). *Destrucciones*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Material Mode. (s. f.). Obtenido de Lady Duff-Gordon mail order catalogs, 1916-1917: <https://blog.fitnyc.edu/materialmode/2013/01/31/lady-duff-gordon-ready-to-wear-catalogs-1916-1917/>
- MDE. (28 de Marzo de 2007). *Encuentro con María Angélica Medina*. Obtenido de MDE: <http://mde.org.co/mde07/nodo/memorias-del-mde07/artistas/maria-angelica-medina-2/encuentro-con-maria-angelica-medina/>
- Mejía Ángel, A. M. (30 de junio del 2013). *Pymes que mueven el sector textil*. El Mundo. Obtenido de: <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=218840>

- Mingwei, L. (2009). The mending project. 2009-present. [Instalación interactiva de medios mixtos]. Obtenido de: <https://www.leemingwei.com>
- Montoya, G. (Mayo de 2016). Estudio comparado de paisajes inestables: Las autobiografías visuales en las prácticas performativas del tiempo real. Manizales: Festival Internacional de la Imagen. XIII Foro Académico de Diseño.
- Morgan, A. (Dirección). (2015). *The true cost* [Película].
- Mumford, L. (1957). *Arte y técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Múnera, Ana Claudia. (1994). *Máquina [escultura]*.
- Muñoz, A. (2010-2013). *Maquila region 4 (MR4)*. Obtenido de <https://vimeo.com/48021362>
- Muñoz, A. (2015/2017). *Rhythmic Manufacture*. SFMOMA during the opening weekend of Soundtracks, July 2017; © Amor Muñoz, San Francisco. Obtenido de <https://www.sfmoma.org/read/amor-munoz/>
- Muñoz, A. (2020). *Rhythmic Manufacture*. Obtenido de Amor Muñoz: <https://amormunoz.net/2019/11/19/rhythmic-manufacture/>
- Naranjo, J. (2013). *Casa de las estrellas. El universo contado por los niños*. Medellín: Laboratorio del Espíritu.
- Natasha. (19 de julio del 2013). *Isabeli Fontana for Leonisa lingerie*. FabFashionFix. Fasion and Style Insider. Obtenido de: <https://fabfashionfix.com/isabeli-fontana-for-leonisa-lingerie>
- Nicholls, D. (28 de septiembre de 2010). Homeless chic: how Brother Sharp conquered the fashion world. *The Telegraph*. Obtenido de <http://fashion.telegraph.co.uk/news-features/TMG8013725/Homeless-chic-how-Brother-Sharp-conquered-the-fashion-world.html>
- Nisbet, R. (1986). La idea de progreso. *Libertas*.
- Ochoa, L. (2007). *Colombia es moda*. Bogotá: Planeta.
- Photo Elysée. (2017). Harun Farocki. *Vergleich über ein Drittes – Comparison via a Third*. Vimeo. <https://vimeo.com/225091024>
- Ponce de León, C. (s. f.). *Espacio El Dorado*. Obtenido de Ana Claudia Múnera: <https://www.espacioeldorado.com/new-page-65>
- Ramírez, G. L., Bonnet, A. P. y Arango, O. M. (2012). *Moda femenina en Medellín: aportes de la moda al ideario femenino en Medellín, de 1900 a 1950*. Medellín: Tragaluz.

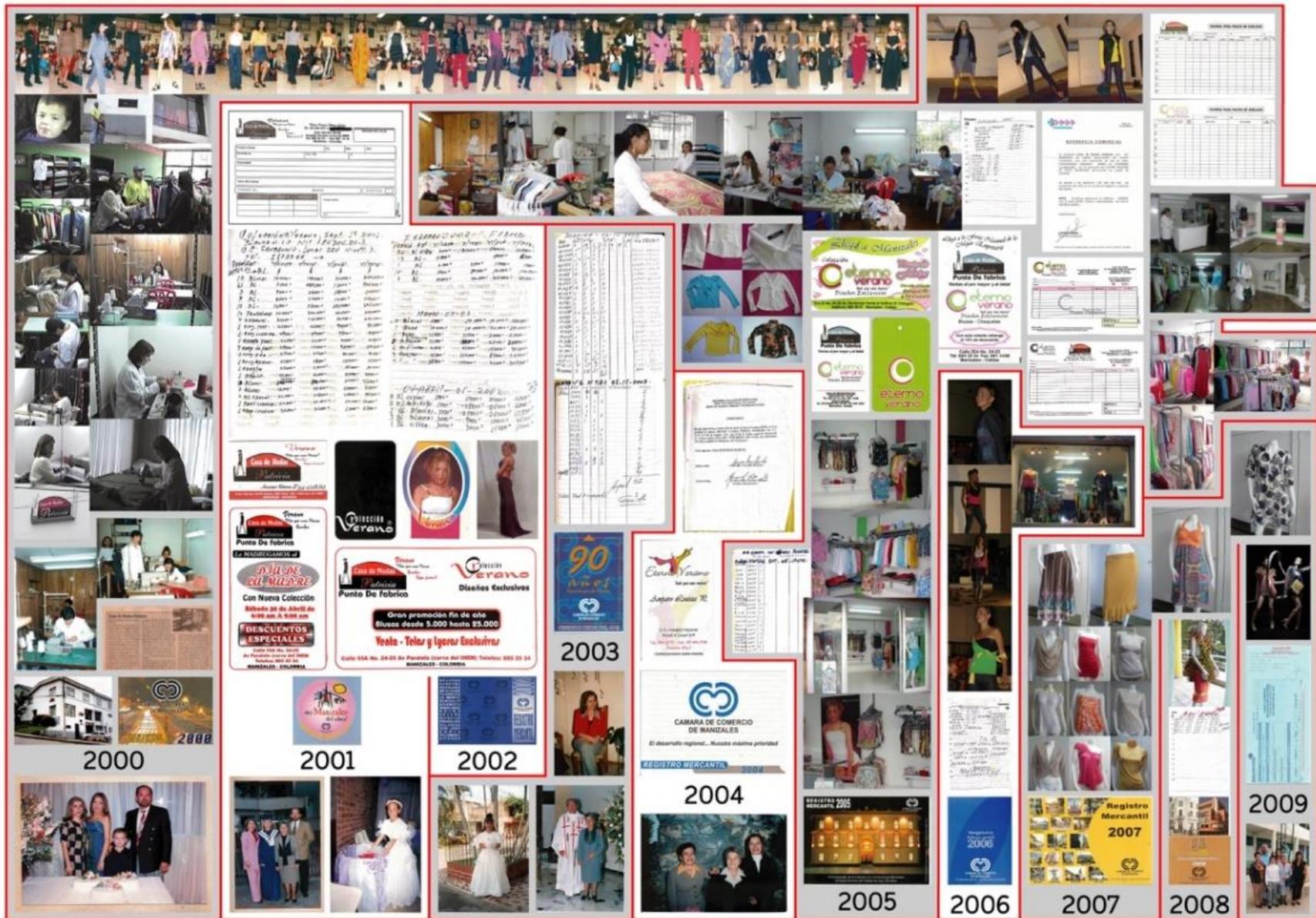
- Reyes, A. C. y Saavedra, M. C. (2005). *Mujeres y trabajo en Antioquia durante el siglo XX. Formas de asociación y participación sindical*. Medellín: Escuela Nacional Sindical.
- Rinaldi, V. (2020). *La distancia natural*. Santa Fe: Vera. Obtenido de https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/5560/vera_ladistancianatural.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sánchez Balmisa, A. (2009-2010). Una Máquina, una Fábrica, un Cuerpo [exposición]. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Obtenido de <https://muac.unam.mx/exposicion/una-fabrica-una-maquina-un-cuerpo...>
- Sensacine. (s. f.). *El niño y el mundo. Fotos y posters de El niño y el mundo*. Obtenido de: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-227624/fotos>
- Serrano, A. M. (2010). Las solterona obreras. *Pap. Polít*, 459-485.
- Silva, A. (2012). *Album de Familia. La imagen de nosotros mismos*. Medellín: Sello Editorial. Universidad de Medellín.
- Silva, N. (2016). *Tendencia Artesanal*. Obtenido de Fucsia: <https://www.fucsia.co/especial/especiales-comerciales/articulo/maestros-costureros-2016-tendencia-artesanal/72561>
- Singer, P. (2018). *Marx. Una Breve Introducción*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Spillt. (2011). Forever 21 Hologram Fashion Show [video]. Vimeo. <https://vimeo.com/30092342>
- Steele, V. (1998). A Museum of Fashion Is More Than a Clothes-Bag. *Fashion Theory*, 2(4), 327-336.
- Stuff. (26 de septiembre del 2016). Stuff. H&M criticised over garment factory workers' conditions. Obtenido de: <https://www.stuff.co.nz/business/industries/84644498/hm-criticised-over-garment-factory-workers-conditions>
- The Metropolitan Museum of Art. (2020). *About time. Fashion and duration*. Obtenido de The Met: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2020/about-time>
- The Metropolitan Museum of Art. (2020). *About Time: Fashion and Duration | Met Exhibitions*. [Video]. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=4OL5tIyi340&t=16s>
- Torreangel. (29 de febrero del 2012). *Arturo Calle: anuncio, jeans, modelos y letras*. El Poder de las Ideas. Obtenido de: <https://www.elpoderdelasideas.com/arturo-calle-anuncio-jeans-modelos-y-letras>

- Trapos al Sol. (s.f.). *Portada de Cromos ilustrada por Ricardo Rendón en 1921 dedicada a la moda*. Obtenido de Cien años de moda en la mirada de “Cromos”. Obtenido de: <https://traposalsolblog.wordpress.com/2016/01/17/cien-anos-de-moda-en-la-mirada-de-cromos/>; <https://traposalsolblog.wordpress.com/2016/01/17/cien-anos-de-moda-en-la-mirada-de-cromos/>
- Trillas, A. (4 de mayo del 2016). *¿Qué fue del textil de Bangladesh tras la tragedia del Rana Plaza?* El Diario. Obtenido de: https://www.eldiario.es/alternativaseconomicas/textil-bangladesh-tragedia-rana-plaza_132_4012639.html
- Unigarro, A. y Muñoz, J. (s. f.). Escuelas de diseño Coltejer: una historia. 1960. <https://julmuex.wixsite.com/coltejer/1960>
- Unigarro, A. y Muñoz, J. (s. f.). Escuelas de diseño Coltejer: una historia. 1980. <https://julmuex.wixsite.com/coltejer/1980>
- Valle, M. M. (2008). Antioquia empresarial: industria textil antioqueña. *Politécnica*, 133-141.
- Vásquez, J. (2014). Modistas, sastres y costureras en la ciudad de Medellín (1960-2011). Medellín.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidón Ibérica.
- Wikipedia. (s.f.). *Ebenezer Butterick*. Obtenido de Ebenezer Butterick: https://en.wikipedia.org/wiki/Ebenezer_Butterick
- Wikipedia. (s. f.) Margaret Thatcher. Obtenido de: https://es.wikipedia.org/wiki/Margaret_Thatcher

Anexos

Anexo A. Cronología visual del archivo familiar







Anexo B. Cronología escrita basada en el archivo familiar

- 1990** Mi hermana dejo de vivir con mi abuela para vivir con mi mamá, que estaba en Bogotá.
- 1990-1992** El negocio funcionaba como modistería en el barrio Linares.
- 1992-1993** El negocio funcionaba como modistería en el barrio La Arboleda.
- 1994-1999** El negocio se traslada al barrio Belén, con más carácter de casa de modas.
- 1999-2008** El negocio se traslada a otra casa más grande en el barrio Belén, con el mismo carácter de casa de modas.
- 2001-2003** Se crea la marca Verano o Colección Verano
- 2001-2002** Se abre un almacén en el c. c. Sancancio.
- 2003** Se abre un almacén en San Andresito Pereira.
- 2004** Se abre un almacén en c. c. Ciudad Victoria de Pereira con el nombre Eterno Verano.
- 2005** Desde este año se hace la transición de Colección Verano a Eterno Verano, al abrir un almacén en el c. c. Omnes de Dosquebradas y el almacén principal en la avenida Santander de Manizales (la Casa de Modas Patricia permanece como fabricante y Eterno Verano, como puntos de venta).
- 2008** Se abre el primer almacén en el c. c. San Diego de Medellín.
- 2009** Hasta este año se mantiene el almacén en el c. c. San Diego de Medellín.
- 2010** Se cierra de manera oficial Eterno Verano en Manizales y se abre un nuevo almacén en la avenida 80 en Medellín, que dura un año en funcionamiento.
- 2011-2013** Eterno Verano entra en un receso y se prestan servicios de moldería y confección de muestras en el c. c. Venaver en el Hueco, de Medellín.
- 2014** Se abre un pequeño local en el c. c. Hueco n.º 1 para prestar los mismos servicios vender prendas de Eterno Verano.
- 2015** Mi mamá decidió, para sentirse más cómoda y tranquila, que nos mudáramos a una casa residencial en el sector de Belén Rosales, donde se montó el taller. Se siguieron prestando los mismos servicios, pero la intención fue empezar de nuevo con la marca.
- 2018-2020** Se lanza la marca Lena en una tienda multimarca en el c. c. Outlet de Moda, de Medellín

- 2020-2021** Se da apertura a la marca Lena en un local independiente en el c. c. de Moda, de Medellín.
- 2021** La marca Lena se traslada a un local más grande y con mejor ubicación en el c. c. Outlet de Moda, de Medellín.