

Diseño de exposiciones de moda: entre cuerpos y espacios

Gabriela Gugliottella ⁽¹⁾ y Paloma Carignani ⁽²⁾

Resumen: A lo largo de las últimas décadas es ineludible la gran cantidad de exposiciones vinculadas a la moda y los diseñadores en todo el mundo. Diferentes museos (históricos, etnográficos, artísticos, entre otros) proponen nuevas miradas a las prendas y a las prácticas del vestir. De la mano de Diana Vreeland, como consultora en el Costume Institute y ex editora y estilista de la revista *Vogue*, las exhibiciones de moda permitieron el acceso a un numeroso público a espacios culturales. El interés por apelar a la masividad de algunas exposiciones generó grandes críticas relacionadas al comercialismo y la inexactitud histórica.

En este breve ensayo interesa analizar las relaciones entre moda, arte y espacios de exposición a partir de exhibiciones de museos de arte moderno y contemporáneo *¿Cómo se configura el espacio de exhibición y de qué maneras se expone el indumento? ¿Qué innovaciones arquitectónicas habilitan ciertas muestras? ¿Cómo se vinculan los espacios con las piezas de indumentaria?* Éste podría ser uno de los debates actuales a la vista del éxito que tienen las exposiciones sobre modistos, trajes o tendencias del vestir en los museos.

Palabras clave: Arte - Moda - Exposiciones - Museos - Diseño

[Resúmenes en castellano y en portugués en la página 355]

⁽¹⁾ **Gabriela Gugliottella** es Licenciada y Profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora en diversas instituciones educativas: Diseño y Estudios de Género (Cátedra Flešler, FADU, UBA) e Historia del Arte (Instituto Superior Joaquín V. González). Cursa actualmente el Posgrado de Sociología del Diseño dirigido por Susana Saulquin (FADU, UBA). Desde 2014 integra el equipo educativo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y actualmente se desempeña como Coordinadora de Investigaciones Pedagógicas. Capacitadora en el ciclo "La palabra en acción" y en los encuentros de formación docente en la misma institución. Coordinadora y expositora en congresos nacionales e internacionales sobre temática referidas a las labores de la aguja, Arte textil y estudios de género. Dictó seminarios y cursos en el Museo Nacional de Bellas Artes y en el MACSUR sobre temáticas referidas a la moda, el arte y la educación en museos y escribe sobre tales cruces en diversas publicaciones digitales como *Otra Parte* y *Sucesos de Moda*. Es autora de diversos trabajos sobre educación, diseño, y género, entre ellos: "Inclusión de la perspectiva de género en el campo proyectual" junto a Valeria Durán y Griselda Flešler. Investigadora

y coautora en el catálogo Colección de Arte Textil del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. (FFyL/FADU, UBA g.gugliottella@gmail.com)

⁽²⁾ **Paloma Carignani** es Maestranda en Estudios Urbanos y Vivienda en América Latina FADU-UBA. Arquitecta por la Universidad de Buenos Aires (2014). Docente en la materia Diseño y Estudios de Género –Cátedra Flesler– y Jefa de trabajos prácticos en las materias Proyecto Urbano y Proyecto Arquitectónico –Cátedra Solsona Ledesma– FADU-UBA. Integrante del proyecto de investigación: “Re/designing the University of Buenos Aires campus to be gender inclusive in Argentina” (ID41). Gendered Design in STEAM (GDS) Carleton University, Canadá. Becada por la Universidad de Buenos Aires en “Smart cities: innovación, cambio climático, planificación urbana, gobernanza y participación” - organizado por la Unión Iberoamericana de Universidades (UIU). (FADU, UBA paloma.carignani@fadu.uba.ar)

Los museos y la moda

En los últimos años, la asistencia masiva a eventos de moda demostró la fascinación por todo lo que genera la industria y la avidez de contenidos producidos por los museos. De igual magnitud se presentaron múltiples documentales, biopics y relatos audiovisuales sobre personalidades destacadas de los campos del diseño, la fotografía y la dirección de moda.

En especial, las exhibiciones de los museos fueron estudiadas en los últimos años en numerosas revistas, libros, ensayos y escritos. Particularmente, J. Petrov analizó los casos de las exhibiciones vinculadas al vestir en Europa y EEUU en los siglos XX y XXI y explicó cómo las raíces de estas manifestaciones se remontan a mucho tiempo atrás. De acuerdo con un artículo de Sir Richard Steele en el periódico *The Spectator*, la mención más antigua de una exposición de moda data de 1712 (Petrov 2019).

Según si los museos son instituciones etnográficas, históricas o artísticas es como tienden a organizar sus espacios curatoriales. La exhibición establece ciertos discursos y puestas en escena particulares. Cada elemento configura una parte del discurso que se decide contar. La misma pieza en diferentes museos puede contar distintos relatos.

En particular, sobre el caso que analizaremos, Horsley (2015) propone tres cuestiones de la museografía de moda: el umbral, que debe atravesarse para acceder a la exposición; la ambientación o puesta en escena de la exposición; y los recursos accesorios que complementan información con el objetivo de generar distintos efectos. Como menciona Julia Petrov, la moda como significante flexible, es multivalente como también lo son las exposiciones al respecto (Petrov, 2021). Los museos resultaron un espacio privilegiado por su carácter predominantemente visual para exhibir objetos de diseño y moda.

En este trabajo indagaremos las posibilidades y limitaciones que los espacios de exposición le brindan a la moda. Los museos cuentan con una legitimación social que hace de las exposiciones un punto de consolidación de sentidos y configura miradas. El “efecto

museo” (Alpers, 1991) propone a la institución como una figura determinante que incide en la mirada de los públicos sobre los objetos que se cobijan. La arquitectura que organiza hoy en día a los espacios de los museos, sufrió variaciones a lo largo de los últimos siglos. Durante el siglo XIX, según lo que plantea Bennet, los museos y galerías estuvieron estrechamente ligados con la arquitectura comercial del período (1988). La moda representada en los museos acarrea tensiones y complejidades por su vinculación con los bienes de consumo y los bienes patrimoniales a la vez. Este vínculo con el comercio es un tema que genera controversias particularmente en el caso de las exposiciones de moda hasta el día de hoy. Como plantean varios autores, el espacio del museo y la tienda de ropa son predominantemente visuales, espacios para ver y ser vistos. Bennett (1988) define el “complejo expositivo” como un conjunto de objetos, prácticas, instituciones y discursos que tienen su período de formación en el siglo XIX. Como menciona Baeza, “Este dispositivo, basado fundamentalmente en relaciones escópicas, puede entenderse como un conjunto de estrategias que condicionan las relaciones de saber y poder (...) el complejo expositivo invita al comportamiento auto-regulado del público-ciudadano poniendo en escena un relato espacializado de las representaciones comunitarias” (Baeza: 2016:33).

Detenerse a pensar en las espacialidades y materialidades de los museos habilita la posibilidad de discutir la falsa objetividad que buscan representar. Estos “contenedores” están tan cargados de sentidos asociados y valores como los elementos de las muestras que alojan. Es decir, son parte del relato que la institución elige contar y su prestigio construido le es productivo a incluso objetos que escapan del arte canónico. Nuevas curadurías redefinen y cuestionan este posicionamiento.

En primer lugar, los museos se destacan en el entorno urbano. Se piensan como hitos, emblemas. Las proporciones de los edificios de los museos deben escapar a las escalas domésticas y solo son comparables con instituciones educativas o, como se ha destacado, comerciales.

Los museos más academicistas representan en los relatos nacionalistas la historia de las sociedades y eso es utilizado en nuestros días para los eventos de la industria de la moda. En una búsqueda de impacto, la puesta en escena contemporánea contrasta con los materiales y formas de las obras arquitectónicas del siglo XIX. Tal es el caso de las galas que organiza el Instituto del Vestido junto a la famosa redactora de la revista de moda *Vogue* en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. No es solo la arquitectura la legitimadora de este evento, en su ingreso desfilan un grupo de personalidades del espectáculo estadounidense en su alfombra roja. En el ámbito local, la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires fue escenario de la semana de Alta Costura 2023.

En sus interiores, los espacios de exposición apelan a generar un aura de introspección e iluminar las piezas con un rígido halo de luz blanca. Hay proporciones en esos espacios que garantizan la circulación de la masa de asistentes y vanos de acceso que buscan anticipar el recorrido establecido para contar la muestra. Esto se sostiene aún en edificios contemporáneos donde lo que cambia son las materialidades: grandes paños de vidrio y demostraciones de esfuerzos estructurales se encuentran en sus halls. La moda ha usado estos museos que logran construir una imagen social cargada de sentidos vinculados a la vanguardia, la innovación y lo global. La muestra de historia y crítica de la moda con “111 piezas icónicas” realizada en el MoMa desde noviembre de 2017 es un ejemplo. La

aspiración parecía ser la de construir un canon de indumentos de los siglos XX y XXI. Es interesante recordar el rol que ha asumido esta institución neoyorquina en la legitimación de arte, diseño y arquitectura de la modernidad. Al igual que lo mencionado anteriormente, la Semana de la Alta Costura de Buenos Aires y el Museo de la Historia del Traje presentaron una exposición homenaje a diseñadores que marcaron tendencia en la alta costura argentina entre los años 1850-2023 y eligieron al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) como escenario.

Los paralelismos lejos de ser réplicas, marcan una tendencia histórica que se sostiene. Los museos por su arquitectura monumental, su capacidad de convocatoria y su gran carga simbólica son escenarios privilegiados para la moda.

Según Petrov (2022), la moda en el museo se convierte en un objeto de crítica cultural y se transforma en algo que originalmente no era: su valor económico como mercancía en el mercado abierto es despojado y su poder de autoexpresión es absorbido nuevamente por narrativas hegemónicas consistentes con la posición social del museo. También es una cuestión no menor que se puede ingresar a un museo a tener contacto con la alta costura pero no comprar o recibir una invitación para la pasarela. En esta y posteriores puestas en escena los visitantes del museo se convierten en invitados a una pasarela o premier de ciertas marcas a las que no podría ingresar de otro modo. Las salas del museo también pueden coreografiarse para colocar a los visitantes en contextos de moda¹ (tiendas, estudios, pasarelas, guardarropas) donde pueden representar con imaginación los comportamientos de clientes de alta costura, periodistas de moda o diseñadores. Sin embargo, exhibir vestidos en un museo es diferente que montarlos para atraer a un comprador en una tienda fundamentalmente porque el contexto del museo cambia la naturaleza una vez que ingresa a sus colecciones y espacios de exhibición. En este punto se debe separar la construcción de vestimenta de moda y moda como artefacto de museo principalmente porque no nos encontramos en un comercio donde se venden prendas y porque las exhibiciones cobran sentido de archivo, información y reflexión. El estudio de la moda sigue rodeado de prejuicios que se traduce en una actitud que “tolera la moda como forma de entretenimiento para atraer multitudes, pero que no reconoce la seria contribución adicional que también implica para la función educativa del museo” (Steele, 2017: 190).

La pregunta es ¿por qué es importante la moda en museos? La fabricación de vestidos nos instruye sobre los adelantos tecnológicos, las prácticas y gestualidades de un momento, el proceso de un oficio o producción y, al mismo tiempo, generar una memoria y archivo del vestir e, inclusive ser en una fuente de inspiración para el presente.

El cuerpo y espacio en las exhibiciones de moda: entre maniqués, fotografías, soportes y performers

En la mayoría de los museos las piezas no pueden tocarse, el contacto con la textura sólo puede imaginarse desde lo visual. Así, la presentación de la moda en el museo difiere de las formas en que se puede encontrar en la vida cotidiana. El público del museo vislumbra el cuerpo desde diferentes puntos: maniqués, siluetas o soportes para demostrar algunas

características del vestir. Los cuerpos señalados mediante siluetas o formas tridimensionales de los maniqués en las galerías enmarcan la moda expuesta de diferentes maneras. Los límites de lo vestido y lo desnudo se ponen en jaque en la búsqueda de señalar los cuerpos ausentes. Las formas en que las personas se relacionan con la ropa en las circunstancias de la vida cotidiana no son las formas en que lo hacen en los museos, y esto tiene que ver con la manera en que los museos presentan los objetos.

Un caso reconocido es lo sucedido durante la exhibición *La mujer del siglo XVIII* de D. Vreeland quien en 1981 utilizó maniqués metalizados en diferentes poses que no respondían a la lógica de exhibición histórica que hasta el momento se llevaba a cabo. El montaje y los recursos expositivos apelaban más a la estética contemporánea de la industria de la moda que a las convenciones del museo histórico. No solo por sus maneras de exponerse sino por las posiciones que adoptaban los indumentos por fuera de las prácticas de la época en la que fueron creadas.

En relación a los espacios, en un principio las exhibiciones históricas de moda apelaron a imitar las residencias aristocráticas de los propietarios originales del arte expuesto. Las llamadas habitaciones de época actúan por proximidad, muestran los ambientes y decoraciones en períodos históricos del siglo XVII al XIX. A mediados del siglo XX el espacio de exhibición respondió a una puesta minimalista vinculada al famoso “cubo blanco” a la que Vreeland apeló en su muestra.

Otra cuestión central radica en la diversidad de cuerpo *¿Qué corporalidades se exhiben? ¿Qué gestos, prácticas y recursos se utilizan?* Cómo han abordado los estudios de género, el cuerpo es performativo (Butler, 2009) y transformado en gran medida en convenciones culturales.

Los maniqués, figurines, incluso los rellenos bajo los vestidos, que se presentan son simulacros: invisibles, abstractos o completamente articulados y equipados con accesorios. La elección de los cuerpos está atravesada por cuestiones de género, etnia, edad y clase social. La historia de los cambios de la moda continúa enlazada a una clase social alta del mundo occidental con referentes caucásicos que exhiben marcadores corporales de raza que tuvieron un rol hegemónico tanto en las tiendas, en las publicidades y en el discurso museístico. Los maniqués de color blanco, con proporciones inalcanzables por la mayoría se configuran como el falso neutro, apelan a ser un soporte “universal” pero replica sentidos hegemónicos sobre los cuerpos en la contemporaneidad. Como indica G. Flesler (2020) la concepción unívoca de comunicación transparente y diseño neutral se ven plasmadas en múltiples manuales y decálogos del “buen diseño” un discurso que delimita los modos correctos, esperables o legítimos de producción de las prácticas en torno a la “síntesis”, la “neutralidad” y la “universalidad”. La principal tecnología para la representación del cuerpo en los museos es el maniquí, lo que refleja las actitudes culturales cambiantes hacia los cuerpos modelados. Examinar el museo como una institución discursiva que construye conceptos de imágenes corporales valoradas puede arrojar luz no sobre el significado aparente de los objetos que contiene para sus propietarios originales, sino sobre las actitudes más profundas y fundamentales hacia los ideales del cuerpo que tiene la sociedad contemporánea.

En muchos casos los museos, y principalmente por cuestiones de presupuesto y tiempos, utilizan los maniqués estereotípicos de las tiendas. Debido a la insatisfacción con tales al-

ternativas de exhibición, los equipos de curaduría y conservación comenzaron a crear maniqués que jaquean a sus antecesores. En algunos casos directamente se elige no utilizar cuerpos sino soportes metálicos, perchas o elementos portantes de prendas y accesorios. Cuando es posible, a veces se utilizan medios mecánicos para mover la prenda como con plataformas giratorias motorizadas para maniqués, pantallas de video² o proyecciones para “rostros” de maniqués, hologramas³ y máquinas de viento⁴.

Muchas veces se acompaña de sonido o música. Una de las cuestiones que los museos buscan es la posibilidad de incentivar otros sentidos particularmente en piezas que tienen como factor principal el cubrir y, constreñir o modificar los cuerpos (Ya sea desde diversos materiales como reproducciones o réplicas y, así, buscar formas de crear recursos que involucren más a los visitantes). Principalmente los equipos de educación y áreas de accesibilidad que se encuentran en contacto continuo con los visitantes, tienen una acervo de información vital para comprender las necesidades y experiencias del público. Como afirmaba Steele las exposiciones de moda deberían ser, en lo posible, inteligentes, entretenidas y a la vez educativas.

Petrov plantea ¿Cómo puede entonces un museo medir, definir, explicar o incluso abordar las huellas de cuerpos que ya no están presentes, que ya no son capaces de representar su voluntad en el mundo cultural? (Petrov, 2021). Los cuerpos envejecen, mueren y desaparecen y con ellos, también lo hacen sus experiencias encarnadas

Los museos replican el concepto de pasarela para pensar lo performativo, es el caso de la exhibición de Eduardo Costa en 2014 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, que entre desfile y performance, el evento contaba con numerosos artistas del escenario local. En otra investigación se analizó cómo esta puesta desafío los límites de las disciplinas y jugó con los géneros y materialidades desde pinturas-esculturas, poemas-grabaciones, performance-pasarelas (Gugliottella: 2023). La exhibición de *Delia Cancela: Reina de corazonas* en el mismo museo contó con una variedad de dispositivos para exhibir diferentes cuerpos, sea desde los performers como desde los audiovisuales que presentaban diversas corporalidades. Las obras performáticas plantean momentos donde el indumento cobra vida y retorna a su función del vestir. La performance en los desfiles de moda está vinculada a los cambios en el género desfile y sus cruces multidisciplinarios (Peisajovich, 2021). Como desafíos del presente y el futuro, los museos de moda tienen para indagar sobre las herramientas del mundo digital. Aún muchas de los formatos que se eligen para las curadurías mantienen y reproducen la forma de exhibición canónica⁵. A medida que la presencia de la moda en los museos se ha vuelto más popular, agentes que participan en la curaduría de moda, han impulsado la proliferación de publicaciones, material de archivo y acervo de exposiciones a su investigación.

Las exposiciones en los museos son temporales, su carácter efímero plantea un necesario registro de la curaduría, obras y actividades en relación al público que se desarrollaron con el objetivo de preservar para la posteridad y continuar el aprendizaje sobre qué y cómo puede la moda enseñarnos sobre el presente.

La curaduría del arte y la curaduría de moda

Según M. Foog, la moda, en su máxima expresión, tipifica y esclarece las actitudes de un período específico puesto que conforma generaciones, define cambios y divisiones culturales. En tanto que industria, promueve y adopta innovaciones tecnológicas supeditada a las fuerzas de una economía mundial en plena transformación. El arte de la moda, menciona Foog, requiere un público entregado, ya sea clientela de alta costura o vanguardia urbana y, por su parte, debe satisfacer las necesidades de un sofisticado sistema de comercio al por menor.

En este último sentido la pintura y la alta costura tienen puntos en común como explica P. Bourdieu:

Para explicar esto evocaré la alta costura, que proporciona una imagen aumentada de lo que ocurre en el universo de la pintura. Sabemos que cuando se aplica a un objeto cualquiera, como un perfume, un par de zapatos, incluso, y es un ejemplo real, un bidet, la magia de la firma puede multiplicar de manera extraordinaria el valor de este objeto. No hay duda de que este es un acto mágico, alquímico, puesto que se transforman la naturaleza y el valor social del objeto, sin que se modifique su naturaleza física o química (me refiero a los perfumes) (Bourdieu, 1990:168).

Cada vez que articula un nuevo paradigma de estilo, transfigurando la norma con gran eficacia expresiva, logra alcanzar un envidiable estatus e importancia ilimitada (Foog, 2014: 49).

Ahora bien, *¿la moda es arte?* se pregunta B. Retamozo (2016). Creemos que en este sentido es importante replantear la pregunta N. Goodman (1990) en forma de hacer mundo plantea que la pregunta no es el qué sino el cuándo. En vez de preguntar qué es el arte como si la respuesta fuera esencialista o estática sino *¿Cuándo hay arte?* La pregunta plantea los cambios en el contexto y el sistema. De esta manera, *¿cuándo es la moda un arte?* B. Retamozo establece una categorización posible: la moda que es arte es la hecha por un artista, la moda que es arte es la alta costura, la moda que es arte es la basada en una obra de arte y la moda que es arte es la que está en los museos.

Como ejemplo de una artista y diseñadora podemos citar a Delia Cancela⁶ quien atraviesa todas las categorías. Nos detendremos, especialmente en la exhibición *Delia Cancela: Reina de corazones* curada por Carla Barbero en el Museo Moderno de Buenos Aires. La presencia de la moda propuso desafíos a la curaduría y al diseño de exposiciones. El espacio configurado desde diferentes tonalidades “pastel” y propuso un orden no cronológico donde las obras establecen conversaciones que van más allá de su unión o vínculo temporal lineal. La exhibición presentó la moda y el indumento desde diversas facetas. Fueron múltiples las estrategias de exposición desde vestir a las trabajadoras hasta vídeos, dibujos de figurines para vestuario, *patterns* enmarcados en la pared, bocetos de las pasarelas e inclusive ilustraciones (*Ver Figuras 1, 2, 3 y 4*).



Figuras 1, 2, 3 y 4. Delia Cancela. *Reina de corazones* (Gentileza del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fotografías de Guido Limardo).

Contaba, además, con una videoinstalación de Celeste Leeuwenburg, hija de la artista, quien realiza un homenaje a su madre en la instalación visual con la cual termina el recorrido, *Por lo que me dijo y cómo me siento. Homenaje a Delia* (Pablo & Delia, 2017). En ella, la vestimenta se construye como un refugio y recuerdo de afectos. Entre desfile, baile y performance la obra se realizó con una decena de bailarines, entre los que destacan la misma Cancela y Leeuwenburg (Ver Figura 5).



Figura 5.
Delia Cancela.
Reina de corazones
 (Gentileza del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fotografías de Guido Limardo).

El registro de las prácticas del vestir: algunas reflexiones finales

La moda en los museos tiene un carácter particular y aún más en los museos de arte. Produce una conversación con el público: su carácter exhibitivo y estético-reflexivo lo diferencia de otros escenarios. El museo de arte va más allá de querer reproducir cómo luce la vestimenta en diferentes contextos. La moda es una presencia tan cercana a la vida de las personas a través de los guardarropas y experiencias personales, que sus connotaciones íntimas continúan filtrándose en los museos (Petrov, 2021). Plantean a los visitantes que la moda supera la idea de la vestimenta, la industria o el arte de una clase social pudiente. La exhibición de moda nos permite adentrarnos tanto en historias personales como en conversaciones sobre el tiempo. En palabras de Virginia Woolf, “la ropa tiene funciones más importantes que, simplemente, mantenernos calientes. Cambia nuestra visión del mundo y la visión que el mundo tiene de nosotros”.

Notas

1. Uno de los ejemplos más notorios de esta puesta en escena fue la exposición de Armani en el año 2000 en la Museo Guggenheim de Nueva York. La famosa rampa en espiral de Frank Lloyd Wright se cubrió con una alfombra roja y los invitados desfilaban junto a maniqués vestidos con prendas usadas por los clientes famosos del diseñador
2. “Delia Cancela: Reina de corazones” (2018) en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
3. Jean Paul Gaultier en “Amor es amor” (2018) en el Centro Cultural Kirchner.
4. La obra *Fiesta* de Chiachio & Giannone en la exhibición “Tesoro: Delia Cancela, Chiachio & Giannone y Sofía Torres Kosiba” (2022) en la Fundación Fortabat.
5. Un caso paradigmático es el Museo Valentino.
6. Delia Cancela (Buenos Aires, 1940) Estudió artes en las escuelas “Manuel Belgrano” y “Prilidiano Pueyrredón”. Desde 1964 trabajó en forma colectiva con su pareja Pablo Me-

sejeán (Buenos Aires 1937 - París 1986) y participaron de numerosas exposiciones en el país y el exterior. En 1969 se trasladaron a Nueva York y en 1970 a Londres donde recibieron un inmediato reconocimiento en el mundo fashion y se publicaron en las revistas Vogue, Harper's Bazaar y Queen. Desde los años 80, Delia retoma su carrera individual y expone en el Centro de Arte y Comunicación en Buenos Aires y en diversas galerías de París, Europa y Asia. Colaboró para Hermes, Kenzo y Eres. Su obra integra las colecciones del Museo Victoria and Albert de Londres, Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti", Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa", Museo Castagnino+Macro de Rosario. Ganó el Premio a la Trayectoria 2018 otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación. Desde 1999 reside entre Buenos Aires y París.

Referencias bibliográficas

- AA.VV (2019). *Delia Cancela. Reina de corazones*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Alpers, S. (1991). "The Museum as a way of seeing." En *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*. Karp I. y Lavine S. Washington DC: Smithsonian Institution, 1991. 25-32
- Baeza, F. (2016). "Algunos apuntes sobre la expansión de los espacios de exhibición del arte contemporáneo"; Universidad Nacional de las Artes. Área Transdepartamental de Crítica de Artes; *Sobreescrituras*; 2; 33-38.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Butler, J. (2009) "Performatividad, precariedad y políticas sexuales". AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, vol. 4, 3 (Madrid): 321-336. ISSN 1695-9752.
- Fogg, M. (2014). *Cuando la moda es un arte*. Barcelona: Lunwerg.
- Flesler, G. (2020). "Fundir el género: clasificación tipográfica y heteronormatividad". En Seminario de crítica del Instituto de arte Americano e investigaciones estéticas.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor.
- Gugliottella, G. (2023). Moda, arte y diseño en el Museo de Arte Moderno. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (207). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi207.10724>
- Horsley, J. (2015). "A Fashion Muséographie: The Delineation of Innovative Presentation Modes at ModeMuseum, Antwerp." En *Fashion Theory* 19, no. 1: 43-66.
- Melchior, M. R. (2014). *Fashion and museums: Theory and practice*. Londres: Ed. Bloomsbury Academic.
- Peisajovich, S. (2020). Desfile de moda: arte y performance . *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (100). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi100.3987>
- Petrov, J. (2021). *Fashion, History, Museums. Inventing the display of dress*. Londres: Ed. Bloomsbury Academic.
- Petrov, J. (2019). Symposium Dr. Julia Petrov "The History of Fashion Curation". Disponible en. <https://www.youtube.com/watch?v=AQSDxZA3Peg-> Fecha de consulta: 11/10/2023.

- Pérez, L. (2021) “La moda en el museo. El caso de la moda argentina” en *Cuaderno 127 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (2021/2022). Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- León, A. (1995). *Museos: teoría, praxis utopía*. Madrid: Cátedra.
- Steele, V. (2017). *Fashion Theory: hacia una teoría cultural de la moda*. Buenos Aires: Amersand.
- Woolf, V. (2003), Orlando, Barcelona, Edhasa (trad. de Borges, J. L., Orlando. A Biography, Londres, The Hogarth Press, 1928).

Abstract: Over the last few decades, the large number of exhibitions linked to fashion and designers all over the world is inescapable. Different museums (historical, ethnographic, artistic, among others) propose new looks at garments and clothing practices. Under the guidance of Diana Vreeland, as a consultant at the Costume Institute and former editor and stylist of Vogue magazine, fashion exhibitions gave a large public access to cultural spaces. The interest in appealing to the mass appeal of some exhibitions generated strong criticisms related to commercialism and historical inaccuracy.

In this short essay we are interested in analysing the relationship between fashion, art and exhibition spaces based on exhibitions in modern and contemporary art museums. How is the exhibition space configured and in what ways is clothing exhibited? What architectural innovations enable certain exhibitions? How are the spaces linked to the pieces of clothing? This could be one of the current debates in view of the success of exhibitions on couturiers, costumes or clothing trends in museums.

Keywords: Art - Fashion - Exhibitions - Museums - Design

Resumo: Nas últimas décadas, é inevitável o grande número de exposições ligadas à moda e aos estilistas em todo o mundo. Diferentes museus (históricos, etnográficos, artísticos, entre outros) propõem novos olhares sobre as vestimentas e as práticas de vestuário. Sob a orientação de Diana Vreeland, como consultora do Costume Institute e ex-editora e estilista da revista Vogue, as exposições de moda possibilitaram o acesso de um grande público aos espaços culturais. O interesse em apelar para o apelo de massa de algumas exposições gerou fortes críticas relacionadas ao comercialismo e à imprecisão histórica.

Neste breve ensaio, estamos interessados em analisar a relação entre moda, arte e espaços de exposição com base em exposições em museus de arte moderna e contemporânea. Como o espaço de exposição é configurado e de que forma as roupas são exibidas? Que inovações arquitetônicas possibilitam determinadas exposições? Como os espaços são vinculados às peças de roupa? Esse poderia ser um dos debates atuais, tendo em vista o sucesso das exposições sobre costureiros, trajes ou tendências de roupas em museus.

Palavras-chave: Arte - Moda - Exposições - Museus - Design