

Fecha de recepción: febrero 2026
Fecha de aceptación: abril 2026

La indumentaria como archivo: enfoques y problemáticas

Julia Kovadloff ⁽¹⁾

Resumen: Este escrito investigará cómo la indumentaria, como archivo, puede pensarse desde distintos enfoques. ¿Qué narrativas determinan qué prendas forman parte de colecciones museísticas mientras otras se convierten en desechos textiles? Leyendo la vestimenta como objeto arqueológico y el vínculo prenda-cuerpo, exploraremos la memoria textil. Tomando la arqueología *queer*, cuestionaremos perspectivas, abordando diversos casos de estudio. Consideraremos al diseñador Hussein Chalayan y su idea de arqueología del futuro. Analizaremos el consumo de ropa de segunda mano y el papel del archivo dentro de las marcas de lujo. ¿Cómo pensar el archivo indumentario a futuro en una industria que sigue sobre produciendo?

Palabras clave: Moda - arqueología - *Queer* - museología - indumentaria - textil - género - cuerpo - consumo - futuro.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 28]

⁽¹⁾ Ver CV en pág. 28

Introducción: ¿Qué es un archivo indumentario?

Hablar de un archivo indumentario implica reconocer a las prendas como documentos. Según el Consejo Internacional de Archivos (ICA), los archivos son el subproducto documental de la actividad humana que se conserva por su valor a largo plazo y constituyen una mirada directa al pasado mediante materiales que adoptan múltiples formatos (ICA, s.f.). Aunque esta definición suele asociarse a registros escritos o visuales, resulta útil para pensar la indumentaria: cada prenda es también un soporte de inscripción espacio temporal. La ropa porta huellas físicas, materiales y simbólicas que registran usos, técnicas, cuerpos y contextos sociales. Como objeto tridimensional, una prenda no solo narra su construcción formal, sino también lo que ha sobrevivido al desgaste, lo que se ha transformado y lo que se ha perdido. La indumentaria puede pensarse como un archivo arqueológico y

emocional, un documento que recoge tanto gestos individuales como dinámicas colectivas. Prown citado por Steele en *Fashion Theory*, (2018) sostiene que el estilo indumentario expresa una cultura y que los datos formales presentes en los objetos pueden constituirse como evidencia activa más que como ilustración. En este artículo veremos primero el camino de la indumentaria en los museos, luego observaremos ejemplos contemporáneos de curaduría, cambios en el vínculo con las prendas, y haremos un panorama de la archivística *queer*, -ya sea que incluya o dialogue con el vestir-. También observaremos el fenómeno del archivo en la industria de la moda actual, para luego plantear los problemas del desecho textil, y a partir de ahí abrir preguntas sobre el futuro de nuestro vínculo con el archivo indumentario.

1. La indumentaria en los museos oficiales

1.1. Curaduría, coleccionismo y patrimonio

La incorporación de la indumentaria en los museos es relativamente reciente. Aunque existen antecedentes en colecciones etnográficas del siglo XIX, las instituciones no consideraron el vestido como patrimonio cultural o artístico hasta bien entrado el siglo XX. Este proceso estuvo enmarcado en la evolución de la industria de la producción de indumentaria y complementos. Esta llegó a niveles nunca vistos antes de la Revolución Industrial, y generó grandes cambios en el vínculo de las personas con las prendas.

Durante largo tiempo, el coleccionismo textil estuvo marcado por una mirada eurocéntrica y centrada en la vestimenta de élites, y mayoritariamente femenina. Valerie Steele (1998) advierte que un museo de moda no puede reducirse a un reservorio de trajes: debe construir interpretaciones críticas, históricas y culturales. Este enfoque se afianzó a medida que las exposiciones se alejaron del paradigma de anticuario cronológico.

Las primeras exhibiciones de moda se organizaron bajo un criterio cronológico y con énfasis en la conservación técnica. A diferencia de un objeto que no se porta en el cuerpo, la indumentaria se comenzó a exhibir en gabinetes vidriados, en general de pie, con maniqués o rellenos a medida, reproduciendo un hipotético cuerpo portante, conservada lo mejor posible, con afán de acercarse a cómo se veía nueva. Siendo un objeto estático, queda desligado del cuerpo vivo que le otorga forma y sentido. La puesta en escena le da, a la experiencia de ver ropa exhibida en museos, un tinte fantasmal y teatral o performativo a la vez. Taylor (2002) señala que la ausencia del cuerpo constituye uno de los principales desafíos para la curaduría: el maniquí se convierte en un dispositivo para revivir la prenda, pero también en un mecanismo que reproduce ideales estéticos y normatividades corporales.

Hacia mediados del siglo XX, y a medida que el universo de la moda se fue expandiendo en la cultura popular occidental, los museos comenzaron a incorporar prendas contemporáneas a sus exposiciones y archivos, es decir que la prenda archivada dentro de una colección comenzó a compartir temporalidad con la prenda que existe fuera del museo, en el mercado de consumo.

En museos específicos de diseño y en la academia misma, la indumentaria siguió, y en algunos casos aún sigue, colocada en un lugar secundario, percibida como un dominio femenino y frívolo desde la perspectiva patriarcal que curaba el diseño moderno, frente a otras disciplinas creativas más masculinas como la arquitectura o el diseño industrial. Como dice la actual curadora de diseño del MoMa Paola Antonelli en el libro que acompaña la exposición de 2018 *Items: is fashion modern?*, en la que hace una lista de indumentos que como objetos de diseño, fueron relevantes por su influencia cultural en el último siglo, la moda siempre carga con “(...) su asociación con lo femenino y el consiguiente desprecio por parte de los poderes en gran medida patriarcales, en los museos, en la academia y prácticamente en todos los demás ámbitos.” (Antonelli, 2018 p.16.) Esta exhibición reconsidera la única muestra sobre indumentaria que hubo en la institución en el siglo XX, *Are clothes modern?* de 1944 en la que el curador invitado, Bernard Rudofsky, interroga desde una óptica técnica, formal y lúdica a la vez, la relación entre las personas y su vestimenta. El Victoria & Albert Museum fue pionero en darle un lugar propio a la vestimenta: en 1958 creó la figura del curador de indumentaria y en 1960 organizó una de sus primeras grandes exposiciones de moda. Durante esa década inauguró salas permanentes que consolidaron un espacio dedicado a más de cuatro siglos de historia de la indumentaria. Paralelamente, el Met de Nueva York transformó las exhibiciones de moda en experiencias de gran escala, especialmente bajo el liderazgo curatorial de Diana Vreeland que renovó el *Costume Institute* (Steele, 2008). Este giro contribuyó a posicionar la moda como fenómeno cultural de relevancia museológica.

A partir de los años noventa, exposiciones como *Street Style* (V & A, 1994), ampliaron los temas, incorporando estéticas subculturales y formas de vestir históricamente marginadas (Steele, 2008). Estas prácticas marcaron un cambio que situó al vestido como objeto capaz de articular discusiones sobre identidad, clase, género y representación.

1.2. De la museología del traje a las exposiciones como experiencias

Con el tiempo, el enfoque se desplazó hacia exposiciones temáticas, incluso críticas y experimentales, que conciben la moda como un campo cultural interseccional. Pero este paso se posibilitó quizás gracias al éxito comercial de algunas exhibiciones planteadas como experiencias culturales, más allá del historicismo, en sintonía con la industria de la moda narrándose a sí misma como espectáculo, desde la era digital. El ejemplo más evidente de asistencia masiva a una exhibición de indumentaria y la legitimación de la moda en el museo, es la exhibición centrada en Alexander McQueen, que se desarrolló en el Met en 2011, *Savage Beauty*. “La retrospectiva del fallecido diseñador, cuyo cierre fue extendido debido a su inmensa popularidad, atrajo a más de 660.000 visitantes, situándose entre las diez exhibiciones más vistas de la historia del museo.” (Müller Gubbins, 2016). Hoy, los museos oscilan entre la preservación material y la producción de narrativas, y también entre mantener las piezas prístinas e indagar en lo que cuenta una prenda usada. Silvia Ventosa, conservadora del Museo del Diseño de Barcelona, sostiene que el rol contemporáneo de un museo de moda es también ofrecer interpretaciones críticas y abrir

discusiones sobre cuestiones sociales vinculadas al vestir (Ventosa, s.f.). Esta perspectiva ubica a la indumentaria como un objeto político, un artefacto atravesado por disputas simbólicas que exceden su dimensión material.

Los criterios que determinan qué prendas se coleccionan, cómo se exhiben y qué discursos acompañan su presentación participan activamente en la construcción de narrativas públicas. Veremos a continuación ejemplos actuales donde se evidencia la dimensión política de los criterios patrimoniales y curatoriales.

1.3 Política y patrimonio indumentario

Un ejemplo reciente que evidencia la dimensión política del patrimonio indumentario es el caso del Museo Nacional de la Historia del Traje en Argentina. Fundado en 1972 y con un acervo de más de 9.000 piezas que abarcan desde el siglo XVIII hasta fines del XX, el museo fue oficialmente cerrado por una resolución del actual Gobierno Argentino en octubre de 2024, que dispuso la transferencia de su colección y su personal al Museo Histórico Nacional. Aunque su acervo continúa bajo resguardo institucional, la disolución del museo como entidad autónoma interrumpe líneas curatoriales, investigaciones y narrativas específicas sobre la moda y la identidad nacional. Cerrar o reabsorber un museo no solo reorganiza objetos, sino también los relatos culturales y simbólicos que un país decide mantener visibles, y que espacio institucional se le da o se le niega.

Por otro lado, El Costume Institute del Met de Nueva York, anunció recientemente *Costume Art*, su exposición de 2026, una exploración del cuerpo vestido a través de las vastas colecciones de arte del Museo. Como dice la curadora y miembro de la *Costume Society*, Dolla Shireen Merrillees, lo que llama la atención no es la premisa curatorial, que igual es un tanto generalista, sino el protagonismo de los patrocinadores. La colaboración con Jeff Bezos y Lauren Sánchez, cuya inmensa empresa, *Amazon*, cuestionable por sus prácticas laborales, fomentadora del hiperconsumo y la aceleración de los ciclos de la moda, introduce una tensión llamativa en un proyecto que, en principio, se ocupa de las dimensiones históricas, simbólicas y materiales del vestir. Alinear un archivo como el del Met con *Amazon*, parece entrar en evidente contradicción. Si bien una asociación así no es inédita, sí invita a una reflexión crítica: plantea preguntas sobre las dinámicas de poder, el capital cultural y las dependencias institucionales que moldean hoy los grandes proyectos museísticos, y de qué manera está siendo usado el archivo indumentario.

Otro caso relevante en el contexto político actual, es la muestra *Embroidering Palestine*, en el MoMu de Antwerp, Bélgica, que se inauguró en diciembre de 2025. Desde la *Nakba* de 1948 que se refiere al desplazamiento masivo y la desposesión de cientos de miles de palestinos y la creación del Estado de Israel, el *tatreez* se ha convertido en una forma de resistencia cultural, una afirmación de identidad. La exposición rastrea la politización de esta práctica artesanal, el papel de los textiles en la afirmación de la identidad y la continua inspiración que el *tatreez* ofrece a los diseñadores de moda palestinos en la actualidad. Que esta muestra se exhiba en el MoMu en este momento resulta particularmente significativo. Mientras la legitimidad de Palestina sigue siendo cuestionada política y mediáti-

camente, el *tatreez* y la moda palestina emergen como herramientas visibles de afirmación cultural e identidad. La exposición coloca la narrativa palestina en un espacio institucional de visibilidad internacional, recordando que un archivo puede ser útil como prueba material de existencia de un pueblo. Mostrar estas prendas es, en sí mismo, un acto de legitimación simbólica y política. Es cierto que muchas instituciones museológicas hablan hoy de tener una mirada descolonizadora, pero ¿cómo hacerlo realmente? En su texto *Decolonizing the decolonizing* (2025), la futurista Carol Lim se pregunta: “Las exposiciones afirman descolonizar el pasado/futuro. Pero las voces siguen siendo filtradas a través de la perspectiva de curadores/artistas alejados de la comunidad que pretenden representar. Las culturas indígenas se reducen a objetos y símbolos. Se vuelven a contar historias, pero no se les devuelve la autoría. Si las personas cuya historia estás mostrando y cuyos futuros estás reimaginando no pueden contarlos, ¿realmente se ha descolonizado?” Este fue uno de los debates que se instalaron en las instituciones culturales en los últimos años. El libro recientemente editado *Fashion’s Missing Masses* (V.A. 2025) analiza la representación de diversidades en las prácticas museísticas de indumentaria.

1.4 Rara avis dentro de la curaduría histórica

Podemos también analizar las colecciones de archivo indumentario desde una perspectiva de género. La escasa presencia de prendas vinculadas con la maternidad en las colecciones de museos evidencia el carácter tabú que históricamente se le ha asignado a esta etapa de la vida femenina en la cultura occidental. A pesar de que la maternidad constituía una parte fundamental de la experiencia de las mujeres, especialmente antes de la modernidad, fue sistemáticamente excluida de los relatos visuales y materiales de la moda. En cambio, las prendas conservadas y exhibidas tienden a enfatizar los momentos de la vida femenina asociados con la seducción o la presentación social. Una vez que las mujeres quedaban embarazadas o se dedicaban a la lactancia, sus cuerpos y vestimentas se volvían invisibles, como si se tratara de un tema indecoroso. Por eso resultan especialmente reveladoras las pocas piezas que refieren a estos momentos, como los corsés de lactancia, que permiten vislumbrar un aspecto casi borrado de la historia del vestir e interrumpen la narrativa esperada en una colección historicista. Exhibido dentro de la colección del museo textil de Terrassa, encontramos un *jubón* de lactancia de terciopelo violeta del siglo XVIII, con recortes como ventanas a la altura de los pechos. Se desconoce a quién perteneció esta prenda. Si consideramos el material suntuoso, terciopelo violeta, y que sea parte del acervo de una colección textil proveniente de la burguesía catalana, se esperaría que fuese de alguien de clase alta. Pero las mujeres de clase alta no solían amamantar a sus bebés, tenían otra mujer empleada para eso, que no usaría ese tipo de prenda suntuosa. A su vez, llama la atención que los recortes sean rectos, como ventanas cuadradas. Este tipo de forma geométrica asociada clásicamente al diseño masculino, y el hecho de priorizar la función utilitaria, rara vez se ve en prendas femeninas de siglos pasados. Suelen tener formas orgánicas redondeadas, y en general dificultan el movimiento del cuerpo, priorizando la estética ornamental por sobre la funcionalidad. Es por esto que considero este tipo de

prendas como interrupciones en la narrativa clásica de la curaduría indumentaria. Está ahí con preguntas sin contestar, como un error dentro del sistema. Este ejemplo evidencia la potencia de ciertos objetos para abrir narrativas más complejas en las colecciones, con perspectiva de género, sobre los cuerpos, los cuidados, y las tensiones entre lo público y lo privado.

1.5. La prenda como evidencia y la arqueología del futuro

La ropa puede conservar huellas físicas funcionando como evidencia histórica, judicial o policial. Matthews David (2018) señala que los textiles retienen rastros que se resisten a desaparecer. Antes de la era del ADN, investigadores y jueces analizaban manchas, roturas o corrosiones para reconstruir un crimen; la prenda era un testigo material.

Esta dimensión forense se refleja en casos históricos donde camisas, blusas y enaguas se convirtieron en evidencia central para reconstruir hechos violentos. Un ejemplo de dimensión pública es el traje rosa que llevaba Jacqueline Kennedy el día del asesinato de John F. Kennedy que permaneció manchado con sangre como testimonio público del crimen y la violencia política. Según varias fuentes, cuando le sugirieron cambiarse luego del ataque, ella quiso que la vean así para que se vea la prueba de lo que hicieron. Sin embargo este traje, que se conserva en los Archivos Nacionales de Estados Unidos así manchado, actualmente no está accesible para el público.

En la moda contemporánea, esta idea del rastro de violencia en las prendas se puede encontrar en diseños de Alexander McQueen, en su colección *Highland Rape* (1995), en la cual presentó vestidos desgarrados, sucios o mal ajustados que evocaban una agresión sexual. Mas allá de la controversia que generó en su momento por *glamourisar* la violencia sexual, estas prendas se convierten en metáforas del abuso: según el diseñador, la colección hacía referencia a su herencia escocesa, específicamente a los levantamientos jacobitas y los desplazamientos de las Tierras Altas, que McQueen denominó la violación de Escocia por parte de Inglaterra.

Valerie Steele se pregunta: “Si la moda es un fenómeno vivo, contemporáneo, en constante cambio, etc, ¿un museo de moda es *ipso facto* un cementerio de ropa muerta?” (Steele, 1998). El archivo entendido como una práctica viva se encuentra en los diseños de Hussein Chalayan. Su noción de “arqueología del futuro” propone pensar la prenda como una ruina anticipada, como vestigio de mundos posibles. Las piezas enterradas, y luego desenterradas, que desarrolló desde su colección de graduación y a lo largo de su obra, funcionan como materializaciones de los ciclos de vida de la moda: objetos que encarnan simultáneamente desgaste, transformación y proyección imaginada. Trucando la idea de confiar en el rastro que deja una prenda, Chalayan desestabiliza la idea del objeto como documento portador de información fiel sobre un pasado. ¿Qué pasa si los diseñadores o incluso los usuarios, dejarán falsas pistas en las prendas para una lectura futura equivocada? Estos diseños abren la exposición *Dirty Looks*, (Barbican Centre, Londres, 2025) donde funcionan como un umbral discursivo que invita a leer la moda en su vínculo con la suciedad. Además, siendo prendas desgarradas cubiertas de barro y óxido, *hackea* simultáneamente los preceptos de belleza que

se esperan de una prenda de diseño presente en un museo. Para Chalayan como diseñador contemporáneo, el museo y la tienda no son espacios opuestos, sino complementarios: uno permite experimentar la obra desde la distancia contemplativa, mientras que el otro ofrece una interacción directa y corporal con la prenda.

2. Perspectivas *queer* para curar la indumentaria

2.1. El archivo *queer* como posibilitador de nuevos vínculos con lo material

Las exhibiciones de moda han operado históricamente bajo lógicas patrimoniales clásicas, priorizando la conservación material por sobre la dimensión social y afectiva de las prendas. Pero es justamente allí, en lo que queda por fuera de las narrativas hegemónicas, donde emergen otras formas curatoriales y de relación con los archivos. Por eso a continuación exploraremos algunos archivos *queer* y proyectos de curaduría disidentes que no sólo preservan objetos, sino que cuestionan y repiensen las lógicas de archivo. Hoy podemos hablar de una verdadera proliferación de archivos *queer*: surgen instituciones y proyectos que habilitan otras narrativas a través de la cultura material y otras plataformas por fuera de lo institucional. Diversos proyectos contemporáneos piensan el archivo *queer* no como un repositorio estable, sino como un dispositivo político, afectivo y no lineal. En Estados Unidos, el MOHTA: *Museum of Trans Hirstory & Art*, museo nómade fundado en 2013, cuestiona las lógicas museísticas tradicionales a través de genealogías trans construidas desde objetos que combinan materialidad, mito y ficción. El libro *Trans Hirstory in 99 Objects* (Frantz y Vargas, 2024) su curador desplaza la idea de archivo como conservación para enfatizar su carácter fragmentario y performativo.

En América Latina, el Archivo de la Memoria Trans Argentina es un proyecto de memoria impulsado por activistas y artistas visuales. Reúne fotografías, documentos y objetos personales que articulan lo íntimo y lo colectivo, resignificando materiales históricamente excluidos. Funciona como un acto de reparación histórica y una afirmación política frente a la negación sistemática del valor de estas vidas.

Por su parte, *Cruising Archeology* documenta prácticas sexuales disidentes a partir del escaneo de objetos efímeros encontrados en espacios de cruising en Europa. Mediante una estética más cercana a lo forense, el proyecto legítima como parte de la historia los restos de encuentros fugaces, proponiendo un archivo mutable que desafía los cánones de limpieza, permanencia y valor de un archivo institucional.

Finalmente, desde una dimensión especulativa, Archivo Inexistente (2025) de Felipe Rivas San Martín utiliza inteligencia artificial para inventar un archivo fotográfico de parejas obreras *queer* latinoamericanas. Al evidenciar con errores digitales tanto la artificialidad de las imágenes como la ausencia de registros reales, el proyecto cuestiona la noción de archivo como prueba legítima y señala las lagunas estructurales de la historia *queer* desde una perspectiva de género, clase y decolonial.

Si bien estos proyectos permiten dimensionar la amplitud y la potencia política del archivo desde lo *queer*, en todos ellos la relación con la indumentaria aparece de manera indirecta o como un componente dentro de un corpus de objetos más amplio.

2.2. Curaduría *queer* de la vestimenta

Sin embargo, cuando trasladamos esta perspectiva al campo específico de la historia de la indumentaria, observamos que todavía es escaso el trabajo archivístico orientado a releer las vestimentas desde claves *queer*. Destaca la exposición y el simposio que en 2013 organizó el FIT “*A queer history of fashion, from the closet to the catwalk*”, pero que era un recorrido histórico que destacaba la contribución de personas de la comunidad LGBTQ a la industria de la moda. La exposición que habrá en 2026 “*Dandykes! Le dandysme au féminin au XIX^e siècle*”, curada por Marine Kisiel para el Palais Galliera de París, adquiere un valor singular: se trata de una propuesta museística que no solo incorpora una mirada *queer* al siglo XIX, sino que lo hace desde la vestimenta, en una de las instituciones más prestigiosas de la moda actual. *Dandykes!* trabaja con prendas concretas, cortes, patrones, materiales y estilos que permiten rastrear una proto-moda lesbiana, identificando formas históricas de masculinización de la vestimenta femenina y modos de habitar la disidencia codificada a través de la apariencia. Es, en este sentido, uno de los primeros intentos desde un museo de moda de visibilizar las identidades *queer* femeninas previas al siglo XX, plenamente articulado desde la indumentaria.

3. Los archivos personales y la disciplina de los *wardrobe studies*.

En 2025 en su nueva sede *East*, el Victoria and Albert Museum inauguró el *David Bowie Centre*, que se creó para albergar el archivo personal y profesional de Bowie, compuesto por más de 90.000 objetos, incluyendo vestuarios icónicos. Cuenta con un sistema innovador de acceso como “*Order an Object*”, que permite a cualquier visitante solicitar de antemano objetos específicos para estudiarlos en persona. La misión del centro no es sólo exhibir el legado de Bowie, sino poner a disposición del público su proceso creativo, reforzando su rol como figura central del patrimonio cultural británico contemporáneo. Claro que en este caso se trata de alguien consagrado ya fallecido, y su archivo personal y creativo cobra un valor agregado ligado a su dimensión de estrella pop.

Pero los archivos personales de gente común también están teniendo lugar dentro de los espacios expositivos y dentro de los estudios académicos contemporáneos. Los *fashion studies* o estudios sobre moda, han tenido que luchar por hacerse lugar en la academia y lo siguen haciendo, enfrentado las acusaciones de no ser un área suficientemente profunda para merecer ser analizada académicamente, como bien cuenta Valerie Steele en su artículo de 1991 *The F word*, “La mala palabra”. Y actualmente, los *Wardrobe studies*, diferenciándose de los

Fashion studies, están teniendo más presencia, y, a diferencia de los primeros, que enfocan su investigación en la moda como industria y como fenómeno social, estos lo hacen en la intimidad de la relación entre las prendas y los usuarios, en las prácticas del uso. El artículo de Errázuriz & Müller : “*My Cherished Garment*”: *Rethinking Fashion, Attachment and Durability*” de 2022, explora los motivos detrás de los vínculos que se desarrollan con las prendas preciadas. Para ello, analizan más de 600 relatos breves, escritos por hombres y mujeres de todo Chile, que justifican por qué algunas prendas permanecen en sus armarios. Otro ejemplo es el libro *Worn, Footwear, Attachment and the Affects of Wear* (Sampson, 2021). Centrándose en una única prenda, el zapato, este libro invita a los lectores a reconsiderar el valor de las marcas de uso en una época en que el interés por las prendas dañadas o desgastadas aumenta. En el campo de las exhibiciones, podemos considerar la muestra *Wool Skirts*, una exposición de la artista textil Mae Colburn que presenta la colección de su abuela de 632 faldas vintage de lana, con transformaciones e intervenciones de artistas y diseñadores, y una colección cápsula de faldas a la venta. En exhibición durante 2025 en la galería La sudestada, en Nueva York, es un ejemplo de cómo un archivo personal evoluciona hasta convertirse en una obra de arte colaborativa que reflexiona sobre la memoria, el coleccionismo y las historias que las prendas transmiten a lo largo de las generaciones, y a la vez revalorizando la calidad y la hechura de las prendas *vintage*. El éxito de la muestra hizo que extendieron su duración prevista.

4. El archivo está de moda: vintage, lujo y capital simbólico

“I believe the next real boost in luxury will come from those who know how to read the past.” (Tortora, 2025, s/p)

En los últimos años creció el uso del archivo como estrategia de *branding* en las marcas de lujo y también en la construcción de la imagen de celebridades. Frente a esta tendencia, la revista Vogue sacó un artículo intentando explicar desde la óptica actual de la industria de la moda, los conceptos de *vintage* y *archivo*. Según el medio, “las piezas de archivo se refieren a artículos específicos extraídos de colecciones pasadas de un diseñador o una marca.(...) Todas las piezas de archivo pueden llegar a ser *vintage* algún día, pero no todas las piezas *vintage* son de archivo”. Además, en una época en donde las personas públicas se construyen como marcas:

Cuando una celebridad usa ropa *vintage*, no forma parte de la campaña de marketing de una marca ni está obligada a promocionarla. Esto desplaza el foco de la moda corporativa y da más influencia a estilistas, vendedores de *vintage* y coleccionistas privados. En lugar de servir a los objetivos publicitarios de una marca, el *look* sirve a la imagen y al relato personal de la celebridad. (*Opulent Stylings*, 2025. s/p)

Esta tendencia comenzó cuando Kim Kardashian usó un vestido que perteneció a Marilyn Monroe, en la alfombra roja de la Met Gala del 2022. La pieza, que no podía alterarse (a pesar de que Kardashian realizó una dieta extrema para lograr entrar en el vestido) por la antigüedad y delicadeza de sus materiales; sufrió varios daños. Esto generó un gran debate en torno al uso de indumentaria de archivo. Como relata un artículo de *The Guardian*, el Consejo Internacional de Museos comentó que “las prendas históricas no deberían ser usadas por nadie, ni por figuras públicas ni privadas” (2022). Aunque el vestido era propiedad de un coleccionista privado, su valor patrimonial, “debe entenderse como perteneciente a la humanidad” (2022) y el objeto debe “mantenerse preservado para las futuras generaciones” (2022).

La revista *Elle* pregunta en sus redes sociales *¿hasta qué punto es responsable usar archivo en eventos donde podría dañarse o alterarse?* y muchos de los comentarios de la gente defienden la idea de que la ropa se hizo para usarse. El medio sostiene que puede hacerse un uso responsable: “ajustes reversibles, cambios temporales, y el mismo respeto que tendrías con una pieza de museo” (2022). Más allá del debate sobre si está bien o no reutilizar prendas de archivo, y a que precio, es interesante esta división entre prenda-objeto conservado-obra de arte y prenda usada, porque desplaza a la prenda de su utilitarismo, para disponerla como objeto no corpóreo. Detrás de este enfoque está la idea de que una prenda icónica debe congelarse en el tiempo ya que conserva, usando el concepto de Walter Benjamin, el *aura* del cuerpo original.

Por otro lado, en las marcas de lujo, es una época de rotación constante de directores creativos. Qué relación establece el nuevo diseñador con el archivo y qué uso hace de los códigos del *heritage* de la marca, son los ejes desde los cuales se juzgan las nuevas colecciones. A nivel de los usuarios, y especialmente entre la generación milenial y la Z, en la última década el consumo de ropa *vintage* y de segunda mano ha crecido exponencialmente. Gracias a plataformas digitales de compra-venta, tanto de lujo como populares, que se expandieron mundialmente, y tiendas físicas de segunda mano con varios puntos de venta, el acceso y la circulación de estas prendas no para de crecer. Citando a Reynolds, “No solo nunca ha existido una sociedad tan obsesionada con los artefactos culturales de su pasado inmediato, sino que tampoco ha existido una sociedad capaz de acceder al pasado inmediato de manera tan fácil y copiosa.” (2012). Como argumenta el autor, es la combinación de estos dos factores la que sostiene este consumo en crecimiento. Cuando las redes sociales tienden a producir imaginarios aspiracionales homogéneos, la customización y el coleccionismo sostenidos en la nostalgia como valor, habilitan otras formas de vínculo con la indumentaria: la afirmación de singularidad, el orgullo del hallazgo y la exhibición de un capital simbólico asociado al conocimiento especializado en moda o referencias de la cultura pop. Pero este consumo también se sostiene en la idea de que una prenda tanto *vintage* como de segunda mano, sin ser de lujo, tiene una historia previa.

Sumando este plano afectivo, el concepto *pre-loved* funciona con gran eficacia, al punto de que incluso algunas marcas de moda rápida como H&M, lo incorporan en sus propuestas. Este fenómeno se explica en parte por la saturación del mercado: la cantidad de indumentaria ya producida a nivel global es abrumadora, lo que genera condiciones propicias para la revalorización de prendas existentes desde nuevas estrategias. El surgimiento de medios

especializados en la cultura de la segunda mano, como las revistas *Mildew* o *Reloved Magazine*, muestran que este consumo va más allá de escapar a la lógica de novedad y descarte del capitalismo clásico: funcionan como promotores de un estilo de vida y generan comunidad alrededor de la ropa y los objetos reutilizados.

5. La indumentaria como basura

Por último, en el recorrido de enfoques de este texto, es importante mencionar la indumentaria que no se revaloriza, la que, en su condición de desecho, representa la otra punta de la cadena de valor.

En múltiples regiones del sur global, la acumulación de residuos textiles ha escalado de manera exponencial, generando impactos ambientales y sanitarios severos. El mercado de Kantamanto en Ghana, o el desierto de Atacama en Chile se convirtieron en vertederos de ropa descartada, generando impactos nocivos sobre los ecosistemas locales. Actualmente, también Argentina permite la importación masiva desde el norte global sin regulación, lo cual advierte sobre la imparable expansión de estos desechos por Latinoamérica. Estas manifestaciones de residuos textiles evidencian la escala global del problema y la urgencia de articular soluciones integrales de gestión y reutilización.

Cabe destacar que exposiciones actuales, como la antes mencionada *Dirty Looks*, contemplan esta reconexión con la tierra y el vínculo tóxico que tiene la moda con su propia materia: en ella se presentan diseñadores no occidentales que trabajan explícitamente con residuos textiles o que emplean desechos como materia prima, y un “perchero infinito” atraviesa las salas recorriendo la exposición, hasta volver simbólicamente a integrarse en la tierra al final del recorrido.

Conclusión: ¿Es posible promover un vínculo sensible con la indumentaria desde la curaduría de archivo?

Más allá de acciones puntuales como incluir colecciones realizadas con residuos textiles, y adoptar una perspectiva crítica e interseccional en las exhibiciones de indumentaria, que señale las contradicciones e injusticias del sistema, resulta evidente que estos gestos, aunque necesarios, no son suficientes si no van acompañados de un cambio sistémico en nuestra relación con la indumentaria. El problema no reside únicamente en los modos de producción, sino también en los modos de vínculo.

En este sentido, pensar la ropa desde lo afectivo puede abrir una vía alternativa. Una suerte de arqueología sensible (Hamilakis, 2015) de las prendas. Esta dimensión sensible aparece ahora en el campo de la moda: el éxito de *Fashion Neurosis*, el podcast de Bella Freud, (diseñadora y nieta de Sigmund) señala un interés creciente por explorar las relaciones emocionales, subjetivas y simbólicas que se tejen con la ropa. La muestra del FIT de 2025,

Dress, Dreams, and Desire: Fashion and Psychoanalysis también pone la atención sobre esto desde el psicoanálisis.

En cuanto a la relación temporal con las prendas, moda y muerte han estado históricamente entrelazadas. Desde los rituales de duelo vestimentario hasta la conservación de prendas como reliquias íntimas, la indumentaria ha funcionado como una vía para simbolizar y procesar la ausencia y el paso del tiempo. Ya en 1824, en el poema *Dialogo della Moda e della Morte* de Giacomo Leopardi, la moda aparece como hermana de la muerte, por ser ambas “hijas de la caducidad” (Leopardi, 1824). Revisar nuestro vínculo con la vestimenta desde esta perspectiva afectiva y temporal, tanto en la práctica cotidiana como en líneas curatoriales, implica desplazar el foco hacia la permanencia y la transformación, del consumo acelerado hacia la relación. Tal vez, más que producir nuevas modas sustentables o ecológicas, el verdadero desafío sea aprender a reusar para otras cosas las prendas que ya existen. ¿Cómo podemos construir un vínculo afectivo con las prendas que se expanden por el planeta? Una posibilidad surge desde el arte: enmarcar la indumentaria dentro del arte con objetos, como sucede en los poemas objeto con prendas de Joan Brossa, que aparece como una referencia: *poemas-prenda* que llevan la indumentaria hacia el terreno de la idea, habilitando otras formas de exhibirla, y de usar su potencialidad simbólica para pensar críticamente nuestra relación con el mundo.

Referencias Bibliográficas

- Antonelli, P. (2018). *Items: Is fashion modern?* [Catálogo de la exhibición]. MOMA.
- Benjamin, W. (1936/2003). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Breve historia de la museología del traje. (2024). recuperado de la web <https://acortar.link/4lbznz>
- Chalayan, H, en entrevista del 2010 Interview: *Hussein Chalayan on From Fashion And Back*, recuperada de la web ShowStudio <https://acortar.link/nBAHNY>
- Douglas, M. (1966/2007). Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú. Buenos Aires: Nueva Visión.
- El desierto de Atacama se está convirtiendo en el vertedero de la moda ‘low cost’. (2023, abril). National Geographic España. <https://bit.ly/4aZuUne>
- Frantz, L., & Vargas. (2024). *Trans Hirstory in 99 Objects*. Hirmer Publishers.
- Hamilakis, Y. (2015), *Arqueología y los sentidos, Experiencia Memoria y afectos*, J.A.S. ediciones, Madrid.
- I think that luxury fashion 's creative teams need a role dedicated to vintage research*. (2025). [Post de LinkedIn]. Riccardo Tortora. <https://acortar.link/eOS6x6>
- Kim Kardashian accused of doing 'permanent damage' to Marilyn Monroe's dress* (14 de Junio, 2022) The Guardian, Recuperado de la web <https://acortar.link/Rt2kgm>
- Kovadloff, J. *Dirt in Fashion: Desire, decay and the politics of aesthetics*. (20 de Noviembre 2025) Revista Vein <https://bit.ly/4qoFhFU>

- Leopardi, G. (1827/2014). Diálogo de la moda y de la muerte. En *Opúsculos morales* (Trad. esp.) Madrid: Alianza.
- Lim, C. (2025, noviembre). *Decolonizing the decolonizing* [Post de LinkedIn]. <https://acortar.link/qLSmpW>
- Matthews, D. A. (2025). *Forensic histories of stained clothing: The Coppet Murder and the Bollo Poisoning*. *Corpus Textile, Special Issue of Fashion Studies*, 4(1), 1–33. <https://doi.org/10.38055/FCT040104>
- Müller Gubbins, E. (2016). Una práctica curatorial a la moda: Exhibiciones de indumentaria en los museos. *Revista Conserva*, 21. <https://acortar.link/MbKXt3>
- Quatrième Exposition Rétrospective de l'Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie. Les Arts du bois, des tissus et du papier.* (1874). [Exposición]. Musée Historique du Costume au Palais de l'Industrie. <https://acortar.link/xoaGYN>
- Ramzi, L. (2025). ¿Cuándo se convierte la moda en vintage? *Revista Vogue*. <https://bit.ly/4jaDDFv>
- Reynolds, S. (2012). *Retromania. La adicción del pop a su propio pasado*. Ed. Caja Negra.
- Rivas San Martín, F. (2025). *Un archivo inexistente*. Santiago de Chile: Ed. Écfrasis. <https://doi.org/10.21134/a3y8jg10>
- Sampson, E. (2021). *Worn: Footwear, attachment and the affects of wear*. Bloomsbury.
- Scollard, J. (2024). *Cruising Archeology - A catalog of pleasure*. Londres: Editorial Smut.
- Steele, V. (2019). *Fashion Theory: Hacia una teoría cultural de la moda*. Buenos Aires, Argentina: Ampersand Ediciones.
- Taylor, L. (2004). *Establishing Dress History*. Manchester University Press.
- The Met's Costume Institute today announced its eagerly anticipated Spring 2026 exhibition.* (2025). [Post de LinkedIn]. Dolla Shireen Merrillees. <https://acortar.link/aUczFB>
- The race to upcycle Africa's fast fashion dumping ground.* (2025). *Time Magazine*. <https://bit.ly/4p10Rij>
- V.A. *Fashion's Missing Masses* (2025), Vernon Press
- V.A. (s.f.). ¿Qué son los archivos? ICA. <https://acortar.link/zlWQjy>
- Ventosa, S. (2010). *El cuerpo vestido: de la Colección Rocamora al Disseny Hub Barcelona*. Her Mus Heritage Museography.
- Why is wearing Archival fashion the ultimate flex?* (2025, noviembre 10). [Post de Instagram]. Opulent Stylings. <https://acortar.link/gyaPNY>

Abstract: This writing will investigate how clothing, as an archive, can be conceived from different perspectives. What narratives determine which garments become part of museum collections while others become textile waste? By reading clothing as an archaeological object and the garment-body connection, we will explore textile memory. Drawing on queer archaeology, we will question perspectives and address various case studies. We will consider designer Hussein Chalayan and his idea of the archaeology of the future. We will analyze the consumption of secondhand clothing and the role of the

archive within luxury brands. How can we conceive of the future of clothing archives in an industry that continues to overproduce?

Keywords: Fashion - archaeology - *Queer* - museology - clothing - textiles - gender - body - consumption - future.

Resumo: Este artigo investigará como o vestuário, enquanto arquivo, pode ser considerado sob diferentes perspectivas. Quais narrativas determinam quais peças de roupa passam a integrar coleções de museus, enquanto outras se tornam resíduos têxteis? Ao interpretar o vestuário como um objeto arqueológico e explorar a relação entre roupa e corpo, examinaremos a memória têxtil. Com base na arqueologia queer, questionaremos perspectivas, abordando diversos estudos de caso. Consideraremos o designer Hussein Chalayan e sua concepção de arqueologia do futuro. Analisaremos o consumo de roupas de segunda mão e o papel dos arquivos em marcas de luxo. Como podemos vislumbrar o futuro dos arquivos de vestuário em uma indústria que continua a super produzir?

Palavras-chave: Moda - arqueologia - Queer - museologia - vestuário - têxteis - gênero - corpo - consumo - futuro.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Julia Kovadloff. Investigadora en sociología del vestir y tendencias. Docente universitaria. Estilista de moda y audiovisual. Formación: IED Barcelona: Posgrado en Investigación de Tendencias, 2020; Universidad de Buenos Aires: Posgrado en Sociología del Diseño, 2014; Universidad del Cine, Buenos Aires: Carrera de Dirección audiovisual, 2008. Profesora de Tendencias y Estilismo en el IED Barcelona (desde 2022) y de Estilismo y Dirección de Arte y Sociología del Diseño en LCI Barcelona (desde 2023), entre otros centros educativos de Barcelona con ICAT Moda, (2023), y Seeway (2020-2021).