

Exhibir una genealogía: Museos y prensa de moda en el desarrollo del diseño de indumentaria argentino (2000-2006)

Paula Miguel^(*)

Universidad de Buenos Aires/CONICET (Argentina)

Resumen: El diseño de indumentaria en Argentina se consolidó como espacio profesional entre 2000 y 2005 mediante la articulación de diversos actores e instituciones. La prensa especializada contribuyó activamente a desplegar una genealogía que vinculaba la producción emergente con la experimentación artística de los años sesenta y ochenta. Los museos de arte contemporáneo materializaron estas narrativas mediante exhibiciones y desfiles que aportaron como plataformas de legitimación simbólica. A partir del análisis documental y entrevistas en profundidad, se analiza cómo esta articulación operó como bisagra entre campos contribuyó a establecer al “diseño de autor” como categoría distintiva y a consolidar un campo profesional emergente.

Palabras clave: Diseño de indumentaria - Producción simbólica - Museos de arte contemporáneo - Curaduría - Prensa - Moda

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 37]

(*) Ver CV de Paula Miguel en página 37

Exhibir una genealogía: museos y prensa de moda en el desarrollo del diseño de indumentaria argentino (2000-2006)

El diseño de indumentaria en Argentina atravesó hacia fines de los años noventa un proceso de consolidación como espacio profesional reconocido, impulsado por la creación de carreras universitarias y estudios superiores en esta área, en particular en la Universidad de Buenos Aires (1989). En ese recorrido, sobre todo entre los años 2000 y 2005, período muy dinámico en la conformación del campo del diseño de indumentaria local, las instituciones y espacios del mundo del arte tuvieron un rol significativo, aportando instancias de visibilidad y legitimación que contribuyeron a configurar lo que se empezaba a reconocer como “diseño de autor” en Argentina (Saulquin, 2006, entre otros). En esa línea, este trabajo se propone analizar las articulaciones entre el diseño de indumentaria profesional, como espacio en conformación, y el arte en Buenos Aires, atendiendo particularmente al

papel de los museos como espacios privilegiados de exhibición, junto al rol de la prensa especializada en moda como mediación clave entre ambos.

Este trabajo sostiene que, en la articulación entre diseño, moda y arte, la crítica especializada aportó a la construcción de un relato genealógico que ofrecía antecedentes prestigiosos para la novedad que representaba el diseño profesional. Una narrativa que vinculaba la producción profesional en diseño de indumentaria y textil de los tempranos años 2000 con experiencias previas ligadas a distintos momentos de la vanguardia artística local. El Instituto Di Tella en los años sesenta, junto con la Galería del Este y, más tarde, con la vuelta de la democracia, la experimentación performática de los años ochenta en torno a la Primera Bienal de Arte Joven, se presentaron como antecedentes de la producción del diseño profesional que comenzaba a cobrar visibilidad alrededor del año 2000 (Lescano, 2004). Por otro lado, entre 2000 y 2005, instituciones ligadas al arte contemporáneo desarrollaron acciones específicas, muestras, desfiles, premios, entre otras, que funcionaron como espacios de consagración simbólica para las y los diseñadores y sus productos.

El diseño de indumentaria local atravesaba, en esos años, un proceso muy dinámico a través del cual se constituyó como espacio productivo y profesional relativamente autónomo. La carrera de Diseño de Indumentaria y Textil de la Universidad de Buenos Aires, creada en 1989, había formado las primeras generaciones de profesionales que buscaban diferenciarse tanto de la confección industrial masiva como de la llamada “alta costura” en la tradición local. La crisis económica de 2001-2002 funcionó paradójicamente como catalizador; en el contexto de deterioro del consumo y el sector productivo, esos jóvenes profesionales encontraron oportunidades para desarrollar su cadena productiva (Miguel, 2013; Vargas, 2013). En ese contexto, paralelamente a estos desarrollos institucionales, el “diseño de autor” comienza a circular como categoría distintiva en la prensa y acciones colectivas como Diseñadores del Bajo o la semana de la moda BAF Week también contribuyeron a visibilizar la producción en circuitos específicos de circulación.

En este proceso, las periodistas especializadas en moda ocuparon un lugar central como bisagra entre estos espacios de acción. Convocadas por los museos como curadoras de distintas exhibiciones, tradujeron categorías y criterios de valoración, tendiendo puentes entre el mundo del diseño y el mundo del arte. La figura de la “periodista-curadora” permitió articular un relato genealógico que acercaba el diseño emergente a públicos más amplios, capitalizando, al mismo tiempo, las operaciones de legitimación institucional propias del dispositivo museo. A partir de este enfoque, algunas de las preguntas que guían el siguiente trabajo son: *¿Cómo operaron las articulaciones entre espacios artísticos, prensa especializada y productores de diseño en este proceso de legitimación? ¿Qué funciones cumplieron los museos y qué rol jugaron las periodistas-curadoras como mediadoras entre esos espacios?*

Para responder estas preguntas, este análisis despliega un enfoque cualitativo basado en dos estrategias complementarias de trabajo con datos y fuentes. En primer lugar, se realiza un análisis documental de la prensa especializada en moda publicada en Argentina entre 1999 y 2006, período que abarca desde las primeras referencias al diseño local emergente hasta la consolidación del “diseño de autor” como categoría establecida (Miguel, 2019). Se relevaron los suplementos femeninos y revistas dominicales de los diarios Clarín, La Nación y Página/12, así como revistas especializadas como Para Ti y Elle Argentina. El corpus analizado también incluye gacetillas de prensa de exhibiciones, catálogos de mues-

tras y material de archivo vinculado a las instituciones estudiadas. El análisis se orientó a identificar las definiciones, genealogías y valoraciones construidas en torno al diseño de indumentaria y sus vínculos con el campo artístico. En segundo lugar, se realizaron entrevistas en profundidad con diseñadores que iniciaron sus trayectorias en el período analizado, así como con periodistas y editoras que participaron activamente en la construcción de narrativas sobre el diseño local. Las entrevistas permitieron acceder a las percepciones de los propios actores sobre su relación con el campo artístico y los espacios de legitimación institucional. El recorte temporal privilegia el período 2000-2006 como momento de emergencia y consolidación, aunque se realizan referencias a antecedentes (años ochenta y noventa) y desarrollos posteriores que permiten contextualizar el proceso. El recorte espacial se concentra en Buenos Aires, donde se localizan las principales instituciones artísticas y se desarrolló mayormente el circuito de diseño analizado.

En primer lugar, se presenta una breve discusión de antecedentes y conceptos que permiten ubicar la especificidad del caso analizado en la intersección entre moda, museos y prensa especializada y su aporte al desarrollo del diseño profesional local. Luego, se explora el rol y los perfiles de las periodistas especializadas como curadoras y se reconstruyen los antecedentes que la prensa recuperó para dotar de un pasado a ese diseño local: el Instituto Di Tella de los años sesenta y la escena *under* de los años ochenta y su vínculo con la Bienal de Arte Joven. El apartado central examina las acciones desarrolladas por museos de arte contemporáneo, particularmente el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), entre 2002 y 2006. Finalmente, se presentan las conclusiones.

Moda, museos, prensa y la conformación del diseño profesional

Este análisis abreva conceptualmente en los conceptos de campo, capital simbólico y autonomía relativa (Bourdieu, 2003). La construcción de genealogías artísticas no es un ejercicio neutral de recuperación histórica sino una operación activa de legitimación. El campo artístico produce sus propias tradiciones mediante el establecimiento de filiaciones entre productores, operación en la que críticos, historiadores, curadores desempeñan un rol central (Bourdieu, 1995). Esta “consagración retroactiva” transfiere capital simbólico desde figuras ya legitimadas hacia prácticas emergentes, inscribiéndolas en tradiciones reconocidas.

Haciendo un uso heurístico de esa trama conceptual, se puede pensar el “campo de la moda” como un espacio de lucha simbólica donde diseñadores, firmas, periodistas, compradores, fotógrafos y otros agentes disputan la definición de lo que cuenta como moda legítima (Rocamora, 2002). En el campo de la moda, los museos y la prensa especializada operan como agentes de esta construcción genealógica, estableciendo conexiones que producen valor simbólico (Palmer, 2008). En ese marco, la prensa especializada en moda ha sido conceptualizada como un agente clave en la producción simbólica del diseño de indumentaria. El concepto de “mediatización” permite captar cómo las prácticas de la moda, desde el diseño de colecciones hasta los desfiles, son moldeadas por y para los medios. Es decir, no se trata solo de que la moda se comunique a través de medios sino de

que se hace moda a través de ellos (Rocamora, 2017). Complementariamente, los eventos y exhibiciones operan como “materialización del campo”, haciendo visibles las posiciones relativas, las jerarquías y los capitales en juego (Entwistle y Rocamora, 2006). En relación con esto, el rol de los intermediarios culturales (Bourdieu, 2000), como la crítica, prensa especializada, periodistas, publicistas, se destaca como articulación entre la producción de bienes culturales y la producción de gustos de los consumidores. La mediación no se limita a transmitir información sino que participan activamente en la “producción de la creencia en el valor de la obra” (Bourdieu, 1995; Miguel 2020); operan como “*taste makers*” que legitiman lo “todavía-no-legítimo”, contribuyendo a canonizar producciones que no cuentan aún con el respaldo de las jerarquías simbólicas establecidas (Smith Maguire y Matthews, 2012). Periodistas, críticos y editores actúan como redactores y mediadores de la cultura legítima (Brans y Kuipers, 2023). Son agentes que no solo transmiten información sino que activamente construyen marcos interpretativos que definen qué cuenta como moda legítima (Rocamora, 2001).

La exhibición de moda en museos de arte contemporáneo ha experimentado una transformación fundamental desde la década de 1990, cuando las *fashion exhibitions* se consolidaron como prácticas curatoriales autónomas que desafían las jerarquías tradicionales entre arte y diseño (Steele, 2008). A partir de allí, es posible entender a los museos no como espacios de exhibición neutrales sino como “*fashion media*” o “medios de moda”, es decir, como agentes que producen y circulan significados sobre la moda, operando como intermediarios culturales con capacidad de legitimar trayectorias y construir genealogías (Anderson, 2000). Desde esta perspectiva, el museo no solo exhibe sino que construye narrativas, establece valoraciones, jerarquías y contribuye a consagrar trayectorias. Esto resulta crucial para comprender el caso argentino, donde instituciones como MALBA funcionaron como plataformas de visibilización para un campo emergente que buscaba diferenciarse del circuito comercial.

La práctica curatorial en moda se ha expandido más allá del museo tradicional, incorporando estrategias performáticas, instalaciones *site-specific* y formatos colaborativos que difuminan las fronteras entre exhibición, evento y espectáculo (Vänskä y Clark, 2018). El giro performático que observado en exhibiciones como Hábito Malba (2003) o el Fashionlab de Gabriel Grippo (2005) responde a esta tendencia internacional donde el museo deviene espacio de experiencia antes que contenedor de objetos, privilegiando la dimensión temporal y corporal de la moda por sobre su materialidad estática (Green *et al.*, 2021; Reddy-Best *et al.*, 2022). Esta expansión implica una diversificación de actores, tales como curadores independientes, consultores, periodistas devenidos curadores, entre otros, que conviven con una multiplicación de formatos que desafían definiciones y circunscripciones respecto del público que participa de muestras y eventos de moda: académicos, profesionales del sector, visitantes de museos, entre otros, cada uno con expectativas, lógicas y competencias diferenciadas (Breward, 2008).

En el caso que analizamos, las periodistas especializadas en moda cumplieron funciones de intermediación cultural en un doble registro: como críticas en medios gráficos, contribuyeron a construir categorías interpretativas, como “diseño de autor” y genealogías que conectaban a los nuevos productores con antecedentes prestigiosos del campo artístico, como el Di Tella o la Bienal de Arte Joven. Como curadoras en museos, tradujeron estas

construcciones discursivas y narrativas en dispositivos de exhibición que inscribían al diseño en el espacio legitimado del arte contemporáneo. A diferencia de contextos donde instituciones especializadas como museos de moda o departamentos académicos consolidados proveen marcos de legitimación establecidos, en este caso las periodistas especializadas asumieron funciones curatoriales ante un vacío institucional específico.

Periodistas como curadoras: la bisagra entre campos

En las exhibiciones de moda en museos de Buenos Aires, desarrolladas entre 2002 y 2007, la función curatorial fue ejercida mayoritariamente por periodistas especializadas en moda que operaron como mediadoras entre el campo del diseño y el campo artístico. Victoria Lescano, Ana Torrejón y Felisa Pinto constituyen figuras relevantes de este proceso. Fueron mediadoras clave entre la producción de bienes culturales y la formación de gustos, participando activamente en la “producción de la creencia en el valor” de aquello que se presenta al público. Se observa, entonces, una negociación de las fronteras de los espacios profesionales (Cheng y Tandoc, 2022), que adquiere especificidad en este caso: las periodistas argentinas que asumieron funciones curatoriales en museos cruzaban límites entre crítica especializada y curaduría, entre medios y museos, entre el campo periodístico y el campo artístico. La múltiple inscripción de estas figuras, expresan una configuración funcional a un momento específico de conformación del espacio del diseño de indumentaria, donde la escasez de agentes especializados formados en la disciplina, requería y capitalizaba estas inserciones multi-posicionales.

Los perfiles de estas figuras aportan a la comprensión del fenómeno. Ana Torrejón ejemplifica la doble inscripción institucional característica de estas mediadoras. Directora Editorial de *Elle Argentina* y codirectora de la galería Dabbah Torrejón, premiada por AICA en 2005, curó *Moda en progresión* (MALBA, 2005). Esta inscripción simultánea en periodismo de moda y arte contemporáneo la posicionaba como traductora privilegiada entre campos. Victoria Lescano contribuyó desde *Página/12* a nutrir el relato sobre el diseño local. Su *Followers of Fashion* (2004) contribuyó a sistematizar referencias, nombres y categorías del campo. Al curar *Estilos latinoamericanos* (MALBA, 2004) e *Identidad Criolla* (MALBA, 2006), llevó al museo las genealogías discursivas construidas desde la prensa, subrayando la idea de que la prensa no solo comunica sobre moda sino que la produce (Rocamora, 2017). Felisa Pinto expresa en su trayectoria vital una continuidad temporal más extensa. Periodista de *La Opinión* y *Primera Plana*, propietaria de la boutique Etcétera en la Galería del Este, aportaba legitimidad testimonial como contemporánea y cronista de las experiencias recuperadas como antecedentes del diseño profesional (Pinto, 2013). Su figura encarnaba la dimensión temporal de la intermediación, es testigo, voz autorizada que conecta pasado y presente. Curó *Identidad Criolla* (MALBA, 2006).

El rol pedagógico de la prensa especializada contribuye a entender cómo se dieron los procesos de mediación respecto de un público amplio, construyendo un pasado y explicando de qué se trata el diseño, difundiendo el concepto de “diseño de autor”, identificando sus espacios de expresión principales, a la vez que genera lazos con otras zonas de acción como el campo artístico que, trasladando su capital simbólico, ejercen una acción

legitimadora y reproducen la creencia en el valor de lo que está en juego (Miguel, 2020). Esta función de traducción, con énfasis en la experimentación artística, implicó también decisiones que dejaban en segundo plano otras tradiciones de la moda local. La categoría “diseño de autor”, privilegiaba la firma individual, destacaba la “creatividad” como atributo y operaba una diferenciación por sobre la confección anónima o la producción en serie.

El árbol genealógico del diseño: “el Di Tella” y “la Bienal”

La construcción de un relato que dotara al diseño de indumentaria en Argentina de un pasado, una historia y una tradición resultó central para su proceso de legitimación como espacio de producción autónomo (Miguel, 2013, 2019). La prensa especializada no se limitó a difundir las producciones de los diseñadores profesionales sino que aportó activamente a la elaboración de un pasado para el diseño local, estableciendo filiaciones, puentes y vínculos con experiencias previas de las vanguardias artísticas locales que “prestaban” prestigio simbólico. En este marco, el trabajo de Lescano (2004) sintetiza con precisión esta operación genealógica. En la construcción de un pasado para el diseño de indumentaria profesional argentino, no tienen tanta presencia modistos como Gino Bogani o Elsa Serrano, que tradicionalmente han vestido a figuras mediáticas y se convirtieron en personajes populares, reconocidos por un público amplio. Se ocupa, en cambio, de recuperar la vanguardia artística del Instituto Di Tella, cuyos productores pivotaban entre la producción de vestimenta y la experimentación artística. Al vincular el diseño emergente con la vanguardia artística y no con la alta costura tradicional, se operaba una transferencia de capital simbólico (Bourdieu, 2003; Palmer, 2008) que posicionaba al “diseño de autor” en el polo de la producción restringida, orientada por criterios estéticos antes que comerciales.

El Instituto Di Tella y las vanguardias de los años sesenta

El Instituto Di Tella, activo entre 1958 y 1970, funcionó como epicentro de la vanguardia artística porteña y como espacio de experimentación y cruces entre disciplinas. Allí convergieron artistas visuales, músicos, performers y creadores que exploraron los límites entre arte y vida cotidiana (King, 2007). En ese contexto, la indumentaria emergió como territorio de experimentación estética y como soporte de intervenciones que desafiaban las convenciones del vestir. De allí, Dalila Puzzovio, Mary Tapia y Delia Cancela son figuras, entre otras, que la prensa recuperó hacia los años 2000 como antecedentes del diseño profesional contemporáneo.

Dalila Puzzovio, con su obra “Dalila Doble Plataforma” (1967), galardonada con el Premio Internacional del Instituto Di Tella, fusionó arte y moda de manera paradigmática: la pieza funcionaba simultáneamente como obra de arte exhibida en el Instituto y como producto comercializado en zapaterías de Buenos Aires. Esta doble circulación, en el espacio artístico y en el mercado, expresaba las tensiones en la relación entre moda, arte y museo, la ambigüedad del objeto que es a la vez obra y mercancía. Mary Tapia, convocada

para presentarse en el Di Tella, propuso con “Pachamama Prêt-à-porter” (1967) una moda que recuperaba textiles autóctonos del noroeste argentino. Delia Cancela, junto a Pablo Mesejean, desarrolló una producción (1966) que transitaba entre el arte visual y el diseño de indumentaria, alcanzando reconocimiento internacional en publicaciones como Vogue y Harper’s Bazaar. Rosa Bailón completa el cuadro de figuras recuperadas como referentes. Su boutique *Madame Frou Frou*, en la Galería del Este, ubicada a la vuelta del Instituto Di Tella, en la zona de la Plaza San Martín en la ciudad de Buenos Aires, funcionó hacia fines de los años sesenta como una suerte de extensión comercial de la efervescencia creativa del Di Tella, ofreciendo indumentaria y objetos vinculados a aquellas nuevas estéticas. Este linaje operó como una selección estratégica. Al privilegiar las figuras vinculadas a la experimentación artística por sobre, por dar un ejemplo, los modistos tradicionales de la alta costura, se establecía una filiación que, al tiempo que permitía el ingreso de una novedad al sistema de la moda, jerarquizaba lo creativo y lo conceptual frente a lo comercial y lo convencional o tradicional. El diseño contemporáneo quedaba así inscripto en una tradición de vanguardia, en diálogo con el campo artístico, que le confería legitimidad simbólica.

La Bienal de Arte Joven y la escena under

La recuperación democrática en 1983 abrió espacios de expresión y circulación cultural que durante la dictadura habían permanecido clausurados o marginados. Como parte de este proceso, la Primera Bienal de Arte Joven, realizada en 1989 en el Centro Cultural Recoleta, funcionó como instancia de visibilización para una generación de creadores que exploraban los cruces entre arte, performance y vestimenta (Lescano, 2013; Lucena y Laboureaux, 2016). Este evento, puede leerse como una preliminar de la “materialización del campo” (Entwistle y Rocamora, 2006) para el diseño de indumentaria local. Un espacio de producción aunque aún incipiente y de fronteras difusas; contribuyó a marcar un momento donde posiciones, relaciones y apuestas estéticas se volvieron visibles en un espacio institucional “prestado” desde el mundo del arte. Allí se daba un cruce entre los primeros diseñadores y otros artistas que, como Sergio De Loof, Kelo Rodríguez y Gabriel Grippo, aunaban sus propuestas en indumentaria que más tenían que ver con lo performático y el crear supra-sentidos sobre el vestir y la moda que con el diseño específicamente entendido como una disciplina profesional y estandarizada, como se la entiende en el marco de una currícula universitaria y formación profesional (*Ver Figura 1*).



Figura 1. Bial de Arte Joven (1989)
(Fuente: Fundación IDA).

En los tardíos años ochenta y principios de los noventa, donde ubicamos los comienzos del tipo de diseño de indumentaria profesional, muchos de los espacios donde se manifestaba el diseño estaban vinculados a la cultura juvenil y la escena *under* de la ciudad. Muchos desfiles se realizaban, no bajo los flashes de las fotos de las habituales pasarelas, sino bajo los destellos de las luces de locales bailables como Bolivia, Morocco, Ave Porco y Eldorado, ubicados en el centro de la ciudad. Se trataba de lugares de experimentación, que en muchos casos se señalaban como de vanguardia. Los espacios nocturnos creados por Sergio De Loof funcionaron como escenarios donde convergían arte, moda, música y diversidad. No eran simples discotecas sino ambientaciones totales donde la vestimenta formaba parte de una propuesta estética integral. Los desfiles que allí se realizaban tenían un carácter performático que los alejaba de la pasarela convencional. Estos espacios anticipaban la expansión de la práctica curatorial más allá del museo, la noche porteña funcionaba como dispositivo de exhibición donde la moda se presentaba, se performaba y se legitimaba ante públicos específicos (Vänskä y Clark, 2018).

La moda llega al museo: exhibiciones y estrategias curatoriales

Mientras que en los contextos centrales de las capitales de la moda, las estrategias se despliegan en torno a la moda comercial establecida que buscaba legitimarse simbólicamente mediante su ingreso al museo, las experiencias registradas en Buenos Aires mostraron un diseño emergente que buscaba darse a conocer al tiempo que diferenciarse del circuito comercial masivo. Es decir, entre 2000 y 2005 el museo no era el espacio donde la moda ya consagrada obtenía reconocimiento artístico sino una plataforma que contribuía a que un campo en formación pudiera construir su autonomía y distinción. Las instituciones del campo artístico han funcionado como espacios de legitimación para los diseñadores

y el diseño como disciplina, invirtiendo su capital simbólico en actividades que dotaban prestigio a los diseñadores y sus prácticas. A partir de 2002, un conjunto de instituciones del arte contemporáneo de Buenos Aires desarrolló acciones específicas incorporando el diseño de indumentaria a sus programaciones (Pérez, 2024). Este movimiento respondió a factores diversos: la creciente visibilidad del diseño local tras la crisis de 2001, el interés de los museos por ampliar sus públicos y la articulación con periodistas especializadas que asumían las funciones curatoriales. El resultado fue una serie de exhibiciones, desfiles y muestras que funcionaron como instancias de consagración simbólica.

El ciclo malba.diseño: combinación de estrategias curatoriales (2003-2006)

El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), inaugurado en 2001, desarrolló entre 2003 y 2006 un programa sostenido de acciones vinculadas a la moda bajo la denominación malba.diseño. Este ciclo constituye un caso privilegiado para analizar la evolución de las estrategias curatoriales (*Ver Tabla 1*) y las formas en que el museo operó como mediador entre el diseño de indumentaria y públicos más amplios.

Tabla 1. Exhibiciones del ciclo malba.diseño (2003-2006).

Título	Año	Curadora	Participantes	Estrategia
Hábito Malba	2003	Andrea Saltzman	Sergio De Loof, Martín Churba, Brandazza-Aduriz, Vero Ivaldi	Performática
Estilos Latinoamericanos	2004	Victoria Lescano	Alexandre Herchcovitch, Kelo Romero, Araceli Pourcel	Temática / Narrativa (Hollywood)
Moda en progresión	2005	Ana Torrejón	Rosa Bailón (retrospectiva), Gabriel Grippo, Pablo Ramírez	Temporal / Histórica (años 70-80-90-2000)
Moda con identidad criolla	2006	Victoria Lescano y Felisa Pinto	Mary Tapia (retrospectiva) + 10 diseñadores "de autor"	Retrospectiva (conecta con vanguardias del Di Tella)

Paralelamente al ciclo de MALBA, otras instituciones desarrollaron acciones que articulaban moda y espacios artísticos, aunque con modalidades diferentes. La muestra *MODA! Fotografía + Diseño* en Fundación Proa (marzo-mayo 2003) trazaba explícitamente una genealogía desde la Primera Bienal de Arte Joven (1988), mientras que el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) desarrolló desde 2001 el ciclo *El arte está de moda*, con desfiles benéficos donde diseñadores creaban colecciones inspiradas en obras de la colección del museo. Estas modalidades diferían de la estrategia curatorial sostenida y

conceptualmente articulada del MALBA. Sin embargo, en conjunto, estas acciones institucionales contribuyeron a normalizar la presencia del diseño de indumentaria en espacios del arte contemporáneo durante el período 2002-2006.

Hábito Malba (2003): el museo como espacio performático

La primera edición, curada por la arquitecta Andrea Saltzman¹ reunió a cuatro diseñadores –Martín Churba, Brandazza-Aduriz, Vero Ivaldi– y un artista, Sergio De Loof. Lo significativo fue su estrategia espacial: el hall central del museo fue intervenido y “habitado” en acciones sucesivas. No se trataba de una exhibición de prendas estáticas sino de eventos performáticos donde el espacio arquitectónico del museo se transformaba en escenario, desplegando estrategias narrativas y experienciales que involucran al visitante (Steele, 2008). La selección revelaba la operación curatorial: De Loof, figura emblemática de la escena *under* de fines de los ochenta, aparecía junto a diseñadores con formación universitaria. Esta yuxtaposición construía implícitamente una genealogía, sugiriendo continuidades entre la experimentación performática de los ochenta y el diseño profesionalizado de los dos mil (Ver Figura 2).



Figura 2. Desfile malba.diseño (2003)
(Fuente: lanacion.com.ar).

Estilos latinoamericanos (2004): narrativa temática e ironía crítica

La segunda edición, curada por Victoria Lescano, se articuló en torno a “las lecturas arbitrarias de Hollywood sobre los estilos latinoamericanos”. Los estereotipos visuales del cine norteamericano sobre lo latino servían como punto de partida para una reflexión irónica sobre identidad y representación. Ya no se trataba solo de exhibir diseño sino de proponer un marco interpretativo crítico que conectaba moda, cine, identidad y política cultural. La

inclusión del escritor chileno Pedro Lemebel como “artista invitado” y el ciclo de cine *Babilonia Latina* reforzaban esta orientación transdisciplinaria. Los diseñadores convocados –Alexandre Herchcovitch (Brasil), Kelo Romero y Araceli Pourcel (Argentina)– fueron presentados en tanto sus trabajos dialogaban con el concepto curatorial. La curaduría producía significado, estableciendo coordenadas de lectura que resignificaban las prendas en el contexto del museo. Esta edición incluyó la primera retrospectiva de Herchcovitch fuera de Brasil, posicionando al museo como agente activo en la construcción de una historia del diseño latinoamericano. Mientras el museo se proyectaba regionalmente, el diseño local se beneficiaba de la asociación con una figura ya reconocida.

Moda en progresión (2005): el arco temporal como estructura

La tercera edición, curada por Ana Torrejón, propuso una estructura temporal que conectaba tres décadas de experimentación entre arte y moda en Buenos Aires. Tres figuras representaban momentos sucesivos de una historia que la exhibición construía performativamente. Los años sesenta-setenta, representados por Rosa Bailón; los ochentas, por Gabriel Grippo (participante de la Primera Bienal de Arte Joven de 1989); y los años noventa-dos mil, por Pablo Ramírez (diseñador UBA). No se trataba de exhibir moda en el museo sino de presentar prácticas que operaban en la frontera entre moda y arte. El texto curatorial explicitaba:

“Sea mediante la performance o mediante la instalación, los procesos creativos de Bailón, GGrippo y Ramírez tienen mucho de ritual; son ejercicios donde los objetos y elementos pertenecientes a la moda se reelaboran, conceptualizan y se presentan bajo los géneros o resoluciones del arte”.

Allí, la retrospectiva de Rosa Bailón resultaba particularmente significativa. Bailón había fallecido en 1999 y su tienda Madame Frou Frou pertenecía a un pasado que el gran público desconocía. La exhibición incluía un video documental producido por Victoria Lescano, con testimonios de figuras del “swinging Buenos Aires” que operaban como testigos autorizados. La estrategia de legitimación testimonial conectaba a Bailón con el Di Tella y las vanguardias de los sesenta-setenta, inscribiendo al diseño de indumentaria en una genealogía artística prestigiosa. Gabriel Grippo presentaba su Fashionlab, donde el museo se convertía en “laboratorio para experimentar en vivo” con la transformación de la ropa, convocando artistas, arquitectos, músicos y público a participar. Grippo, representaba la continuidad de las prácticas performativas de los ochenta en un registro internacional. Pablo Ramírez encarnaba la generación profesionalizada, egresado de la carrera de Diseño de Indumentaria de la UBA, ganador de premios de la industria, diseñador de vestuario teatral. Su inclusión junto a Bailón y Grippo producía un efecto de legitimación cruzada: Ramírez se beneficiaba de la inscripción en una genealogía artística, mientras que esa genealogía se actualizaba y proyectaba hacia el presente a través de su figura.

Moda con Identidad Criolla (2006): recuperación de la vanguardia pionera

La última muestra del ciclo fue “Moda con Identidad Criolla”, una retrospectiva sobre la obra de Mary Tapia, curada por Victoria Lescano y Felisa Pinto. Hacia fines de los años sesenta, la artista había sido convocada por Romero Brest para presentar “Pachamama Prêt-à-porter” en el Instituto Di Tella (1969). Su apuesta estética fue pionera al fusionar textiles autóctonos con siluetas europeas. La estrategia curatorial se ocupó de recuperar treinta prendas (1966-2006) mediante el rastreo de clientas que conservaban sus diseños, testimonios materiales de valor patrimonial. Paralelamente, diez diseñadores contemporáneos fueron invitados a reinterpretar códigos criollos, estableciendo un diálogo generacional que actualizaba la genealogía. Se recuperaba a Tapia como antecedente dinámico y activo. La elección de Felisa Pinto como co-curadora –periodista de *La Opinión*, propietaria de la boutique Etcétera en la Galería del Este, contemporánea y cronista de Tapia– aportaba legitimación testimonial directa con el Di Tella, cerrando el círculo genealógico del ciclo. Tras esta exhibición, el MALBA discontinuó su programación de moda, marcando la misión cumplida de un ciclo que durante cuatro años había operado eficazmente como plataforma de legitimación y construcción genealógica para el diseño de indumentaria local. La operación curatorial desplegada por periodistas en las distintas muestras contribuyó a consolidar sentidos que a la vez circulaban en la prensa y a profundizar la traducción de categorías y criterios de valoración entre campos. En este sentido, al seleccionar qué diseñadores exhibir, qué antecedentes recuperar y qué narrativas construir, establecieron las coordenadas de lectura del diseño de indumentaria en el espacio del museo. La genealogía que conectaba al Di Tella con la Bienal de Arte Joven y con el diseño profesional de los dos mil no era evidente ni natural, fue comunicada activamente desde la prensa y luego institucionalizada en las exhibiciones. Las mesas redondas y actividades complementarias de las exhibiciones reforzaban esta función mediadora. Por ejemplo, en *Moda en progresión* (2005), Ana Torrejón coordinó paneles donde participaban Victoria Lescano, periodistas, diseñadores y profesionales de la moda, generando espacios de reflexión colectiva sobre las relaciones entre arte y diseño. Estas instancias contribuían a construir un discurso compartido que legitimaba tanto a los diseñadores exhibidos como a las propias curadoras. El museo funcionaba no solo como espacio de exhibición sino como foro donde se negociaban definiciones, valoraciones y jerarquías múltiples.

El perfil de la periodista-curadora respondía a una configuración específica, donde la debilidad institucional del sector moda, expresada en la ausencia de museos especializados en diseño contemporáneo, la incipiente investigación académica, escasas colecciones públicas, generaba un vacío que estas profesionales ocuparon de manera eficaz. A diferencia de contextos donde la expansión del *fashion curating* diversifica roles ya establecidos (Vänskä y Clark, 2018), en Argentina las periodistas asumieron funciones curatoriales ante la falta de curadores especializados. Su conocimiento acumulado desde la práctica periodística, sus redes de contactos con diseñadores y su familiaridad con el campo artístico las convertían en las candidatas para articular ambos mundos.

Los desarrollos posteriores confirman la consolidación de esta articulación. Las retrospectivas en el MAMBA, la donación de obras de De Loof al patrimonio público en 2021 y las muestras conjuntas entre el Museo de la Historia del Traje y MALBA en 2023, entre otras

acciones, evidencian que la relación entre moda y museo se ha institucionalizado. Se observa una transición según la cual la función curatorial pasa de periodistas especializadas a profesionales formados en historia del arte. Si bien las periodistas especializadas continuaron ejerciendo funciones curatoriales, por ejemplo, Victoria Lescano curó *Quién es quién* en el Museo del Traje en 2022; las retrospectivas sobre la producción de Delia Canela *Reina de corazones* (2018-2019), Sergio De Loof *¿Sentiste hablar de mí?* (2019-2020) y *Dalila Puzzovio* (2024-2025) en el Museo de Arte Moderno fueron curadas por Victoria Noorthoorn (directora del museo, historiadora del arte), Lucrecia Palacios y Francisco Lemus (curadores del equipo institucional).

La donación en 2021 de 82 obras de De Loof al patrimonio del MAMBA marca el ingreso formal del diseño experimental al acervo de un museo de arte. Paralelamente, el cierre del Museo Nacional de la Historia del Traje en octubre de 2024, convertido en colección del Museo Histórico Nacional por decreto, evidencia que las acciones específicas de resguardo del patrimonio indumentario se han precarizado, mientras que la relación moda-museo se consolida en el ámbito e instituciones del arte contemporáneo.

Comentarios finales

El análisis de las articulaciones entre diseño de indumentaria y espacios del arte en Argentina entre 2000 y 2006 revela un proceso complejo de legitimación simbólica. La prensa especializada contribuyó activamente a conectar la producción profesional emergente con antecedentes prestigiosos de la vanguardia artística local. Los museos de arte contemporáneo, especialmente MALBA, materializaron estas narrativas en exhibiciones que operaron como plataformas de consagración simbólica. Los elementos hasta aquí desarrollados permiten apreciar las acciones de un conjunto de intermediarios que, desde sus distintas formas de intervención, dan cuenta de una importante energía colectiva que se puso en marcha para consolidar y legitimar el espacio de producción del diseño de indumentaria. Esas acciones contribuyeron a delimitar y activar la circulación simbólica del diseño y contribuyeron de esa manera a que sea reconocido y “leído” como tal, trascendiendo los espacios de producción restringida, como la academia. La interacción de diferentes intermediarios contribuye a separar las trayectorias profesionales de las vías de legitimación exclusivamente ligadas a la formación universitaria en diseño, dispone espacios de circulación y clasifica a los productores y productos de diferentes maneras. Esto introduce tensiones y reacomodamientos al interior del campo y permite captar diferencias en cuanto a las posiciones y jerarquías de los distintos actores a la hora de definir tipos de trayectorias, productos y espacios consagrados. La figura de la “periodista-curadora” encarna esta multiplicidad de inscripciones, operando simultáneamente como constructora de narrativas en la prensa y como traductora de códigos en el espacio museístico.

Entre los años 2000 y 2005, la categoría “diseño de autor” emerge y se consolida como resultado de este proceso de traducción simbólica. Al conectar la producción profesional con antecedentes artísticos bajo un término que enfatizaba la firma individual y la creatividad, se estableció una diferenciación respecto de la moda comercial más tradicional y la

confección anónima. El museo funcionó como dispositivo de legitimación que consagraba esta distinción, operando en el polo de la producción restringida del campo (Bourdieu, 2003). La prensa especializada cumplió un rol central en este proceso, no solo difundiendo las producciones sino construyendo activamente tanto en la construcción de una narrativa que diera cuenta de esta novedad de cara a los lectores, como en la expresión del rol de periodistas-curadoras.

Entonces, volviendo a la pregunta inicial: *¿Cómo funcionaron estas acciones institucionales en el proceso de legitimación del diseño de indumentaria local?* Los museos operaron como plataformas que permitieron visibilizar el diseño y que este pudiera alcanzar públicos más amplios. Las exhibiciones construían activamente una historia del diseño local, estableciendo conexiones entre momentos y figuras que no necesariamente se pensaban como parte de una misma tradición. La inclusión en la programación de un museo de arte contemporáneo transfería capital simbólico a los diseñadores exhibidos. Como señalaba una diseñadora entrevistada, la circulación por espacios artísticos “marca algunas diferencias sutiles en términos de distinción entre pares”. Esta relación tiene un sentido doble, al tiempo que el diseño ganaba legitimidad, los museos ampliaban sus públicos y renovaban su programación incorporando estas prácticas.

En este contexto, los museos de arte contemporáneo, en tanto instituciones con legitimidad cultural establecida pero orientadas a otros objetos, asumieron funciones que en otros contextos corresponderían a instituciones especializadas. Las periodistas de moda, ante la ausencia de curadores profesionales, operaron como intermediarias que traducían entre campos, construyendo marcos interpretativos que permitían “leer” el diseño de indumentaria en clave artística. Es decir, las curadoras no encontraban una historia ya escrita sino que la escribían a través de sus selecciones, yuxtaposiciones y marcos interpretativos. Esta configuración puede entenderse como una producción de articulaciones específicas que respondían a las características del contexto local. La legitimación del diseño de autor no pasaba por la consagración en museos especializados, que no existían, sino por la inscripción en circuitos artísticos que aportaban un capital simbólico diferente al del mercado de la moda, contribuyendo a legitimar ese espacio profesional emergente. Las acciones de las instituciones artísticas contribuían activamente a la construcción del campo.

El proceso analizado no estuvo exento de tensiones. Por un lado, las exhibiciones de moda construyen sus públicos y sus objetos simultáneamente: al definir qué se exhibe, definen también qué cuenta como moda digna de exhibición (Breward, 2008), dejando fuera otras modalidades y experiencias. Por otra parte, los primeros diseñadores profesionales, egresados de carreras universitarias, mantenían una relación ambivalente respecto de los antecedentes artísticos. Reconocían su valor simbólico, pero simultáneamente se diferenciaban de aquellas experiencias, reivindicando su especificidad disciplinar y su formación proyectual (Miguel, 2013, 2019). Esta tensión es constitutiva del campo del diseño de indumentaria: el arte funciona como fuente de legitimación, pero también como espacio del que es necesario distinguirse.

Finalmente, el posterior devenir observado en la profesionalización curatorial de las exhibiciones de moda; las retrospectivas sobre las mismas figuras que se establecieron como antecedentes genealógicos; la donación de obras al patrimonio público, y paradójicamente, el cierre del único museo especializado en indumentaria, confirman que el diseño profe-

sional encontró en los museos de arte contemporáneo su lugar de exhibición y la vía principal de legitimación y preservación patrimonial en Argentina. Esta configuración, surgida de las condiciones específicas del contexto local entre 2000 y 2006, se ha institucionalizado como modelo persistente en las décadas siguientes. El caso da cuenta de la porosidad de las fronteras entre campos, el rol de los intermediarios culturales en los procesos de legitimación y las operaciones de traducción simbólica que permiten la circulación de objetos y trayectorias entre espacios diversos. Estos son fenómenos que exceden el diseño de indumentaria, pero encuentran en él una expresión particularmente visible, que ilumina dinámicas de la producción cultural argentina, cuando las instituciones especializadas son débiles o inexistentes, emergen configuraciones alternativas que resuelven de modos particulares las funciones de intermediación y legitimación.

Notas

1. Andrea Saltzman es Arquitecta, Doctora en Diseño y Profesora Titular de Diseño de Indumentaria y Textil. Integró en 1989 la primera cátedra de Diseño de la Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil en la Universidad de Buenos Aires. Más tarde fue directora de esa carrera. Su perfil representa una figura bisagra entre la academia, el arte y la curaduría.

Referencias bibliográficas

- Anderson, F. (2000). Museums as fashion media. En S. Bruzzi & P. Church Gibson (Eds.), *Fashion cultures: Theories, explorations and analysis* (pp. 371-389). Routledge.
- Bourdieu, P. (1990). Alta costura y alta cultura. En: *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Brans, L., & Kuipers, G. (2023). Fashion as 'force for change'? How ideologization reshapes the work of intermediaries in the legitimation of culture. *European Journal of Cultural Studies*, 26(6), 767-787.
- Breward, C. (2008). Between the museum and the academy: Fashion research and its constituencies. *Fashion Theory*, 12(1), 83-98.
- Cheng, Y., & Tandoc, E. C. (2022). Fashion journalists and bloggers: Negotiating professionalism and the boundaries of journalism. *Journalism Practice*, 16(7), 1401-1418.
- Entwistle, J., & Rocamora, A. (2006). The field of fashion materialized: A study of London Fashion Week. *Sociology*, 40(4), 735-751.

- Green, D. N., Du Puis, J. L., Xepoleas, L. M., Hesselbein, C., Greder, K., Pietsch, V., & Estrada, J. G. (2021). Fashion exhibitions as scholarship: Evaluation criteria for peer review. *Clothing and Textiles Research Journal*, 39(1), 71-86.
- King, J. (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Asunto Impreso Ediciones.
- Lescano, V. (2004). *Followers of fashion: Falso diccionario de la moda*. Interzona.
- Lucena, D. y Laboureaux, G. (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: Edulp.
- Miguel, P. (2013). *Emprendedores del diseño. Aportes para una sociología de la moda*. Buenos Aires: Eudeba.
- Miguel, P. (2019). Más allá del autor. La construcción pública del diseño de indumentaria en Argentina. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (76):161-177.
- Miguel, P. (2020). El “diseño” como valor y la conformación de un universo de creencia. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (88), 128-142.
- Palmer, A. (2008). Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions. *Fashion Theory*, 12(1), 31-63.
- Pérez, L. (2024). La moda en el museo. El caso de la moda argentina. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (127): 122-134.
- Pinto, F. (2013). Fusión Arte y Moda. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (44), 17-25.
- Reddy-Best, K. L., Staniel, G., Simon, J. D., Streck, K. G., Green, D. N., Matthews, D., & Gordon, J. (2022). Radical structural change in North American dress and textile museums and collections: Critically analyzing social justice, oppression, and empowerment. *Clothing and Textiles Research Journal*, 41(4), 289-305.
- Rocamora, A. (2001). High fashion and pop fashion: The symbolic production of fashion in *Le Monde* and *The Guardian*. *Fashion Theory*, 5(2), 123-142.
- Rocamora, A. (2002). Fields of fashion: Critical insights into Bourdieu's sociology of culture. *Journal of Consumer Culture*, 2(3), 341-362.
- Rocamora, A. (2017). Mediatization and digital media in the field of fashion. *Fashion Theory*, 21(5), 505-522.
- Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda argentina: Del miriñaque al diseño de autor*. Emecé.
- Smith Maguire, J. y Matthews, J. (2012). Are we all cultural intermediaries now? An introduction to cultural intermediaries in context. *European Journal of Cultural Studies*, 15(5), 551-562.
- Steele, V. (2008). Museum quality: The rise of the fashion exhibition. *Fashion Theory*, 12(1), 7-30.
- Vänskä, A., & Clark, H. (Eds.). (2018). *Fashion curating: Critical practice in the museum and beyond*. Bloomsbury.
- Vargas, P. (2013). *Diseñadores y emprendedores. Una etnografía sobre la producción y el consumo de diseño en Buenos Aires*. La Plata: Al Margen.

Abstract: Fashion Design in Argentina became established as a professional field between 2000 and 2005 through the articulation of a range of actors and institutions. The specialised press played an active role in constructing a genealogy that connected this emerging production with the artistic experimentation of the 1960s and 1980s. Contemporary art museums gave material form to these narratives through exhibitions and fashion shows, serving as platforms for symbolic legitimisation. Drawing on documentary analysis and in-depth interviews, this study examines how this articulation functioned as a bridge between different fields, contributing to the establishment of designer fashion (diseño de autor) as a distinctive category and to the consolidation of an emerging professional field.

Keywords: Fashion Design - Symbolic Production - Contemporary Art Museums - Curatorship - Specialised Press - Fashion

Resumo: O design de moda na Argentina consolidou-se como um campo profissional entre 2000 e 2005 por meio da articulação de diferentes atores e instituições. A imprensa especializada desempenhou um papel ativo na construção de uma genealogia que vinculava essa produção emergente às experimentações artísticas das décadas de 1960 e 1980. Os museus de arte contemporânea materializaram essas narrativas por meio de exposições e desfiles, atuando como plataformas de legitimação simbólica. Com base na análise documental e em entrevistas em profundidade, este estudo analisa como essa articulação funcionou como um elemento de ligação entre diferentes campos, contribuindo para estabelecer o design de autor como uma categoria distintiva e para consolidar um campo profissional emergente.

Palavras-chave: Design de Moda - Produção Simbólica - Museus de Arte Contemporânea - Curadoria - Imprensa Especializada - Moda

(*) **Paula Miguel** es Socióloga, Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, especializada en análisis cultural, análisis cualitativo y ciencia de datos. Es Profesora Titular Regular de Sociología e Investigadora CONICET en la Universidad de Buenos Aires. Dirige proyectos de investigación vinculados al análisis de las industrias creativas, la producción simbólica, el emprendedorismo estético-cultural en los sectores medios y las dimensiones culturales de la economía.