

UNA PRÁCTICA CURATORIAL A LA MODA: EXHIBICIONES DE INDUMENTARIA EN LOS MUSEOS

A Curatorial Practice *à-la-mode*: Fashion Exhibitions in Museums

Emilia Müller Gubbins¹

RESUMEN

Este ensayo da a conocer el desarrollo de la curaduría de exhibiciones de moda ejercida en museos de Londres y Nueva York, con el fin de exponer y al mismo tiempo reflexionar acerca del pasado y presente de estas prácticas curatoriales. Se hace referencia a las instituciones y a los personajes que dieron inicio a este fenómeno en su forma moderna a mediados del siglo pasado. Se presentan las problemáticas y controversias que han envuelto a este tipo de exposiciones en las últimas décadas, incluyendo la metamorfosis de sus contenidos y las formas escogidas para su montaje. Se revisan además las características y trayectorias que este tipo de exhibiciones han tenido en Chile.

Palabras clave: exhibiciones, curaduría, moda, indumentaria, conservación.

ABSTRACT

This article discusses the development of fashion exhibitions in museums in London and New York, in order to reflect on the past and present of these specific curatorial practices. It presents the institutions and characters that initiated this phenomenon in its modern version and exposes the problems and controversies that have involved this kind of exhibitions in recent decades. At the same time, it examines the metamorphosis around the contents and forms that have shaped these museums' displays, and the characteristics of their trajectory in Chile.

Key words: exhibitions, curatorship, fashion, dress, conservation.

¹ Master in Costume Studies, Universidad de Nueva York. emiliasahara@yahoo.com

INTRODUCCIÓN

Las exhibiciones de moda² han dejado de ser una novedad en los grandes museos de arte y diseño del mundo. Por el contrario, se han convertido en las protagonistas principales de sus agendas de programación gracias a la capacidad de atraer grandes cantidades de público y en consecuencia importantes ganancias, en un momento donde dichas instituciones están en una continua y difícil búsqueda de recursos.

El ejemplo más evidente de esta asistencia masiva es la exhibición centrada en el diseñador británico Alexander McQueen, que se desarrolló en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en 2011³. La retrospectiva del fallecido diseñador de vestuario, cuyo cierre fue extendido debido a su inmensa popularidad, atrajo a más de 660.000 visitantes, situándola entre las diez exhibiciones más vistas de la historia del museo, junto con exposiciones acerca de los tesoros de Tutankamón (1978), la Mona Lisa (1963) y obras de Pablo Picasso (2010).

Este impulso por montar exposiciones dedicadas a diferentes temáticas relacionadas con la

producción, difusión y consumo de la moda ha sido capitalizado por una variedad de museos de distintas características. Desde instituciones dedicadas en específico a esta materia, como por ejemplo el Museo de la Moda en Amberes, Bélgica (MoMu), y el Museo de la Moda en Santiago, Chile⁴, hasta instituciones de arte, diseño y de historia social, entre ellos el Museo Victoria & Albert en Londres, el Museo de Artes Decorativas de París y el Museo de Londres. Estas prácticas, heterogéneas en sus criterios curatoriales, indican que el fenómeno de la moda se ha convertido en una interesante y provechosa temática que es posible de analizar e investigar y, en consecuencia, exhibir en los museos de hoy.

Mucho ha cambiado en el ámbito de la museografía. Hace setenta años nadie se hubiera imaginado una exhibición dedicada a la obra de un diseñador de moda en las salas de un prestigioso museo de arte. En primer lugar, una prenda de vestir no se consideraba un objeto artístico análogo, por ejemplo, a reconocidas obras pictóricas. Los diseñadores no habían entrado aún en el “Olimpo” de los genios creativos cuyo trabajo era digno de exponer. En segundo lugar, los museos no tenían en sus colecciones vestuario contemporáneo. En un comienzo, si los museos incorporaban prendas de vestir en sus colecciones, era por lo general con el objetivo de mostrar la calidad y técnica de los textiles con los que estaban hechas, o porque estaban asociadas a personajes ilustres o históricos.

La indumentaria como expresión de cambios en el diseño y en la silueta femenina y masculina, relacionada con un contexto social y cultural todavía no se consideraba valiosa en sí misma, menos las prendas que provenían del exclusivo y sofisticado mundo de la alta costura. Según la historiadora y curadora Anne Buck, que escribe a fines de la década del cincuenta, esto se relaciona con la condición inerte de la prenda vaciada de su condición original, alejada del cuerpo vivo y en movimiento de quien la usaba (citado en Clark et al. 2014: 54).

² El concepto moda es entendido en este ensayo como un complejo sistema de características materiales y simbólicas en constante cambio, que engloba la manufactura, comercialización y consumo de la indumentaria. Esta a su vez considera una definición amplia que incluye toda intervención relacionada con el cuerpo, es decir, no solo el vestuario sino también todo tipo de accesorios, como joyas maquillajes y tatuajes. Para profundizar en la discusión de los conceptos moda, indumentaria y vestuario ver Barthes 2003 y Entwistle 2002.

³ La misma exhibición, con algunas modificaciones, fue instalada en el Museo Victoria & Albert en Londres en 2015, siendo la más vista en la historia de la institución con 493.043 visitantes.

⁴ Este museo contiene una colección de categoría internacional con más de 30.000 piezas que van desde el siglo V. a C. hasta el presente. Incluye vestuario, accesorios, artes decorativas y documentos relacionados con la historia de la moda.

De acuerdo con Buck –quien trabajó en la Galería del Vestuario Inglés Platt Hall, en Manchester, por más de veinte años–, esta inmovilidad transforma al vestuario en un simple textil unidimensional, depositario accidental de técnicas, pero no mucho más. Así, este ha tenido un lugar menos privilegiado en las colecciones de textiles, si se compara con las más prestigiosas artes del bordado, del encaje y el tejido. Esto ha ido acompañado con el bajo estatus que ha tenido la temática del sistema de la moda en el ámbito académico (Steele 2008: 8). A mediados del siglo XX la pregunta histórica acerca de este campo estaba todavía lejos de ser apreciada como un ejercicio intelectual, apropiado de ser indagado por los estudiosos. De a poco ambos fenómenos fueron cambiando. Las colecciones de museos empezaron a incorporar prendas creadas por diseñadores contemporáneos, con el fin de representar la historia del diseño de forma más exhaustiva, relacionada así con las prácticas creativas del presente.

Esto implicó a su vez que el trabajo de diseñadores empezase a ser reconocido como una expresión artística válida y posible de ser exhibida en las salas de exposición⁵. En forma paralela, gracias al vuelco ocurrido en las ciencias sociales en la segunda mitad del siglo pasado, la moda y su expresión material más evidente –la indumentaria– empezaron a fascinar a los miembros de la academia. Así, antes descartada por ser considerada un aspecto superficial de la sociedad, asociada con la inferioridad femenina, se transforma en objeto de estudio.

Con el surgimiento de corrientes posmodernas y la validación de preguntas en torno a la apariencia, a la representación social y el género, de pronto el fenómeno de la moda se situó en el corazón de la discusión intelectual al ser capaz de iluminar y a la vez complejizar temáticas vinculadas con el problema de la identidad (Breward 1998: 302).

Hoy es posible afirmar que dichas materias son vistas también por medio del prisma de la moda, y

que la indumentaria ocupa un lugar privilegiado en los museos, siendo objeto de numerosas y exitosas exhibiciones, tanto permanentes como temporales, presentes en todo el globo. Entre estas se encuentran algunas dedicadas al trabajo creativo de un solo diseñador o de un fotógrafo, como también exposiciones de carácter cronológico centradas en los cambios y en la evolución de las tecnologías⁶ o bien en las influencias sociales y políticas, que muchas veces han determinado el devenir de la moda.

Ya no hay dudas respecto del valor patrimonial de las prendas de vestir, ya sean de carácter histórico o contemporáneo, pues forman parte esencial de las colecciones de instituciones de variada índole. Si antes lo efímero, lo banal y lo cotidiano se consideraban cualidades que afrentaban a la moda y la alejaban de una consideración museográfica y académica, hoy, por el contrario se celebran y se examinan como expresiones íntimas de una sociedad sometida a constantes transformaciones culturales. Al mismo tiempo, y reconociendo la presencia e importancia económica de este fenómeno a nivel internacional, variadas universidades han incorporado programas dedicados al estudio de la historia y teoría de la moda desde una perspectiva interdisciplinaria⁷.

A pesar que en Chile el estudio académico de la moda y de la indumentaria siguen siendo marginales,

⁵ Para profundizar en la controversial relación entre moda y arte ver Miller 2007 y Bok Kim 1998.

⁶ La muestra desarrollada este año en el Museo Metropolitano de Nueva York, llamada “Manus x Machina: Fashion in the Age of Technology”, explora justamente la relación entre lo artesanal y la máquina en la producción de indumentaria desde el siglo XIX hasta nuestros días.

⁷ Entre estos se encuentran los programas de posgrado de la Universidad Parsons, CUNY, NYU, Universidad de Estocolmo y London College of Fashion.

con excepción de algunos trabajos de investigación de carácter histórico y sociológico (Cruz 1996, Dussailant 2011, Montalva 2004, 2013), su presencia en los museos tiene una trayectoria un poco más larga (Figuras 1 y 2).

El Museo Histórico Nacional ha estado a la cabeza de este ejercicio museográfico al poseer una de las colecciones de vestuario y textiles más grandes e importantes del país⁸. Entre algunas de sus exposiciones se encuentran “Tiempos para celebrar. Trajes de fiesta y ceremonia 1880-1930” (1996); “100 años de moda femenina” (2000), cocurada con el Centro Cultural de Las Condes; “Sedas de Europa” (2008); y “Baile y fantasía. Palacio Concha-Cazotte” (2012).

⁸ El Departamento Textil y de Vestuario del Museo Histórico Nacional posee más de 4.000 piezas de indumentaria femenina, masculina e infantil.



Figuras 1 y 2. Exposición “Re-Tratadas” en Casa Museo Santa Rosa de Apoquindo. La muestra combina retratos, accesorios y vestidos, estos últimos de la colección del Museo Histórico Nacional (Fotografía: Muller, E. 2014).

Al ser un museo dedicado a la historia social, política y cultural del país, estas exhibiciones han estado centradas en relatar por medio de la indumentaria un momento particular del pasado de Chile, develando así ciertas prácticas de la vida diaria relacionadas con la construcción de la apariencia, el funcionamiento de la moda a nivel nacional o con los modos de ser propios de una elite. De este modo, han expuesto las maneras de vestir en celebraciones cotidianas del pasado, han explicado el efecto de las modas

extranjerías en la silueta femenina chilena del siglo XX, han dado a conocer la procedencia foránea de las telas usadas en la confección de vestuario durante el siglo XIX y también han recreado un baile emblemático de la sociabilidad de antaño.

Es importante destacar que el pasado se ha mostrado de forma parcial debido a que la mayoría de los trajes presentes en su colección, y en consecuencia expuestos en sus salas de exhibición, fueron usados por sujetos de clase acomodada.



"Re-Tratadas" Exhibition, Santa Rosa de Apoquindo House Museum. This exhibition combined portraits, accessories and dresses, mostly from the collection of the National History Museum (Photograph: Muller, E. 2014).

El Museo de la Moda de Santiago es otro espacio dedicado al desarrollo de este tipo de exposiciones, pero lo ha hecho desde una perspectiva internacional y centrada en el diseño de autor y de alta costura, aprovechando el carácter cosmopolita de su colección que se ha basado en los gustos personales de su dueño, Jorge Yarur Bascuñán. En este sentido, se han hecho muestras de evidente interés histórico, como lo fue “Guerra y Seducción” (2008), que daba cuenta del efecto de las guerras mundiales en la cultura, por medio de la indumentaria de hombres y mujeres. Destacan también las exposiciones “Los 80s I” (2010) y “Los 80s II” (2011), que se centraban en ilustrar y explicar la estética visual y sartorial de esa década en particular. Al mismo tiempo, y sirviéndose de piezas icónicas de la colección, el museo ha realizado exhibiciones en torno a la cultura popular, revelando el estilo de celebridades tan dispares como Michael Jackson, Pelé, Diana princesa de Gales y la actriz Marilyn Monroe.

Chile, por tanto, no se ha visto ajeno a las tendencias que se han ido desarrollando en el exterior y las exposiciones que se han montado localmente han sido de alto nivel, a pesar de las diferencias de escala y de presupuesto en relación con los casos europeos y estadounidenses.

Ambas instituciones han generado catálogos que no solo han contextualizado y enriquecido las muestras, sino que también han sido ejemplos de válidas investigaciones en torno a la historia de la moda, que como se mencionó, han permanecido más bien ausentes de los ambientes académicos⁹.

Estas publicaciones se han convertido en plataformas esenciales de difusión de objetos patrimoniales que permanecen, la mayor parte del tiempo, protegidos en depósitos y alejados del público visitante. No obstante, este interés curatorial no ha cobrado la

misma fuerza que ha tenido a nivel internacional. No se ha aprovechado el potencial de la moda, tanto en sus narrativas históricas como contemporáneas, no solo para aumentar el número de visitas en museos y galerías de variada naturaleza, sino de ser capaz de develar relatos y experiencias inexploradas de la identidad cultural, social, económica y política de nuestro país.

Este artículo pretende dar a conocer el inicio y desarrollo de la curaduría de exhibiciones de moda ejercida en Londres y Nueva York, en tanto referencias indiscutibles de este fenómeno a nivel global, con el fin de exponer y al mismo tiempo reflexionar acerca del pasado y presente de estas prácticas curatoriales. Se hace referencia a las instituciones y a los personajes que dieron inicio a este fenómeno en su forma moderna a mediados del siglo pasado. Se presentan las problemáticas y controversias que han envuelto a este tipo de exposiciones en las últimas décadas, incluyendo la metamorfosis de sus contenidos y las formas escogidas para su montaje.

Aunque estas exhibiciones parecieran “estar a la moda” en el ámbito del museo; prejuicios, miedos y sospechas todavía persisten en muchas instituciones y galerías que inhiben su desarrollo (Anderson 2000: 374). Esto se debe a la naturaleza conflictiva de la moda, en cuanto fenómeno económico relacionado con el capitalismo y el consumo de masas, pero a la vez evidente fenómeno cultural, expresión artística subjetiva enlazada con el cuerpo y sus representaciones. Se considera que esta condición dual es solo una de las características de la moda que indica su riqueza y multiplicidad de discursos, posibles de ser explorados y exhibidos en los más variados espacios de exposición a nivel nacional.

EL MUSEO VICTORIA & ALBERT: ALTA COSTURA Y CECIL BEATON

El Victoria & Albert Museum (V&A) es una institución de arte y diseño que tiene la colección de moda y textiles más grande y completa del mundo. Posee más de 100.000 objetos provenientes de todos los

⁹ Ver los catálogos: *Tiempos para celebrar. Trajes de fiesta y ceremonia 1880-1930* (Museo Histórico Nacional [MHN] 1996); *100 años de moda femenina* (Centro Cultural de Las Condes y MHN 2000); *Sedas de Europa* (MHN 2008); *Baile y fantasía. Palacio Concha-Cazotte* (MHN 2013); *Vistiendo el tiempo* (Museo de la Moda 2007); *Guerra y Seducción* (Museo de la Moda 2008); *Catálogo 80* (Museo de la Moda 2016).

continentes y están representadas casi todas las técnicas textiles creadas por el hombre¹⁰. Tiene en su mayoría trajes del siglo XVIII en adelante, incluyendo prendas de destacados diseñadores del presente. Este museo se estableció en Londres en 1852, luego de la exitosa y popular “Gran Exhibición” de 1851, con el propósito de hacer que las obras de arte fueran accesibles para todos, educar a las clases trabajadoras e inspirar a los diseñadores y manufactureros británicos (Wilcox y Lister 2013: 17).

El V&A, originalmente llamado el Museo de los Manufactureros, es una institución pionera no solo en la colección de vestuario y textiles, sino también en el desarrollo de exhibiciones de moda. En esta especialidad se ha posicionado como uno de los referentes más importantes a nivel internacional.

En sus inicios este museo coleccionaba vestuario con el objetivo de conservar y mostrar las técnicas de sus telas, y no fue hasta 1958 que se instaló por primera vez la posición específica de un curador de vestuario. Esta fue instaurada para que se hiciera cargo de la recién incorporada colección –de más de cien prendas– del Período Eduardiano, donada por Heather Fairbanks, una londinense adinerada. Este conjunto de vestidos históricos de principio del siglo XX, fue objeto de una de las primeras exhibiciones de moda desarrolladas en el V&A en 1960, que se llamó “Una dama a la moda”.

Durante la misma década, el museo empezó a exhibir vestuario de forma permanente en la llamada “Sala Octagonal”, hoy conocida como la “Sala 40: Galerías de Moda”, constituyéndose como un espacio único en el mundo, incluso hasta el presente, dedicado a mostrar de forma íntegra los más de 400 años de historia de la moda. Según Valerie Steele, directora del Museo de Moda del Fashion Institute of Technology (FIT) de Nueva York, hasta hace poco tiempo las exposiciones que se hacían respecto del vestuario tenían un enfoque casi de anticuario, siempre cronológico en su organización, y por lo general destinadas a mostrar la sucesión de estilos en la moda de mujeres de la clase alta (Steele 2008: 10)¹¹.

No fue hasta 1971 que se inauguró en el V&A una nueva forma de exhibir el vestuario y la moda, con la exhibición desarrollada por el reconocido fotógrafo,

escritor y diseñador Cecil Beaton. A pesar de que la idea de mostrar vestuario de alta costura de la elite se mantenía respecto de las muestras realizadas en el pasado, la innovación en su diseño y en su narrativa han llevado a bautizar a esta muestra como iniciadora de la práctica curatorial moderna (Clark et al. 2014: 1).

Beaton logró que sus conocidos, tanto hombres como mujeres, donaran sus vestidos y trajes de diseñadores importantes o representativos de una cierta época, y con esta colección –que luego sería incorporada al V&A– armó una de las primeras exhibiciones de moda moderna e internacional. Esta era la segunda vez que el museo instalaba una muestra con trajes que no fuesen históricos. La primera vez fue en 1946, en la exhibición llamada “Gran Bretaña puede hacerlo...”. Esta exposición incluía, entre variados objetos, trajes de moda contemporánea que fueron confeccionados para las circunstancias de la guerra y que habían sido incluidos al museo hace poco tiempo. Esta colección expresaba a su vez las capacidades industriales y creativas del Reino Unido durante la posguerra.

Sin embargo la exhibición “Moda: una antología por Cecil Beaton”, concebida por el curador invitado, reflejaba un criterio curatorial distinto a lo que se había hecho con anterioridad en esta institución, ya que se consideraban las prendas de vestir, en su mayoría de alta costura, como verdaderas obras de arte y de diseño. Para el director del V&A de ese entonces, John Pope-Hennessy, era fundamental que las piezas que se mostrasen fuesen claros ejemplos

¹⁰ La colección del Museo Victoria & Albert contiene no solo artículos de indumentaria, sino que también tapices, gobelinos, alfombras, objetos religiosos y paneles murales, entre otros.

¹¹ En el caso chileno las exhibiciones no se han desmarcado de este tipo de muestras, debido a la naturaleza más bien elitista de las colecciones de indumentaria a nivel nacional. Es la situación de “Re-Tratadas” (2014), organizada por la Corporación Cultural de Las Condes y que contenía vestidos prestados por el Museo Histórico Nacional y “Vestidas: 100 años de moda” (2016), organizada por Casas de Lo Matta, que mostraba 30 prendas de vestir de la colección privada de Jorge Squella.

de la más alta calidad, tanto en su confección como en su innovador diseño (Clark et al. 2014: 69).

La exhibición recorría de forma cronológica las décadas del siglo XX, llegando hasta el diseño contemporáneo inglés, y enfocándose en distintas temáticas, como por ejemplo, la relación entre la obra de la diseñadora Elsa Schiaparelli y el surrealismo en los años treinta o mostrando la influencia de la era espacial en la moda de los sesenta. También se concentraba en ciertos diseñadores reconocidos a nivel internacional, entre ellos Chanel, Dior, Balenciaga y Givenchy.

La muestra ha sido elogiada por su extraordinario y moderno diseño de exhibición, asociado con el mundo de la moda y del *retail*, una filiación todavía novedosa para la curaduría de aquel entonces. Además, con la intención de generar una experiencia sensorial total, a la hora de visitar la exposición, Beaton incorporó ciertos elementos que cautivarían al visitante por completo. Mediante la música y de



Figura 3. Maniqués, Museo Victoria & Albert, Londres (Fotografía: Muller, E. 2014).
Mannequins from the Victoria & Albert Museum, London (Photograph: Muller, E. 2014).

distintos tipos de perfumes se añadió un potente y conmovedor canal de comunicación que enriqueció la experiencia. Estos mecanismos de recuperación de la condición viva del traje, en este caso asociado con la fragancia de un cuerpo que alguna lo vistió, son fundamentales para romper con ese carácter deshabitado e inerte de los vestidos. En este sentido exhibir vestuario no es fácil, en especial por esa evidente carencia de corporalidad y movilidad para lo que las prendas fueron confeccionadas.

A diferencia de una pintura que fue creada con la intención de ser colgada, los trajes deben ser rellenos y de alguna forma revividos artificialmente. Según la historiadora del vestuario Lou Taylor (2002: 4), este es uno de los mayores desafíos del curador junto con el diseñador de la exhibición. Con este objetivo, el maniquí ha sido la principal forma de dar estructura a este tipo de objeto tridimensional ya alejado de su concepción primaria. Incluso, hubo momentos en que se resucitaban los trajes por medio del uso de modelos vivas que se fotografiaban tratando de recobrar así las poses perdidas. Esto se hizo hasta que el ICOM lo prohibiera por considerar que dicho acto era peligroso para la preservación de las piezas.

En la actualidad se prefieren en la mayoría de las instituciones maniqués sin cabeza ni brazos fijos, cubiertos de algodón, que pueden ser ajustados y revestidos para lograr todo tipo de siluetas y estructuras determinadas por los trajes (Figura 3), en especial para aquellos más complejos, anteriores a la segunda mitad del siglo XX. Esto es uno de los aspectos fundamentales en relación con el trabajo de colecciones de vestuario, lo que muchas veces llega a determinar, dependiendo de su estado de conservación, la inclusión o exclusión de ciertos objetos en la exhibición.

En general, los museos de arte y diseño prefieren incorporar a sus colecciones prendas que estén en condiciones prístinas –como recién sacadas de la pasarela–, representando así su naturaleza inicial, mientras que en museos de historia se privilegia o se acepta el trazo del uso humano.

En ambos casos, las regulaciones de conservación son extremas para su preservación en los depósitos.

Es por eso que en cada excursión hacia el exterior y en cada exhibición se tiene especial cuidado respecto de los niveles de luz que podrían dañar las telas a largo plazo y se trata de evitar lo más posible el tacto. Es por ello que las exposiciones son por lo general temporales, y no duran más de seis meses. Por estas mismas preocupaciones de conservación se hace necesario muchas veces mostrar los vestidos tras la protección de vitrinas, o a una distancia tal que impida que los visitantes toquen las prendas. La curadora de vestuario Judith Clark señala que una barrera con el visitante es fundamental, ya que este siempre se siente atraído a acariciar las telas (Clark et al. 2014: 77).

Por tanto, precisos métodos de conservación son necesarios tanto para trajes históricos como para prendas contemporáneas. Muchas veces estas últimas han sido elaboradas con novedosos y modernos materiales producto de experimentaciones tecnológicas, cuyas reacciones al ambiente y a la luz todavía no han sido probadas de forma adecuada. En consecuencia, se debe tener especial cuidado respecto de la iluminación y climatización de los ambientes, sumando la apropiada selección de soportes para así evitar cualquier tipo de deterioro de estos objetos, que son especialmente sensibles a los cambios en el entorno. Es por ello que este tipo de colecciones es considerada como una de las más vulnerables¹².

DIANA VREELAND: LA EXHIBICIÓN DE MODA COMO ESPECTÁCULO

La exhibición concebida por Cecil Beaton fue una de las más populares de su tiempo. Marcó un antes y después en la historia de las exhibiciones de moda en el Reino Unido, y a pesar de que las formas y contenidos han variado desde ese primer intento, todavía se la considera como la muestra del siglo XXI, según una de sus más fervientes admiradoras, Judith Clark: “atractiva, fascinante y original” (Clark et al. 2014: 72).

La importancia de Beaton es indiscutible, sin embargo Akiko Fukai, historiadora y curadora del Instituto de Vestuario de Kyoto, considera su aporte como parte de un desarrollo más amplio, más que un momento crucial (citado en Clark et al. 2014: 6). Mientras que otros curadores como Jean L. Druessedow han catalogado el trabajo de Diana Vreeland, en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, como decisivo de una nueva era en las exhibiciones de moda y vestuario (citado en Clark, et al, 2014: 6).

De acuerdo con la historiadora Valerie Cumming, desde los años setenta los museos se empezaron a dar cuenta de que las estáticas muestras de moda no podían satisfacer a un público cada vez más sofisticado, que viajaba constantemente y estaba acostumbrado al movimiento, al sonido y al tipo de representación que ofrecía el cine y la televisión (Cumming 2004: 71). En este mismo sentido, para Vreeland, editora de *Vogue* y consultora especial del Instituto de Vestuario del Museo Metropolitano, lo más importante era crear un espectáculo nunca antes visto en un museo, por medio de la instalación provocadora y estimulante de prendas de vestuario, incluso pasando a llevar cualquier intento de cronología o precisión histórica (Steele, 2008: 11).

El ejemplo más famoso de esta búsqueda por cautivar de inmediato al público fue en su exhibición acerca de moda del siglo XVIII, al vestir a sus maniqués –entre estos, uno de la reina María Antonieta– con pelucas exageradamente grandes, más desmesuradas que lo normal, para dar cuenta de los excesos y lujos de aquel período. Como recuerda Steele, ante los críticos Vreeland respondía: “el público no está interesado en la precisión, quieren un espectáculo” (Steele 2008: 11).

Vreeland, al haber trabajado como editora de una de las revistas de moda más importantes, estaba familiarizada con estos escenarios. Su técnica curatorial consistía en seleccionar y editar entre los miles de objetos de moda presentes en la colección del museo, aquellos que le permitían

¹² Cfr. Comité Nacional de Conservación Textil 2002.

elaborar opulentos escenarios. Incluso, en una ocasión incluyó un elefante falso, de tamaño real, para expresar y acompañar la riqueza del vestuario de la India Imperial.

Su estilo era osado, y a pesar que fue juzgada por los críticos más tradicionales, nadie pone en duda su duradera influencia que logró subir el estatus de la moda en el a veces estricto contexto museográfico. Según Stella Blum, colaboradora de Vreeland en el museo, su primera exhibición “El mundo de Balenciaga”, de 1973, introdujo una nueva perspectiva en las exhibiciones de moda, otorgando por primera vez a un diseñador de vestuario –en este caso al modista español Cristóbal Balenciaga– un espacio privilegiado en el museo que hasta ese entonces solo estaba reservado a los grandes artistas (Cumming 2004: 72).

Esta no sería la última vez que Vreeland transformaría las salas del monumental museo de arte, para elogiar la obra de un reconocido diseñador de alta costura. La exhibición de 1983 acerca del trabajo de Yves Saint Laurent es quizás su exhibición más controversial y que ha generado un ineludible impacto en las prácticas curatoriales de moda hasta hoy. Nunca antes se había montado una exposición con la intención de dar a conocer una retrospectiva de un diseñador vivo y además vigente en el escenario comercial de la moda.

Considerada como un mero acto de publicidad, los críticos arremetieron contra la curadora cuestionando los motivos de aquella exhibición que transformaba al prestigioso museo en una sofisticada tienda de departamentos¹³. Sin embargo, este fue el inicio de este tipo de exhibiciones, hoy ubicuas pero siempre problemáticas en su naturaleza, ya que en su mayoría ponen en duda la independencia curatorial y traen preguntas concernientes a los efectos del patrocinio corporativo, sobre todo cuando son las mismas casas de moda quienes financian su

presencia en dichos espacios de exhibición (Steele 2008: 8).

Es importante establecer que no todas las exposiciones monográficas de diseñadores vivos comprometen la mirada del curador ni tampoco son todas financiadas por ellos mismos, con el fin de controlar el criterio escogido por la institución a la hora de mostrar la historia de su proceso creativo. Hay casos en que los diseñadores han dado total independencia a los curadores para explorar sus obras, mientras que en otras oportunidades se ha trabajado en conjunto, con la finalidad de dar a conocer de primera fuente las narrativas elaboradas en torno a sus confecciones. No obstante, no se puede desconocer que estas exhibiciones se erigen como publicidad de dicho diseñador o casa de moda, ya que permiten el acceso de su indumentaria a nuevas e inesperadas audiencias, y al mismo tiempo, el museo o la galería le otorga un cierto prestigio, un reconocimiento de talento y trayectoria, que las hacen meritorias de ser expuestas en respetados espacios de cultura (Cumming 2004: 74).

Claire Wilcox, curadora del Museo Victoria & Albert, comparte una opinión menos negativa al referirse a este tipo de muestras, sobre todo considerando el hecho de que le ha tocado montar exhibiciones dedicadas a un solo diseñador: una sobre Versace el 2003 y la segunda sobre la británica Vivienne Westwood en 2004. Para Wilcox estas retrospectivas pueden ser un gran regalo para el público, al darle acceso a exclusivas prendas, constituyéndose así en importantes herramientas educativas (citado en Stevenson 2008: 228). Es por ello que en la muestra acerca del diseñador italiano, Wilcox incluyó una sección donde era posible el estudio de ciertos objetos, donde se permitía examinar e incluso tocar algunas de las prendas en exhibición. Esto hace clara referencia a uno de los objetivos principales de este museo: la misión constante de enseñar e inspirar a sus audiencias.

Uno de los fenómenos que han surgido de la inmensa popularidad de este tipo de exhibiciones es la curaduría de muestras por parte de los mismos diseñadores, ya no solo en el espacio sagrado del museo o la galería, sino que en sus propias tiendas o centros comerciales. Este es el caso de

¹³ Se recomienda ver el documental *Diana Vreeland: The Eye has to Travel* de los directores Lisa Immordino Vreeland y Bent-Jorgen Perlmutt, año 2011.

la exhibición “Pradasphere” de la millonaria marca Prada, inaugurada a principios del 2014 en Londres, la que fue desarrollada al interior de la icónica tienda de departamentos Harrods.

Este tipo de instalaciones dan cuenta que el concepto de curador ha sido extraído del mundo del museo y ha sido apropiado por otro tipo de personajes e instituciones. Dentro de aquellos que ejercen la práctica curatorial en espacios más bien tradicionales, se ha llegado a criticar el mal uso del concepto y se ha visto la necesidad de volver a adjudicarse este apelativo, que no solo hace referencia a la elaboración de exhibiciones sino también al minucioso cuidado y a la esencial documentación que se debe realizar de los objetos que forman parte de las colecciones de vestuario¹⁴.

LAS EXHIBICIONES DE MODA ESTÁN A LA MODA

En la actualidad las exhibiciones de moda tratan de evitar los anacronismos de Diana Vreeland o el enfoque dedicado solamente a la alta costura que presentó “Moda: una antología de Cecil Beaton” hace más de 40 años. Sin embargo estas siguen intentando –al igual que estos innovadores curadores– cautivar y atraer más visitantes, por medio de elaboradas narrativas y atractivos diseños de exhibición para un público cada vez más exigente e instruido. A su vez, el estudio relacionado con la moda ha avanzado enormemente en su profesionalismo y complejidad, dando pie a múltiples preguntas que no solo hacen referencia al mundo de la producción, sino también de la difusión y consumo tanto a nivel masivo como individual.

El Victoria & Albert Museum, otra vez precursor en expandir los horizontes de estas prácticas curatoriales, introdujo en el ámbito del museo un discurso atinente a la moda que hasta la década del noventa se encontraba marginado de las exhibiciones. En su exposición de 1994 llamada *Streetstyle, from sidewalk to catwalk, 1940 to tomorrow*, curada por Amy de la Haye, se mostraban los estilos de subculturas

surgidos entre los años cuarenta y noventa, con las prendas más representativas de *beatniks*, *punks*, *hippies* y góticos, entre otros, dando cuenta de su evidente presencia en las calles, pero también en las pasarelas.

Por primera vez se ponía en evidencia por medio de una exposición que lo “subterráneo”, en especial la cultura juvenil alternativa, influenciaba de forma evidente a la alta costura y no al revés. Al mismo tiempo, la propuesta curatorial asociaba cada prenda a la persona que la había usado, generando de inmediato una conexión de la pieza con el desarrollo personal y urbano de cada subcultura, incorporando así nuevas voces al contexto de un museo de arte y diseño.

Según Lou Taylor, las biografías tanto de prendas como de individuos estaban documentadas de modo cuidadoso, convirtiendo a *Streetstyle* en un significativo hito en la historia de este tipo de muestras, ya que la relación entre consumidores y sus ropas pocas veces son representadas y explicadas en las exhibiciones de vestuario (Taylor 2002: 50). En tanto que para Valerie Steele, *Streetstyle* es primordial en esta trayectoria curatorial, ya que incorporó inexploradas definiciones respecto de la moda (Steele 2008: 24).

Desde los años noventa hasta hoy las exhibiciones de moda se han vuelto cada vez más numerosas (de siete en 1971 a 39 en el 2012) e indagan nuevas materias en torno a lo que significa el acto de vestirse en su dimensión económica, política y social (Clark et al. 2014: 170). De este modo es posible encontrar muestras que abordan el trabajo de diseñadores emergentes y establecidos, así como concernientes al arte textil; ilustración y fotografía de la moda; desarrollos históricos y contemporáneos; problemáticas de sustentabilidad y ética; y discursos de género e identidad, por mencionar solo algunos.

Entre la abundante oferta de exhibiciones en el presente, destaca el trabajo de la curadora Judith

¹⁴ Para profundizar acerca de los múltiples usos del concepto “curador” en el mundo contemporáneo ver Williams 2009.

Clark. Arquitecta de profesión, Clark empezó su innovador trabajo curatorial en una pequeña galería dirigida por ella misma entre 1997 y 2003. La llamada “Galería de Vestuario de Judith Clark” es considerada el primer espacio experimental sin fines de lucro dedicado a la exhibición de prendas de vestir.

Su trabajo consistía en colaborar con diseñadores de la escena europea, comisionar piezas de vestuario conceptual, además de investigar y diseñar muestras dedicadas a temas específicos que de alguna forma respondían a tendencias contemporáneas. Cada exhibición se acompañaba con un pequeño documento y con un seminario que reunía las mentes de diseñadores, periodistas, académicos y curadores. Su estilo curatorial es conocido por poner énfasis no solo en el original y erudito contenido de sus exhibiciones, sino también en la elaborada propuesta de diseño, siguiendo en este sentido los pasos de Diana Vreeland, al priorizar en el espacio y en la forma de presentación las narrativas escogidas.

Clark incorporó una forma curatorial mucho más conceptual que ha sido criticada por aquellos que la tildan de demasiado subjetiva en sus propuestas (Teunissen, 2014: 40). Sin embargo, ella no está impresionada por la precisión histórica (otra vez haciendo referencia a Vreeland) y plantea la posibilidad de mirar la moda desde distintas perspectivas, al considerar cada exhibición como un riguroso trabajo de interpretación liderado por el curador (Clark, 2014, 6).

Uno de sus proyectos más interesantes, también en el Museo Victoria & Albert, llamado “El Conciso Diccionario del Vestuario”, se hizo en los depósitos del museo en el 2011 mientras estaban en renovación, por medio de la visita guiada que se hacía en pequeños grupos. La muestra, de naturaleza conceptual, consistía en recorrer el espacio y al mismo tiempo se analizaba el vocabulario asociado a la moda desde una perspectiva psicoanalítica. Por

ejemplo, en una de sus piezas no se expusieron vestidos en su forma tradicional, sino que totalmente cubiertos con telas blancas que delineaban solo su figura interna, planteando así nuevas definiciones en torno al vestuario y un novedoso lenguaje a la hora de exhibirlo.

La posición de Clark es bastante progresista dentro de las prácticas curatoriales del presente e indica, según N.J. Stevenson, la transformación que ha logrado la curaduría de moda al convertirse en una disciplina interesada por la exploración de diversas metodologías y lenguajes (Stevenson 2008: 227)¹⁵.

CONCLUSIONES

Según Valerie Steele, si la moda es un fenómeno “vivo”, contemporáneo y en constante cambio, un museo de la moda es *ipso facto* un cementerio de ropa muerta (Steele 1998: 334). Es por ello que la labor de los curadores es principalmente la de re-significar las prendas al interior del contexto museo, imaginar nuevas narrativas y explorar las posibilidades que tiene la moda para plantear problemáticas de distinta índole, ya sean culturales, sociales, económicas o políticas de nuestra sociedad.

Su carácter plural invita a una aproximación interdisciplinaria, tanto desde la academia como del museo, al ser una constante ineludible en la vida de todos, incluso de aquellos que intentan excluirla de sus decisiones cotidianas de consumo. Se podría decir que esta condición social inherente de la moda, es una de las razones por la que las exposiciones de este tipo han sido tan numerosas en las últimas décadas, ya que todo tipo de público puede sentirse fácilmente identificado con una prenda en exhibición, o entrar en un juego de apreciación estética, de deseo y también de rechazo.

Por medio de la moda la cultura popular ha entrado de lleno al museo y, en consecuencia, este se ha convertido en un espacio cada vez más heterogéneo e inclusivo. Ejemplo de esto es el programa llamado “Moda en movimiento” creado por la curadora Claire Wilcox, en el Museo Victoria & Albert en 1999.

¹⁵ Es interesante mencionar que en la actualidad la prestigiosa escuela de diseño inglesa London College of Fashion ha creado un programa de Magíster especializado en la curaduría de moda, dirigido justamente por Judith Clark.

En un principio este evento consistía en modelos caminando en medio de las galerías del museo, usando las últimas prendas de los diseñadores más aclamados del período. Ahora esta iniciativa se ha transformado en un megaevento, donde las salas han sido reemplazadas por una pasarela, en las que se dan a conocer las novedosas creaciones de diseñadores emergentes y reconocidos de todo el globo, dando acceso directo a todo tipo de público a un evento que en el pasado se limitaba a exclusivos y elitistas shows de moda¹⁶.

Toda esta coyuntura internacional relacionada con las exhibiciones de moda no se ha traducido en el caso chileno en una apertura de miradas y perspectivas. Los museos no han logrado capitalizar el creciente interés por las narrativas de la moda, tanto históricas como contemporáneas, en las audiencias de hoy (Figuras 4 y 5).

En Chile ha habido un énfasis en el patrimonio textil precolombino, pero se ha dejado de lado el importante trabajo de costureras y modistas nacionales. No se ha mencionado la historia de la industria local y sus cambios en el tiempo. El problema no solo recae en la falta de investigación académica, sino también en una precaria consideración de las prendas de vestir como objeto de arte, digno de ser expuesto en forma autónoma en salas de exposición y no siempre asociado a una coyuntura histórica y social particular.

A pesar de que se han hecho esfuerzos por exhibir ciertas marcas de diseño contemporáneo y local como ejemplos de creación artística¹⁷, estos todavía no han logrado posicionarse en las salas de instituciones de arte de carácter tradicional. Ha habido una importante desconexión entre el museo, la academia y la industria de la moda chilena, que sin duda ha postergado un debate curatorial actualizado y atractivo en torno a estos temas a la hora de concebir las exhibiciones respecto de indumentaria.

Al analizar el trabajo desarrollado en instituciones como el Museo Metropolitano de Nueva York y el Victoria & Albert en Londres, surge entonces la pregunta planteada por la periodista de moda Suzy Menkes,: “¿Para qué sirven las exhibiciones sobre moda?” (Menkes 2011).

Al respecto es posible señalar que lo más importante de estas exhibiciones es su capacidad de no solo recuperar el pasado sino usar este relato para inspirar e impulsar a diseñadores en el presente. Es necesario generar un diálogo entre el ayer y el hoy, y entre las distintas industrias creativas locales, sobre todo en un momento en que está ocurriendo un verdadero renacer del diseño de autor¹⁸. No es que a Chile le falte historia o producción de moda, por el contrario, solo faltan iniciativas curatoriales que las investiguen y las den a conocer.

Tomando en cuenta tanto la experiencia europea como la estadounidense en el desarrollo de exhibiciones de moda, se deduce que es posible hacer muestras didácticas y entretenidas que combinen un contenido especializado con el espectáculo, con el fin de atraer la mayor cantidad y diversidad de espectadores. Por otra parte, el mundo del museo podría contribuir al desarrollo de nuestro entendimiento acerca de la moda y sus innegables efectos en la sociedad contemporánea, pudiendo incluso llegar a liderar investigaciones de este tema en contraste con una academia que se ha mantenido por largo tiempo reticente.

¹⁶ Al respecto es necesario hacer notar que el acceso masivo a los *shows* de moda también se ha visto revolucionado por medio de los dispositivos digitales, ya que muchas veces estos eventos son transmitidos en vivo con la ubicuidad de redes sociales.

¹⁷ La exposición de fotografías organizada por el *blog* de moda “Viste la calle”, en el edificio Telefónica durante el 2014, incluía el trabajo de diseñadores nacionales con el objetivo de expresar de forma conceptual la filosofía creativa de sus marcas. En este mismo sentido ver también la exposición del 2015, “Diálogos de moda / Chile-Brasil”, realizada en el Centro Cultural La Moneda.

¹⁸ Esto se traduce no solo en la numerosa presencia de marcas en el escenario local que intentan competir con el mundo del *retail*, sino que también en la creación de una asociación gremial que une a distintos diseñadores llamada “Moda Chile”. Por otra parte, la prestigiosa semana de la moda Mercedes-Benz, que este año se realizará por segunda vez en Chile, solo mostrará el trabajo de diseñadores nacionales, dejando en evidencia la consolidación de algunos creadores.

Afortunadamente este escenario se ha visto transformado en el último año por ciertas iniciativas

puntuales. Es el caso del seminario “Arte/Moda: intersecciones” organizado por el académico Alexis Carreño¹⁹ en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, así como la charla “Diseño de vestuario en Chile”, organizada por el Centro Cultural La Moneda. Esta última reunió distintos expositores que conectaban de cierta forma la historia de la moda nacional con diseñadores vigentes de la industria local²⁰.

¹⁹ Carreño es Doctor en Historia del Arte y Crítica de la Universidad Estatal de Nueva York, Stony Brook,

²⁰ Los expositores fueron los diseñadores María Inés Solimano, Gerardo Tyrer y María Eugenia Ibarra, la periodista Constanza Vergara y la historiadora de la moda Pía Montalva.



Figura 4. Exhibición “*The Glamour of Italian Fashion 1945-2014*” (Fotografía: Archivo Museo Victoria & Albert, Londres, 2014).
“*The Glamour of Italian Fashion 1945-2014*” Exhibition (Photograph: Victoria & Albert Museum Archive, London, 2014).

Ambos esfuerzos resultaron ser un ejercicio positivo que alcanzó una alta convocatoria, lo que demuestra la existencia de un especial interés por parte de académicos, estudiantes y diseñadores por reflexionar en torno a la moda en Chile: su pasado, su presente y también su futuro. Ahora solo falta que dichas conversaciones y debates sean incorporadas por los museos y traducidas en la configuración de exhibiciones dedicadas no solo a la recuperación de

la memoria sino que también a la promoción de la moda de carácter nacional.



Figura 5. Exhibición “Wedding Dresses: 1775-2014” en el Museo Victoria & Albert, Londres (Fotografía: Muller, E. 2014).
 “Wedding Dresses: 1775-2014” Exhibition, Victoria & Albert Museum (Photograph: Muller, E. 2014).

REFERENCIAS CITADAS

- ANDERSON, F. 2000. Museum as Fashion Media. En S. Bruzzi y P. Church Gibson (eds.), *Fashion Cultures, Theories, Explorations and Analysis*, pp. 371-389. Londres, U.K.: Routledge.
- BARTHES, R. 2003. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona, España: Paidós.
- BOK KIM, S. 1998. Is Fashion Art? *Fashion Theory*, 2(1): 51-72.
- BREWARD, C. 1998. Cultures, Identities, Histories: Fashioning a Cultural Approach to Dress. *Fashion Theory*, 2(4): 301-313.
- CLARK, J., DE LA HAYE, A. y HORSLEY, J. 2014. *Exhibiting Fashion, Before and After 1971*. New Haven, London, U.K.: Yale University Press.
- COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL. 2002. *Manual de conservación preventiva de textiles*. Santiago, Chile: DIBAM, Fundación Andes.
- CUMMING, V. 2004. *Understanding Fashion History*. New York, U.S.A: Costume and Fashion Press.
- CRUZ, I. 1996. *El traje. Transformaciones de una segunda piel*. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- DUSSAILLANT, J. 2011. *Las reinas de Estado: consumo, grandes tiendas y mujeres en la modernización del comercio de Santiago 1880-1930*. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- ENTWISTLE, J. 2002. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona, España: Paidós.
- MENKES, S. 2011. 04 de July. Gone Global: Fashion as Art? *The New York Times*. Recuperado de: http://www.nytimes.com/2011/07/05/fashion/is-fashion-really-museum-art.html?pagewanted=all&_r=0 [06 noviembre 2015].
- MONTALVA, P. 2004. *Morir un poco: moda y sociedad en Chile 1960-1967*. Santiago, Chile: Sudamericana.
- MONTALVA, P. 2013. *Tejidos blandos: indumentaria y violencia política, Chile 1973-1990*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- MILLER, S. 2007. Fashion as Art: is Fashion Art? *Fashion Theory*, 11(1): 25-40.
- STEELE, V. 1998. A Museum of Fashion is More than a Clothes Bag. *Fashion Theory*, 2(4): 327-336.
- STEELE, V. 2008. Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition. *Fashion Theory*, 12(1): 7-30.
- STEVENSON, N.J. 2008. The Fashion Retrospective. *Fashion Theory*, 12(2): 219-236.
- TAYLOR, L. 2002. *The Study of Dress History*. Manchester, Nueva York, U.S.A.: University Press.
- TEUNISSE, J. 2014. Understanding Fashion through the Museum. En M. Riegels Melchior y B. Svensson (eds.), *Fashion and Museum, Theory and Practice*, pp. 33-45. London, U.K.: Bloomsbury Academic.
- WILCOX, C. y LISTER, J. (eds.). 2013. *V&A Gallery of Fashion*. London, U.K.: V&A Publishing.
- WILLIAMS, A. 2009. 02 de October. On the tip of creative minds. *The New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/2009/10/04/fashion/04curate.html> [13 septiembre 2016].