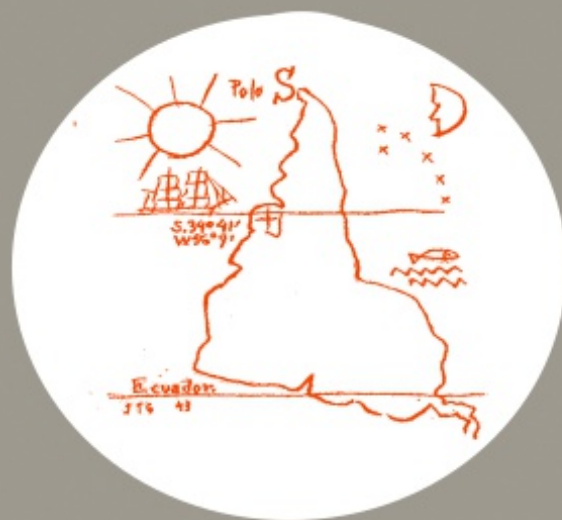


TODAS AS ARTES

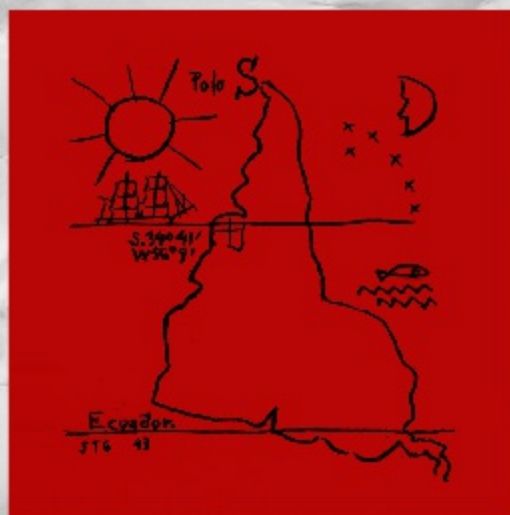
.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Volume Especial, Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025
ISSN 2184-38052

Debates entre Sociologia e História da Arte

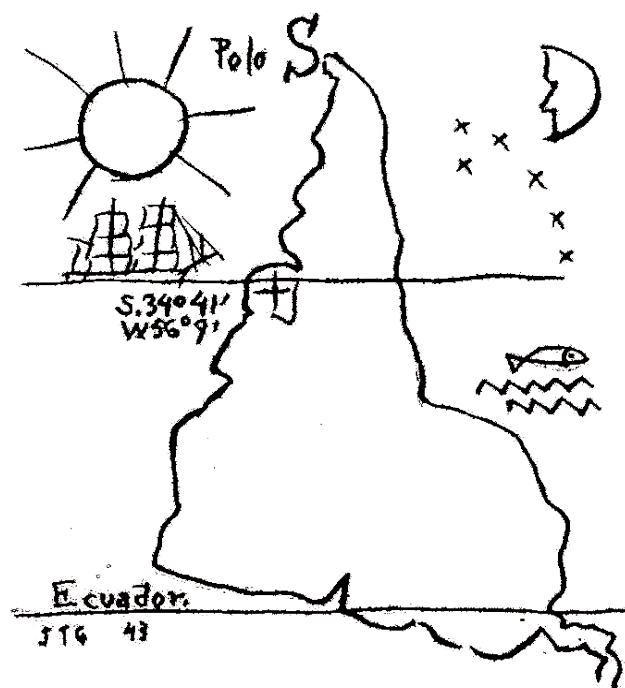
América do Sul e Caribe em perspectiva



Organização

**Sabrina Parracho Sant'Anna
Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos**

Volume Especial, Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025



DE LAS COLECCIONES DE ARTE A LAS COLECCIONES DE INDUMENTARIA. UN RECORRIDO DE INVESTIGACIÓN FROM ART COLLECTIONS TO DRESS COLLECTIONS. A RESEARCH JOURNEY

DES COLLECTIONS D'ART AUX COLLECTIONS DE VÊTEMENTS. UN PARCOURS DE RECHERCHE

DAS COLEÇÕES DE ARTE ÀS COLEÇÕES DE VESTUÁRIO. UM PERCURSO DE PESQUISA



María Isabel Baldasarre

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, UNSAM-CONICET, Argentina

RESUMEN: Este trabajo describe el recorrido de investigación que enlaza el coleccionismo de arte con una historia visual de la moda en Buenos Aires en el período comprendido entre 1870 y 1914. Se plantean los puntos en común entre ambos objetos de estudio, así como los desafíos metodológicos y los aportes que el análisis de la moda, en tanto consumo masivo y extendido entre todas las clases sociales, ofrece a la historia cultural. Se consideran elementos como la gravitación que en ambos fenómenos tuvieron los bienes importados, la relevancia de las artes del hacer para la producción casera de indumentaria y las posibilidades del análisis material de las prendas. Este análisis, en diálogo con fuentes visuales e impresas, permite conocer mejor la cultura vestimentaria de un determinado momento histórico.

Palabras-clave: coleccionismo, moda, consumo, Buenos Aires, siglo XIX

ABSTRACT: This paper outlines a research trajectory that links art collecting with a visual history of fashion in Buenos Aires between 1870 and 1914. It explores the points of intersection between these two areas of study, as well as the methodological challenges and contributions that fashion analysis—as a form of mass consumption shared across social classes—offers to cultural history. Key aspects considered include the impact of imported goods on both phenomena, the significance of craft-based practices in home dressmaking, and the potential of material analysis of garments. In dialogue with visual and printed sources, this approach enables a deeper understanding of clothing cultures during a specific historical period.

Keywords: collecting, fashion, consumption, Buenos Aires, 19th century

RÉSUMÉ: Cet article retrace un parcours de recherche qui relie le collectionnisme d'art à une histoire visuelle de la mode à Buenos Aires, entre 1870 et 1914. Il met en lumière les points communs entre ces deux objets d'étude, ainsi que les défis méthodologiques et les apports que l'analyse de la mode, en tant que consommation de masse partagée entre toutes les classes sociales, offre à l'histoire culturelle. Sont considérés comme axes d'analyse le rôle des biens importés dans les deux phénomènes, l'importance des savoir-faire dans la confection domestique des vêtements, et les possibilités qu'offre l'analyse matérielle des pièces d'habillement qui, en dialogue avec les sources visuelles et imprimées, cela permet de mieux comprendre les

[12]

DE LAS COLECCIONES DE ARTE A LAS COLECCIONES DE INDUMENTARIA. UN RECORRIDO DE INVESTIGACIÓN • MARÍA ISABEL BALDASARRE

cultures vestimentaires d'une époque historique donnée.

Mots-clés: collectionnisme, mode, consommation, Buenos Aires, XIXe siècle

RESUMO: Este artigo apresenta um percurso de pesquisa que conecta o colecionismo de arte a uma história visual da moda em Buenos Aires, entre 1870 e 1914. Discute os pontos em comum entre esses dois campos de estudo, assim como os desafios metodológicos e as contribuições que a análise da moda — enquanto consumo massivo e difundido entre todas as classes sociais — oferece à história cultural. São considerados como eixos de análise a influência dos bens importados em ambos os fenômenos, a importância dos saberes manuais na confecção doméstica de roupas e as potencialidades da análise material das peças de vestuário que, em diálogo com fontes visuais e impressas, permite compreender melhor as culturas do vestir de um determinado momento histórico.

Palavras-chave: colecionismo, moda, consumo, Buenos Aires, século XIX

1. Introducción

Este trabajo propone un recorrido por distintas instancias de la investigación desarrolladas en las últimas décadas en torno a colecciones de arte y de indumentaria, atendiendo a los desplazamientos conceptuales, metodológicos y materiales implicados en el pasaje del estudio del colecionismo y el mercado de arte hacia una perspectiva que incorpora el análisis de la moda, el vestir y el consumo de ropa. Mi foco se ha centrado en la ciudad de Buenos Aires, en el período conocido como *belle époque*, es decir desde el último cuarto del siglo XIX hasta los inicios de la primera Guerra Mundial. Se trató de un momento de alta concentración de riqueza, gran movilidad social, llegada masiva de inmigrantes europeos e intensa transformación urbana. Buenos Aires, que en 1870 tenía 207.600 habitantes, llegó a multiplicar casi por nueve esa cantidad para 1920, año en que se registraban 1.779.500 pobladores (Ferrerres, 2010: 239-240). Entre 1890 y 1920 el producto bruto interno per cápita de la Argentina era el más alto de la región, consolidando un gran mercado consumidor, en el que los bienes importados de todo tipo encontraron un ámbito ideal para su propagación y consumo. La ciudad participó así de ese furor por lo importado que caracterizó a las pujantes burguesías de muchas metrópolis latinoamericanas (Orlove, 1997), y en este sentido, tanto las obras de arte como las prendas de indumentaria inundaron la plaza porteña^{1.)} para satisfacer una demanda inédita y transformarse en objetos aspiracionales, equivalentes con las propias ideas del arte y la moda.

La perspectiva de la circulación y el consumo de bienes culturales se propone como un elemento en común a ambos fenómenos, habilitando la comparación y subrayando también sus particularidades y diferencias. El giro hacia el estudio de la moda implicó no solo un cambio de objeto, sino también una transformación en la escala y en la naturaleza misma de los materiales a analizar. Mientras que la investigación anterior se basó en acervos delimitados —principalmente de pinturas pertenecientes a colecciones públicas—, el nuevo enfoque presentó una cantidad, por momentos inabarcable, de casos de estudio: todos los habitantes de una ciudad participan, de manera más o menos formal, en el consumo, intercambio y uso de ropa.

^{1.)} "Porteño/a" es el gentilicio que se utiliza para referirse tanto a las personas como a lo relativo a la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Además, desde sus orígenes la moda hizo parte de un sistema comercial. En el período de análisis, prácticamente no existe medio de prensa que no contenga artículos o publicidades relacionadas con la fabricación y venta de indumentaria, y esto aplica tanto para las revistas orientadas al público femenino como para publicaciones ilustradas de interés general y los diarios de gran tirada. Las fotografías de archivos institucionales y sobre todo las provenientes de colecciones personales y familiares también constituyen un repositorio infinito de ejemplos que pueden ser considerados para iluminar las particularidades de las prácticas del vestir. Por otra parte, en cuanto al acercamiento material, solo una pequeña proporción de estos objetos han sido conservados en museos y colecciones públicas. En general se trata de ropas significativas, ya sea porque fueron lucidas por personas célebres o porque marcaron hitos relevantes en la biografía de su usuario o usuaria, aquello que Lou Taylor denomina “repositorios de profundas memorias personales” vinculadas a casamientos, fiestas o bautismos (Taylor, 2002: 5). Todo resulta en que muy pocas prendas de uso cotidiano de los sectores populares se atesoran en reservorios, privándonos así de los testimonios materiales relativos al vestir de un vasto sector de la sociedad del pasado.

Otro factor a tener en cuenta es la gravitación de la dimensión visual tanto en el consumo de arte como a la hora de construir el cuerpo vestido. Si bien estudios recientes, buscan ampliar la práctica del vestir, entendiéndola como en su dimensión multisensorial que concibe al cuerpo vestido puede como entidad sintiente²⁾, no podemos negar la gravitación que el oclocentrismo ha tenido a la hora de configurar el universo de la moda. Como venimos afirmando, el repertorio visual de la moda es más que profuso, estando integrado tanto por las fotografías de los distintos cuerpos vestidos como por figurines, ilustraciones y fotografías de moda³⁾. No en vano, además, el espejo como superficie reflejante ha tenido un rol tan relevante en el acto de vestirse y en la configuración de esta acción como una imagen (Ruggerone & Strauss, 2020: 2).

Así, sin negar la especificidad tanto del análisis morfológico de las prendas como de las performances, emociones y sensaciones propias a las prácticas vestimentarias, proponemos una lectura que –desde la historia del arte y los estudios visuales, en diálogo con la denominada *fashion theory*– contribuya a lo que denominamos una “historia visual de la moda”. Al respecto, y al menos para el caso argentino, este punto de vista busca enriquecer una historia cultural muchas veces disociada del análisis de objetos y prácticas, mediante la incorporación de la vertiente material y visual del vestir.

²⁾ En su introducción a *Fashion and Feeling: The Affective Politics of Dress*, Filipello y Parkins (2023) sostienen que, más allá del paradigma visual hegemónico en los estudios de moda, cada vez más investigaciones reconocen la importancia de pensar el cuerpo vestido como un sitio afectivo: un cuerpo que siente, que recuerda, que se conecta con otros. Proponen así considerar a la ropa como una suerte de archivo corporal de sensaciones colectivas, una plataforma que conecta subjetividades con formaciones históricas.

³⁾ En el siglo XX, este corpus se ampliará aún más para incluir al cine y la televisión, medios centrales para la difusión de las imágenes de moda.

A continuación, expondremos algunos de los desafíos metodológicos a los que nos enfrentamos al estudiar la moda en Buenos Aires, desde el enfoque teórico conceptual emanado de la historia del arte. Por otra parte, se proponen varios puntos de coincidencia y conceptos productivos que, surgidos del propio recorrido de investigación, aportan matices a la comprensión de distintos consumos culturales sucedidos en un mismo lapso temporal al ponerlos en diálogo y contrastarlos entre sí.

2. Cultura visual / vestimentaria o la moda de la vida cotidiana

Desde hace ya varias décadas, la historia del arte en Argentina ha centrado su atención en un sinnúmero de producciones visuales que exceden el canon construido sobre las grandes obras, en general pinturas y esculturas. Postales, estampillas, tapices, artes decorativas, ilustraciones, fotografías y grabados sobre distintos soportes han resultado un terreno fértil para reconstruir la diversidad visual de un determinado momento histórico. La cultura visual resulta una perspectiva teórica fructífera, ya que cómo bien sintetizan Mariana Marchesi y Sandra Szir en una introducción crítica sobre la temática, permite cuestionar el concepto de autonomía al tiempo que amplía el objeto de estudio produciendo una desestabilización de las jerarquías consagradas y una discusión sobre categorías de análisis tradicionales, sin anular las diferencias entre los distintos sistemas de visualidad (Marchesi & Szir, 2011: 32, 34).

¿Qué vínculos podemos establecer entre la idea de la cultura visual y una cultura vestimentaria o cultura del vestir? Muchas veces cuándo se habla de la moda, esta es equiparada a la alta costura, es decir a las producciones más resonadas de diseñadores, en general hombres, que en sus desfiles bianuales preanuncian los carriles por los discurrirán las tendencias de esa temporada. Esta idea de la avanzada de la moda, legitimada por la autoría de un genio que proclama una nueva tendencia y con ella condena al pasado reciente como obsoleto, tiene mucho en común con la concepción del arte moderno, tal como ha sido entendida por la teoría de las vanguardias artísticas. La jerarquía construida por las bellas artes y la alta moda se basan en pilares comunes –novedad, unicidad, ruptura con el pasado, la firma como marca autoral– y no es casual que el ascenso del creador de la *haute couture*, Charles Frederick Worth⁴⁾, en el París del último cuarto de siglo XIX, coincida temporal y geográficamente con la sucesión de “ismos” que jalonaron los hitos del arte moderno.

Por otra parte, la sinergia que las bellas artes mantienen con la cultura visual se replica el vínculo entre la alta moda y la cultura vestimentaria. Al respecto es fundamental la hipótesis de Nancy Troy (2003) quien reconoce el vínculo simbiótico que existió entre la prenda única de un diseñador y la producción masiva que permitía llegar al mercado de clase media. La multiplicidad estaba muchas veces contemplada por las propias *maisons* que fabricaban modelos para ser replicados. Para la autora, esta tensión, entre original y reproducción es un problema nodal que la moda comparte con el modernismo artístico.

⁴⁾ De acuerdo a lo reconstruido por Elizabeth Ann Coleman (1989), Charles Frederick Worth (1825–1895), fundó su *maison* en 1858 en la rue de la Paix de París. De nacionalidad inglesa, personificaba en sí mismo la idea del genio-creador, alejado del mundo burgués. Se vestía como un artista y frecuentaba las galerías de museos como el Louvre y la National Gallery. Su establecimiento, concebido como un espacio escénico de lujo, reunía ambientaciones teatrales, telas exquisitas y una atención exclusiva para una clientela internacional de elite. Algo similar sucedería luego con Paul Poiret y Jacques Doucet, patrocinadores de las artes y auto-representados como artistas.

Así, seguir el ejemplo teórico de la cultura visual, y hacerlo extensivo al mundo de la indumentaria, nos permite iluminar usos del vestir que han sido desatendidos por una historia de la moda centrada en la irrupción de las novedades. Para uno de los principales teóricos de los estudios visuales, Nicholas Mirzoeff, la cultura visual es una táctica que “da prioridad a la experiencia cotidiana de lo visual” (Mirzoeff, 2003: 25). En esta línea, la propuesta de una cultura vestimentaria puede servir para enmarcar las prácticas extendidas que caracterizan el vestir cotidiano, soslayadas muchas veces por su – aparente– ausencia de innovación.

¿De qué modo el vestir de los sectores populares se articula con las modas de su tiempo? Si a primera vista se piensa que recursos económicos limitados conducen a un vestir solo por necesidad, adherimos a la postura de Jennifer Craik quien afirma que “si bien no toda la ropa es moda, todos los sistemas vestimentarios tienen al menos una relación distante con los sistemas de la moda y las convenciones estilísticas” (Craik, 1993: 2). Las evidencias empíricas, y aquí nuevamente referimos al inmenso repertorio que hace parte de la cultura visual finisecular como catálogos de tiendas, fotografías, figurines y avisos publicitarios, nos muestran que dispositivos de modelación corporal tan centrales al siglo XIX como el corset o el polisón, fueron hegemónicos entre todo tipo de mujeres. Gracias al dominio de la costura, también pobladoras rurales y usuarias de bajos recursos pudieron fabricar estos indumentos y así participar de los rituales de implicados en la construcción de la silueta a la moda.



Figura 1: Francisco Ayerza, *Gaicho y china*, ca. 1895, Archivo Witcomb

Fuente: Archivo General de la Nación, Argentina, Departamento de Documentos Fotográficos, inv. 779

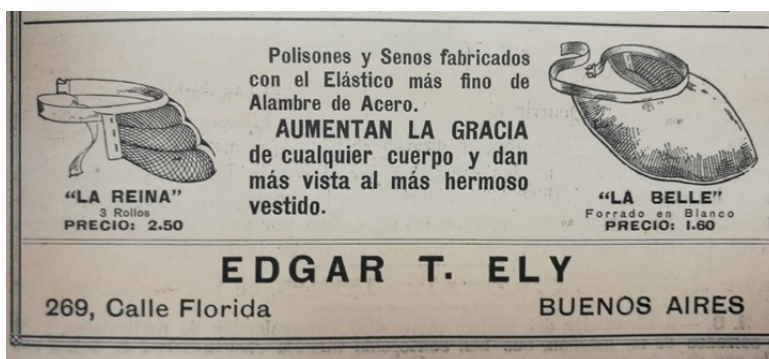


Figura 2: Publicidad de polisones Edgar T. Ely *La Mujer*, a. 2, n.º 38, 19.10.1900

Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.

Asimismo, las encargadas de realizar la ropa vendidas por las tiendas departamentales muchas veces utilizaban estos mismos saberes para fabricar prendas para ellas mismas o para sus familias. Gracias a las revistas de moda y a los moldes y patrones al alcance de la mayoría de la población, las artes del hacer permitieron emular los modelos entonces en boga. No obstante, esto no impedía la búsqueda de diferenciación a través de la indumentaria. Los procesos de distinción siguieron operando, más allá de la supuesta uniformidad, para pasar a alojarse en la calidad de las telas, en los encajes y pasamanerías, y en los accesorios como sombreros, zapatos, pieles y joyas.

Más allá del supuesto de que, en el siglo XIX, la apariencia burguesa se hizo extensiva a las distintas clases sociales, en realidad lo que se produjo fue la “democratización del deseo” de estar vestido a la moda (Aldrich, 2003: 153). Por ejemplo, las fotografías de las exhibiciones de fin de curso de las muchachas asistentes a las Escuelas Profesionales⁵⁾ y a las academias privadas de costura, que proliferaron no solo en Buenos Aires sino en las distintas urbes del país, dan cuenta de la instancia aspiracional de la moda. A diferencia del consumo de obras de arte, privativo de las clases pudientes, el acceso a la dimensión estética en el vestir cotidiano fue una variable que, con sus matices, atravesó todo el espectro social. En el siglo XIX, estar bien vestido, entendido este “bien vestir” como exhibirse prolijo, pulcro, pero también con el atuendo completo y acorde a los estándares de los estilos del momento⁶⁾, era índice de civilidad y decoro (Baldasarre, 2021: 13). Se asumía que la apariencia comunicaba la respetabilidad de una persona, funcionando como un reaseguro de su urbanidad por más que sus medios económicos lo posicionasen en los estratos más bajos de la pirámide social. En este sentido, resulta fundamental entender el papel decisivo que las artes del hacer desempeñaron en la ampliación y difusión de la moda, estableciendo además una línea de continuidad entre los siglos XIX y XX. Al menos hasta la década de 1950, la mayoría de las ropas de los sectores medios y populares siguió siendo resuelta por costureras, modistas y por las propias usuarias, más allá de la cada vez más masiva producción mecánica de ropa, ofrecida por las tiendas que se propagaban por los diferentes barrios de la ciudad.

La moda tuvo un papel central en la construcción de la apariencia cotidiana de hombres y mujeres, volviéndose más ritualizada en los sectores dominantes que cambiaban sus ropajes varias veces en un día al ritmo de las actividades laborales o sociales. Como vimos, sujetas y sujetos que no pertenecían a los sectores conspicuos también buscaron participar del imaginario moderno y cosmopolita que la moda connotaba. En esta línea, lo importado se constituye como significativo central, al punto de que ni siquiera surge en el período la posibilidad de pensar una moda con características locales.

⁵⁾ A partir de 1894, se fundaron en Argentina escuelas profesionales de mujeres, inspiradas en el modelo francés, con el fin de formar a futuras esposas y madres. En su alumnado, predominaban las niñas y jóvenes de sectores populares, a quienes se inculcaban habilidades manuales consideradas imprescindible para la economía doméstica. Entre ellas, la costura, a mano y a máquina, y el corte de prendas tenían un sitio fundamental.

⁶⁾ En el caso de los hombres esto incluía la cabeza cubierta por un sombrero, el traje completo, con puños y cuello impecables, y nunca exhibirse en “mangas de camisa” considerada una prenda de ropa interior. En el caso de las mujeres, el pelo debía estar prolijamente peinado y el atuendo diurno dejaba escasa piel expuesta a la vista pública, siendo completado por guantes y sombrero.

3. Si es de afuera es mejor: la circulación transnacional del arte y la moda

El tema del origen foráneo de los bienes culturales es un elemento relevante para pensar el paisaje urbano y cultural de Buenos Aires en el tránsito del siglo XIX al XX, y un factor que también tienen en común el mercado del arte y el consumo de ropa. La importación masiva durante el período, con años específicos en que se desgravaron los derechos aduaneros para las obras de arte^{7.)}, permitió una literal invasión de todo tipo de bienes suntuarios y de lujo, mientras en paralelo se activó un debate acerca de la viabilidad o no de una producción cultural con características propias.

La transformación de Buenos Aires en una urbe moderna vino de la mano del arribo de inmensas cantidades de pinturas, bronce, marfiles, tapices y platería, generalmente de origen europeo. El mercado transoceánico estaba sobresaturado con una oferta que su sistema artístico no llegaba a absorber, siendo necesaria la constitución de nuevos mercados. Para naciones como Francia, España o Italia, las burguesías argentinas constituían un público ideal para recibir, especialmente pinturas, tanto de artistas célebres como escenas y paisajes que apelaban, en los inmigrantes, al recuerdo de su tierra de origen. Las obras llegaron a raudales, primero para ser exhibidas en bazares y tiendas de ramos generales y luego para integrarse en las exposiciones de arte que se sucedían en las galerías comerciales inauguradas hacia los últimos años del siglo en la ciudad^{8.)}. A diferencia de los bazares que iban poniendo a disposición los stocks tal como llegaban de Europa, las galerías como Witcomb, Freitas y Castillo, L'Aiglon o el Salón Costa, –ubicadas en torno a la calle Florida, la arteria elegante de la ciudad– establecieron la exposición como estrategia de venta. Con una duración habitual de dos semanas, las exhibiciones solían titularse con el nombre del artista –en el caso de las muestras individuales– o bien con el de una escuela nacional, una rúbrica general como arte moderno o incluso el apellido del intermediario involucrado en su organización. A menudo se publicaron catálogos que incluían la nómina de obras y, en algunos casos, un texto crítico que introducía a los artistas o describía sus producciones. La capacidad compradora de la elite argentina fue tal que muchos marchands y artistas viajaron específicamente a la lejana capital del sur con el objeto de forjar alianzas con gestores locales^{9.)} y fidelizar aún más compradores receptivos a sus escuelas nacionales.

⁷⁾ Entre 1888 y 1890, las Cámaras de Senadores y Diputados deciden desgravar la introducción de obras de arte. En los años previos y posteriores los gravámenes para este tipo de objetos fluctuaron entre el 25% y el 60% de su valor. Véase Baldasarre (2006: 43).

⁸⁾ He analizado este proceso en el libro producto de mi tesis doctoral *Los dueños del arte* (2006), y en artículos más puntuales donde rastreo la inserción de la pintura italiana (Baldasarre, 2007) y la alianza que marchands franceses establecieron con instituciones locales (Baldasarre, 2024).

⁹⁾ Como ha señalado Anne Helmreich (2011) la gran expansión geográfica del mercado internacional del arte a finales del siglo XIX dependió en gran medida de la pericia comercial e histórica de los gestores locales para atraer a los compradores.

Algo similar sucedió en el rubro de la indumentaria. De acuerdo a las investigaciones de Fernando Rocchi, para la década de 1880 la industria textil local era casi inexistente, estaba escasamente mecanizada y se centraba en la manufactura de ítems básicos^{10).} En paralelo, la plaza porteña se vio inundada por telas, prendas ya confeccionadas y accesorios provenientes de Europa, así como de emprendedores que con experiencia en la producción y el comercio de indumentaria buscaron probar suerte en Buenos Aires. A partir de 1873, asistimos a la apertura de grandes tiendas como A la Ciudad de Londres, El Progreso, A la Ciudad de México, Gath y Chaves y Harrod's, que replicaron *las grands magasins* o *department stores* que tan exitosas habían resultado en Francia, Inglaterra y Estados Unidos (Perrot, 1996: 58-86). El sistema estaba garantizado por varias innovaciones como el abaratamiento de las mercancías gracias a su producción masiva, los precios fijos, un gran surtido de ropa ya confeccionada, la venta por catálogo para quienes no podían acudir en persona a la tienda y la renovación del stock cada temporada. Es decir, la importación de bienes aparejó en ambos casos la formalización de los espacios para su comercio, implicando no solo la llegada de los productos sino también de su sistema de venta: la galería de arte y la tienda departamental. En el caso de la indumentaria, la extranjería estuvo además connotada por la nacionalidad de muchos de los realizadores de la ropa, ya que la mayor parte de los dueños de talleres y hacedores manuales eran extranjeros. Por ejemplo, el censo de 1895 arroja que había un total de tres sastres, sombrereros y zapateros extranjeros por cada argentino dedicado a esos mismos rubros^{11).} Algo similar ocurría con los comercios de vestido y tocador, donde por cada establecimiento en manos de un argentino había cuatro bajo administración extranjera, proporción que se profundizó en hacia los años previos a la Primera Guerra Mundial^{12).}

También va a haber coincidencia entre los sitios de proveniencia de pinturas y ropas, siendo Francia y sobre todo París, el origen indiscutido a lo hora de transmitir calidad y sobre todo modernidad en sus bienes culturales. No obstante, de la misma manera que el mercado del arte registró contingentes provenientes de otras naciones europeas (principalmente España e Italia, pero también Alemania y Holanda) otros orígenes también se registran en el caso de la indumentaria. Los casimires, los trajes, el calzado y la ropa masculina se promocionaban como originarios de Londres, capital indiscutida de la sastrería desde el siglo XVIII^{13).} y los sombreros, el calzado de cuero y la ropa interior tenía como carta de presentación la factura italiana. Sabemos, además, que hubo otras naciones, como Alemania, que sobresalieron en la importación de corsets, medias, cuellos y puños de camisa, aunque la procedencia germana no apareciese tan equiparada a la idea de la calidad o novedad como sí resultaba con las otras naciones^{14).}

¹⁰⁾ Esta situación comenzará a modificarse en la década de 1890 pero, aunque "la producción nacional creció, aún no lograba satisfacer la demanda; para 1900, el 60 por ciento de estos bienes consumidos en Argentina eran importados" (Rocchi, 2006: 34).

¹¹⁾ De 9.275 trabajadores y trabajadoras registrados como sastres, el 77,47% eran extranjeros, el 74,65% de los 1.357 registrados como sombrereros y el 73,25% de los 20.112 zapateros y zapateros. Los tres oficios estaban capitalizados por hombres que representaban un 80% del total de trabajadores. Por el contrario, en el rubro de las modistas, en el que figuraban 8.356 inscriptas, el 99,40% eran mujeres y más del 50% de ellas eran extranjeras (Fuente, 1898: CXCI).

¹²⁾ El Censo de 1914 arroja que ese año de los 5.899 comercios vinculados a la indumentaria (mercerías, tiendas de moda, peleterías, sombrererías, calzados, etc.) el 87,5% eran propiedad de extranjeros (Martínez, 1914: 141).

¹³⁾ En numerosos trabajos, Christopher Beward ha analizado la transformación del west end londinense en pos de la consolidación de una estética masculina refinada, austera y distintiva, subrayando el papel de los sastres en la invención de esta estética. Véase Beward (2004, capítulo 1).

¹⁴⁾ He analizado en detalle la proveniencia de bienes importados de indumentaria al país en Baldassarre (2021: 56-60).

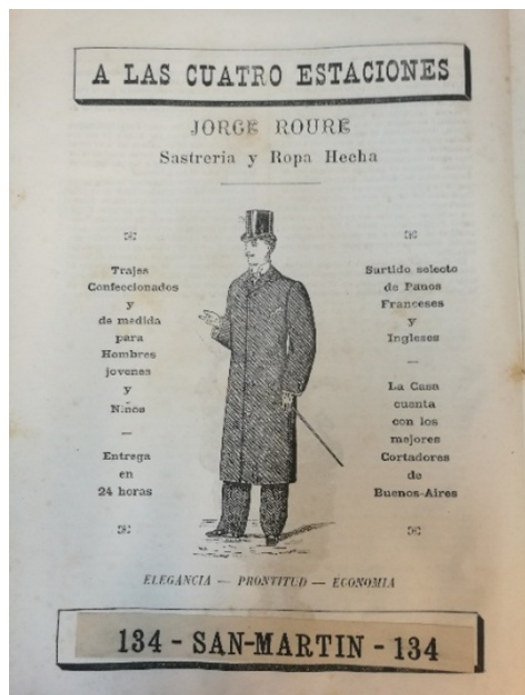


Figura 3: Publicidad de A las cuatro estaciones. Almanaque de la Familia. Modas y novelas ilustradas 1880.

Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.

El cetro de París como cuna de la moda se mantuvo firme durante los años aquí considerados^{15.)}, especialmente en lo relativo a la indumentaria femenina. De hecho, el prefijo de Madame o Madeimoselle precedía los nombres de modistas^{16.)}, costureras o corseteras, así como los avisos de las *Maisons de couture* o *chepellerie* estaban con frecuencia redactados en francés. Por Buenos Aires circularon revistas editadas desde París en español, específicamente concebidas para los públicos de Hispanoamérica, como *La Moda del Correo de Ultramar* (1869-1886) o *El Americano* (1872-1874), mientras publicaciones locales como *La Ondina del Plata* (1875-1880), *La Familia* (1878-1879) o *La Ilustración Sud-Americana* (1892-1917), se alimentaron de los figurines de moda editados por periódicos como *Le Moniteur de la Mode* (1843-1913) y *La Revue de la Mode* (1872-1913)— dirigidos ambos por Adolphe Goubaud, quien comandaba más de una veintena de revistas de moda con irradiación a todo el globo.

Las imágenes incluidas en las revistas porteñas eran idénticas a las extraídas de los modelos franceses, y esta duplicidad participaba de la

propia idea sobre la moda hegemónica entonces. De hecho, en Argentina sucede algo similar a lo que Cecilia Rodríguez Lehman registra para el caso de Venezuela. A la hora de emular, de la manera más fidedigna posible, el modelo francés “la variante regional funciona como defecto, como deformación y no como lugar legítimo de enunciación y de construcción de una identidad” (Rodríguez Lehman, 2013: 70). Esto condujo a la inexistencia de discursos que buscasen definir una moda con variantes locales ni siquiera un consumo con características propias o vernáculas.

En el caso del arte sí hubo debates sobre cuáles deberían ser las características distintivas de un arte nacional. En general, los argumentos no versaron sobre las opciones estilísticas sino sobre personajes y temáticas. Los pintores y poetas de la época discurren respecto de cuáles eran los paisajes y motivos de la historia que –mirados bajo el filtro de la enseñanza europea– permitirían la generación de un arte propio. Otros, como el pintor y crítico Eduardo Schiaffino, confiaban en el que el “alma argentina” surgiría necesariamente del contacto del artista con su tiempo y su propio medio, sin que fuera imperioso ceñirse a una temática

^{15.)} Ya en el siglo XVII, los bienes de moda y lujo franceses habían adquirido prestigio mundial gracias a la promoción del estado francés. Este vínculo se reformuló, pero siguió siendo estratégico durante las revoluciones y gobiernos posteriores. Para una síntesis del posicionamiento de París como capital de la moda, véase Steele, 2019.

^{16.)} Así aparecen referidas por ejemplo en Ruiz, 1873 y Demissolz (1879: 214).



Figura 4: Figurín de Jules David n° 1460 incluido en *Le Moniteur de la Moda*, París, 3°.10.1877 y *La Ondina del Plata*, Buenos Aires, 30.12.1877

Fuente: Archivo personal de la autora y Biblioteca Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires.

representativa del país (Costa, 2001: 166, 342-343). Las polémicas fueron acompañados por una serie de producciones artísticas que abrevaron en las distintas geografías del territorio para representar un paisaje en clave nacional. A esto se sumaron un par de iniciativas oficiales, como la asignación de algunas becas de estudio a Europa y la tardía nacionalización de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1905. No obstante, el sostén efectivo para la generación de un arte argentino recién tomaría cuerpo en el siglo XX, a partir de políticas de más largo aliento como la instalación del Salón Nacional de Artes Visuales, inaugurado en 1911. Por otra parte, las opciones estéticas de la mayoría de los compradores de arte se volcaron hacia la pintura y la escultura europeas, bajo la presunción de que el arte argentino debía ser estimulado, pero estaba aún en un estadio muy inicial para formar colecciones en base a él. Muchos de esos acervos privados pasaron a integrar el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, creado en 1895. Modelado en base a las predilecciones de los coleccionistas particulares, su patrimonio se destaca por la fuerte presencia de pintura académica, realista, impresionista y simbolista producida en Europa durante el siglo XIX.

4. Adentrarse en la materialidad de la indumentaria: algunos ejemplos

Tanto para las obras de arte como para las prendas de indumentaria, los museos representaron en muchos casos un destino posible, dentro de una dinámica en la que en general primaron las donaciones individuales por sobre las políticas planificadas en el largo plazo para el crecimiento de las colecciones. En aquellos casos virtuosos en que sus primeros poseedores planificaron la accesibilidad pública de sus acervos, el museo no solo funciona como un marco institucional para su resguardo, sino que habilita al investigador el

[21]

diálogo con quienes allí se ocupan del registro, la datación y la conservación de los bienes. Esta instancia, permite el acercamiento a una dimensión material del análisis de los objetos, frecuente y casi inevitable en la historia del arte, pero aún poco explorada por la historia cultural en nuestro país.

Muchas veces, las prendas son elusivas en relación con quiénes las han utilizado previamente, así como son escasas las referencias sobre quiénes las confeccionaron. Es decir, en los ítems sin etiquetas ni firmas, o realizados en la esfera doméstica, se hace muy complejo, incluso imposible, llevar adelante un trabajo similar a la reconstrucción de la *provenance* de una obra de arte. En muchos casos, además, las ropas han sido alteradas para adecuarse a una nueva corporalidad o *aggionarse* a una nueva tendencia de moda, o incluso usarse como trajes de carnaval o disfraces por una generación subsiguiente, lo que vuelve más compleja su datación y la reconstrucción de su contexto. De hecho, Lou Taylor señala que una de las mayores dificultades para fechar con precisión las prendas proviene de la misma praxis del vestir, en la que el consumo de los estilos dura mucho más que lo que proclaman las revistas de moda (Taylor, 2022: 12).

Por ejemplo, el Museo Fernández Blanco de Buenos Aires posee un vestido cuyo corselete de seda emballado nos remite a las técnicas constructivas de mediados del siglo XIX. Sin embargo, a partir del examen de sus equipos de conservación y curaduría, y de la documentación provista por los donantes de la pieza, sabemos que el traje fue lucido por la joven Margarete (Grete) Müller en 1922. Si bien el *corsage* casi seguro provenía de la adaptación del vestido de alguna antepasada, el conjunto, con su cintura alta y la falda amplia estilo *panier* que dejaba los tobillos al descubierto, dialogaba con los modelos historicistas entonces en boga, como los *robe de style* firmados por la francesa Jeanne Lanvin. Como buena hija de la elite, la joven Grete participaba de esas tendencias de moda que, por otra parte, tenían en Buenos Aires un centro poderoso de difusión. El look se completaba con el pelo corto o melenita, que también contribuía a dotar de modernidad a la silueta de la joven.



Figura 5: Corselete de seda estampada con cincha de cordoncillo de algodón y ballenas de carey, Europa (?), ca. 1850; falda de volantes, muselina, Buenos Aires, ca. 1922. Margarete Müller luciendo el vestido en 1922. Donación Familia Malbranc "in memoriam" Margarete (Grete) Müller

Fuente: Museo Fernández Blanco, Buenos Aires

¿Qué aportes podemos proponer desde la cultura visual al trabajar con los patrimonios de indumentaria? ¿De qué modo, las fuentes pueden ayudar a contextualizar objetos sobre los que se tienen datos exiguos? ¿Qué procesos de ida y vuelta se pueden desplegar entre las fuentes visuales y escritas y las prendas? En este segundo caso, la pesquisa partió de una fotografía perteneciente al Archivo General de la Nación. Se trata del retrato grupal de las primeras graduadas de la Escuela Normal de Lenguas Vivas en 1907, quienes recién habían obtenido su título habilitante como profesoras de idioma. Tomada en estudio, la imagen presenta a veintinueve muchachas vestidas con esmero, cuyas *toilettes* dan cuenta del impacto del blanco, el encaje y el traje sastre en la indumentaria femenina de comienzos del siglo.



Figura 6: Equipo de fotógrafos de Caras y Caretas, Graduadas de la Escuela Normal de Lenguas Vivas, 1907

Fuente: Archivo General de la Nación, Argentina, Departamento de Documentos Fotográficos, inv. 315.970.

Los livianos vestidos de piqué o linón con encajes, que en general no llevaban forro y eran ideales para el verano, se volvieron muy populares entonces, muchos con cuello alto para ser usados durante el día. “Con los bellos días templados y rientes, la gran sinfonía de blanco que reinó en la misma estación pasada, va a hacer una aparición triunfal” vaticinaba una crónica de la revista *El Hogar* (1907, 30 agosto: s/p) para indicar a continuación: “Otra novedad que está haciendo furor actualmente, son las blusas de encaje de Bruny, o de cualquier otro punto semejante, ya sea en blanco o en crudo. Son de muy fácil ejecución, y llevadas con una bonita pollera de paño o *voile* blanco, dan un resultado muy elegante”.

Al cotejar la fotografía, sin más información que las firmas de las retratadas en su anverso, es muy difícil captar la materialidad de las ropas. Menos aún conjeturar si fueron adquiridas en tiendas departamentales, confeccionadas por modistas o por las propias egresadas, de las que, sí sabemos que habían recibido lecciones de costura en su paso por la escuela normal, requisito indispensable para cursar el profesorado de idiomas. Nos consta también que la disponibilidad de las máquinas de coser, la proliferación de moldes en las revistas de

moda y la oferta de encaje y puntillas industriales facilitaban la confección de estas blusas de lencería. Es posible que varias de estas jóvenes de sectores medios hayan accedido a este estilo moderno y se sintieran partícipes de las últimas tendencias gracias a su reproducción doméstica¹⁷⁾.

Entre las protagonistas de la fotografía se observa una diversidad de opciones vestimentarias. Por ejemplo, la joven que posa sentada en el centro lleva un vestido negro que responde a estéticas de décadas previas, mientras que las muchachas con traje *tailleur* a rayas son, sin duda, las más a la moda. Esto se corrobora al constatar en la prensa contemporánea este conjunto promocionado como “el tipo de la elegancia; pues además de ser muy práctico, da un sello de distinción á quien lo usa”¹⁸⁾. La hipótesis que reconoce en las artes del hacer una puerta de entrada a la modernidad vuelve a encontrar un anclaje concreto en las colecciones de indumentaria. De hecho, el Museo Fernández Blanco posee un traje de chaqueta y falda de algodón, a rayas celestes y blancas y con detalles de encaje de algodón, fechado entre 1905 y 1910, que establece un diálogo fluido con la fotografía y las notas de la prensa. El conjunto evidencia una elaboración doméstica, en base a algún molde o figurín de revista, permitiéndonos deducir que varios de los lucidos por egresadas del Lenguas Vivas habían sido resueltos de la misma manera.



Figura 7: Traje de chaqueta y falda de algodón con encaje de algodón, Buenos Aires, ca. 1905-1910. Donación Ricardo J. Giancola

Fuente: Museo Fernández Blanco, Buenos Aires.

¹⁷⁾ Respecto de la extracción social de las aspirantes a maestras, Paula Aguilar sostiene que más allá de hijas de las familias acomodadas, el magisterio se había vuelto una opción abierta a otros sectores más bajos del arco social (Aguilar, 2014: 39).

¹⁸⁾ Modas en Casa”, *El Hogar*, 1907 (30 septiembre).

5. Conclusión

El recorrido propuesto permitió rastrear algunos de los desplazamientos teóricos y metodológicos implicados en el pasaje del estudio del coleccionismo artístico a una historia visual de la moda. Lejos de tratarse de una ruptura, ese recorrido buscó plantear los vasos comunicantes, sobre todo en términos teóricos. Las imágenes emergieron, así como el punto de partida para rastrear una cultura vestimentaria que trascendió, pero no dejó de dialogar, con la moda de su tiempo.

El consumo del arte y la moda exhiben puntos en común en cuanto al valor de lo importado y la voluntad por la asimilación a modelos culturales europeos que marcaron no sólo qué sino cómo se debía consumir y comercializar. La circulación de indumentaria tuvo como rasgo específico su masividad y capilaridad en la vida cotidiana. En este proceso, la atención a la cultura visual y a las artes del hacer resultaron clave para desentrañar las formas en que los sectores medios y populares accedieron, reinterpretaron y resignificaron los dictados de la moda. La indumentaria, al igual que las obras de arte, circuló, fue contemplada y adquirida; pero además fue usada hasta gastarse, remendada y readaptada para permitir a sus usuarias y usuarios, aun a quiénes no formaban parte de los sectores privilegiados, habitar un imaginario moderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, P. (2014). *El hogar como problema y como solución: Una mirada genealógica de la domesticidad a través de las políticas sociales: Argentina, 1890–1940*. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Aldrich, W. (2003). The impact of fashion on the cutting practices for the woman's tailored jacket, 1800–1927. *Textile History*, 34(2), 134–170.
- Baldasarre, M. I. (2006). *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Edhasa.
- Baldasarre, M. I. (2007). La otra inmigración: Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51(3–4), 477–502.
- Baldasarre, M. I. (2021). *Bien vestidos: Una historia visual de la moda en Buenos Aires, 1870–1914*. Ampersand.
- Baldasarre, M. I. (2024). The expansion of an international art market: Buenos Aires at the beginning of the twentieth century. In G. Feigenbaum, S. van Ginhoven, & E. Sterrett (Eds.), *Money in the air: Art dealers and the making of a transatlantic market, 1880–1930* (pp. 182–197). Getty Research Institute.
- Breward, C. (2004). *Fashioning London: Clothing and the modern metropolis*. Berg.
- Burman, B. (1999). *The culture of sewing: Gender, consumption and home dressmaking*. Berg.
- Coleman, E. A. (1989). *The opulent era: Fashions of Worth, Doucet and Pingat*. Brooklyn Museum; Thames and Hudson.

- Craik, J. (1994). *The face of fashion: Cultural studies in fashion*. Routledge.
- Demissolz, A. (1879). *Guía comercial e industrial de Buenos Aires*.
- Ferrerres, O. J. (2010). *Dos siglos de economía argentina: Edición bicentenario 1810–2010*. El Ateneo.
- Filippello, R., & Parkins, I. (Eds.). (2023). *Fashion and feeling: The affective politics of dress*. Springer International Publishing.
- Fuente, D. G. de la. (1898). *Segundo censo de la República Argentina, mayo 10 de 1895*. Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional.
- Helmreich, A. (2011). The Goupil Gallery at the intersection between London, continent, and empire. In P. Fletcher & A. Helmreich (Eds.), *The rise of the modern art market in London, 1850–1939* (pp. 65–84). Manchester University Press.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Marchesi, M., & Szir, S. (2011). Intervenciones estratégicas para una redefinición disciplinar. In M. I. Baldassarre & S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen: Historias de las artes visuales en la Argentina* (pp. 29–37). Eduntref; CAIA.
- Martínez, A. B. (1916). *Tercer censo nacional, levantado el 1 de junio de 1914*. Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Orlove, B. (1997). *The allure of the foreign: Imported goods in postcolonial Latin America*. University of Michigan Press.
- Perrot, P. (1996). *Fashioning the bourgeoisie: A history of clothing in the nineteenth century*. Princeton University Press.
- Rocchi, F. (2006). *Chimneys in the desert: Argentina during the export boom years, 1870–1930*. Stanford University Press.
- Rodríguez Lehmann, C. (2013). *Con trazos de seda: Escrituras banales en el siglo XIX*. Fundavag.
- Ruggerone, L., & Stauss, R. (2022). The deceptive mirror: The dressed body beyond reflection. *Fashion Theory*, 26(2), 211–235.
- Ruiz, F. (1873). *Gran guía general del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. Imprenta, Litografía y Fundición de Tipos a Vapor de la Sociedad Anónima.

Steele, V. (Ed.). (2019). *Paris, capital of fashion*. Bloomsbury.

Taylor, L. (2002). *The study of dress history*. Manchester University Press.

Troy, N. (2003). *Couture culture: A study in modern art and fashion*. MIT Press.

María Isabel Baldasarre.

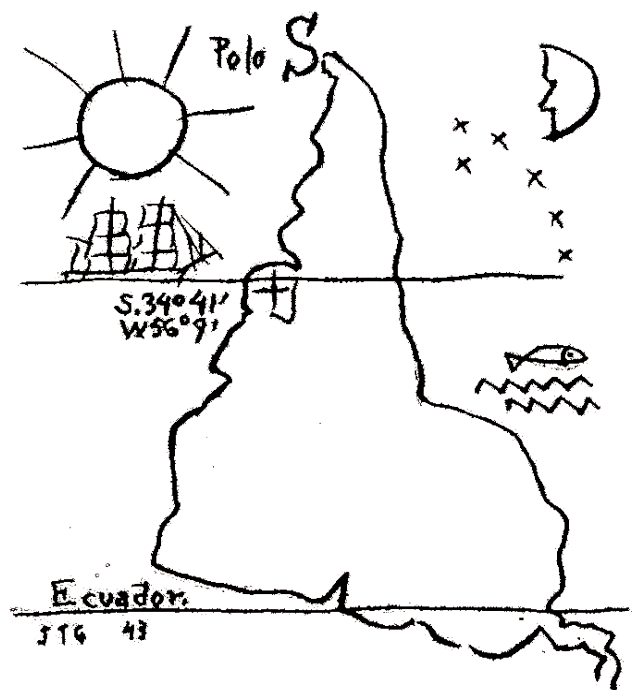
É Doutora em História da Arte e bacharel em Artes pela Universidade de Buenos Aires. É pesquisadora independente do CONICET e professora titular da Escola Interdisciplinar de Altos Estudos Sociais (IDAES) da Universidade Nacional de San Martín (UNSAM). De 2019 a 2023, atuou como Diretora Nacional de Museus do Ministério da Cultura da Argentina. Buenos Aires, Ampersand, 2021. E-mail: mbaldasarre@unsam.edu.ar ORCID:0000-0001-6808-6451

Receção: 10/11/2025

Aprovação: 28/12/2025

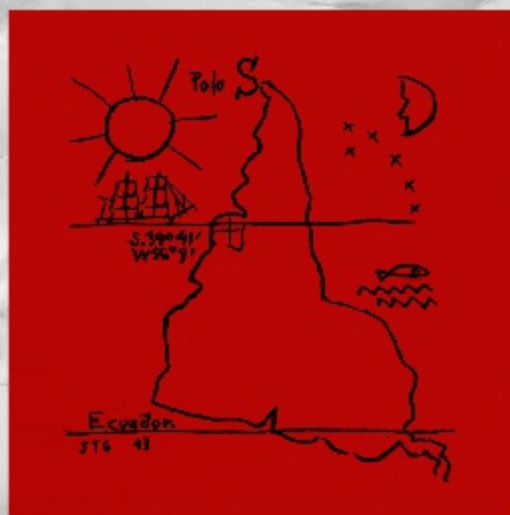
Citação:

Baldasarre, M. I. (2025). Das coleções de arte às coleções de vestuário. Um percurso de pesquisa. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3) Volume Especial, pp.12-27 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8nespa2>



Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Caribe em perspectiva



Organização

**Sabrina Parracho Sant'Anna
Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos**

Volume Especial, Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025