

*Museum
Internacional*

No 179 (Vol XLV, n° 3, 1993)

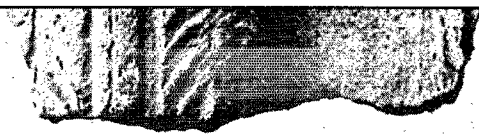
**Museos de la moda y el
vestido**



OBJETOS ROBADOS

Dos placas de arcilla en relieve, que representan a una mujer, en estilo dedálico, de 15,8 cm de altura, fueron robadas del Museo Arqueológico Aegina (Kolona), en Grecia, el 20 de enero de 1992.

© Ministerio de Cultura de Grecia



<i>Editorial</i>	3	
<i>Documento especial: museos de la moda y el vestido</i>	4	La conservación de la envoltura humana <i>Elizabeth Ann Coleman</i>
	8	El Instituto de la Moda Occidental de Kioto: razón de ser y actividades <i>Akiko Fukai</i>
	11	La identificación de los trajes nacionales: buscando pistas en textos e imágenes <i>Nina Gockerell</i>
	16	Cuando el arte se convirtió en moda: el <i>kosode</i> japonés se exhibió en el Museo de Arte del Condado de Los Angeles
	18	Un paseo por Marruecos: el Museo Etnográfico de los Udaya <i>Hoceïne El Kasri</i>
	23	Dar vida a los trajes: filmar para documentar <i>Aagot Noss</i>
	25	Los trajes, indicadores de una comunidad <i>Mariliina Perikko</i>
	28	La conservación del vestuario: punto de encuentro de la ciencia y el arte <i>Isabel Alvarado</i>
	33	Un catálogo interactivo informatizado <i>Marie-Hélène Poix</i>
	36	La restauración de un traje de coronación: un ejemplo del Museo del Kremlin <i>Emma Chernukha</i>
	38	El Centro de Conservación del Textil <i>Peter Rose</i>
	44	La salvaguarda de un oficio secular: un museo del calzado en Inglaterra <i>June Swann</i>

<i>Punto de vista</i>	50	El museo participativo <i>Dan Bernfeld</i>
<i>Robos</i>	53	La lucha contra el tráfico de obras de arte robadas en Francia <i>Mireille Ballestrazzi</i>
<i>Visitantes</i>	57	¿Quiénes son estas personas? <i>Aleksander Zinovievich Krein</i>

<i>Secciones</i>	61	Noticias de la profesión
	63	Crónica de la FMAM

En un magnífico libro titulado *Appearances: Fashion Photography*,¹ Martin Harrison, historiador británico del arte y conservador de museos, cita la descripción que Tomás Moro hace de Utopía, un país austero donde todos van vestidos de la misma manera y donde cada familia debe confeccionar sus propios vestidos de lana de color natural. A continuación, Harrison evoca el comentario de Bertrand Russell, para quien semejante Utopía carecería de la variedad indispensable para la felicidad.

Así pues, el vestido representa mucho más que una mera protección contra los elementos naturales. Este añade la «variedad» tan querida por Russell y comunica una multitud de signos y símbolos acerca de quien lo lleva; esencialmente, constituye un lenguaje visual que nos permite «leernos» unos a otros, incluso antes de pronunciar palabra. Asimismo, el vestido transmite significativos mensajes del pasado, de épocas y culturas desaparecidas hace mucho tiempo; su corte y color nos dicen mucho acerca de cómo éramos.

Los museos han reconocido desde hace mucho tiempo que la moda es un tema serio de estudio. Más de cien de ellos en el mundo están dedicados al vestido y a los trajes, sin mencionar aquellos que se especializan en calzado, productos de belleza, bordados, pieles, joyas, encajes, labores de aguja, seda, textiles, uniformes y tejidos, por citar sólo algunos de los campos estrechamente relacionados con la moda. El cómo y el porqué de una colección, su conservación, presentación, restauración, documentación e identificación son sólo algunas de las cuestiones que los museos deben tener en cuenta al adquirir y exponer prendas de vestir de carácter histórico.

Este número presenta una visión de conjunto de estos problemas e intenta mostrar cómo han sido resueltos en una amplia variedad de contextos. Damos nuestras más expresivas gracias a Elizabeth Ann Coleman, del Museo de Bellas Artes de Houston, Texas (Estados Unidos), quien estuvo a cargo de su coordinación y contribuyó con su rica experiencia en materia de moda y vestidos a la selección de los temas y autores. En su artículo introductorio, explica por qué el vestido es crucial para la comprensión de la historia y las culturas.

Los lectores encontrarán también un artículo muy estimulante sobre cómo el personal de los museos y los visitantes se relacionan entre sí; una descripción de la lucha ejemplar de Francia contra el tráfico ilícito en el mundo del arte y un relato acerca de la encuesta de un museo para identificar a los amigos de Pushkin.

M. L.

1. Martin Harrison, *Appearances: Fashion Photography*, London, Jonathan Cape Ltd., 1991.

La conservación de la envoltura humana.

Elizabeth Ann Coleman

Las colecciones de moda e indumentaria nos revelan aspectos únicos de la historia de las poblaciones humanas y plantean desafíos específicos en materia de presentación y conservación. Elizabeth Ann Coleman, conservadora de textiles e indumentaria del Museo de Bellas Artes de Houston, Texas, y presidenta del Comité del ICOM para los Museos y Colecciones de Indumentaria, nos describe los diferentes problemas que se tratan en detalle en los artículos de este número.

En muchas sociedades de todo el mundo las prendas de vestir de uso diario se consideran productos de consumo tan desechables como los embalajes de productos alimenticios: unos y otros están diseñados con el único propósito de realzar el carácter atrayente y, en cierto modo, proteger el objeto que recubren. ¿Por qué, entonces, los museos de arte, ciencia, historia y geografía deben coleccionar, preservar e interpretar los objetos destinados al atavío y adorno personales? ¿Por qué deben interesarse en objetos de naturaleza aparentemente tan efímera? Porque las prendas para el atavío personal, que a menudo encontramos en los museos bajo el nombre de «Indumentaria», tienen un vínculo inmediato y personal con las cinco preguntas que todos, investigadores o visitantes, se hacen: ¿qué, dónde, cómo, cuándo y por qué?

Los elementos para el adorno personal nos cuentan, efectivamente, la historia de la humanidad. En la jerga académica contemporánea, estos artefactos constituyen la cultura material de naturaleza personal. Incluso en un mundo cada vez más homogéneo, la vestimenta expresa con extraordinaria y definida precisión la singularidad cultural. Algún aspecto hará que la pieza se destaque, definiendo así su papel en determinada sociedad. Un ejemplo de ello serían las *slippa* tradicionales japonesas, especie de zapatillas parecidas a las babuchas que se ponen al entrar en la casa o en cualquier otra área donde los zapatos o los *geta* de madera pudieran dañar el piso. Durante generaciones, la forma de este tipo de calzado ha permanecido constante, ligada a la tradición. Pero para satisfacer el furor que actualmente provocan entre los japoneses los nombres de marcas, especialmente aquellos asociados con París como capital de la moda, vemos por las calles ejemplos de este calzado propio para estar en casa, con los nombres de

Dior, Cardin, etc., cosidos a la vista, sobre el empeine. Este tipo de calzado va muy bien en Tokio, pero no en París.

La interpretación de las prendas de vestir puede resultar capciosa. Aquí entran en juego consideraciones de tipo religioso y cultural. Las variantes regionales del vestido pueden ser marcadas y estar bien determinadas, definiendo unidades humanas tan pequeñas como una aldea o una tribu. Por más que este aspecto de la vestimenta haya sido comprendido tanto por generaciones de historiadores y etnógrafos del vestido como por quienes lo llevan, muchas exposiciones continúan mezclando diferentes elementos de la indumentaria, exhibiendo trajes «macarrónicos». Presentaciones de este tipo pueden ser el resultado de no poseer un conjunto completo que incluya las joyas y otros accesorios. Incluso hoy en día encontramos en los museos personal que, por exceso de celo o ignorancia, mezclando y combinando elementos diversos, trata de reconstituir, por ejemplo, un traje «noruego». La investigación revelará el precedente histórico de una interpretación tan laxa. El Museo de Brooklyn, en el Estado de Nueva York, posee parte de una importante colección de trajes y textiles rusos reunida en Rusia antes de 1900. En 1911, veinte años antes de que entrara en el museo, la colección fue presentada en la publicación ilustrada *Studio*. Un análisis minucioso de las fotografías muestra que los mismos accesorios eran trasladados de un modelo a otro, a pesar de que cada maniquí está identificado como portador del atuendo perteneciente a una región diferente. Cuando la colección se exhibió por primera vez en los museos norteamericanos, la exposición ofrecía una nueva combinación caleidoscópica.

Históricamente, los museos han constatado que el público logra una mejor comprensión del traje cuando éste se

presenta sobre modelos vestidos. Sin embargo, con frecuencia se plantea una situación en la que los objetos de la colección y lo que fue la realidad no coinciden. Incluso cuando se trabaja con prendas de vestir de la propia cultura es muy fácil crear sobre un maniquí un atuendo que nunca existió. Puede haber discordancia entre la época y la función, si la colección no posee el objeto «adecuado». Errores tan patentes se producen con menos frecuencia cuando se trata de material más reciente, con el que estamos más familiarizados. En algunas áreas, a veces puede más el romanticismo. Durante los años treinta y principios de los cuarenta, el Comité del Vestuario para el Cine en Hollywood determinó la forma de la crinolina para los trajes del oeste de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. Hoy en día, ni las películas, ni las publicaciones sobre moda, ni los fotografías contemporáneos, ni la confección ni, tampoco, las mismas armazones de crinolina parecen dictar las dimensiones de los aros de las faldas en las exposiciones.

La necesidad de comprender la realidad de las prendas de vestir es importante, pues abarca muchos campos. Quienes han estudiado los diferentes aspectos del vestido, sean regionales o de moda, a menudo pueden ayudar a los historiadores del arte a determinar la datación de una prenda. Sin embargo, debemos tener presente que siempre existen trampas, como en el caso del retrato póstumo de Mary Telfair, de Savannah, en Georgia, que fue pintado veinticinco años después de su muerte. Mary Telfair posa para la posteridad ataviada con un extraordinario surtido de accesorios de artista, sin ninguna relación con la época, ni con el modelo. Para los especialistas de historia social, el diálogo entre las personas por medio del vestido tiene mucha importancia. Citemos el ejemplo del Museo Municipal de



Louis Faure (Vogue, Francia). Reproducida por cortesía de Éditions du Côté, París. Reservados todos los derechos

Platt Hall en Manchester, Inglaterra, dedicado al estudio del vestido, que invitó a sus visitantes a que analizaran, a partir de su indumentaria, a un grupo de maniqués que representaban personas en el andén de una estación de trenes.

Materiales y máquinas

Los nuevos materiales han creado, a la vez, la posibilidad de confeccionar una nueva indumentaria y la necesidad de fabricar vestidos protectores. Durante siglos, además de las pieles, cuatro fibras proporcionaron los vestidos de una gran parte de los seres humanos: la lana, el lino, el algodón y la seda. En el siglo pasado, comenzando con la introducción de la seda artificial, hubo una explosión de materiales destinados a vestir a la humanidad. Muchas de estas fibras nacieron como resultado de investigaciones en

Fotografía de la portada del libro *Appearances: Fashion Photography de Martin Harrison, London, Jonathan Cape Ltd., 1991.*



*«La necesidad de comprender la realidad de los elementos de la indumentaria es importante...»
Un ejemplo de reconstrucción histórica perfectamente lograda: maqueta de una aldea del sudoeste de los Estados Unidos, Galería de las Américas, Museo del Hombre, París.*

otros campos: el nailon fue desarrollado para uso militar y el *mylar* para las exploraciones espaciales, mientras que el *byon*, una fibra destinada al tratamiento de quemaduras extensas, se utiliza actualmente en la confección. En un mundo donde reinan cada vez más los compuestos químicos, tanto los nuevos materiales como los vestidos protectores de reciente invención se asocian para tratar de amortiguar los efectos de las catástrofes naturales o de aquellas producidas por el hombre. En 1982, el Museo de Ciencias de Londres realizó una exposición muy estimulante e instructiva titulada «Cubrirse», que presentaba los diferentes tipos de atuendos protectores tanto desde un punto de vista histórico como contemporáneo. Allí se podían apreciar trajes utilizados en las artes del espectáculo, vestidos para el deporte, uniformes para la lucha contra incendios y para el personal médico.

La fabricación de vestidos nos instruye sobre los adelantos tecnológicos en campos diferentes al de la fibra. Antes de que las máquinas fueran encargadas de coser las costuras, tejer los encajes, bordar los dibujos o cortar cientos de piezas de patrones a la vez, todos estos detalles nos proporcionaban indicaciones sobre competencias que hoy en día se han perdido

casi por completo. En efecto, la complejidad de ciertas labores es tal, que la «avanzada» tecnología actual no puede reproducirlas. La naturaleza de una prenda de vestir siempre está determinada por el material con que se hace. Los vestidos realizados según técnicas de sastre o de confección exigen un conocimiento y una comprensión de la tela, mientras que aquellos que son drapeados dependen más del tipo de telar utilizado.

Desde el punto de vista del historiador, el campo del vestido es sumamente estimulante. La indumentaria no sólo nos informa sobre las tendencias de la moda, sino que también nos ofrece la posibilidad de redescubrir la capital importancia económica del vestido. Los elementos de la vestimenta nos permiten acercarnos de manera muy personal a nuestros antepasados inmediatos y observar lo que en realidad llevaban. También nos permiten contemplar las pertenencias de tal o cual personaje célebre. Las prendas de vestir nos dicen también que la gente, entonces como ahora, era pequeña o gorda, alta o delgada, rica o pobre, débil o robusta. Nos enteramos, además, de que las pieles de animales con dibujos en forma de manchas tales como el petigrís (o el armiño, de aspecto similar, pero menos cos-

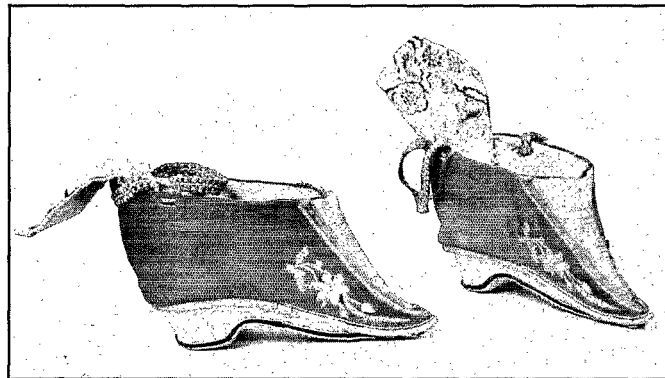
tosa) o el leopardo eran las preferidas de las clases dirigentes. También descubrimos que cuando se trataba de mostrar la posición social, las pieles, con todas sus cualidades decorativas, se llevaban exteriormente, mientras que para calentarse se utilizaban como prendas internas.

Algunos elementos de la indumentaria personal nos incitan a interrogarnos seriamente acerca de nuestros congéneres en su búsqueda de la «belleza». Este es el caso, por ejemplo, de las falsas pantorrillas del dandi georgiano, los polisones de la dama isabelina, los pies vendados que exigían minúsculos zapatos deformados de la dama china de alto rango de la dinastía Ming, etc.

Presentación y almacenamiento

Debido a que la mayoría de las prendas de vestir que forman parte de las colecciones de museos han llegado allí como piezas sueltas y puesto que para vestir a un maniquí con un «atuendo completo» hacen falta muchos elementos, no todas las exposiciones de indumentaria están bien logradas. Ya sea que se muestre en tres dimensiones sobre maniqués o en dos, la vestimenta de diferentes épocas y lugares requiere una comprensión y una sensibilidad estéticas extraordinarias, cualidades que no siempre están al alcance de conservadores, restauradores y del personal encargado de la presentación. Estos recrean una forma de escultura sin ninguna consistencia, que puede estar cargada de simbolismo cultural; si bien los hechos sugeridos por el conjunto pueden ser ciertos, la forma que reviste su presentación puede constituir una aberración.

Mantener los guardarropas accesibles al público es una de las tareas más exigentes en un museo. A diferencia de casi todos los demás objetos de museo, a los elementos del vestido generalmente se les debe volver a dar forma cada vez que van



© Colección de la Asociación para el Estudio y la Documentación de los Textiles Asiáticos, París, n.º 570

a ser exhibidos. Esta es una de las peculiaridades de la conservación de prendas de vestir, accesorios y tejidos. En el campo relativamente nuevo de la conservación de indumentaria, las intervenciones sobre las prendas pueden ir desde tratamientos abusivos y agresivos, hasta la simple estabilización. Cueste lo que cueste, ninguna prenda debe ser sometida a un procedimiento que no sea reversible. Con respecto al almacenamiento, la capacidad para discernir cuál es el tratamiento más adecuado para un objeto determinado es el camino más seguro y sensato para asegurar su conservación. La manipulación humana es una de las amenazas más graves para una prenda de vestir. Las áreas de depósito deben poder alojar una enorme variedad de materiales disímiles, que van a coexistir en estrecha proximidad, como por ejemplo pieles y plumas, plásticos y metales, vidrios y sedas, alas de escarabajos y huesos, etc.

Las áreas de depósito deben estar limpias, ordenadas y libres de objetos puntiagudos; además, deben estar destinadas a una sola función: el almacenamiento de los elementos de la colección de indumentaria. Dichas unidades de almacenamiento deberán estar hechas con materiales inertes y se recomienda utilizar un sistema modular que permita adaptarse a la evolución de la configuración de la colección. Los

Par de zapatos femeninos en satén bordado, para pies vendados, de 14 cm de largo. China, dinastía Qing (siglo XIX).

materiales de mismo tipo deben almacenarse de manera que se garantice su adecuada seguridad y mantenimiento.

El vestido nos permite ver quiénes somos y quiénes son los demás, quiénes fuimos y quiénes fueron ellos. Por su intermedio podemos explorar los conceptos de belleza, de estratificación social y de ritos de paso, de tecnología y comercio, de medios de protección y atracción sexual. También nos permiten comprender que las diversas zonas climáticas pueden tener exigencias diferentes o que los vestidos que se necesitan para determinada profesión no convienen para otra. En la misma medida, sino más que cualquier otro objeto de exposición, las prendas de adorno personal pertenecen a instituciones dedicadas a la comprensión de la raza humana y a su evolución histórica en el mundo entero. ■

Nota: El Comité del ICOM para los Museos y Colecciones de Indumentaria ha publicado una guía sobre los procedimientos básicos de manipulación y conservación. Este documento se puede obtener por medio de la secretaria del Comité, Marilina Perkkio, Espoon kaupungin museo, Thuraniinpuistotie 10, 02700 Kauniainen, Finlandia. Precio: 6 dólares de los Estados Unidos.

El Instituto de la Moda Occidental de Kioto: razón de ser y actividades

Akiko Fukai

¿Por qué un instituto de la moda occidental en el Japón? La autora explica cómo el deseo de profundizar en el conocimiento de la cultura occidental llevó a la creación de esta institución poco común. Akiko Fukai es jefa de Conservación del Instituto de la Moda Occidental de Kioto.

Los japoneses se han adaptado completamente a la vestimenta occidental. El proceso de adaptación se aceleró especialmente después de la Segunda Guerra Mundial. En ese momento, y dado que no provenía de ninguna tradición japonesa, la indumentaria occidental era considerada como un elemento práctico y eficaz, capaz de satisfacer las exigencias del Japón en materia de internacionalización y modernización. Pero a medida que los japoneses adquirían más conocimiento sobre la vestimenta occidental comprendieron que constituye una forma de expresión artística tan definida como el kimono, considerado desde siempre como una forma de arte. Este descubrimiento hizo que surgiera el deseo de estudiar la historia y los antecedentes sociales del vestido en Occidente y, de manera más específica, llevó a la creación de un lugar donde dicho estudio se pudiera efectuar con mayor detenimiento.

En 1975, se presentó en Kioto la exposición «Vestidos ingeniosos», organizada por el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Esta fue la primera ocasión en la que el arte y la cultura de la moda occidental se presentaban en el Japón. El público quedó profundamente impresionado. Gracias, en parte, a esta favorable acogida, pero debido también a que, en general, se reconoció la necesidad de comprender y conocer más a fondo la indumentaria occidental, el Ministerio de Cultura del gobierno del Japón decretó la creación del Instituto de la Moda Occidental de Kioto (IMOK, presidente: Koichi Tsukamoto), en abril de 1978.

Los habitantes de Kioto son conocidos por su profundo interés en el vestido y siempre han considerado el kimono, junto con sus técnicas de diseño y fabricación, no sólo como una necesidad placentera, sino también como una forma de arte perdurable. Por consiguiente, era

natural que la primera institución japonesa especializada en el estudio de la historia de la moda occidental fuera establecida en Kioto, capital histórica y centro de la cultura tradicional del país.

El Instituto de la Moda Occidental de Kioto reconoce y valora el vestido como un producto del proceso de creación artística y, al mismo tiempo, como un ejemplo de excelente habilidad e ingenio; reconoce, además, las ventajas de su estudio con el fin de prever y lograr una mejor comprensión de la futura evolución de la moda. El lenguaje de la moda es internacional. En tanto que expresión de la cultura, el estilo y los negocios, hoy en día el impacto de la moda repercute simultáneamente en ciudades como Nueva York, París y Tokio. Esperamos que el instituto sea un lugar donde los diseñadores modernos y los jóvenes talentos puedan encontrar la inspiración que les permita incorporar su propia sensibilidad creadora al arte y el oficio de la moda. Nuestra cultura, nuestras necesidades, nuestras costumbres y la forma de nuestro cuerpo constituyen factores que influyen en la nueva moda.

El Instituto de la Moda Occidental de Kioto es único en su género en el Japón. Su personal se compone de dieciocho personas, entre las cuales cinco empleados administrativos (dos conservadores, un conservador adjunto, dos asistentes de conservación), un bibliotecario, un especialista en conservación y ocho restauradores. Sus actividades comprenden la investigación, la recolección, la restauración, la conservación y la exposición. La colección incluye vestidos (principalmente de mujer) y objetos afines: armadores, ropa interior, accesorios, así como libros y otros materiales impresos, desde el siglo XVI hasta nuestros días. El instituto es conocido entre los profesionales del medio por los extraordinarios montajes de

sus exposiciones y sus catálogos. El IMOK publica, además, el boletín semestral *Dressstudy*.

Nuestra colección comprende tesoros tan curiosos como un corpiño de principios del siglo XVII, bordado en oro y de diferentes colores, así como indumentaria contemporánea creada por diseñadores japoneses ampliamente conocidos como Issey Miyake y Rei Kawakubo, y destacados diseñadores extranjeros. Estamos particularmente interesados en accesorios tales como corsés, miriñaques y crinolinas debido a su calidad escultural y también porque restituyen las líneas y formas características de la indumentaria occidental.

Autenticidad y buen ojo para el detalle

El IMOK también fabrica maniqués. Con motivo de su primera exposición, «La evolución de la moda», realizada conjuntamente con el Instituto de la Moda del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, nos dimos cuenta de que era sumamente importante poseer maniqués que pudieran expresar adecuadamente el estilo de cada época. Basándose en una investigación realizada por el IMOK, el diseñador de una importante manufactura japonesa de maniqués creó uno correspondiente a la forma del cuerpo de la mujer del siglo XIX, el cual, gracias a un mecanismo especial en las articulaciones, podía adoptar posturas equivalentes a las humanas. Stella Blum, que fue conservadora del Instituto de la Moda del Museo Metropolitano de Arte, contribuyó con su asistencia técnica al diseño de los maniqués.

El IMOK también considera importante que el montaje del vestido sobre el maniquí se efectúe correctamente y de la manera más atractiva posible. En consecuencia, se puede decir que hemos logra-



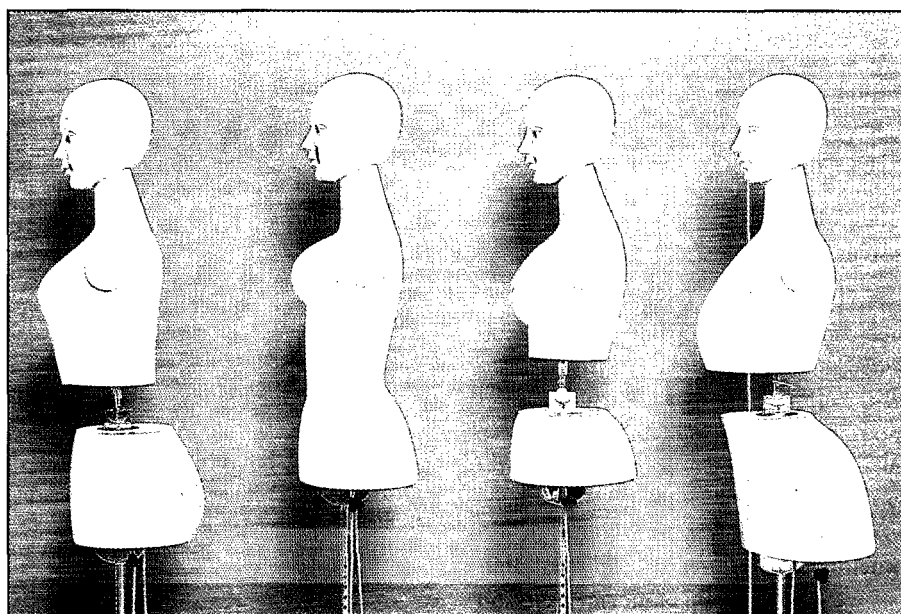
© Instituto de la Moda Occidental de Kioto, Japón

Cartel «La Revolución en la moda», 1989.

do efectos bastante atractivos en nuestras exposiciones. Después de esa primera exposición, hemos desarrollado cuatro tipos de maniqués que corresponden a cuatro períodos históricos diferentes: el siglo XVIII, el Imperio, el siglo XIX y la *bel-le époque*. Los maniqués han sido reconocidos por los museos del vestido de todo el mundo (cuarenta museos e instituciones de quince países) como la solución definitiva a los requerimientos de un maniquí versátil para la exhibición de indumentaria de carácter histórico.

La exposición «Evolución de la moda entre 1835 y 1895» fue organizada en 1980 por el IMOK en el Museo Nacional de Arte Moderno de Kioto y estuvo dedicada a la dinámica evolución de la moda durante el siglo XIX, ya que a fines de esta época los japoneses comenzaron a adaptarse a la vestimenta occidental.

La exposición «Historia íntima», que tuvo lugar en Tokio y en Kioto en 1983, presentaba diferentes etapas de la evolución de la ropa interior desde el siglo XVIII



Maniqués de cuatro períodos históricos. De izquierda a derecha: siglo XVIII, Imperio, siglo XIX y belle époque.

hasta nuestros días, poniendo de relieve la importante relación que existe entre la ropa interior y la exterior. La exposición se realizó bajo los auspicios del IMOK y el Instituto Tecnológico de la Moda de Nueva York. Más tarde, en 1985, nuestra exposición «Mariano Fortuny» mostró por primera vez en el Japón los famosos vestidos plisados de estilo griego creados por Fortuny, así como vestidos con motivos orientales estampados con plantillas.

Nuestra cuarta exposición, denominada «La Revolución en la moda entre 1715 y 1815», tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte moderno en 1989. Allí se podían admirar importantes modelos originales del período comprendido entre 1715 y 1815, en el que Francia ejerció el domi-

nio en materia de elegancia y diseño de modas. La exposición coincidió con el bicentenario de la Revolución Francesa. La muestra estaba compuesta de 130 trajes y accesorios, incluyendo modelos para damas, caballeros y niños, así como ropa interior, calzado, abanicos, joyas, encajes, bordados y otros objetos. El período en cuestión abarcaba desde el lujoso, elegante y elaborado estilo rococó del siglo XVIII, hasta los sencillos y sobrios diseños neoclásicos de principios del siglo XIX. «La Revolución en la moda» tuvo un gran éxito en el Japón, atrayendo a 112.000 visitantes en cuarenta y ocho días. Se imprimieron 27.000 catálogos, además de 5.000 ejemplares en inglés y 3.000 en francés. En consecuencia, se logró un balance muy favorable entre ingresos y gastos; el presupuesto para la exposición se elevó a 170 millones de yenes (1,3 millón de dólares de los Estados Unidos, aproximadamente).

El vestido constituye, evidentemente, el elemento más importante en una exposición de moda. Sin embargo, los conservadores del IMOK no sólo se proponen entender el vestido como obra de arte, sino también reproducir el estilo de la época. La cultura de la moda se puede entender más fácilmente si se estudia el conjunto de gustos de cada período. Esta es la razón por la que los maniqués de la exposición «La Revolución en la moda» fueron ataviados con accesorios auténti-

cos tales como sombreros, zapatos, Carteras y adornos (encajes, bordados, etc.). También se reprodujeron los peinados típicos del período. Tratamos de reflejar lo más fielmente posible una manera de vestir en la que la indumentaria y la sensibilidad de las personas eran completamente diferentes de las del Japón, además de pertenecer a un período bastante alejado del presente. En 1989, los conservadores Akiko Fukai y Jun I Kanai recibieron el galardón especial del prestigioso Mainichi Fashion Grand Prix (Gran Premio Mainichi de la Moda) por el trabajo realizado para esta exposición.

A fines de 1989, «La Revolución en la moda» fue expuesta en el Instituto Tecnológico de la Moda, en Nueva York, bajo el título «Ancien Régime». En su sección de crítica de arte, el *New York Times* comentó: «El vestido puede hacer al hombre o a la mujer, pero también puede hacer que la historia sea seductoramente real al revelarnos las condiciones sociales, económicas y políticas del medio donde se produjo». Esta misma exposición fue llevada al Museo de la Moda, en París, con el nombre de «La elegancia y la moda en Francia en el siglo XVIII». Numerosos diarios y revistas, como *Le Monde* y *Libération*, hicieron comentarios muy elogiosos.

El IMOK, cuyas actividades han despertado en el público japonés un enorme interés en las exposiciones de moda, está planeando actualmente su próxima exposición para 1994 que tendrá como tema «La influencia japonesa en la moda». Ya se han visto en todo el mundo numerosas y excelentes exposiciones sobre la influencia japonesa en variadas disciplinas; sin embargo, hasta ahora ninguna ha sido dedicada a la moda. A pesar de la vastedad del tema, el IMOK espera poder revelar, gracias al vestido, otra faceta del espíritu japonés. ■

La identificación de los trajes nacionales: buscando pistas en textos e imágenes

Nina Gockerell

Los numerosos tipos de trajes nacionales que se usaron en Europa durante los últimos dos siglos se han convertido, en su gran mayoría, en piezas de museo. Su identificación y descripción exactas plantean problemas que sólo se pueden resolver mediante un cuidadoso trabajo de investigación. Nina Gockerell, conservadora en el Departamento de Etnografía del Museo Nacional Bávaro en Munich (Alemania), define las diferentes fuentes de información, tanto escritas como pictóricas, utilizadas por el museo para documentar su colección.

El vasto campo del traje nacional, es decir, del vestido rústico, se puede dividir en cuatro grupos que es posible estudiar en relación con diversas fuentes de información. En primer lugar, encontramos la mayor parte de los ejemplos que sobreviven en los museos, que son los trajes que se llevan en días de fiestas o con motivo de alguna celebración. El segundo grupo comprende los trajes que denotan la edad, el sexo y la posición social. Luego tenemos la ropa de trabajo característica de diversos oficios y profesiones. Por último, encontramos los trajes regionales ligados a las tradiciones de comunidades locales.

La mayoría de las prendas de vestir originales que se encuentran actualmente en las a menudo grandes colecciones y depósitos de los museos de arte popular, han llegado a ellos más o menos por casualidad. A principios de este siglo, nuestros museos, como los de otros países europeos, se esforzaban por coleccionar casi exclusivamente los pintorescos trajes que se usan en días de fiesta, junto con sus accesorios decorativos. La ropa de trabajo y la ropa interior casi nunca eran adquiridas por estas instituciones.

Durante las últimas décadas, varias colecciones se han enriquecido mediante adquisiciones o donaciones de considerable diversidad. Sin embargo, dichas adquisiciones no se hicieron, por lo general, de manera sistemática y no tomaron en cuenta el material ya existente, hecho que parece caracterizar a buena parte de las colecciones importantes. Los documentos escritos sobre el vestido son generalmente escasos y muy espaciados en el tiempo. Raras veces poseemos registros exactos sobre los antiguos propietarios, datos precisos sobre la fecha y el lugar de fabricación, el fabricante de textiles y la modista, o las ocasiones en que se usaba determinada prenda. Otra complicación reside en el hecho de que un número

de estas prendas ingresó en el museo como piezas sueltas y difícilmente se puede reconstruir su conexión original con otras prendas del conjunto. En lo que se refiere a las fechas, la cuestión es en cierta medida más fácil de resolver, ya que los materiales mismos y, a veces, los aditamentos ornamentales, tales como encajes o botones, permiten definir de manera relativamente precisa el período al que pertenecen.

Teniendo en cuenta las observaciones anteriores, es obvio que tenemos que recurrir a otras fuentes razonablemente confiables para obtener información respecto al corte, materiales, accesorios ornamentales y características locales del traje. Para ello, tenemos a nuestra disposición un conjunto de indicios que, tomados aisladamente, no son muy elocuentes, pero que si se consideran en su conjunto y se interpretan correctamente, nos pueden conducir a hacernos una idea bastante exacta de los trajes típicos de ciertas localidades.

En el caso de Alemania meridional — y lo mismo se aplica especialmente a otras regiones católicas — existen diez fuentes que se pueden explotar.

1. *Los inventarios de herencias.* El recurso a este tipo de fuente exige una laboriosa investigación de archivos. En Alemania, tenemos el inconveniente adicional de la escritura gótica, que se utilizó hasta principios del siglo XX y cuya legibilidad varía significativamente de un escritor a otro. La búsqueda de inventarios localizados y fechados con exactitud, que se conservan en los llamados Registros de Actos de Última Voluntad, también requiere mucho tiempo y pocas veces es recompensada con descubrimientos sensacionales. No obstante, si encontramos un inventario detallado podemos estar seguros de obtener información sobre algunos aspectos.



*Figuras de pesebre en traje
tirolés, de finales del siglo XVIII.*

En primer lugar, podemos obtener los nombres locales o en dialecto de las prendas pertenecientes al difunto, lo que plantea el problema de la «traducción» de términos regionales específicos, si bien en muchos casos no es difícil hacerse una idea concreta del artículo descrito. Además, podemos conocer algo sobre los colores, ya que las prendas aparecen siempre reseñadas de manera inconfundible mediante epítetos tales como «falda azul», «corpino rojo» o bien «delantal negro de seda». Esto nos conduce a un nuevo aspecto de la información en los inventarios: el material, siempre indicado de manera precisa, como guía para una correcta identificación, por ejemplo una «camiseta de lana» o un «pañuelo de calicó».

Como vemos, los inventarios de herencias nos brindan cierta información

sobre los materiales de fabricación de las prendas de vestir y sus colores, constituyendo así una mina de información sobre los nombres en dialecto de algunas de ellas procedentes de las zonas rurales.

2. *Las proscripciones de la policía.* A partir del siglo XVI se libró una batalla contra la importación de productos de lujo mediante reglamentaciones oficiales. Estas normas estaban destinadas a proteger la industria textil local, prohibiendo la compra, por parte de la gente humilde y los campesinos, de artículos caros importados. En realidad, el propósito principal era mantener la distinción de clases que se expresa mediante el vestido. Al mismo tiempo, estaban destinadas a recordar a cada individuo sus orígenes sociales y a prevenirlo contra una excesiva extravagancia.

En este sentido, las proclamas policiales de esta naturaleza proporcionan información valiosa sobre el tipo de vestidos que *no* estaba permitido usar, tanto en el campo como en las ciudades. Sin embargo, una prohibición constituye un signo seguro de que, originalmente, el uso de la cosa prohibida estaba generalizado. El hecho de que tales prohibiciones tuvieran que repetirse frecuentemente indica el poco caso que se hacía de los reglamentos y que, al menos en períodos de prosperidad, la gente del pueblo y los campesinos se permitían ciertos «lujos» en materia de indumentaria; los artículos considerados lujosos se enumeran en dichos reglamentos.

3. *Los monumentos funerarios y los epitafios.* Generalmente representan a los familiares del difunto orando, en filas de hijos e hijas separados estrictamente en relación con la edad y ataviados con el tipo de atuendo que habrían utilizado para ir a la iglesia. En la mayoría de los casos sólo se pueden distinguir las siluetas pero, a menudo, están muy bien definidas. Fuentes de este tipo nos dicen mucho acerca de la clase media, pero menos sobre los campesinos.

4. *Las pinturas votivas y las lápidas conmemorativas.* Las pinturas votivas (ofrendas hechas en un lugar de peregrinación en solicitud de un favor o en acción de gracias) se están convirtiendo en una fuente cada vez más importante para la investigación sobre el vestido de los siglos XVIII y XIX en las regiones católicas. Por una parte, en este tipo de imágenes se trata de conseguir un cierto parecido, ya que el personaje representado desea poder reconocerse a sí mismo y ser reconocido por los demás. Por la otra, debemos tomar en cuenta su carácter un tanto convencional, debido a la falta de formación característica de los pintores de tales obras. Lo mismo se puede decir respecto

a las lápidas conmemorativas, que constituyen una incitación a la oración por el alma de alguien que ha muerto repentinamente. En las imágenes votivas y lápidas conmemorativas podemos identificar las formas generales del vestido, los tocados y, particularmente, los colores de las diferentes prendas. En las pinturas encontramos casi siempre la expresión «Ex voto» junto con la fecha; cuando no aparecen, resulta relativamente sencillo atribuirles una fecha al compararlas con ejemplos análogos que existen en gran cantidad.

En muchos casos es posible determinar la procedencia de dichas pinturas votivas, si se identifica la imagen piadosa que representan. Podemos estar seguros de que los peregrinos venían de algún lu-



© Bayerisches Nationalmuseum, Munich

*Muchacha en traje típico de Munich.
Firmado y fechado:
«J. (Joseph Anton)
Rhomberg, 1828».*



Litografía de Felix Joseph Lipowsky, que muestra un baile popular en Tegernsee, Alta Bavaria. Hacia 1825.

gar situado a una distancia equivalente a un día de marcha, lo que nos permite conocer también la procedencia de los vestidos que llevan. El único problema se plantea en el caso de importantes santuarios como el de Altötting en Baviera o Mariazell en Austria, frecuentados por peregrinos de todo el país e incluso del extranjero. El examen de los trajes en estos ejemplos requiere, por supuesto, mucha prudencia.

Como hemos visto, las pinturas votivas dan una idea, aunque sólo sea general, del modelo del vestido. Los tocados, en particular, están claramente caracterizados. Y, lo que es más importante, podemos determinar los colores de las diferentes prendas, ya que están representados con mucha fidelidad. Esto se aplica particularmente a la indumentaria festiva, pues la mayoría de estas imágenes muestran a los donantes orando, con el atuendo que utilizan el domingo para asistir a

la iglesia. Sólo en casos excepcionales, como cuando se representa un accidente, dichas pinturas nos dan una idea de la ropa de trabajo. Esta última se encuentra representada con más frecuencia en las lápidas conmemorativas llamadas *Mar-terln*, que evocan siempre accidentes y desgracias ocurridas repentinamente. En este caso, es muy probable que nos encontremos con ilustraciones de la ropa de los leñadores, gancheros o pastores. El examen de fuentes pictóricas en el campo del arte popular requiere mucha indulgencia con respecto a la ingenuidad de los pintores. No obstante, si las pinturas votivas y las *Mar-terln* se examinan con la debida precaución, tienen todo el derecho a ser consideradas como fuentes de información satisfactorias.

5. *Los dibujos y acuarelas de artistas.*
Durante las primeras décadas del siglo XIX era muy común que los artistas de Múnich, Viena y otras ciudades pasaran el verano en el campo. Así comenzó a desarrollarse un interés general por la vida campestre, tendencia romántica que favoreció el redescubrimiento no sólo de las tradiciones pintorescas, sino también de los trajes campesinos. Para el período comprendido entre 1820 y 1860, disponemos de innumerables acuarelas, dibujos y estampas en colores representando gente del campo en trajes típicos de su tierra natal. Series completas en las que se muestran «trajes nacionales» fueron realizadas a menudo bajo el patrocinio de la realeza y constituyen ejemplos notables por la absoluta fiabilidad de sus descripciones e ilustraciones. Por otra parte, debemos tener mucho cuidado respecto a las obras de ciertos artistas que dieron rienda suelta a la libertad artística y no vacilaron en utilizar, fuera de su contexto original, escenas provenientes de sus cuadernos de dibujo.

6. *Las descripciones geográficas y los*

apuntes de viaje. Durante ese mismo período, alrededor de 1800, surgió una profusión de observaciones de viajeros sobre Baviera, Austria e Italia del norte que, como una continuación de las anteriores descripciones de la región, resultaron ser un útil complemento literario de los croquis y pinturas. En ellas encontramos con frecuencia descripciones exactas de los trajes pero, una vez más, la atención está dirigida casi por completo hacia los trajes de fiesta, dado que las ocasiones descritas constituyen bodas, ferias y otras festividades en las que el viajero estuvo presente. Por el contrario, en los inventarios puramente estadísticos de la región se toma nota de los elementos de la vestimenta habitual y, una que otra vez, se mencionan incluso elementos de la ropa de trabajo.

7. *Los retratos de campesinos.* De vez en cuando encontramos, especialmente en los distritos más prósperos, retratos del siglo XIX correspondientes a parejas de campesinos que fueron pintados en traje de domingo y adornados con todas sus joyas. Constituyen documentos dignos de crédito; sin embargo, pocas veces están firmados y fechados, y excepcionalmente encontramos alguna mención de los nombres de las personas retratadas.

8. *Las representaciones de santos en trajes nacionales.* También debemos mencionar las pinturas de algunos santos que fueron sirvientes, como por ejemplo Santa Notburga, San Isidoro y San Enrique de Bolzano, representados según sus leyendas o como santos patronos de los criados, vestidos de campesinos. Tales representaciones informan a menudo sobre el vestido de la época, el lugar donde fueron realizadas y, ya sea que se trate de escul-

turas, pinturas o artes gráficas, constituyen, bajo ciertas condiciones, una fuente de información en la investigación sobre el vestido.

9. *Los personajes de pesebre.* Desde principios del siglo XVIII, encontramos pesebres de iglesia con figuras talladas en tres dimensiones, que en su mayoría miden de 25 a 30 cm de alto y a menudo están vestidas con trajes locales de pastores. A pesar de que esta fuente de información se limita a un solo grupo social, tiene un valor especial pues, en general, es bastante fidedigna. Dicho valor proviene de la idea subyacente de que las personas se identificaban con las figuras del pesebre y, por su intermedio, con los acontecimientos navideños. Por esta razón, se prestó especial atención a la reproducción de los trajes típicos de los pastores. Lo mismo se aplica a los pesebres de papel en dos dimensiones.

10. *Las muñecas en traje típico.* Aún existen algunos ejemplos de muñecas en traje típico del siglo pasado. No tienen nada que ver con las muñecas de recuerdo de nuestros días, pero constituyen copias fieles que ilustran los trajes imperantes en la época. A menudo poseen prendas intercambiables, tales como tocados para diario y para días de fiesta. Las muñecas en vestido de novia son muy poco comunes, pero constituyen una fuente de información particularmente interesante para la investigación en la materia que nos ocupa.

Si logramos poner en práctica tres o cuatro de estas diez posibilidades en una región dada, podemos estar casi seguros de obtener una descripción global veraz, que nos facilite la tarea de definir y fechar prendas sueltas en los museos. ■

Cuando el arte se convirtió en moda: el *kosode* japonés se expone en el Museo de Arte del Condado de Los Angeles

La mayor y más completa exposición que jamás se haya realizado sobre el *kosode* japonés, predecesor del kimono moderno, tuvo lugar en el Museo de Arte del Condado de Los Angeles, del 15 de noviembre de 1992 al 7 de febrero de 1993. Bajo el título «Cuando el arte se convirtió en moda: el *kosode* japonés del período de Edo», se expusieron más de 200 obras, incluyendo *obi*, pinturas de género, libros de motivos impresos con planchas de madera y 146 ejemplos de *kosode*, representativos del florecimiento de las artes textiles en el Japón. La exposición examinaba el papel social y estético desempeñado por el vestido durante el período de Edo o de Tokugawa, es decir, de 1615 a 1868, durante el cual prosperó en el Japón, a una escala sin precedentes, una dinámica cultura urbana.

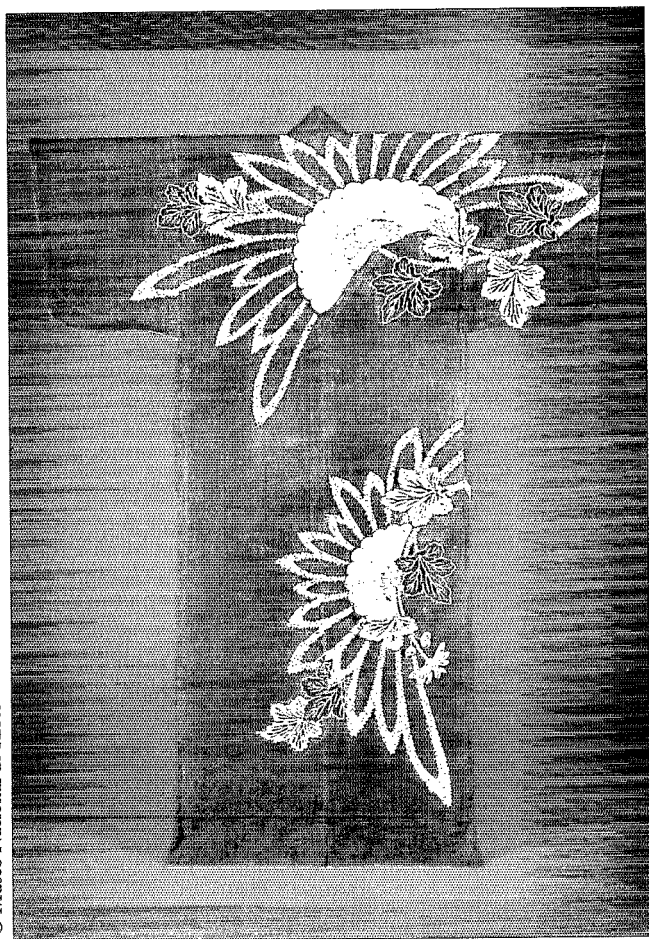
Muchas de las obras, todas ellas procedentes, en calidad de préstamo, de dieciocho colecciones japonesas y cuatro norteamericanas, nunca se habían expuesto en los Estados Unidos y algunas salían del Japón por primera vez. Un *kosode* y cuatro *obi*, designados por el gobierno japonés como patrimonio cultural de gran importancia, formaron parte de esta exposición, que sólo se presentó en Los Angeles y fue organizada por el Museo de Arte del Condado en cooperación con el Museo Nacional de Tokio

y el Museo Nacional de Historia del Japón.

El *kosode* era la prenda de vestir básica de hombres y mujeres durante el período de Edo en el Japón. Las obras más antiguas de la exposición datan de finales del siglo XVI y principios del XVII, y combinan técnicas de teñido sobre tejido atado o anudado, aplicaciones de pan de oro, bordado y pintura con tinta, para la creación de diseños de gran delicadeza y refinamiento. Continuando en orden cronológico, se presentaban obras de los últimos veinticinco años del siglo XVII, período en que la parte posterior del *kosode* pasó a ser decorada con un solo diseño. A finales de este mismo siglo, se desarrolló el teñido *yuzen*, una técnica que permitía la aplicación directa de los tintes mediante un pincel. El rápido dominio de sus posibilidades de expresión pictóricas permitió la producción de magníficos ejemplos de paisajes panorámicos y vistas de ciudades, creando así entre arte y moda una fusión única en la historia del vestido. Desde finales del siglo XVIII hasta el final del período de Edo, una paleta de colores más sutil y áreas de estampado más limitadas se convirtieron en el signo de distinción de un cambio respecto del recargado estilo precedente.

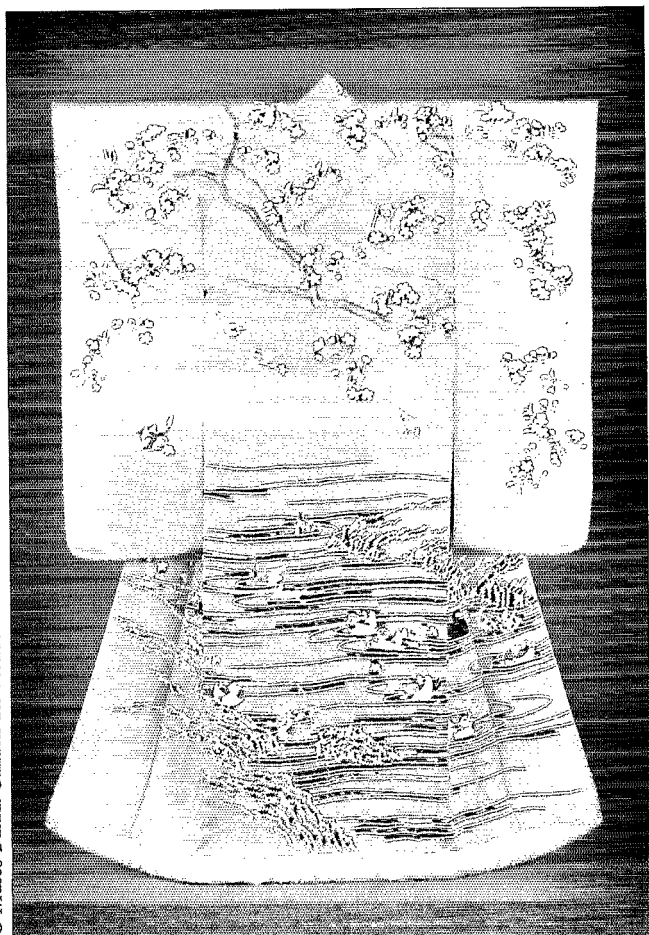
A medida que se convertía en un medio muy expresivo de ostentación perso-

nal, el *kosode* pasó a ser un instrumento para transmitir la representación gráfica del mundo de quienes lo llevaban. En la sección temática de la exposición, los *kosode* fueron presentados según sus tipos de dibujos. Los temas populares incluían vistas de Kioto y de Edo, la capital; símbolos de buena suerte, tales como pinos, bambúes, ciruelos (augurios de buena fortuna y longevidad) y parejas de patos mandarines (que connotan dicha conyugal); objetos de uso común como barcos, sombreros y abanicos que, en manos de los hábiles artesanos japoneses, se convirtieron en interesantes elementos de diseño; retruécanos visuales que utilizan las imágenes para sacar provecho de las complejidades del japonés hablado y escrito, y célebres lugares de la literatura ampliamente conocidos a través de los libros. Otros motivos, reservados según las convenciones a la clase de los samurai, recordaban los relatos heroicos y una imagen a menudo idealizada de la corte del período de Heian (794-1185). Un interés particular suscitaron los *kosode* pintados por artistas, entre los que se encuentran aquellos realizados por pintores tan conocidos como Gion Nankai (ca. 1676-1751) y Sakai Hoitsu (1752-1811), cuyas pinturas firmadas sobre *kosode* literalmente transformaron el arte en moda. ■



© Museo Nacional de Kioto

Katabira con crisantemos, Japón, periodo de Edo, tercer cuarto del siglo XVII.



© Museo Bunka Gakuen del Vestido

Uchikake con flores de cerezo, agua, patos y personajes, Japón, periodo de Edo, primera mitad del siglo XIX.

Un paseo por Marruecos: el Museo Etnográfico de los Udaya

Hoceïne El Kasri

La variedad étnica de Marruecos y su historia secular como incomparable encrucijada cultural se reflejan en la rica colección de indumentaria del Museo Etnográfico de los Udaya. Hoceïne El Kasri es conservador en este museo y ha escrito varias monografías sobre el arte tradicional marroquí, además de un ensayo sobre las joyas como sistema simbólico.

El Museo Etnográfico de los Udaya, en Rabat, está alojado en un pequeño palacio del siglo XVII, restaurado en 1915 con el fin de conservar y exponer las colecciones nacionales. Actualmente, el museo presenta una muestra amplia de la producción técnica y artística de la vida tradicional de Marruecos. El museo posee una de las colecciones de arte del textil más armoniosas del país. Allí se conservan y exponen trajes y accesorios que abarcan desde los más sencillos vestidos de la vida cotidiana hasta los más suntuosos caftanes recamados en oro y plata, testimonio de las costumbres en materia de indumentaria durante la segunda mitad del siglo XIX y de su evolución en el transcurso del siglo XX.

Atraer la atención sobre la importancia del vestido como signo de identidad religiosa, social, profesional, etc., o simplemente como sistema simbólico, equivale a poner de relieve su valor documental, pues ofrece un mejor conocimiento de los grupos humanos y de los factores que intervienen en su transformación.

En el transcurso de su historia, la privilegiada situación geográfica de Marruecos ha favorecido los contactos continuos con las diferentes civilizaciones que se desarrollaron alrededor del Mediterráneo. Como sucede con todas las manifestaciones de la vida material, su repercusión se hace evidente en el campo del vestido.

Un bosquejo rápido de la historia antigua nos haría evocar a los fenicios, cartagineses y romanos. Del mismo modo, las relaciones con la vecina península ibérica, ya se trate de la Andalucía musulmana o de la España cristiana, también formaron parte de las interacciones políticas o socioculturales que existieron desde la Baja Edad Media. Si tomamos en cuenta, además, los lazos lingüísticos y religiosos con el Oriente Medio, habremos completado la lista de los principales fac-

tores que contribuyeron a la originalidad del traje tradicional marroquí; originalidad que tratamos de poner de manifiesto mediante las colecciones que se conservan en el Museo Etnográfico de los Udaya.

Las colecciones se pueden exponer de diferentes maneras, a condición de que se tenga cuidado de presentar la variedad que las caracteriza. Los diversos tipos de clasificación pueden tomar en cuenta categorías tales como género, religión y técnicas. Naturalmente, se pueden dividir en subcategorías, ampliando así el alcance del análisis. No obstante, dichas categorías todavía no se aplican formalmente, por lo que debemos atenernos a la clasificación adoptada por los primeros etnógrafos, que distingue entre traje ciudadano y traje rural. A pesar de que las características urbanas y rurales se entremezclan, esta clasificación servirá hasta que se prueben de manera concluyente otros métodos.

Así, antiguas ciudades o *hadria* como Fez, Mequínez, Tetuán, Rabat, Salé y Marrakech están representadas en el museo por los siguientes trajes de mujeres: pañuelo de cabeza (*sebniya*) o velos de novia (*brouq, izar, kenbouch*); caftanes específicos de cada ciudad; cinturones *hzàm* y *mdamma* bordados con hilo de oro; zapatos con empeine de pana bordada (*cherbil*) o zapatos de cuero negro (*rihiya*); trajes de mujer israelita, representados por el famoso gran traje de ceremonia *keswa lakebira*.

Con respecto al traje rural, nos limitaremos a las principales regiones geográficas y los grupos étnicos: el Rif (en el norte), el monte Atlas, los llanos y el Sahara del sur. Aquí, la regla es la variedad. Sin embargo, los trajes están lo suficientemente codificados como para que se pueda identificar la tribu o la región a la que pertenecen, por la manera de tejer una capa o de acomodar un tocado.

Si tomamos como ejemplo las tribus de la región del Atlas Medio podemos diferenciar el vestido de una mujer zemmour del de una mujer zayán o del de una aït serghouchen. Si bien todas llevan el célebre *izar*, un tipo de túnica romana cuyos lados están sujetos a nivel de los hombros con fibulas de plata, la mujer zemmour lo ajusta al talle mediante un cinturón con largos flecos de lana roja, mientras que la mujer zayán se envuelve en su capa (*handira*) de lana blanca con aplicaciones de lentejuelas. Más aún, una *handira* puede representar el signo distintivo de una tribu o grupo de tribus, como en el caso de la capa de rayas azules y blancas de las aït hdiddou del Alto Atlas.

En el medio rural, el hombre suele llevar un turbante o *rezza*, o bien un amplio sombrero (*chemrir*) hecho con hojas de palma trenzadas; una camisa larga bajo la famosa chilaba que, en el caso de los hombres del Rif, por ejemplo, es corta y se lleva junto con una bolsa de cuero bordado y calado; un albornoz (Alto Atlas) o un *akhnif* (Anti-Atlas) terminan cubriendo el conjunto. En las regiones del Sahara, el *izar*, el *haïk* (almalafa) color índigo, la *derraca* y la *gandoura* decorada con amplios motivos en forma de volutas son vestimentas muy características.

Luego de haber bosquejado muy esquemáticamente los diferentes elementos étnicos y geográficos que caracterizan los trajes tradicionales marroquíes, les echaremos una rápida mirada en el museo mismo donde se exhiben.

La organización de la colección

El palacio del siglo XVII, construido de acuerdo con los cánones de la arquitectura islámica, alberga los productos de la cultura citadina (joyas de oro, cerámica vidriada), así como un salón especialmente reconstruido donde se exhiben las

novias de Fez y de Rabat-Salé ataviadas con sus más bellos trajes. La exposición de arte rural está situada en el corazón del jardín de los Udaya, en una sala donde trajes y tejidos ocupan un lugar privilegiado.

Los trajes están expuestos siguiendo un largo itinerario étnico que tiene como punto de partida las estribaciones del Atlas Medio (70 km al este de Rabat) y atraviesa los asentamientos de las tribus zemmour, zayán y aït serghouchen. Una incursión en el Rif nos permite echar una ojeada a los diferentes trajes expuestos, tanto masculinos como femeninos. El recorrido continúa cruzando el Alto Atlas (aït hdiddou) y, más al sur, sigue su camino a través de la tierra de los ida o nadif del Anti-Atlas, los llanos de Sous (al sur de Marrakech), hasta los confines del Sahara. En la nave central de la sala se encuentran vitrinas que exhiben accesorios tales como cinturones de lana teñidos con alheña o utilizando la técnica del *batik*.

Evidentemente, para un itinerario tan vasto sólo podemos tomar algunas muestras de trajes de cada una de las regiones antes mencionadas. Tomemos como ejemplo la mujer zemmour. Como sus hermanas del monte Atlas, ésta lleva un *izar*. Se trata de un sencillo paño blanco expuesto de manera que los visitantes se hagan una idea precisa de la complejidad del arreglo. En primer lugar, se pasa el paño alrededor del busto, mientras que sus dos extremidades se fijan a nivel de los hombros, después de haberle dado una vuelta por la espalda, con un par de fibulas de plata típicas de esa región. En este caso, la particularidad del *izar* estriba en el uso de un cinturón tejido de lana con motivos geométricos, decorado con monedas, del que cuelgan conchas y flecos que llegan hasta los muslos. Dicho cinturón se enrolla varias veces alrededor del talle y su originalidad llega al extremo de



Mujer de la tribu
aït morrhad.

presentar, aquí y allá, pequeños espejos que lo hacen brillar con la luz del sol.

En el caso de la tribu aït serghouchen, el *izar* consiste en una ligera muselina proveniente de la ciudad, sujeta al talle mediante un cinturón de lana burda de color rojo y negro. Pero las mujeres de esta tribu se distinguen sobre todo por el tocado y las joyas. Todo el rostro está enmarcado por una peluca de lana negra. El adorno de joyas, compuesto de piezas frontales y pectorales y de un par de fibulas, lo forman un arreglo de placas de plata unidas entre sí mediante cadenillas y decoradas con motivos geométricos de niel, propios de la tribu.

No podemos dejar de mencionar el *akhmif* de los aït ouaouzguit (Anti-Atlas), análogo al albornoz o *burnous* (capote) del Alto Atlas. Como una obra de arte, ocupa toda una vitrina, desplegando sus dos lados como un gran pájaro de colores. La lana negra y el pelo de cabra están tejidos en una sola pieza, realizados por una amplia franja ovalada en tonos rojo y anaranjado decorada con motivos geométricos. Este tipo de capa la llevan musulmanes y judíos, pero su uso era más extendido en épocas pasadas, pudiéndonos encontrar entre los glaoua del Alto Atlas y en los llanos de Sous.

Los ida, o nadif (sudoeste de Sous), viven en pleno corazón del Anti-Atlas, a una altitud de 1.000 metros. En esta región, el *izar* se fabrica totalmente con lana y en sus bordes lleva motivos geométricos muy juntos; un bordado rojo realza el conjunto, combinando los elementos del juego de joyas de plata nielada con incrustaciones de abalorios cuadrados, también de color rojo.

Otros elementos dignos de atención serían el *haik* (almalafa, traje formal en fina lana de los Ighrem) y las grandes fibulas triangulares que cubren la parte superior del *izar* de algodón negro que lle-

va la cantante de Tiznit, por mencionar sólo algunos. La bailarina de Goulmina, tan diestra en el movimiento de sus manos, podría ser confundida con una bailarina asiática, si no fuera porque está ataviada con el famoso *haik* índigo característico de la mujer sahariana.

El circuito se termina con una gran *gandoura* de lino, teñida con añil, cuyo bolsillo está decorado con motivos en forma de volutas que también se encuentran en las pieles pintadas de los nómadas, hasta Mauritania e incluso más allá. La influencia africana es innegable y se puede decir que la historia ha tejido así la urdimbre de su obra. Fueron estos mismos nómadas quienes, a partir del siglo VII, participaron activamente en la islamización de Andalucía, hasta el punto que al referirse a los aspectos conjugados de la cultura material y espiritual todavía se habla de un estilo hispano-morisco.

El estilo urbano

Un estilo distinto predomina en las actividades artísticas de las antiguas ciudades y pueblos magrebines. Todas las artes y oficios llevan su marca, y en el Museo de los Udaya la arquitectura del palacio del siglo XVII es su testimonio más elocuente. Este palacio fue construido dentro de los límites de la muralla de Moulay Rachid y en la entrada tiene un oratorio que comprende tres salas. A continuación se encuentra un patio rodeado de columnas, en cuyo centro se ubica una pila de mármol blanco. Dos salones rectangulares y dos *loggias*, situados frente a frente, constituyen el espacio museológico donde se pueden admirar las joyas de oro y la loza de Fez. En el salón que da sobre el jardín de los Udaya (uno de los espacios verdes más agradables de la capital) se pueden admirar las novias de Fez y de Rabat en sus suntuosos trajes de ceremonia.



© Edisud

Novia judia de Rabat.

Se podría decir que el ciudadano sólo se deja ver ataviado con sus mejores galas, siendo el caftán su elemento distintivo. La diversidad se manifiesta en la selección de las telas y en la disposición de los accesorios y ornamentos que varían según la ciudad e, incluso, según los grupos sociales que la habitan.

Terminaremos este artículo con la presentación de dos trajes de ciudad particulares, uno de Fez y el otro de Rabat.

El caftán que lleva la novia de Fez, llamado *Ben Cherif* por el nombre de la familia de tejedores que los ha fabricado desde principios del siglo XIX, es un vestido largo y suntuoso, cerrado a todo lo



© Edisud

Novia musulmana
de Fez.

largo mediante una hilera de pequeños botones. Está hecho de brocado con hilo de oro y adornado con medallones ovalados salpicados de rosas rojas; se lleva cubriéndolo parcialmente con un velo de novia hecho de brocado de seda y oro. La *lebba*, joya pectoral compuesta de varias hileras de placas de plata doradas y caladas, va sujeta a un soporte plano de madera en el que brillan collares de perlas separados por esferas verdes. En la frente lleva una diadema compuesta de placas rectangulares de plata dorada, unidas mediante pequeñas bisagras, lo que contribuye a realzar el efecto del conjunto.

Los accesorios consisten en un *hzàm*, ancho cinturón de brocado de dos metros de largo que se enrolla varias veces alrededor del talle, y un par de babuchas *cherbil* de cuero y pana bordada en oro.

La novia de Rabat se encuentra sentada en una silla alta cuyo espaldar tiene dibujos pintados sobre la madera. Está vestida con un largo caftán de pana de color violeta, con aplicaciones de galones de oro, cuyas mangas, cortas y acampanadas, están cortadas al sesgo a partir del talle; la abertura frontal deja ver una *tabtiya*, prenda interior de raso violeta.

En este caso, el cinturón de brocado es reemplazado por un ancho *mdamma*, cinturón de pana de color malva, bordado con hilo de oro. Las mangas están sostenidas por un cordoncillo *hmala* de seda trenzada. La *sebniya*, pañuelo de cabeza para las novias, hecho de seda, con rayas blancas y anaranjadas, se fija mediante una cofia cónica de donde cuelga la *nouacha* escarlata de plumas de avestruz. Las babuchas *cherbil* de pana violeta bordadas con hilo de oro, completan el atuendo.

Con este artículo sólo hemos pretendido dar una idea de conjunto de la colección y una rápida reseña de lo que se expone en el museo. Si carece de precisión en su presentación de la historia del vestido en Marruecos, las diferentes maneras de llevarlo, cómo influyen sobre el cuerpo y los gestos, se debe a que su objetivo primordial es, simplemente, mostrar el valor intrínseco de la colección. ■

Nota: Las ilustraciones de este artículo provienen del libro *Costumes du Maroc*, de Jean Besancenot, publicado por Edisud, R.N. 7, La Calade, 13090 Aix-en-Provence (Francia). El talentoso artista Jean Besancenot emprendió en 1934 un registro de la rica y amplia variedad de la indumentaria marroquí, cuyo valor artístico y científico es el resultado de un trabajo riguroso.

Dar vida a los trajes: filmar para documentar

Aagot Noss

El Museo Noruego de Arte y Tradiciones Populares en Oslo, inició en los años cincuenta un plan de investigación sobre los trajes folklóricos noruegos con el fin de lograr un reconocimiento exhaustivo de dichos trajes y sus tradiciones. Durante más de treinta años, se realizó un programa de trabajo de campo en aquellos distritos donde dichas tradiciones aún se mantienen vivas. Aagot Noss, conservadora principal y directora del Departamento de Trajes y Textiles del Museo Noruego de Arte y Tradiciones Populares, estuvo a cargo de la realización y supervisión del programa. Aquí nos describe de qué manera la utilización de entrevistas personales, fotografías y filmes puede dar vida a la colección de un museo.

El programa de trabajo de campo adoptado por el Museo Noruego de Arte y Tradiciones Populares comenzó con una visita a las personas en sus hogares para entrevistar a sus propietarios y que nos mostraran sus trajes. Esto permitió asegurar que los trajes se catalogaran de acuerdo al tipo, al tejido y a la ornamentación. La descripción de los procedimientos de confección y la manera de ponerse los trajes se acompañó de fotografías de los objetos y los diferentes procesos.

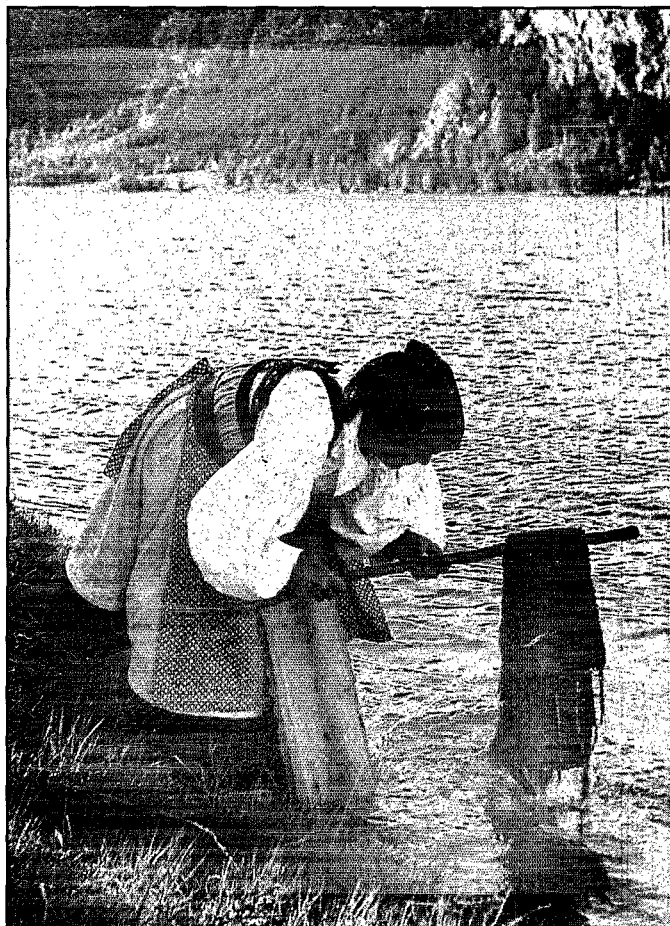
Los datos suministrados por las personas entrevistadas fueron determinantes, pues a menudo resultaron ser el único medio para obtener información y descubrir a

quién pertenecen o pertenecieron los trajes, quién los confeccionó y de qué manera, cómo se combinan adecuadamente sus elementos y cómo uno se los pone, quiénes los usan y en qué ocasiones.

La información así recolectada constituyó la base para la filmación del proceso de confección de un traje folklórico (incluyendo, entre otros aspectos, las técnicas de teñido, corte, costura y bordado utilizadas, el tejido de orladuras, ribetes y cinturones) y el procedimiento que siguen para vestirse las jóvenes solteras, las novias y las mujeres casadas (por ejemplo, las diferentes maneras de arreglarse el cabello y ponerse un tocado). De esta manera, el filme se convierte en un útil, y a menudo necesario, complemento de las fotografías y las entrevistas. Además, puede registrar movimientos y detalles que no se pueden obtener de otro modo.

A las personas entrevistadas a quienes se solicita hacer una demostración, se les dice que se vistan de la manera acostumbrada, usando su propia ropa y accesorios, y que ejecuten sus labores de la manera en que habitualmente lo hacen. Nunca reconstruimos un proceso o una situación, y tampoco utilizamos prendas del museo. El filme se propone documentar la tradición tal como es captada ahora y como fue entonces. A veces, tuvimos la oportunidad de filmar a la última persona que conocía un proceso específico. El camarógrafo debe ser un profesional que sepa realizar tomas que muestran lo que las manos están haciendo. El fotógrafo y la persona entrevistada deben actuar en estrecha cooperación. También es importante que se cree una relación de confianza entre la persona entrevistada y el profesional del museo. Siempre que sea posible, se le pide a la persona entrevistada que explique lo que está haciendo; esto pasará a formar parte importante de los comentarios que se incluyen en la película. Los

Foto: cortesía de la autora



Mujer de Setesdal enjuagando una tela tejida y plisada a mano, teñida por ella. Fotografía tomada en 1970 durante una filmación para el Statens Filmsentral de Oslo.



Foto: cortesía de la autora

Una novia, que su madre ayudó a vestir. La novia lleva un tocado de estilo medieval, que pertenece a la familia materna desde hace varias generaciones.

Fotografía tomada por Olav Kyrre Greep durante una filmación para el Statens Filmsentral de Oslo.

filmes se realizan con película de 16 mm y su duración varía entre diez y treinta minutos. Los temas tratados en aquellos que nosotros supervisamos son tres: arreglo del cabello y colocación de los tocados, técnicas artesanales para confeccionar vestidos y textiles, y trabajo doméstico en el campo (la fabricación de pan sin levadura y productos lácteos, por ejemplo).

Generalmente, los museos disponen de muy poca información sobre los objetos que poseen, a no ser aquella que se puede obtener examinando los objetos mismos. El filme, al mostrarnos, por ejemplo, aquellos elementos que forman parte de cierto tocado o de algún proceso de trabajo, y la manera en que fueron rea-

lizados, puede ser de gran ayuda para el profesional del museo y constituir, también, un instrumento para la información y la educación del público.

El Norske Kunst og Kulturhistoriske Museer (la Organización de Museos Noruegos) ha creado un comité encargado de la realización de filmes documentales sobre cultura popular, que recibe una subvención anual del gobierno noruego. Las películas se alquilan a precios razonables, pero también se pueden comprar copias en el Statens Filmsentral de Oslo. La autora tuvo la iniciativa de varios filmes producidos por el comité, así como por el Museo Noruego de Arte y Tradiciones Populares. ■

Los trajes, indicadores de una comunidad

Mariliina Perkkio

A pesar de ser una institución relativamente joven, el Museo de la Ciudad de Espoo, en Finlandia, ha reunido una extraordinaria colección de trajes de boda. Mariliina Perkkio, directora del museo y vicepresidenta y secretaria del Comité del ICOM para los Museos y Colecciones de Indumentaria, explica lo que este tipo de colección puede revelarnos acerca del individuo y la sociedad.

Los museos son la memoria de la humanidad. Una colección de trajes y vestidos constituye uno de los bienes más importantes de un museo de historia, pues representa una interesantísima fuente de documentación para el estudio de la cultura y la sociedad. Trajes y vestidos contienen gran cantidad de información acerca de la sociedad y sus valores, los ritos, las personas, etc.

El vestido actúa como un lenguaje, pues permite un intercambio de información y de mensajes entre el individuo y el grupo. El vestido también se usa para mostrar, tanto a nosotros mismos como a los demás, el papel que deseamos o, a veces, que tenemos que desempeñar; puede incluso ser usado como signo de protesta, cuando una persona se viste de manera no convencional.

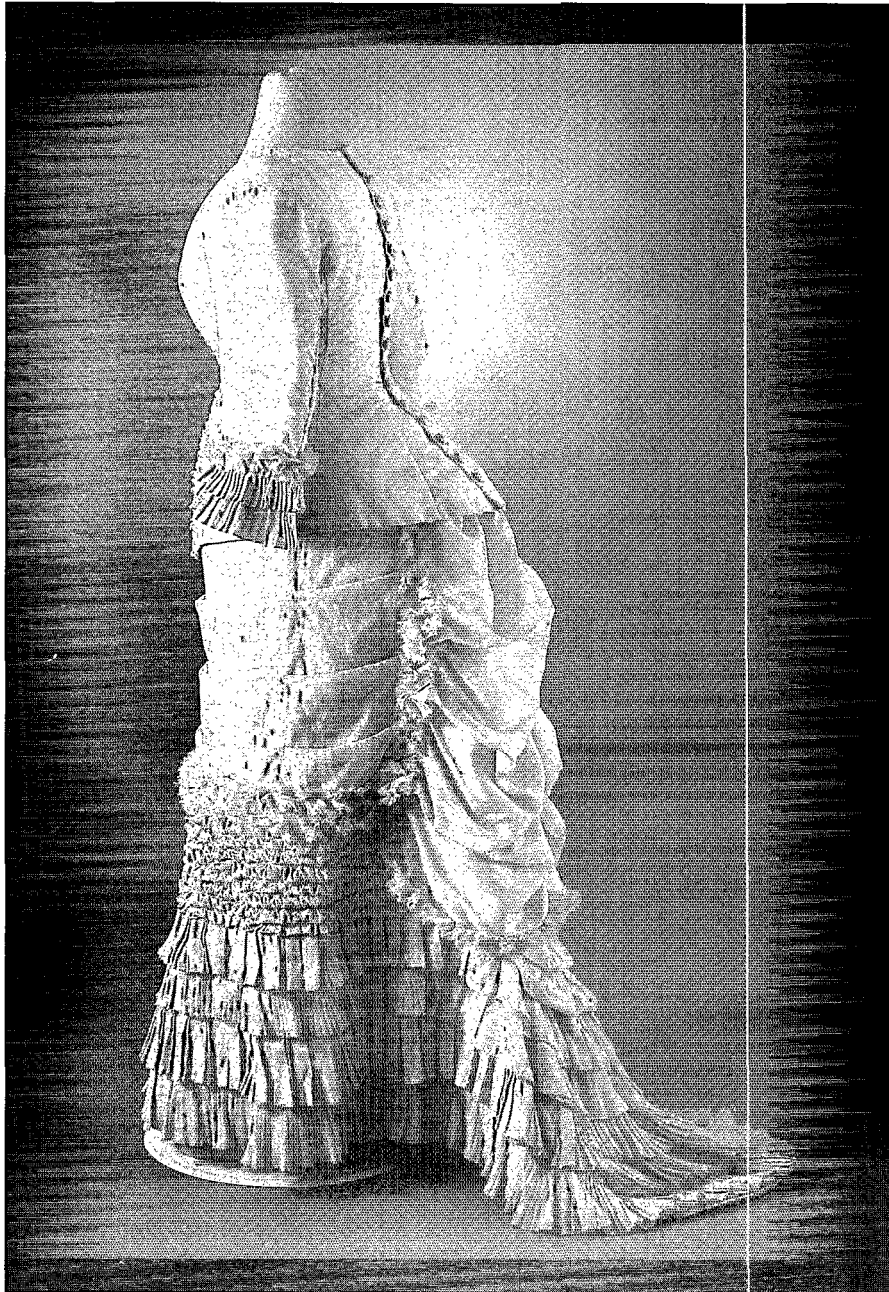
La vestimenta refuerza la opinión que una persona tiene de sí misma, es decir, de su identidad. La identidad incluye la idea de pertenencia a determinado grupo en relación con su edad, sexo, clase social o profesional, religión, ideología, raza, grupo lingüístico, nación y pueblo. En todos ellos, la ropa constituye uno de los medios para crear y mantener la identidad. Desde su más temprana edad, las personas aprenden a llevar vestidos que pertenecen a diferentes sistemas de valores y símbolos, lo que favorece su sentido de identidad y refuerza la confianza en sí mismas. La sociedad determina la «vestimenta apropiada» para cada papel en el teatro de la vida. Incluso en el campo de la moda internacional, las tradiciones nacionales e históricas también ocupan un lugar destacado.

El Museo de la Ciudad de Espoo, en Finlandia, se fundó en 1958. Se trata, pues, de una institución joven, cuyas colecciones, aunque de significativa importancia a nivel local y nacional, resultan pequeñas si se comparan con las de mu-

chos otros museos extranjeros. La colección de indumentaria del museo contiene casi 5.000 objetos catalogados; las prendas de vestir más antiguas datan de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Los objetos de mediados del siglo XIX incluyen una chaqueta de novio, vestidos de mujer, tocados, ropa interior y calzado. Los años setenta y ochenta del siglo XIX están representados por algunas docenas de objetos de indumentaria femenina y unos pocos ejemplos de ropa masculina. La mayoría de las prendas pertenecen al siglo XX, principalmente desde los años veinte hasta los años ochenta.

El traje de boda y su historia

Los trajes de boda constituyen una parte interesante de nuestra colección de indumentaria. Actualmente, el museo sólo posee un pequeño surtido, pero abarca un período que va desde los años cincuenta del siglo pasado a los ochenta del presente siglo. El más antiguo es un traje largo de seda y lana, color marfil, que data de 1883. Existe también una chaqueta de seda negra, de 1871; un vestido de novia en seda color marfil, de 1900-1910; un traje blanco de tul, de 1910; un traje blanco de seda con velo y una corona con flores de cera, de 1929; un vestido en imitación de seda color marfil, de 1939; un traje de boda azulado, en imitación de seda, de 1942, y un traje largo de boda, turquesa claro, en encaje, de 1953. Como ejemplo típico de los años sesenta, existe un vestido de boda blanco sobre el que se usaba una capa con capucha de organza (1966). La colección posee también un vestido de novia de 1969, hecho en un tejido espeso, imitación de seda y tejido de verde para uso posterior. El sencillo y a menudo modesto estilo de los años setenta está representado por un traje de lana blanca, de dos piezas, de 1971.



Traje de boda, de 1883, de seda y lana de color marfil con forro de algodón. Museo de la Ciudad de Espoo/Muscokuva, 1991.

Las bodas se incluyen entre los principales acontecimientos festivos de la sociedad. Los vestidos y ornamentos siempre han sido elementos esenciales y visibles que contribuyen a imprimirles su carácter

y talante especiales; al mismo tiempo, eran elementos que cumplían una función legal y ceremonial.

De acuerdo con las viejas leyes y costumbre nórdicas, los matrimonios, en el caso de la clase terrateniente, representaban ante todo acontecimientos con significaciones económicas, incluso con connotaciones de poder político. Un matrimonio era un contrato en el que las consideraciones de tipo económico eran importantes y, en tanto que transacción económica, toda la familia se consideraba concernida. El valor y el número de regalos reflejaban la posición social y económica de la familia en cuestión.

En la vida de una mujer, el matrimonio significaba un momento crucial que, en cierto modo, la convertía en otra persona: una esposa, una madre y una persona con responsabilidades. Los despreocupados días de soltería habían quedado atrás, y ahora debía asumir el papel y los deberes de una esposa.

En tanto que novia, una mujer era reina, aunque fuera únicamente por un día. En ese día tan importante, se ataviaba con sus ropas más elegantes y los mejores tejidos, joyas y adornos disponibles. El vestido de boda era el signo de su riqueza y posición social. Con él, adquiría un traje nuevo, imponente y, sobre todo, a la moda, que más tarde podría llevar en ocasiones solemnes o festivas. Se requería mucha planificación y trabajo para conservar el vestido en buenas condiciones para un uso posterior. Sin embargo, a menudo ocurría que los viejos trajes de novia fueran considerablemente modificados para mantenerlos de moda.

Con el propósito de adquirir el mejor vestido y el más elegante, la novia trataría de tener como «camarera» a una mujer rica de alta posición social. Para ello, las novias del campo acudían con frecuencia a la esposa del vicario del lugar, mientras

que las criadas recurrían a la señora de la casa donde trabajaban; de igual manera, las novias de aparceros pedían ayuda a la dama de la casa solariega. En la corte, era a la reina a quien se le confiaba este honor. Hasta los siglos XVII y XVIII, las mujeres de las altas clases sociales seguían vistiendo a las novias campesinas; más tarde, las esposas de los vicarios y las damas de las casas solariegas les prestaban sus viejos vestidos de fiesta. Las novias burguesas a menudo eran vestidas por la esposa del burgomaestre o de un concejal del lugar.

A partir del siglo XIX, las ancianas de la localidad, a menudo esposas de pastores o sacristanes, se convirtieron, por decirlo así, en «camareras» profesionales de las novias del campo, a quienes alquilaban el atuendo y los adornos necesarios.

La novia de blanco

En la época del estilo Imperio de principios del siglo XIX, se pusieron de moda los trajes de fiesta de telas muy ligeras de colores claros (a menudo blancas), de algodón, seda o muselina. Esto se debía al interés por la Antigüedad, muy común entonces. Desde ese momento, este tipo de vestido, blanco o, de preferencia, marfil, se convirtió en el traje de novia, adoptándose también, al mismo tiempo, el velo. Los trajes de talle alto, de algodón fino, con velos y coronas de mirto, trataban de imitar la imagen idealizada de las diosas de la Antigüedad.

Desde principios del siglo XIX, el color blanco comenzó a ser asociado con la pureza e inocencia de la novia. De esta época hemos adoptado la típica imagen de la novia en traje largo blanco, que lleva una corona de mirto y flores de naranjo en el velo y en el cabello. Con ligeras variaciones, esta imagen idealizada se ha mantenido hasta nuestros días. No obstante, el traje de boda siempre ha seguido los

cambios de la moda, tanto en la forma como en el color.

Para la gente del pueblo y los campesinos de los países nórdicos, el negro era el color tradicional de los trajes de fiesta y de boda. El negro siguió siendo el color de los trajes de boda hasta los años noventa del siglo pasado, cuando el velo y el vestido blanco comenzaron a ser adoptados por las novias campesinas. Al principio se usaba un traje de color claro con un velo blanco, pero, con el tiempo, también el vestido fue confeccionado con tela blanca. El uso de traje blanco, velo y corona estaba reservado a las novias que llegaban vírgenes al matrimonio. Ya en los años setenta del siglo pasado, Julia Gadolin, originaria de Espoo, comenzó a vestir a las novias con vestido blanco, velo y corona de mirto. No obstante, fotografías de novias de Espoo muestran trajes de boda negros hacia principios de 1900, época en que los trajes blancos y de colores ya se habían generalizado. Las «camareras» jugaron un papel muy activo en la difusión de los trajes de boda blancos.

A finales del siglo XIX se generalizó progresivamente la costumbre de usar los trajes de novia únicamente para la boda. Se trataba, generalmente, de un vestido blanco que a veces se podía teñir para ser usado posteriormente. En el caso de que sólo se usara el día de la boda, se embalaba cuidadosamente y se guardaba después de la ceremonia. A principios del siglo XX, se nivelaron las distinciones y diferencias de clase, e incluso las novias campesinas iban vestidas según la moda imperante.

Los trajes de boda de las colecciones de museos y la documentación adicional que encontramos en archivos y bibliotecas, nos pueden enseñar mucho acerca de este aspecto del vestido que, a su vez, permite profundizar el estudio de la vida del hombre y la sociedad. ■

La conservación del vestuario: punto de encuentro de la ciencia y el arte

Isabel Alvarado

Proteger el vestuario y los accesorios que se incorporan a las colecciones de los museos presenta innumerables problemas técnicos que requieren un cuidadoso estudio y procedimientos metódicos. Isabel Alvarado comparte con nosotros los frutos de su experiencia como conservadora y restauradora de textiles en el Museo Histórico Nacional de Santiago (Chile); es autora de diversos artículos históricos y técnicos.

Llegar a trabajar con una colección de vestuario es acercarse, por medio de un objeto, al conocimiento y entendimiento del modo de vida de nuestros antepasados. Es asombrarse ante la técnica desarrollada en años que parecen tan lejanos, donde el ritmo de vida, la estructura social y el desarrollo de la ciencia eran tan diferentes a los que vivimos en nuestros días.

El vestuario está ligado a la vida del hombre y nos entrega una variada y valiosa información. Independientemente de la época a la que pertenezca, fue manufacturado y pensado como objeto utilitario, salvo excepciones, cuando fue confeccionado como objeto simbólico o usado como distintivo. Los trajes no fueron pensados como una obra de arte; con el tiempo, el hombre, con su afán de coleccionar objetos que representaran el testimonio de una época pasada, los convierte en piezas de museo, reconociendo así su importancia.

¿Cómo hacer para conservarlos?

Comienza aquí toda una etapa de estudios, métodos de trabajo, observación y diagnóstico, en resumen, la de conjugar la historia, la técnica, la ciencia y el arte para entregar al público del museo una visión armónica, didáctica y, a la vez, hermosa del vestuario.

La preocupación por conservar trajes y accesorios del vestuario es relativamente reciente y todavía no existe acuerdo total, ni se ha dicho la última palabra, sobre cuáles son los mejores métodos para hacerlo. En lo que sí hay coincidencia es que para una buena conservación se necesita conocer el objeto desde el punto de vista histórico y tecnológico, familiarizarse con los materiales que lo constituyen y conocer su comportamiento ante diferentes factores, tales como el cambio de clima, la exposición a la luz, los materiales en contacto y la manipulación. Se debe llegar a determinar las causas del deterioro,

comunes a todos los textiles, y aquellas que lo afectan en su calidad de objeto tridimensional.

Hay momentos claves y determinantes en la vida de un traje o accesorio que forma parte de la colección de vestuario de un museo. Durante las etapas de recepción, catalogación, guardado, exhibición y manipulación veremos qué factores influyen para mejorar la esperanza de vida de las piezas en cada una de ellas.

Lo que expongo a continuación es el resultado de mi experiencia como conservadora textil en el Museo Histórico Nacional de Santiago (Chile) y de la lectura de publicaciones especializadas.

Primeros pasos

Cuando un textil ingresa al museo se lo mantiene separado de la colección para inspeccionar la presencia de plagas u hongos. En ambos casos, el procedimiento es limpiarlo con un pincel o aspiradora de succión suave, utilizando una malla para proteger la tela. Si se advierte la presencia activa de larvas o moho, los textiles son enviados a una empresa especializada. Realizar uno mismo esta desinfección representa un riesgo para la salud y para el objeto, ya que se pueden provocar efectos secundarios.

Cuando el objeto está limpio y libre de cualquier infección, se guarda en un mueble, aislado con naftalina, para preservarlo y en espera de ser catalogado.

Durante esta etapa se debe registrar la mayor cantidad de información posible y fotografiar las piezas, lo que luego permite tener acceso a la información sin manipular los objetos innecesariamente. Este trabajo, hay que realizarlo prolijamente y con las manos limpias, poniendo el objeto sobre una superficie despejada, sin elementos que lo puedan manchar.

Para colocarle su identificación de in-

ventario se puede usar cinta de algodón donde se escribe el número, cosiéndolo al textil en un lugar determinado y de fácil acceso. No se debe escribir directamente sobre el objeto ni usar etiquetas adhesivas.

Al trasladar los objetos de un lugar a otro, hay que preocuparse por sostenerlos en posición horizontal sobre una base plana más grande, repartiendo el peso equilibradamente.

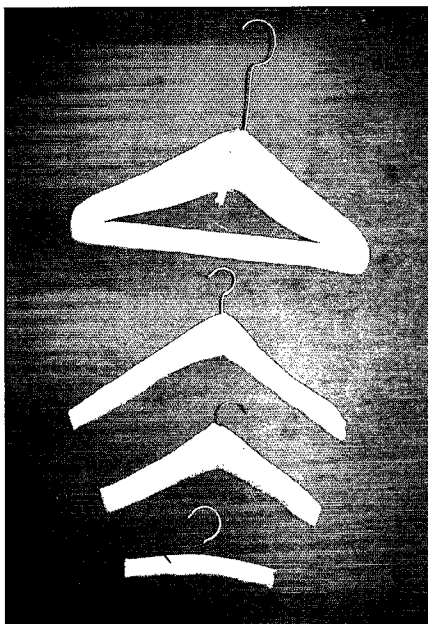
Es esencial disponer de un espacio limpio, ventilado y adecuadamente organizado, ubicado en un lugar que no implique riesgos para la colección.

Los objetos de vestuario no están compuestos solamente por telas, pues muchos de ellos están combinados con otros materiales tales como piel, plumas, cuero, marfil, carey, metal, etc. Esto implica un mayor control en la conservación preventiva, ya que los diferentes materiales pueden actuar de distinta manera ante los cambios ambientales.

Control del medio ambiente

En *The Guidelines for Costume*, publicación del Comité del ICOM para los Museos y Colecciones de Indumentaria, se recomienda que las condiciones ambientales fluctúen lo menos posible. Una temperatura de 18° C, con una humedad relativa entre 50 y 55 %, serían ideales.

La humedad del aire produce cambios en los tejidos, pues éstos se expanden cuando la humedad es alta y se contraen cuando es baja, lo que trae como resultado un material cansado que pierde su elasticidad. Una humedad relativa superior al 70 % posibilita la aparición de microorganismos; en condiciones de alta temperatura, oscuridad y falta de ventilación, se expanden muy rápidamente, atacan fibras y tinturas, produciendo así un daño irreversible. Con una humedad in-



© Sección Textiles, Museo Histórico Nacional, Santiago (Chile)

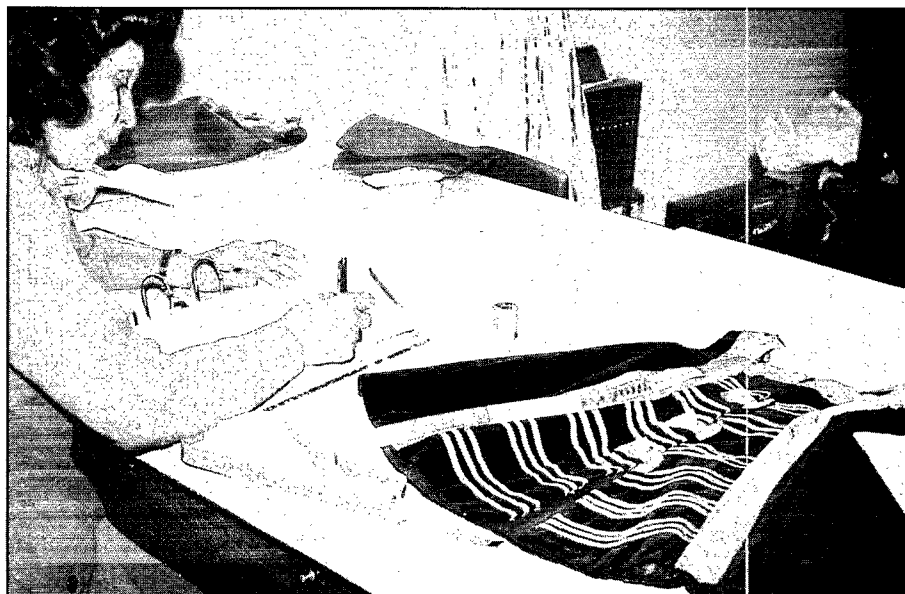
Los colgadores de los trajes deben ser acolchados de manera apropiada para evitar que se dañen en la zona de los hombros.

ferior al 40 % se corre el peligro de resecaamiento, pues las fibras se tornan quebradizas y débiles.

El nivel de temperatura es menos importante que su constancia, porque son los cambios bruscos los que crean el riesgo de destrucción. En cuanto a la luz, normalmente sólo se enciende cuando se está trabajando en el depósito, que permanece a oscuras el resto del tiempo.

El polvo es otro factor que deteriora los objetos, ya que cuando se acumula sobre el textil atrae la humedad; es abrasivo, porque penetra en las fibras y las corroe, y también favorece el desarrollo de insectos. Para evitar el problema del polvo y la contaminación, lo más importante es efectuar una limpieza periódica, así como mantener el lugar y el objeto limpios, lo que también evita la presencia de insectos.

A pesar de conocer las medidas preventivas para la conservación de los textiles, por razones de disponibilidad de espacio y de falta de recursos, el depósito



Una documentación completa sobre cada objeto de vestuario es indispensable para un buen manejo y acceso a la colección.

del museo se encuentra ubicado en un subterráneo que no está aislado del polvo y la contaminación. Esta situación hace indispensable una inspección periódica que permita detectar a tiempo posibles cambios en la humedad relativa y la presencia de plagas. Cuando los niveles de humedad aumentan, recurrimos al deshumecedor y, para prevenir el ataque de polillas, que es el más frecuente, se usa naftalina en pequeñas bolsas de tela que se colocan en el interior de cajas y armarios. Los objetos no se dejan nunca expuestos al polvo y la contaminación.

Sistemas de guardado

Durante el guardado, los materiales que van a entrar en contacto con los objetos de vestuario son muy importantes para su preservación. Los vestidos no deben entrar en contacto directo con: maderas o papel, que transmiten a las telas la acidez contenida en ellos; telas no descrudadas, que transmiten los productos usados en su

acabado; metales que, en contacto con la humedad, se oxidan, lo que corroe y mancha las telas; polietileno, que impide la ventilación, atrae el polvo y mantiene la humedad si está presente en el objeto, dando lugar a las condiciones ideales para el crecimiento de microorganismos.

Son materiales apropiados: el papel y el cartón libres de ácido *buffered*; la madera forrada en formica, melamina o con barniz epóxico; telas de algodón no blanqueado y descrudado; metales (en lugares con baja humedad relativa se pueden usar muebles o bandejas de metal).

Los sistemas de guardado en el Museo Histórico Nacional se exponen a continuación.

Guardado vertical

Los trajes que están en buenas condiciones de conservación se cuelgan usando colgadores acolchados, rellenos con napa y forrados con tela de algodón. Esto permite que el peso del textil se distribuya en una superficie mayor. No se pueden colgar los vestidos cortados al sesgo o tejidos (ambos se deforman), los que tienen adornos pesados que causen estrés, ni tampoco aquellos con tirantes muy delgados o sin tirantes. Los trajes deben quedar colgados con holgura.

Guardado horizontal

El método más seguro para los objetos delicados y todos aquellos trajes que no se pueden colgar por las razones ya mencionadas es guardar dichos trajes y accesorios en posición horizontal, en cajones o cajas.

Los cajones y cajas se forran en su interior con algodón sin blanquear o papel libre de ácido *buffered*. Lo ideal es no plegar los trajes, pero cuando esto es inevitable es aconsejable rellenar los pliegues y dobleces con un rollo de papel. Las man-

gas también se pueden rellenar para evitar que se produzcan pliegues que lleven al rompimiento de las fibras en la tela. Una solución práctica y de bajo costo para guardar objetos pequeños, tales como accesorios y zapatos, son las cajas de zapatos, que ocupan poco espacio y se pueden apilar. Se las usa forrando su interior con papel libre de ácido. Los sombreros y zapatos que se guardan dentro de las cajas deben ir rellenos para mantener su forma.

Respecto al guardado de abanicos y sombrillas, cada uno presenta un problema diferente. No hay acuerdo sobre cuál es la mejor forma para sostenerlos en su totalidad y reducir el estrés durante el guardado. Guardar el abanico ¿abierto, semicerrado o cerrado? Las sombrillas, ¿colgadas o acostadas?

Nosotros guardamos los abanicos cerrados en cajas, pero tal vez sea una mejor solución guardarlos semiabiertos, sobre una superficie acolchada, con una parte calada donde encaje la parte de las varillas que sobresalen. Por supuesto, hay que disponer de más espacio. Las sombrillas se guardan en cajas forradas con papel libre de ácido, pero de este modo el peso descansa sobre una parte de ella, lo que a largo plazo puede afectar a la tela.

Enrollados

Los objetos de vestir planos tales como chales, bufandas, etc., se pueden guardar enrollados sobre un tubo de cartón forrado con papel libre de ácido, dejando la cara derecha hacia arriba. Se cubren con tela o el papel ya indicado, amarrando los extremos con cinta de algodón, sin pasar sobre el textil. En la cinta se cose su identificación para evitar la manipulación innecesaria.

El museo tiene un mueble especial para colocar los tubos de grandes dimensiones: un palo pasa por dentro del tubo

y se sujeta a ambos lados del mueble por medio de tarugos. Hay diferentes soluciones para el diseño de estructuras destinadas a guardar los textiles enrollados.

La conservación durante la exposición

Durante la exhibición, la conservación del vestuario se puede ver afectada por los siguientes factores: exposición a la luz, humedad y temperatura, polvo y contaminación, materiales en contacto, estrés por un soporte inadecuado y manipulación durante el montaje.

Luz

Los textiles son uno de los materiales más sensibles a la luz. El grado de deterioro depende de la naturaleza e intensidad de la luz, del carácter de las fibras y de los colorantes, así como del grado de humedad del aire. El daño que produce la luz en las telas se traduce en una pérdida de resistencia y flexibilidad de las fibras o en la decoloración de las tinturas, lo que ocurre de manera lenta y no se reconoce fácilmente.

Para prevenir el deterioro, la iluminación debe ser tenue y regular; un nivel de 50 lux se considera ideal. Se debe evitar la luz directa del sol, para lo cual se pueden bloquear las ventanas con cortinas o filtros ultravioleta. Con la luz artificial también es recomendable utilizar filtros ultravioleta, ya sea en los vidrios de las vitrinas o delante de las fuentes de luz. Los rayos ultravioleta son los que producen mayor daño; si no se colocan filtros, se debe reducir la intensidad de la luz y el tiempo de exposición. Las fuentes de luz deben estar ubicadas fuera de las vitrinas, por el calor que producen, lo que reseca y decolora las telas, especialmente en las zonas más cercanas a ella.

Humedad y temperatura

Estos factores se deben controlar durante la exposición, al igual que durante el guardado. Hay que tratar de ubicar los lugares de exhibición lejos de las entradas donde la humedad y la temperatura fluctúan constantemente.

Polvo y contaminación

La suciedad constituye un gran peligro para las telas, especialmente en áreas de alta contaminación. Desgraciadamente, este es el caso del Museo Histórico Nacional, ubicado en el centro de Santiago, una ciudad con un alto índice de contaminación. El edificio es antiguo, está en buenas condiciones, pero tiene muchas ventanas, lo que hace difícil el control de la contaminación; sellar el edificio y poner aire acondicionado implica gastos importantes que el museo no puede afrontar.

Conscientes del daño que producen el polvo y la contaminación, para minimizar este problema se recurre a una inspección y limpieza periódicas. Además, los trajes y accesorios se exhiben por un tiempo limitado en vitrinas, y tanto el objeto como la vitrina deben mantenerse limpios. En caso de exposición abierta, a veces es necesario limpiar los trajes mientras están expuestos; esto se hace sin desmontarlos y del mismo modo descrito anteriormente. La limpieza de la sala se debe hacer con elementos que no levanten polvo.

Manipulación

Cualquier manipulación es potencialmente dañina para los trajes antiguos. Vestir y desvestir un maniquí para la exposición crea estrés y tensión, por lo que se debe proceder cuidadosamente, mantener las manos limpias, sin anillos ni pul-

seras, y evitar el uso de alfileres u otros elementos que creen tensión en pequeñas áreas y rompan las fibras. Cuando se exhiben los trajes, deben estar sostenidos en su totalidad para distribuir el peso. Esto se puede lograr con un adecuado armado del maniquí, rellenando con napa allí donde es necesario y sosteniéndola con una camiseta, usando armados y ropa interior adecuada. Todo esto ayuda, además, a recrear la silueta de la época de cada traje.

Partiendo de la premisa de que ningún objeto debe estar en exposición permanente, en el museo nos hemos preocupado especialmente de que los textiles y trajes no permanezcan en exposición durante más de tres meses en vitrina y más de un mes fuera de ella. En exposiciones fuera de vitrina, los trajes están más expuestos, sobre todo si el área no está climatizada. También están al alcance de los visitantes, por lo que la proximidad de los objetos causa problemas de seguridad; en este sentido, se debe encontrar alguna forma de aislarlos.

Sin duda, lo ideal es que los trajes y accesorios se exhiban en vitrinas que reúnan algunas condiciones para su conservación. ■

Nota: Por falta de espacio, no es posible publicar la detallada bibliografía proporcionada por la autora. Puede obtenerse mediante pedido a *Museum International*.

Un catálogo interactivo informatizado

Marie-Hélène Poix

Constituir una «enciclopedia de la moda» mediante la tecnología informática más reciente fue el desafío confrontado por la Unión Francesa de las Artes del Vestido. Marie-Hélène Poix, documentalista a cargo del procesamiento de datos, describe esta nueva evolución que rápidamente se ha convertido en un instrumento indispensable para el museo.

En 1948, los profesionales de diversas industrias del vestido crearon la Union française des arts du costume (UFAC), cuyo patrimonio cuenta en la actualidad con unos 10.000 vestidos y 32.000 piezas y accesorios que datan desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Sus actividades son: identificar, conservar, estudiar y enriquecer las colecciones, a fin de difundirlas, promoverlas y valorizarlas.

En 1986, la UFAC emprendió la constitución de un catálogo interactivo informatizado de sus colecciones: vestidos, accesorios y dibujos originales conservados en sus fondos. Reunir en un soporte óptico único el conjunto de su patrimonio es una verdadera revolución en el mundo de los museos y se logró gracias al apoyo del Comité de Promoción y Fomento del Textil y el Vestido (DEFI).

En la actualidad, el centro de documentación de la UFAC ofrece, además de una importante biblioteca (1.000 volúmenes sobre la historia del vestido y la moda, revistas, fotografías, dibujos y grabados originales), la consulta automatizada de sus colecciones gracias al videodisco Laservisión. Verdadera enciclopedia de la moda, el videodisco y su base de datos fueron consagrados como la «mejor aplicación del banco de imágenes» en la Feria Internacional de la Imagen Interactiva, realizada en Besançon en septiembre de 1987. Por su gran capacidad de almacenamiento (54.000 imágenes en cada cara), su tiempo de acceso muy rápido y su excelente nivel de interactividad cuando está unido a una microcomputadora, el videodisco se ha impuesto muy rápidamente como una necesidad. Asociado a la base de datos, responde a una necesidad real de los conservadores de la UFAC. En efecto, las colecciones son frágiles, difíciles de manipular y están situadas en distintos lugares; el videodisco permite hacer su inventario completo a fin de conocer-

las, administrarlas mejor y valorizarlas más, garantizando al mismo tiempo su conservación y perdurabilidad.

Desde luego, esta aplicación también responde a las necesidades de la profesión: creadores, estilistas, conservadores, sastres, periodistas, historiadores, etc., encuentran en el videodisco un instrumento de trabajo excepcional, que ofrece una amplia gama de imágenes e información.

Trabajo en equipo

Iniciado en 1986, la primera fase del proyecto, informatización de las colecciones del siglo XX, se concluyó en 1987. Para elaborar el primer videodisco se necesitaron varios equipos de documentalistas, asistentes de conservación, fotógrafos y restauradores.

Las descripciones se efectuaron en lenguaje ordinario (sin referencia a un tesoro). Desde luego, fue menester constituir un índice de términos propios de cada campo tratado para evitar las sinonimias, las analogías y demasiado «ruido», así como controlar en algunos campos los términos seleccionados: el empleo de términos genéricos para permitir diferentes niveles de interrogación y la utilización de códigos.

La importancia dada a la ficha descriptiva obedece a que son las palabras las que llevan a la imagen. Cada término de la ficha documental se considera una palabra clave y, por consiguiente, es interrogable. Así, todo es criterio de selección: el año, el nombre del sastre, la materia, el color, la bibliografía, etc. Estos datos pueden cruzarse para obtener una respuesta más precisa. Los operadores de proximidad permiten formular una pregunta en el texto integral (por ejemplo, si deseo ver todos los *nœuds papillon*—corbata de pajarita—, interrogo «*nœuds* adj. *papillon*»).



El centro de consulta de videodiscos.

Los vestidos han sido restituidos a su época y se presentan en maniqués, lo que exigió el respeto de las proporciones en función de la época, un trabajo sobre el volumen, etc. El fotógrafo se concentró en los detalles (impresión, botón, bordado, corte, etc.) significativos de una época o que caracterizan el trabajo del creador.

Las 24.000 fichas documentales de las tres categorías de documentos (vestidos, accesorios y dibujos originales) fueron incorporadas en el programa por operadoras y luego cargadas en la base MODE. Enseguida se requirió crear la tabla de correspondencia entre los números de las diapositivas (inscritos en las fichas descriptivas) y los números del videodisco atribuidos a esas diapositivas en el momento de ser incorporadas en el programa.

En 1988-1989, se termina la segunda fase del proyecto: informatización de las colecciones de los siglos XVIII y XIX, es de-

cir, 5.000 documentos y 15.000 imágenes grabadas en un segundo videodisco.

Gracias a la experiencia obtenida con el primer videodisco, se efectuaron algunas modificaciones en la ficha descriptiva. Se eliminaron ciertos campos (el campo STYLE sólo aportaba una noción vaga y demasiado arbitraria sobre una época) en favor de otros (se agregó el campo ORNEMENT que es complementario y, al mismo tiempo, marca su diferencia con el campo MOTIF, por ejemplo).

Algunas cifras permiten captar mejor la magnitud de la labor: el costo de la operación para el siglo XX, que comprende el soporte físico (*hardware*), el soporte lógico (*software*), el inventario fotográfico, el personal, las restauraciones y la sociedad de consultores, se evaluó en 3,2 millones de francos franceses (unos 600.000 dólares de los Estados Unidos); la UFAC cuenta ahora con una base de datos de 29.000 fichas descriptivas que remiten a un banco de 48.000 imágenes.

El centro de consulta de videodisco funciona como red local: una microcomputadora central de terminal múltiple o servidor, provista de un programa de documentación estandarizado BRS, es interrogada por cuatro terminales, es decir, tres microcomputadoras PC, provista cada una de dos pantallas (texto, imagen), y un terminal videodocumental o «de mosaico» que, además de la selección textual de los terminales simples, ofrece una selección visual.

Con este rápido instrumento de recuperación y selección de imágenes, es posible elaborar diaporamas según temas determinados. En la pantalla multimagen se pueden visualizar simultáneamente dieciséis pequeñas imágenes y retener muchas más (hasta 2.000), haciendo desfilas las páginas en la pantalla.

Estas imágenes se pueden organizar



© Colección de la Union française des arts du costume, Paris

Vestido de cóctel diseñado por Cristóbal Balenciaga en 1955.

bajo rúbricas en forma de pilas o capítulos en el disco duro y, por consiguiente, volverse a utilizar posteriormente. El contenido de las pilas o capítulos se puede examinar de nuevo desmontando las imágenes o en forma de carrusel.

La ayuda que procura al personal de conservación es incomparable. Al preparar una exposición se contratan los servicios del «imageur» o aparato videodocumental para efectuar las investigaciones y hacer una selección de documentos. Así se accede a las colecciones sin tener que desplazarse hasta los fondos para esta primera identificación. Asimismo, permite considerar los vestidos en todo su volumen (lo que antes era imposible en las fundas y gavetas de los fondos).

Así pues, se gana tiempo y se conocen mejor las colecciones, lo que permite uti-

lizar los fondos de la mejor manera posible.

Balance y perspectivas

Ha llegado el momento de hacer el balance de estos cinco años de experiencia. Las tecnologías han evolucionado muy rápidamente. El material adquirido no se ha vuelto obsoleto, puesto que todavía sigue funcionando, pero ya no es suficiente para atender nuestras necesidades.

Aunque el número total de documentos o piezas de vestuario que figuran en el banco de imágenes es considerable, sólo totaliza la décima parte de los accesorios y la tercera parte de los vestidos; sin contar las otras categorías importantes de documentos, tales como piezas de lencería, trajes de hombre, ropa de niño, etc.

Así pues, queda por «tratar» en el futuro un volumen importante, que constituye el punto crucial de nuestra reflexión sobre los nuevos sistemas de archivo. Si bien se pueden grabar paulatinamente los datos escritos en la base, no sucede lo mismo con las imágenes. Como el videodisco Laserdisc no se puede borrar ni regrabar, el procedimiento de actualización es complicado y costoso. Por lo tanto, será preciso echar mano de soportes inscribibles y tratar de encontrar nuestro camino en la gran batalla que opone los sistemas numéricos a los analógicos, a fin de escoger un procedimiento de grabación autónoma que nos permita tener un catálogo exhaustivo de nuestras colecciones, accesible a la consulta del conjunto de profesionales, escuelas y museos tanto de Francia como del extranjero. ■

La restauración de un traje de coronación: un ejemplo del Museo del Kremlin

Emma Chernukha

La autora, conservadora en el Museo del Kremlin donde tiene a su cargo las colecciones de tesoros de la Corona y de trajes de la corte rusa de los siglos XVI a XX, describe cómo, después de una investigación y análisis cuidadosos, se logró restaurar un magnífico traje de ceremonia del siglo XVIII. Emma Chernukha ha organizado diecisiete exposiciones permanentes en la Armería del Kremlin de Moscú y es autora de numerosos catálogos y publicaciones.

El Museo del Kremlin de Moscú posee una colección única de prendas de vestir cuya antigüedad remonta al siglo XVI. Muchas de ellas fueron confeccionadas en los talleres del Kremlin para los zares y su familia, como por ejemplo, el guardarropa de Pedro I y el de su nieto, Pedro II, compuesto de más de cien objetos. También están representados los extraordinarios trajes de ceremonia de las emperatrices rusas.

El museo es particularmente cuidadoso en la conservación y restauración de estas reliquias, como lo demuestra la restauración del traje de coronación de la Emperatriz Isabel Petrovna (1742).

Dicho traje fue parcialmente restaurado en 1940, pero el desgaste, el envejecimiento y la suciedad acumulada hicieron necesaria una nueva intervención por parte de los restauradores en 1980. Un cuidadoso examen de los daños reveló que las hebras de plata sobre el tejido de seda no habían perdido aún sus propiedades originales, a pesar de que presentaban diversos grados de deterioro en diferentes partes del vestido. La suciedad que se encontró en la superficie estaba compuesta de polvo, partículas microscópicas de hollín y sustancias silíceas, pero no se observaron manchas de grasa ni indicios de deterioro orgánico. El oscurecimiento del tejido se debía principalmente a la oxidación de la plata.

Ante esto, los expertos sugirieron las siguientes técnicas de restauración: limpieza con aspiradora para remover la suciedad superficial que no estaba incrustada en el tejido, luego tratamiento con agua destilada sin detergente; aplicaciones de alcohol sobre las hebras de plata para eliminar el óxido; agua y detergente neutro para limpiar el forro de seda de la falda; zurcido invisible para reparar las partes más raídas del vestido; colocación de un nuevo forro de seda fina bajo el corpiño.

A fin de realizar el trabajo, la falda fue desmontada en nesgas separadas. La combinación de los procedimientos de limpieza con agua y alcohol resultó muy efectiva, y el ligero encogimiento que se produjo hizo que el tejido recobrara su forma y tamaño originales. A las partes de plata se les restituyó su antiguo brillo y se utilizaron tintes naturales para las hebras de la costura. Finalmente, se le dió cuerpo al tejido con un engrudo claro y se lo planchó con una plancha tibia interponiendo una tela protectora de fibra de vidrio. Las nesgas se volvieron a montar y el forro fue sujetado con hilos de seda que se pasaron a través de los mismos orificios de la costura inicial.

Una vez terminada la primera etapa de la restauración, la del tejido, quedaba por restituir la forma original de la prenda mediante la construcción de una enagua provista de aros (miriñaque). Esto implicaba un detallado proceso de investigación.

El traje de ceremonia de la corte del siglo XVIII se caracteriza por una silueta particular que exagera las líneas naturales del cuerpo. Se utilizaba un armazón de varas de sauce, ballenas o tiras delgadas de metal (llamada *panier* en Francia) para conseguir dicha silueta, que evolucionó pasando de una figura en forma de domo alrededor de los años 1720-1730 a una suave forma oblonga en los años 1740-1750, para convertirse en una gigantesca construcción en forma de elipse hacia 1770-1780. Estas embarazosas armazones de hierro fuertemente soldadas, fijadas sobre un maniquí ordinario de sastre que había sido usado previamente en las exposiciones del Museo del Kremlin, sólo ofrecían una idea aproximada de esas diferentes siluetas que, además de deformar el vestido, ocasionaban daños considerables al tejido. Por lo tanto, fue necesario idear formas que correspondie-



Foto: cortesía de la autora

Trajes del siglo XVIII restaurados en el Museo del Kremlin.

ran más fielmente a las del siglo XVIII y que estuvieran más en consonancia con la práctica de la conservación y la restauración propia de los museos.

La ausencia de dibujos detallados al respecto en los tratados sobre el traje de carácter histórico, dificultó aún más la tarea de reconstitución de la forma del vestido. Los dibujos y patrones a los que se tuvo acceso no proporcionaban medidas y, lo que es más, no eran representativos de un *grand costume* de la envergadura del traje de coronación en cuestión. Por lo tanto, fue necesario analizar los trajes de ceremonia del siglo XVIII que posee el museo y que habían sido llevados por otras emperatrices en ocasiones importantes, con el objeto de determinar sus proporciones y calcular medidas tales como la relación entre lo largo y lo ancho de la falda, la distancia entre el frente y la parte

posterior, la circunferencia de los aros, etc. Con apoyo en estos cálculos se determinaron las medidas precisas, y los talleres del Teatro Bolshoi confeccionaron un armazón de seda montada sobre delgados aros de metal que sirvieron para restituir la forma del traje de coronación de Isabel Petrovna. El tejido restaurado fue montado sobre dicha armazón, prestando especial atención a detalles tales como el arreglo de pliegues y encajes. Por último, un equipo de artistas, escultores, ingenieros y expertos de la Fundación para el Arte de Rusia trabajaron juntos en la creación de un maniquí especial para este traje de gala del siglo XVIII.

El procedimiento que acabamos de describir fue aplicado a la restauración de otros trajes del mismo período, particularmente a los trajes de boda y de coronación de Catalina II. ■

El Centro de Conservación del Textil

Peter Rose

¿Qué pueden tener en común un traje colonial español y un impermeable de moda de 1960? La explicación nos la proporciona Peter Rose, un escritor independiente especializado en arte, quien nos hace la descripción de una institución dedicada a la conservación de todo tipo de textiles.

El *dhoti* (taparrabo) del Mahatma está a punto de ser lavado por primera vez después de mucho, mucho tiempo..., paso inicial de un complicado proceso para quitar algunas manchas importantes, antes de que la pieza se exhiba como parte de una exposición que tendrá lugar en un museo de historia local de Sudáfrica, para conmemorar el centenario de la llegada de Gandhi a Durban en 1893.

Junto con un camisero y un fular que pertenecieron a la esposa de Gandhi, el *dhoti* del Mahatma ha sido enviado al Centro independiente de Conservación del Textil en Londres, donde se ha insuflado nueva vida a algunos trajes, textiles y a más de 180 tapices que se cuentan entre los más famosos del mundo, procedentes no sólo de museos y galerías de todo el orbe, sino también de una serie de coleccionistas privados, tanto conocidos como desconocidos.

No se trata de que la ropa sucia de Ghandi vaya a ser lavada en público, ni mucho menos.

Todo se está haciendo de la manera más discreta, muy lejos de las curiosas miradas de los millares de visitantes que diariamente desfilan por los apartamentos reales del palacio de Hampton Court en East Molesey, al oeste de Londres. El Centro de Conservación del Textil (CCT) goza de un estatuto preferencial en este palacio que el cardenal Wolsey comenzó a construir en 1515, que Enrique VIII usurpó quince años más tarde y que Guillermo de Orange y María Tudor, los terceros y últimos grandes mecenas constructores, terminaron, recurriendo al talento incomparable de artistas y maestros artesanos entre los cuales se contaban Grinling Gibbons, Jean Tiptu, Antonio Verrio, Morris Emmet y los jardineros London y Wise.

Si bien es cierto que todos esos nombres tienen resonancias muy mascu-

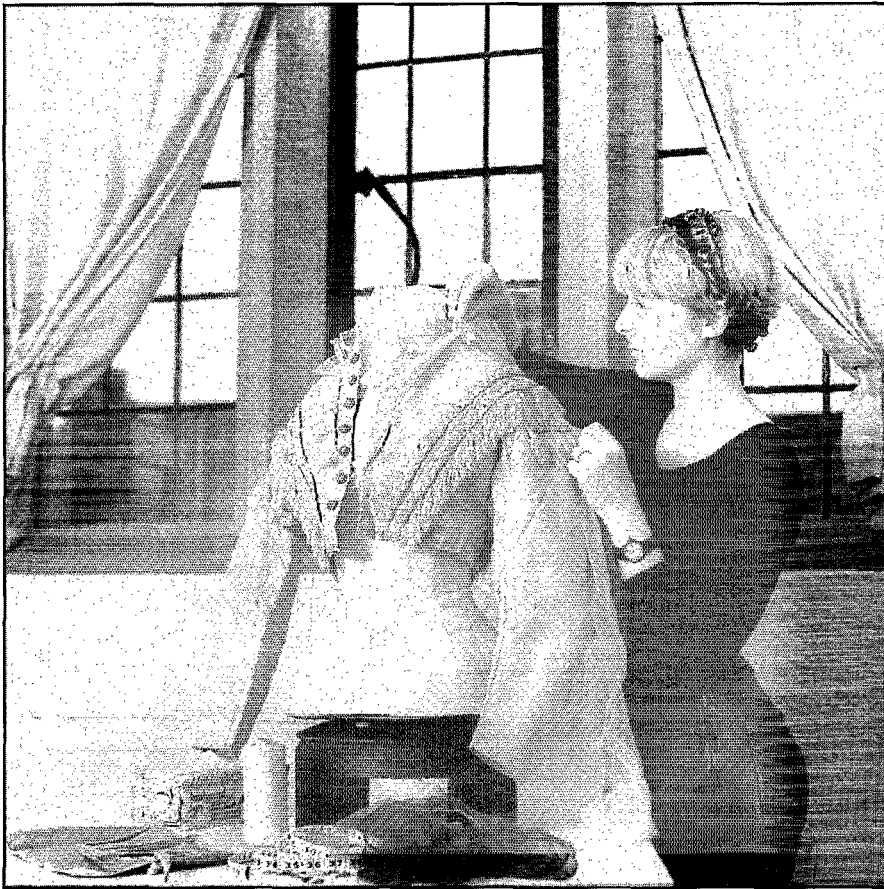
linas, hoy en día el formidable equipo de veintinueve personas del CCT es marcadamente femenino, bajo la dirección de Nell Hoare, quien a los treinta y cuatro años es la cuarta de una sucesión de mujeres que desde 1975 se dedican a la disciplina relativamente reciente de la conservación de textiles en todas sus formas, tanto antiguos como modernos. El centro comprende dos departamentos: estudio e investigación, y conservación. El primero otorga el diploma de posgrado en conservación de textiles, reconocido a nivel internacional; el segundo, por intermedio de un equipo de conservadores altamente calificados, proporciona un excelente servicio de conservación a una gran variedad de clientes.

La simbiosis entre los estudiantes y los conservadores profesionales es fundamental, en el sentido de que aquéllos se familiarizan con el contexto al mismo tiempo que adquieren los conocimientos teóricos.

Por iniciativa de Karen Finch, el CCT nació en un anexo de una casa de Ealing. De origen danés, educada en la tradición artesanal de dicho país y casada con un militar británico, la Sra. Finch se dio perfectamente cuenta de la necesidad de conservar los textiles y de desarrollar un programa de formación estructurado en este campo. También percibió la necesidad de crear un centro que estuviera en condiciones de recibir textiles de carácter histórico para su análisis y tratamiento.

Gracias a su trabajo personal para el programa de Historia del Vestido de la universidad de Londres, la Sra. Finch acogía en su casa a estudiantes de todo el mundo y estableció las bases de un curso piloto de dos años sobre conservación de textiles. Dado que también había trabajado a título personal para las colecciones reales, se sugirió que quizás una parte de los apartamentos Tudor en Hampton

Foto: cortesía del autor



Estudiantes de todo el mundo asisten a los cursos del centro. En la foto, Charlotte Jenkin, de Australia, trabaja en un proyecto.

Court podría servir de base para el nuevo centro.

Trabajar en uno de los edificios más cargados de historia que existen en el mundo puede presentar ciertos inconvenientes en términos de expansión y de cambio («uno no puede simplemente abrir un agujero en un muro exterior para crear nuevos vanos»), pero las ventajas de estar instalado en Hampton Court son ciertamente mucho mayores.

La ubicación es sumamente envidiable. «Si trabajáramos en un local inmenso, situado en una zona industrial, tanto los estudiantes como el personal se encontrarían completamente aislados de todo lo que conforma el mundo de los museos y galerías: las exposiciones, los visitantes, las presiones... Los estudiantes asisten a sesiones de trabajo que se realizan en el palacio mismo, como parte del programa de estudios y, desde ese punto de vista, resulta realmente práctico el estar situados en pleno centro de los acontecimientos», nos dice la Sra. Hoare.

Una sorprendente variedad de acertijos

En tanto que establecimiento de enseñanza, el centro ha acogido a setenta conservadores-restauradores de países tan alejados como Nueva Zelanda y Noruega, quienes han obtenido el diploma de posgrado en conservación de textiles después de tres años de estudio. Este diploma es reconocido por la universidad de Londres, por intermedio del Instituto de Arte Courtauld. Al mismo tiempo, un gran número de especialistas y practicantes en conservación se enfrentan cada día con una sorprendente variedad de acertijos: cómo limpiar, consolidar y rellenar el traje de Jeremías el pescador que llevaba Sir Frederick Ashton en el filme *Los cuentos de Beatrix Potter* (1972); limpiar la superficie de una bandera sindical de dos caras, perteneciente a la Sociedad de Maestros Albañiles (Sección de Battersea); humedecer la chaqueta deshidratada de un traje colonial español para

hombre que data, aproximadamente, de 1690, y que fue descubierto en 1966 en una tumba bajo el suelo de la catedral de San Francisco, en Santa Fe (Nuevo México), después de haber procedido a la limpieza de la superficie, al suavizado de las fibras con agua desionizada y a la consolidación del frágil tejido de seda; averiguar por qué las lentejuelas de un vestido de visón llevado por Ginger Rogers en *Una dama en las sombras* (1944) no dejan de caerse; dar mantenimiento, con fines de almacenamiento y exposición, a un par de zapatos de suela ancha del siglo XVII; tratar de estabilizar un impermeable en *tweed* de lana, de Mary Quant, que data de 1960, cuyo revestimiento de látex se está desintegrando ante nuestros ojos.

Según Janey Cronyn, jefa del Departamento de Estudios e Investigación del CCT, los textiles modernos serán objetos que plantearán cada vez más problemas de conservación. Si bien las fibras sintéticas aparecieron a principios del siglo XIX, se había hecho muy poca investigación sobre ellas en el momento en que fueron introducidas.

Como dice ella, «el problema es que los tejidos modernos y la moda actual no están concebidos para durar, es decir, son desechables. Los cauchos y los plásticos modernos tienden a resquebrajarse fácilmente; el problema consiste en prolongar su existencia, utilizándolos a menudo con fines pedagógicos».

Otro de los problemas con que se enfrenta hoy en día un restaurador es que los objetos y vestidos, una vez restaurados, no retornan simplemente a sus vitrinas de exhibición. Debido a que son piezas que no pertenecen a un museo, con frecuencia forman parte de una colección con fines pedagógicos, por lo que tanto estudiantes como estilistas necesitan manipularlas para ver cómo caen. En cuan-

to al abrigo de Mary Quant, no se trata de nada que una buena dosis de investigación y un poco de humedad no puedan curar.

El envejecimiento del soporte, tema que preocupa desde hace tiempo a los restauradores especialistas del papel y las películas, así como del vestido, está comenzando a alarmar a los bordadores, hasta el punto de que una conferencia organizada por la Corporación de Bordadores estudió recientemente el problema de saber si dentro de diez años sus trabajos también mostrarán señales de desintegración y si sus bordados habrán desaparecido.

Con respecto al *dhobi* de algodón de Gandhi, el problema no se plantea.

Si bien el museo que lo envió intentó, por lo menos en teoría, aplicar un buen tratamiento preventivo para impedir la proliferación de moho en un medio en el que la humedad es variable, pero generalmente elevada, fuerzas superiores parecen haber conspirado en su contra.

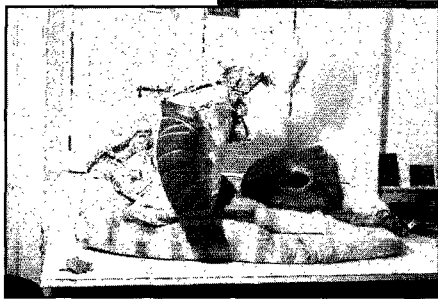
A pesar de haber sido envuelto en papel secante impregnado con timol antes de ser sellado en una bolsa plástica y puesto en una caja espolvoreada con insecticida, la prenda se manchó considerablemente, por lo que habrá que encontrar un procedimiento de «reversión» que ponga remedio a los daños. Si bien una serie de pruebas químicas determinarán las causas exactas de las manchas, los vestidos mismos se consideran «en buen estado, con sólo algunas pequeñas áreas que necesitan refuerzo».

La técnica de reversión para eliminar las manchas implicará una «intervención mínima», terminología favorita de los conservadores, que significa garantizar a toda costa la integridad histórica del objeto.

No se hace nada, absolutamente nada, que falsifique los hechos.

«Conservar significa tratar todo lo re-

© Museo de la Infancia, Sudbury Hall, Derbyshire (Reino Unido)



El traje de ballet que Sir Frederick Ashton utilizó en la película británica Los cuentos de Beatrix Potter (1972), antes (recuadro) y después del proceso de conservación.

lativo a un objeto como un documento histórico», declara la Srta. Cronyn. «Permanentemente tratamos de preservar las informaciones, impidiendo al mismo tiempo que el objeto se caiga a pedazos, se desintegre aún más o desaparezca completamente. La conservación es todo aquello que devuelve al objeto su apariencia, permitiendo que su diseño nos hable de nuevo.»

Pero para permitir que los objetos nos «hablen de nuevo», el menor trabajo se debe realizar de tal manera que, aun cuando falten algunas partes, desde un

punto de vista estético podamos apreciar el «conjunto». Mientras que todo lo que hace un conservador debe ser «reversible», con frecuencia observamos que los restauradores se empeñan en adornar, agregar o retirar, e incluso frotar un objeto hasta su ruina, amenazando así su integridad histórica.

«La decoloración de las pinturas puede ser un indicio de que el objeto no ha sido bien cuidado», nos dice Dinah Eastop, ex directora y actualmente tutora a medio tiempo en el CCT; «tratándose de tejidos, la decoloración es el resultado de la manera en que fue usado o expuesto, lo que nos proporciona información sobre su historia».

El Departamento «comercial» de Conservación cuenta con un personal conformado por once experimentados conservadores-restauradores especializados en textiles que trabajan a tiempo completo. Este constituye, probablemente, el mayor equipo en el mundo de expertos reunidos bajo un mismo techo. En consecuencia, el centro está en condiciones para hacer frente a los encargos más importantes y frecuentemente complejos.

Solicitud y amor por el detalle

Pero conservar no quiere decir únicamente ocuparse de objetos de una importancia excepcional. El trabajo efectuado con un dechado que la tía Flo trajo personalmente al centro desde su casa situada en lo más recóndito del campo se hizo con la misma solicitud y amor por el detalle que se acordó a una alfombra de Isfahan del siglo XVII, de 35 pies, que forma parte de la colección Thyssen-Bornemisza y que fue enviada por avión desde Suiza para ser tratada antes de su exposición en el Museo Thyssen-Bornemisza, construido en Madrid para tal efecto.

«La gente común y corriente que co-

noce nuestro trabajo viene a vernos con sus problemas de conservación y se beneficia de nuestra pericia», afirma la Sra. Hoare. «Acordamos mucha importancia a nuestras relaciones con los clientes y espero que ellos consideren el centro como un lugar donde son bienvenidos para que hablemos del tratamiento de conservación de que se trata.»

Mientras trabajábamos sobre una rara albardilla del siglo XV procedente de una iglesia de Kent, los clientes directamente interesados vinieron al centro para informarse sobre los problemas de conservación. El conservador-restaurador responsable les explicó con todo detalle lo que se pensaba hacer, por qué debía hacerse, la manera en que sería hecho y cuál sería el resultado.

El centro concede también mucha importancia a su documentación científica y a su biblioteca. Esta es quizá la mejor biblioteca que existe en el mundo sobre conservación de textiles, y constituye una fuente ampliamente consultada no sólo por los estudiantes y el personal, sino también por un flujo continuo de visitantes, investigadores y funcionarios. Acaba de terminarse la recatalogación de todo el material a fin de reemplazar «un sistema bastante arcaico de pequeños puntos de colores», como lo llama la directora.

A pesar de toda su pericia, de su excelencia de renombre mundial, del cuidado y la atención que prodiga a los objetos que le son confiados, el centro, desde sus comienzos, vive al día (muy a la inglesa), escatimando y ahorrando, haciendo equilibrios para subsistir y luchando cada año para conseguir los fondos que le permitan continuar funcionando.

Como directora, Nell Hoare considera que las prioridades en los años venideros consisten en consolidar el centro sobre bases financieras estables, velar para

que mantenga la alta calidad de su enseñanza y de sus servicios de conservación, y seguir fomentando el avance de las técnicas de conservación del textil.

Además, en la medida en que el espacio y los recursos lo permitan, está dispuesta a promover cursos cortos, por ejemplo, sobre conservación de textiles, destinados a conservadores de museos que no son especialistas en el campo, pero que poseen material de ese tipo en sus colecciones.

Como bien lo dice la Sra. Hoare, «gracias a la inspiración y al espíritu innovador de Karen Finch, el centro ha contribuido enormemente a que la conservación de textiles se conozca en el mundo entero. De las 350 personas que trabajan en este campo en todo el mundo, 146 se han formado en el centro, al que vinieron como estudiantes, aprendices, pasantes o para seguir cursos cortos».

Se trata de un logro extraordinario, teniendo en cuenta que el centro es una institución independiente que nunca ha recibido financiamiento del gobierno.

Fijando los costos del curso de posgrado de tres años en 7.200 libras esterlinas por año, a lo que hay que agregar aproximadamente 5.000 libras esterlinas anuales para gastos de manutención en Londres, el centro quería atraer a los mejores estudiantes y no sólo a quienes tienen los medios de sufragar los costos.

Ante este problema, el centro decidió no resignarse y ha logrado un gran éxito en la recolección de fondos. Los estudiantes que no han conseguido obtener una beca del gobierno de sus respectivos países, generalmente reciben una del centro para cubrir los costos. Si bien la obtención de fondos para dichas becas representa un trabajo largo y arduo, recientemente se anunció que, a partir de 1994 y por un período indeterminado, el Premio Especial del Programa de Subven-

ción de la Fundación Getty otorgará con carácter permanente un estipendio que permitirá sufragar los gastos de hasta tres estudiantes.

A nivel académico, la formación que da el centro se puede comparar con la que se brinda a un estudiante de medicina.

A un estudiante del CCT no se le deja solo frente a un objeto histórico en un salón y no se le dice: «Arrégleselas como pueda». Un conservador-restaurador experimentado debe estar presente en cualquier momento para asegurar que el alumno no pierda la cabeza y, al comienzo de la formación, para ayudarlo a determinar las cuestiones básicas, por ejemplo decidir si algo que parece suciedad es realmente suciedad o una parte importante del objeto original.

Investigación y desarrollo

El CCT considera también que su papel se sitúa en el límite con la investigación en materia de conservación de textiles: enseñar, investigar, publicar y difundir información, así como desarrollar nuevas técnicas en áreas tales como la conservación de tapices, la eliminación de adhesivos modernos mediante la utilización de enzimas, la degradación de la seda, la utilización de técnicas de análisis no destructivas tales como la fotografía con rayos infrarrojos o ultravioleta, el tratamiento de materiales modernos como el látex y el desarrollo de técnicas inofensivas para la conservación de la tapicería para muebles.

Además, Nell Hoare desea examinar detenidamente la cuestión de las «especializaciones» destinadas a personas generalmente formadas en la conservación de textiles, pero que bien podrían desear completarla con una formación en tapicería para muebles, tema abordado por el CCT hace unos diez años y que proba-

blemente se debería volver a tomar para formar nuevos especialistas en este campo.

«También esperamos ofrecer cursos cortos durante el verano sobre una técnica específica: un campo en el que el centro haya investigado o que haya sido objeto de investigación en cualquier otra parte. Esto podría incluir, por ejemplo, el uso de coloides y cataplasmas para eliminar adhesivos», agregó.

Entretanto, en el CCT se están preguntando qué hacer con el fragmento romano-egipcio de un sudario pintado con una figura que tiene la apariencia de Nefertiti, que en los años cincuenta fue pegado con sustancia animal sobre una chapa de madera dura por el personal de un reputado museo (cuyo nombre el centro no revelará, por discreción) antes de que las desastrosas consecuencias de este procedimiento hubieran sido plenamente evaluadas. La chapa, cargada de ácidos, comenzó a alabearse y, en el proceso, a deformar el ya bastante frágil trozo de tela.

Puesto que muy probablemente se terminará utilizando unas tijeras de madera para despegar la chapa, un estudiante diestro en carpintería podría resolver el problema.

¿Quién mejor que Tom Bilson?

¿Tom Bilson?

«Oh, estamos encantadas de recibir hombres...», dice Janey Cronyn. «Es una lástima que la idea de hacer algo con sus manos, que es al mismo tiempo un ejercicio intelectual que a menudo involucra la ciencia, no se les ocurra como una carrera profesional. Los hombres tienden con frecuencia a descartar con mucha rapidez la idea de hacer carrera en el campo de la conservación de textiles cuando hacen planes para su vida profesional», agregó.

Entretanto, la preocupación inmediata del equipo del CCT es poner a secar el *dhobi* de Gandhi. ■

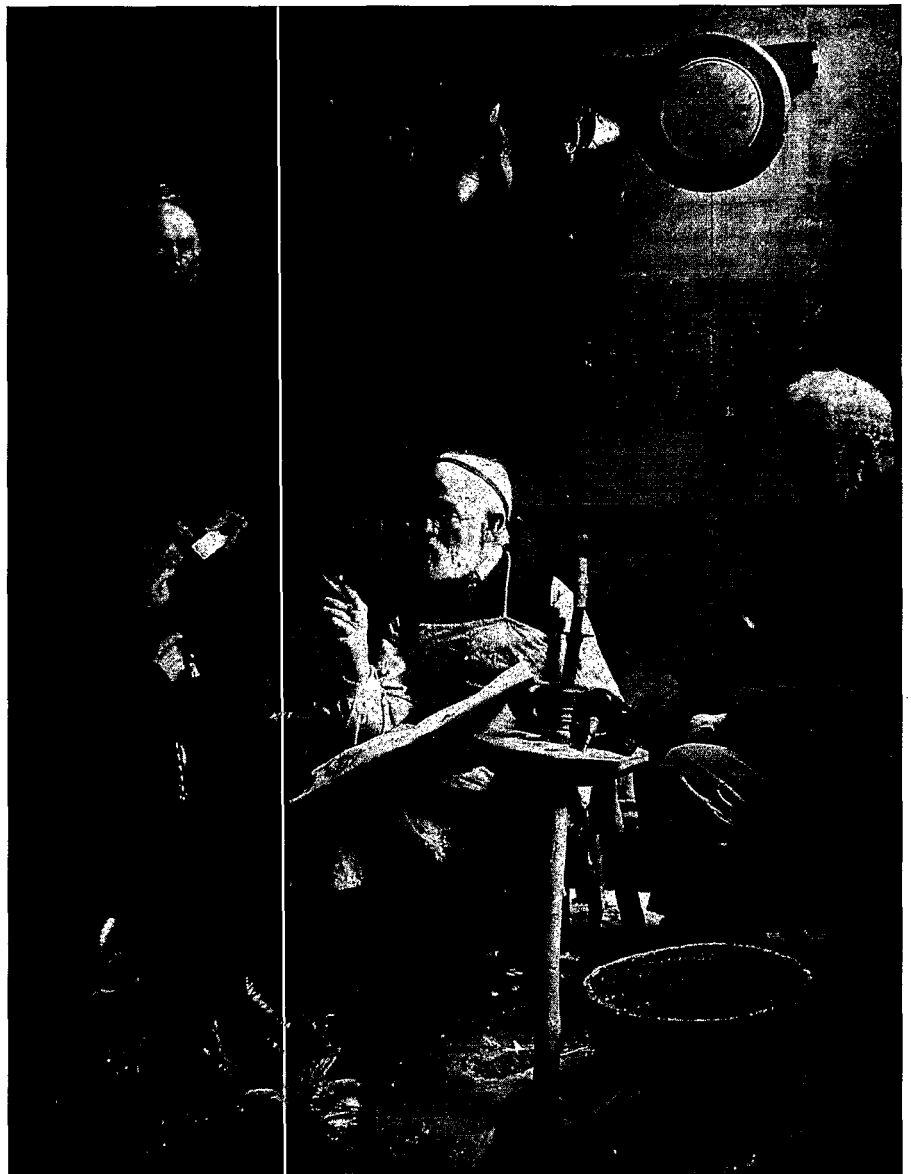
La salvaguarda de un oficio secular: un museo del calzado en Inglaterra

June Swann

June Swann pasó la mayor parte de sus treinta y ocho años de carrera profesional en el Museo de Northampton, como conservadora de la colección de botas y zapatos, la más importante colección de ese tipo en Inglaterra. Nos cuenta cómo una combinación de sentido común, imaginación y una buena dosis de aprendizaje obtenido mediante la práctica contribuyeron a la creación de una colección de renombre internacional.

Nací en Northampton, la ciudad del calzado, y después de haber terminado mis estudios, me encontré trabajando para el museo de la localidad, en 1950. Este fue fundado en 1865 con el propósito de presentar todo lo relacionado con la historia del condado y en 1913 se le anexó una galería de arte. Como tantos otros mu-

seos, poseía salas destinadas a la exposición de la especialidad del lugar; en nuestro caso, se trataba de tres salas para zapatos y botas. En la primera se presentaba la historia de la evolución del calzado en Inglaterra, desde la época romana hasta los años cuarenta del siglo XX, más una sección para el resto del mundo, dedicada



Tienda de maestro zapatero en el Museo de Northampton, tal y como fue realizada en 1913.

© Museo y Galería de Arte de Northampton

principalmente al siglo XIX. Allí se podían apreciar, además, trajes y encajes; estos últimos constituían también una especialidad de la industria local en el siglo XIX.

En la segunda sala, más pequeña, se exhibían cuatro máquinas antiguas y cajas de herramientas destinadas a la fabricación de calzado, mientras que la tercera había sido transformada en una tienda de maestro zapatero, tal y como existían alrededor de 1860. Esta debe haber sido una de las primeras tiendas en su género reproducida en un museo inglés, puesto que fue concebida en 1913 con la ayuda de viejos artesanos, cuyo conocimiento del oficio se remontaba a la época mencionada. Durante los treinta y ocho años que pasé trabajando en el museo, fue siempre la parte más popular de la exposición. Todo el conjunto, básicamente terminado en 1928, más las nuevas vitrinas agregadas en los años cuarenta, constituía la más grande colección de calzado de carácter histórico del país, con un total de 750 zapatos.

La Inglaterra de 1950 estaba aún recuperándose de las restricciones de la guerra y el museo, bajo la tutela de las autoridades municipales, carecía de dinero y de personal; el equipo, de tan sólo dos personas, trabajaba bajo la dirección del bibliotecario y conservador de la ciudad. Ninguno de nosotros había tenido formación museológica alguna y no teníamos a nadie que nos supervisara, lo que me preocupó considerablemente durante los años siguientes, particularmente cuando veía reproducirse situaciones similares y medía los perjuicios que un trabajo sin formación previa puede causar a los objetos. Ya es hora de insistir en la necesidad de impartir una formación básica antes de confiar cualquier tarea a un personal que no va a ser supervisado: toca enseñarle cómo evitar la manipulación de los objetos, cómo manipularlos en caso

de necesidad, cuáles son las condiciones ambientales óptimas, cómo eliminar los insectos nocivos, la importancia de la limpieza, la catalogación y el registro del material, y cómo discernir cuándo un tratamiento determinado debe ser confiado a un especialista. Uno o dos días de formación obligatoria deberían bastar para evitar las peores desgracias.

Catalogación y almacenamiento

Afortunadamente, teníamos cierto sentido común. El encargado principal ya había iniciado un sistema de fichas para la catalogación de los trajes, que adopté inmediatamente para los zapatos: en el anverso la descripción y en el reverso un croquis del objeto. El sistema era lo suficientemente refinado como para que se siga utilizando hasta hoy y fue publicado en el n.º 11 de la revista *Costume*; desde entonces, el sistema ha sido perfeccionado y se utilizan fichas de registro más grandes. En 1950, apenas si disponíamos de los medios para comprar las fichas más pequeñas que se pudieran encontrar. Todavía recuerdo el horror del conservador al constatar que habíamos gastado más de dos tercios del presupuesto mensual en ellas.

De 1977 a 1979, formé parte de un pequeño grupo de conservadores que colaboraron con la Asociación para la Documentación en los Museos en la concepción de una ficha de catalogación para los trajes. A pesar de la cantidad de horas que pasamos trabajando en ella, la nueva ficha no parecía más satisfactoria que las que habíamos venido utilizando, si bien tenía la ventaja de poder ser útil en caso de informatización. Ciertamente, mi sistema para los zapatos resultó inestimable cuando tuve que leer las fichas de otros museos, redactadas en una lengua que yo no conocía, por lo que doy las gracias a los

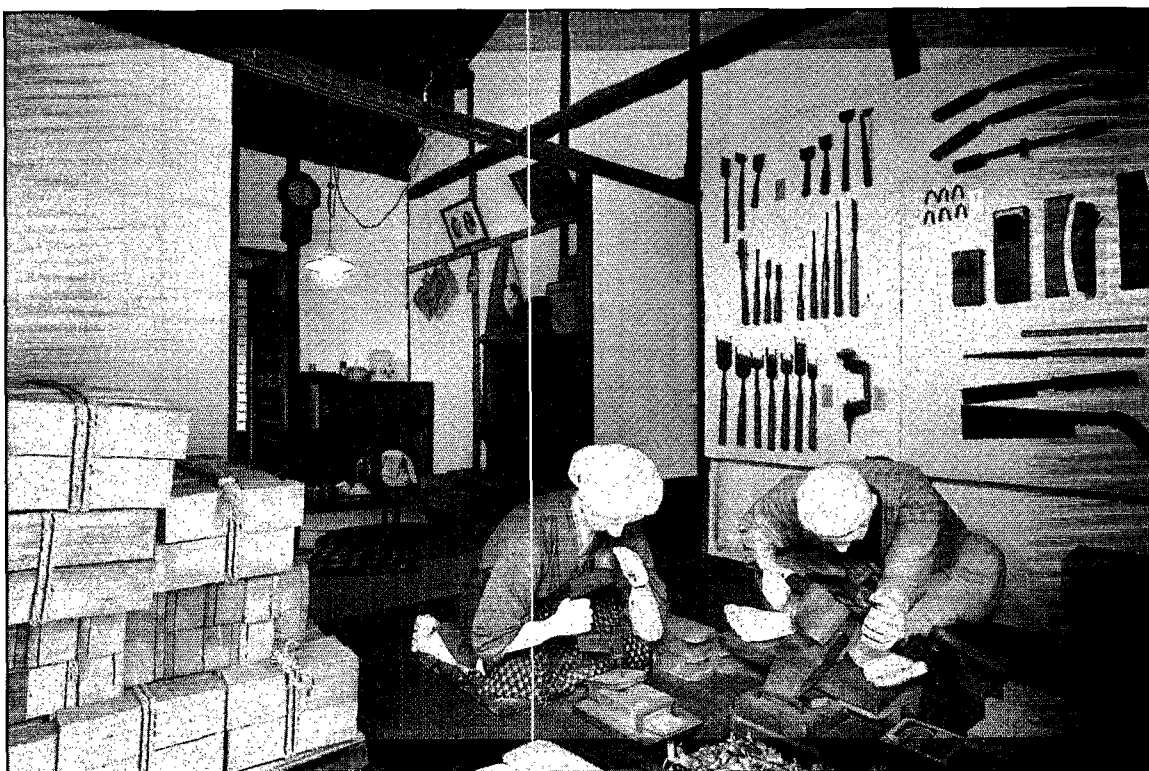
colegas que lo adoptaron. Afortunadamente, la terminología del calzado fue definida en 1913 y, con la ayuda del colegio local, pudimos adaptarla al calzado de carácter histórico y publicar un glosario.

Cuando comenzamos el catálogo, simultáneamente reorganizamos el depósito. El «sistema» precedente consistía en tener por lo menos un zapato, una moneda romana o un fósil en cada uno de los cajones de los armarios del depósito. Una sala aparte se destinó para guardar los pocos zapatos que no estaban expuestos, colocándolos en armarios de madera provistos de anaqueles con listones separados para permitir la circulación del aire. Pero esto no resultó satisfactorio, ya que era preciso colocar papel de seda sin ácido para evitar el contacto con los listones, lo que iba en contra del propósito con el que estos habían sido concebidos y, más aún, favorecía misteriosamente la circulación del polvo. Este método se abandonó de buen grado cuando mudamos los zapatos a una sala más grande.

Tuvimos que contentarnos con los armarios más baratos, hechos de tablas; pero insistí en que cada sección tuviera un filtro de aire en forma circular, de 8 cm de diámetro, provisto de una malla metálica por fuera, de muselina por dentro y de guata en el medio. Incluso en las sucias condiciones ambientales del centro de una ciudad, se requirieron diez años antes de que notáramos algo de polvo en el interior de los armarios, ya que la circulación del aire, con las variaciones de temperatura, había impedido que aquel se depositara en los filtros. Estos sencillos filtros constituyen una solución económica y eficaz para los museos donde el aire acondicionado es un sueño imposible.

También insistí en que los armarios estuvieran lo suficientemente elevados con relación al suelo, a causa de la hume-

© Museo del Calzado Japonés, Fukuyama, Japón



*Casa
de fabricantes
de zuecos
(geta).*

dad. Nos dimos cuenta de cuán esencial era esta medida cuando se produjo el inevitable escape de agua: es posible que esto suceda sólo una vez en treinta y ocho años, pero otros museos han sido menos afortunados. Su importancia quedó demostrada el año pasado, durante los disturbios de Los Angeles: el depósito de un museo del centro de la ciudad se inundó cuando el sistema de aspersión automática se accionó debido a un incendio en un edificio adyacente. En caso de disturbios, resulta difícil encontrar un policía que permita el acceso al museo para extraer el agua. Moraleja: mantengan los objetos alejados del suelo.

Para proteger los zapatos, así como por el reducido espacio del que disponíamos, los almacenábamos en cajas (preferiblemente de cartón sin ácido, si se consiguen), como se suele hacer en el oficio. Escogimos tres tamaños diferentes para guardar los zapatos y las botas altas. Las piezas de dimensiones superiores fueron tratadas individualmente. Los armarios tenían 32 cm de profundidad y podían contener un máximo de ocho cajas superpuestas. Durante años envidié aquellos museos que disponían de depósitos limpios y de espacio suficiente para

colocar los zapatos en estantes, cubiertos con una película transparente, lo que permite una inspección rápida y un acceso inmediato al objeto requerido.

Pero sentía aún más envidia por los museos que habían adoptado el sistema de los museos de arte, con salas principales de exposición donde se exhibe elegantemente las piezas más importantes y salas anexas donde el resto es amontonado del suelo al techo; de esta manera la mayoría de los objetos eran presentados permanentemente, lo que es esencial para los diseñadores, investigadores, estudiantes y escritores. En un museo especializado, a donde acuden visitantes del mundo entero, toda la colección debe estar disponible, pero las exigencias en materia de tiempo del personal se tornan financieramente imposibles cuando los objetos están dispuestos en cajas, en depósitos que exigen una supervisión constante. El almacenamiento a la vista facilita la utilización, al tiempo que economiza espacio y personal. Naturalmente, dado que los zapatos son sumamente sensibles a la luz, la iluminación no debe exceder 50 lux y cada vitrina debe estar equipada con un interruptor eléctrico automático que es accionado por el visitan-

te. Las exposiciones de objetos de cuero del Museo Alemán del Cuero en Offenbach (Alemania) constituyen un buen ejemplo, aunque preferiría que se instalara en el suelo un sistema de iluminación por el estilo de las luces de emergencia, con el fin de que toda la sala no se quede completamente a oscuras cuando no se utiliza.

Traté de mantenerme en contacto con otros museos del calzado que existen en el mundo, tales como: Street en Somerset (Reino Unido); Fougères y Romans-sur-Isère (Francia); Waalwijk (Países Bajos); Izeghem (Bélgica); Pirmasens y Weissenfels (Alemania); Schönenwerd (Suiza); Vigevano (Italia); Barcelona (España); Wlin (República Checa); Filadelfia (Estados Unidos); Toronto (Canadá); Fukuyama (Japón).

A medida que la colección se iba haciendo más conocida, era obvio que se debía establecer una bibliografía sobre la historia de las modas del calzado, a fin de evitar la correspondencia repetitiva. La lista era bastante corta en 1950 y, aún así, había una gran cantidad de títulos que no podíamos recomendar. Por consiguiente, tuve que restringir los comentarios impresos y marcar cada copia de la bibliografía en función de la demanda. La bibliografía se editó varias veces, a medida que aparecían nuevos libros. Sin embargo, todavía hoy, ninguno contiene los detalles necesarios para poder identificar o recrear los estilos históricos y tenemos que recurrir a los zapatos mismos, incluso tras haber estudiado las fichas del catálogo.

También publicamos catálogos sobre los diferentes aspectos de la colección: «El calzado y la imagen de los maestros zapateros en las obras de arte», «Hebillas para zapatos», «Zapatos escondidos», así como otras bibliografías sobre zuecos, modelos en miniatura, patines, abotonadores y



© Pascal Lamoureux

herramientas. Además, se montó una fototeca para la venta y se publicaron algunas fotografías en *Picture Book of Boots and Shoes*, y otras fueron reproducidas en forma de tarjetas postales. Durante los últimos años se editaron algunos folletos baratos sobre los temas más solicitados, lo que nos permitía ganar tiempo con los visitantes. Algunos editores independientes publicaron mi artículo sobre «El Calzado hasta 1600», y libros tales como *Shoes 1600-1980* y *Shoemaking*.

La constitución de la colección

Durante muchos años, los zapatos no tuvieron ningún valor comercial, mientras que los cuadros que representan zapateros podían alcanzar sumas elevadas. Era muy difícil obtener financiamiento de la industria del calzado, pues ésta se encontraba debilitada en el Reino Unido debido a la importación de artículos más baratos. Hemos recibido pequeñas cantidades de zapatos por parte de algunas personas (la mayoría de las mujeres conservan sus zapatos de boda y los primeros zapatos de sus hijos), así como colecciones más im-

Detalle de la vitrina de calzado francés, desde Enrique IV hasta Luis XIV. Musée international de la Chaussure, Romans-sur-Isère (Francia).

portantes procedentes de antiguas fábricas y escuelas técnicas que cerraban, así como de un reducido número de coleccionistas especializados en calzado.

En 1968, Christie's comenzó a subastar trajes, lo que ocasionó un alza vertiginosa de los precios; pero a medida que el número de vendedores aumentaba, los precios descendieron. Estos volvieron a aumentar en la década de los ochenta, cuando se puso de moda invertir en antigüedades. Para entonces, el renombre del museo era tal que pocos competían con nosotros o con otros museos reputados por sus investigaciones. Confío en que se estén realizando las investigaciones que justificaron la adquisición de tantos zapatos por parte de la ciudad de Northampton. En 1988, el museo había logrado reunir más de 9.000 zapatos que, respaldados por su excelente biblioteca, parecían constituir entonces la más importante colección del mundo.

Las nuevas adquisiciones se limpiaban, trataban y catalogaban rutinariamente. La mayoría eran expuestas por poco tiempo en una vitrina destinada a las «Adquisiciones recientes», en caso de que no pudieran integrarse en la exposición existente. En el transcurso de los años, los conservadores y comités sucesivos concibieron nuevos esquemas de presentación y otras instalaciones, que fueron abandonadas posteriormente por falta de fondos. Por mucho tiempo deploré el aspecto anticuado de la sala principal de exposición y que el amontonamiento de objetos la hiciera parecer una sala secundaria. Algunas personas podrían poner en duda la legitimidad de la importancia que acuerdo a la información y a la investigación, pues no dejan mucho tiempo para las exposiciones destinadas al visitante común (trabajé principalmente sola desde 1955 hasta 1986); pero el público nunca se quejó y el número de visitantes se mantuvo estable.

No dejo de encontrar divertidas las grandes preguntas que se hacen en los museos sobre cómo «coleccionar el siglo XX»: heredé una colección que siempre había adquirido calzado contemporáneo desde 1873 y continué haciendo lo mismo. Esta comprendía los modelos más vendidos y los prototipos de las fábricas, algunos de los cuales no siempre se produjeron en grandes cantidades, así como bocetos de diseñadores y compras de particulares. Algunas veces, los Amigos hicieron contribuciones para comprar modelos de los grandes creadores internacionales. Un amante del ballet logró persuadir a grandes bailarines para que nos donaran las zapatillas como recuerdo de sus grandes presentaciones, pero no siempre fue fácil encontrar un par de ellas en buen estado. También nos aseguramos que los zapatos de trabajo, particularmente aquellos destinados al ejército (muchos de ellos fabricados en Northampton), estuvieran bien representados, pues nuestro propósito era mostrar el calzado que usaron todas las clases sociales y con diferentes propósitos. Afortunadamente, los zapatos escondidos por superstición y durante siglos en ciertos edificios constituyen zapatos ordinarios de trabajo, a menudo ausentes de las colecciones de indumentaria.

Cuando estaba bregando con la catalogación de la colección constituida antes de la Primera Guerra Mundial, muy pronto me di cuenta de cuán importante era consignar la mayor cantidad de información posible sobre la historia de cada objeto. No tenía ningún interés adquirir zapatos traídos a Inglaterra como recuerdo de viajes, sin más datos, a menos que fueran realmente extraordinarios. En mis viajes me propuse adquirir zapatos representativos, anotando las fechas, los nombres de los lugares, las informaciones sobre su significación y las modificaciones

con respecto a los estilos «tradicionales», en una época en que el uso de nuevos materiales y tintes sintéticos se generalizaba en todas partes. Se debería incitar cada país a publicar la historia de su propio calzado.

En 1950-1951, cuando todavía era principiante, muchos viejos maestros zapateros se quejaban de que el nombre de tal o cual herramienta no fuera el correcto. En mi ignorancia, modificaba las etiquetas, hasta que caí en la cuenta de que dichos nombres podían variar de una ciudad a un pueblo e, incluso, de parte de una ciudad a otra. Desafortunadamente, para entonces el número de estos artesanos había disminuido y era demasiado tarde para llevar un registro de dichas variaciones. A comienzos de los años cincuenta, a medida que los maestros zapateros iban desapareciendo, sus herramientas y aparatos, que entonces eran invendibles, fueron donados al museo. Entre las herramientas, con frecuencia encontrábamos ejemplares únicos que habían sido fabricados por el mismo artesano para un uso específico. De esta manera, pudimos constatar la ingeniosidad tanto de los artesanos como del oficio en su conjunto, cuya historia aún está por investigar.

Se conoce mucho más sobre los proveedores de la maquinaria. Dado que los métodos de fabricación del calzado se modificaron en los años sesenta, mucha de la maquinaria del siglo XIX fue desechada. Yo quería tener un juego completo que abarcara el conjunto de las doscientas (o más) operaciones necesarias para la fabricación de zapatos, pues este parece ser el único oficio que, a mediados del siglo XIX, ha mecanizado cada uno de los procesos realizados anteriormente a mano, en lugar de tratar de repensarlos para fabricar los zapatos a máquina. Cuando dejé el museo en 1988, el

número de máquinas de la colección correspondía al número de los procesos mencionados. Las máquinas se limpiaron y se pusieron a funcionar. Tenía la esperanza de que, debido al aumento del desempleo, se pudieran conseguir los fondos necesarios para que los obreros zapateros fueran empleados en una de las numerosas fábricas abandonadas. De esta manera habrían podido utilizar las máquinas para fabricar zapatos a la medida, generando ingresos, mientras que al mismo tiempo hacían demostraciones de las diferentes técnicas ante los visitantes y se salvaban edificios históricos. También deseaba que un maestro zapatero trabajara en el taller creado en 1913. Desafortunadamente, todo esto fue considerado como producto de una imaginación desbocada en relación con un financiamiento controlado por el Estado, y nunca pudimos obtener los recursos. Estábamos logrando los objetivos de una colección internacional, sin ningún financiamiento a nivel nacional, salvo algunas pocas subvenciones para una que otra obra de arte.

Lamentablemente, muchas competencias artesanales de fabricación de calzado se han perdido. Si bien hemos consignado la tradición según la cual los maestros zapateros de Northampton podían realizar sesenta puntadas por pulgada, esta habilidad técnica no ha sido transmitida. Los museos tienen la responsabilidad de preservar tanto las competencias, intangibles, como los objetos. Desde 1580, la fabricación de calzado ha sido conocida como un «oficio noble», pero las herramientas, las máquinas y los zapatos carecen de alma sin la presencia de esos bondadosos hombres que dejaron un recuerdo indeleble en mi vida. Espero que hayamos preservado su espíritu en la colección y que sus refinadas tradiciones sobrevivan. ■

El museo participativo

Dan Bernfeld

Dan Bernfeld, universitario y consultor de diferentes instituciones internacionales, es autor de varias obras sobre temas socioculturales, entre ellas un Fichier europeo de la participación en diez volúmenes (1978-1988) y informes sobre las Campañas para el Renacimiento de la Ciudad y el Mundo Rural. La UNESCO publicó en 1983 su obra Un nouvel enjeu: la participation. En este artículo comenta el factor humano —la relación entre el personal y los visitantes— que, en su opinión, es el principal desafío al que se enfrentan los museos contemporáneos.

Hace tres años, en un artículo publicado en esta revista, se plantearon algunos problemas fundamentales relacionados con la evolución de los museos contemporáneos (Kenneth Hudson, «Un museo innecesario», *Museum* 162, vol. XLI, n.º 2, 1989). Según su autor, la tendencia hacia estructuras gigantescas como el Museo de Orsay o el de La Villette, ambos en París, a las que acude un público considerable —que en su mayoría no haría más que seguir la moda—, sería peligrosa porque alejaría al museo de su verdadera misión. En otras palabras, estaríamos asistiendo al nacimiento del «museo innecesario».

Parece obvio que las grandes estructuras, que disponen de los recursos necesarios para su funcionamiento, pueden crear dificultades suplementarias para el pequeño museo especializado, que carece de medios materiales, financieros y de personal. Dicho esto, otros argumentos expuestos en el artículo citado no carecen de interés y sin querer oponer el continente al contenido, la multitud al público reducido, o las modas pasajeras a los valores supuestamente auténticos, creo poder contribuir en algo a este debate.

Sugiero adoptar como criterio de evaluación el «triángulo de supervivencia», que me ha permitido obtener resultados alentadores en un campo de investigación afín: el del desarrollo de recursos socioculturales locales. Aplicado al museo contemporáneo, el «triángulo de supervivencia» corresponde a los tres aspectos siguientes: el contenido, o lo que el museo exhibe; el continente, o marco en el que presenta sus colecciones y, finalmente, aunque no por eso menos importante, el trato con el público.

No insistiré, por el momento, en el contenido del museo, tema que ya ha sido abordado por otros de manera muy apropiada. Lo que cabe recordar aquí es que una «democracia museística» supone

un ajuste permanente entre las exigencias del público y la misión de educación del museo.

El continente, al que *Museum* ha dedicado muchos artículos y, de hecho, secciones enteras, es un tema de gran actualidad. El renacimiento del museo contemporáneo se debe en gran parte a la colaboración entre museógrafos, arquitectos y autoridades locales. Convertir el museo en un lugar más atractivo —tanto desde el exterior como internamente—, lograr que el público se sienta bien física y psicológicamente son, sin duda, los factores que dieron lugar a dicho renacimiento. En mis últimas investigaciones, he insistido en la tediosa, pero necesaria, clarificación tipológica del florecimiento arquitectónico en el mundo del museo. El método adoptado más comúnmente con este propósito es la creación de espacios adicionales (nuevas alas, pisos adicionales o sótanos); una opción que se sitúa entre la simple rehabilitación de los locales existentes y la construcción de nuevas instalaciones.

Frases tales como «la arquitectura debe hacerse invisible en relación con el contenido del museo»; «lo que realmente cuenta es el contenido del museo», me resultan risibles. ¡Por qué no montar exposiciones en tiendas!

El problema principal planteado por el triángulo de supervivencia es la relación entre el personal del museo y los visitantes. Los elementos antes mencionados —contenido y continente— revisten gran importancia, pero, en mi opinión, el factor humano, es decir, las características de un nuevo tipo de público y de un nuevo tipo de personal, constituye el verdadero reto al que debe hacer frente el museo contemporáneo.

La «democracia museística» —término que implica rechazar la noción de democratización de los museos— significa

acoger y, por lo tanto, educar a un nuevo tipo de público. Hoy en día los museos reciben a un público mucho más numeroso que antaño, público que, por lo demás, tiene pocas ideas preconcebidas con respecto a los valores establecidos. Esto se aplica también al personal del museo; además, su formación constituye un campo en pleno desarrollo al que no se ha dado aún una dirección definitiva y que, al igual que el público actual, tampoco es «tradicional».

No abordaré aquí la formación, que me parece un vasto tema en sí mismo. Sin embargo, existe un aspecto que sí me gustaría mencionar: las relaciones sin precedentes que se están estableciendo entre el visitante y el personal del museo. Sin ánimo de polemizar, voy a relatar un caso extremo que me tocó vivir el día de la clausura de la Campaña para el Mundo Rural, organizada en los años ochenta por el Consejo de Europa. En aquella ocasión, se ofrecía una excursión en barco a partir de Travemünde (Alemania), a lo largo de un litoral de una extraordinaria riqueza natural (bellos paisajes, una relación mar-tierra que cambiaba de colores a cada instante, etc.). Para disfrutar mejor del paisaje, subí con algunos de mis colegas al puente superior. Mientras que desde los altoparlantes el guía «oficial» abrumaba a los congresistas con una descripción detallada de las distintas realizaciones del *Land* —desarrollo regional, decisiones políticas y nuevos trenes de gran velocidad que unirían en un futuro próximo el norte de Alemania con las grandes ciudades del país—, un ave se posó sobre una baliza en altamar. Y entonces se produjo el milagro: el piloto nos explicó durante media hora los orígenes, hábitos y vida de esta rara especie. Sólo he vivido una emoción semejante en la laguna de Venecia, cuando el marinero que me conducía de San Giorgio a Malamocco

me explicó el fenómeno del *acqua alta*, conocimiento que había adquirido mediante su práctica cotidiana en la laguna. ¡Qué diferencia con el discurso lleno de lugares comunes de los responsables de la toma de decisiones que se explayan sobre el fenómeno de las inundaciones provocadas por las «agresiones del hombre al equilibrio ecológico de la laguna»!

Me gustaría concluir mi planteamiento sobre las relaciones entre visitantes y personal del museo sugiriendo que se puede establecer entre ellos una suerte de «complicidad» cuando la visita a los museos se haya convertido en una necesidad y un hábito. Esta necesidad, si la sienten y aceptan como tal ambas partes, y el hábito, que conduce a un mejor conocimiento mutuo, pueden llevar a un verdadero encuentro. Este tipo de complicidad sólo se logrará si las personas que aprecian los museos encuentran en el personal del museo un interlocutor que las aprecia.

Fomentar la participación del público

Con frecuencia se habla de la calidad arquitectónica —me refiero tanto a los edificios como a su arquitectura interior— y rara vez de la calidad de las relaciones humanas, que son determinantes en una época en que los museos conocen una considerable afluencia de público. No dar prioridad a este aspecto significa olvidar que el museo de hoy se ha convertido en un lugar público, como las estaciones ferroviarias o las dependencias municipales. Por ejemplo, encontrar las oficinas del registro civil en el ayuntamiento de Bolonia entraña un recorrido por interminables corredores que son verdaderas galerías de pintura; algunas de las mejores muestras de la gastronomía regional francesa se encuentran a menudo en las estaciones ferroviarias de París.

En una ocasión —que nunca olvidaré—, me uní a un grupo de alemanes que visitaba la exposición de David en el Museo del Louvre. La guía, una joven competente y apasionada por su trabajo, nos explicaba algunos cuadros cuando, de pronto, se produjo un incidente: el guía turístico del grupo, un hombre de edad avanzada que hacía también las veces de intérprete, se lanzó en un prolongado debate sobre el cuadro que representa el asesinato de Marat en su bañera. Sus palabras me causaron gran impresión y sólo ahora, dos años después, sé por qué: prefiguraban lo que hoy llamo el «museo participativo». Lo que me lleva al corazón mismo del tema: los museos se convertirán en lugares participativos o, de lo contrario, desaparecerán. Que la gran afluencia de público —una moda, dirán algunos (yo agregaría: ¿y por qué no?)— no nos engañe: puede desaparecer tan rápidamente como surgió. El visitante de mañana querrá participar en el proceso de disponer, elegir y clasificar los diferentes elementos que componen una exposición. Querrá, incluso, intervenir en aspectos tan especializados como la restauración y el almacenamiento de las obras de arte. Valga como ejemplo el éxito de la exposición «La vida misteriosa de las obras maestras», realizada en el Grand Palais (París) en 1980, o el del día de puertas abiertas organizado mientras se proseguían los trabajos de restauración de los elementos arquitectónicos y esculturales del patio Napoleón, en el Museo del Louvre, en marzo de 1992. Los expertos en restauración de esculturas estaban encantados de ver que el trabajo de los ta-

lladores de piedra monopolizaba el interés del público, que asistía igualmente encantado a ese contacto directo, rico en significado, con las obras de arte. Un señor de edad avanzada hizo un comentario que me impresionó profundamente: «¡Después de este encuentro con el tallador de piedra, veré las esculturas del Louvre de una manera muy diferente!» ¿Y por qué no organizar en el futuro visitas a los laboratorios de restauración de cuadros o a las sesiones de instalación de una exposición?

Es verdad que en la situación actual el «triángulo de supervivencia» del museo sólo permite un enfoque cualitativo. Si suprimimos uno solo de sus tres componentes, nos encontramos en plena crisis. En casi todos los museos creados o rehabilitados en los años ochenta, el triángulo está intacto. Sería difícil imaginar en la actualidad un museo en un edificio polvoriento, mal iluminado e inadaptado a las exigencias del público. Como sería inconcebible carecer de personal altamente calificado, acogedor y disponible. Esto es lo que indica el triángulo si lo aplicamos a los dos museos parisienses ya mencionados, el de Orsay y el de La Villette.

Mencionemos, antes de finalizar, a los ecomuseos. Aparentemente, esta estructura descentralizada es la que mejor se adapta a los públicos locales interesados en sus raíces y en su historia. Es, también, la estructura que entraña más participación, a condición de que se disponga de suficientes recursos financieros y de personal. Durante la Campaña europea para el Mundo Rural se señalaron varias experiencias memorables, entre ellas la del

Ecomuseo de Condeixa, en Portugal. No es empresa fácil reunir en un mismo lugar, y presentar de manera atractiva, aspectos del paisaje (regiones húmedas con su fauna y flora), oficios ancestrales en plena revitalización (cerámica y tejidos, molinos de agua, la prensa de aceitunas o la fabricación tradicional de quesos) o actividades apasionantes como la del grupo dedicado a reparar los órganos antiguos de las pequeñas iglesias de pueblo (un equipo de entusiastas ya ha arreglado varias docenas). En este caso, el triángulo revela la carencia de personal para acoger al público, debido a la falta de recursos.

¿Es todavía posible innovar en los «grandes» museos contemporáneos o bien la innovación es un privilegio del «minimuseo»? Esta es la pregunta crucial que Kenneth Hudson parece plantear. A manera de respuesta relataré una historia.

Un día en el metro de París, una joven colgó una cortina entre dos barras verticales del corredor central y, con el acompañamiento musical de un equipo de sonido portátil, presentó una pequeña escena con dos marionetas. Noté en los pasajeros la misma atención y el mismo arrobamiento que se percibe habitualmente en los niños durante espectáculos de este género. Esta experiencia me permite decir que —aunque algunos estén en desacuerdo— el museo no escapa a los criterios de análisis sociocultural característicos de todas las manifestaciones artísticas. La noción de democracia cultural —una vez más, desconfiemos de la democratización de la cultura— es un componente esencial de la democracia a secas. ■

La lucha contra el tráfico de obras de arte robadas en Francia

Mireille Ballestrazzi

Los métodos que se utilizan en Francia para combatir el tráfico ilícito de obras de arte robadas ha llamado mucho la atención de los medios profesionales. Fuertemente apoyado por la instancia de la que depende, el Ministerio del Interior, y beneficiándose de la ayuda de los servicios de policía dentro y fuera del territorio nacional, la Oficina Central de Represión del Robo de Obras y Objetos de Arte ha recibido la activa cooperación de la comunidad ligada al mundo del museo y de los profesionales del mercado del arte. Mireille Ballestrazzi, jefa de la oficina, expone los métodos de trabajo de este organismo.

Para combatir el robo y el encubrimiento de obras de arte, Francia se dotó en 1975 de un instrumento especializado con competencias a nivel nacional, la Oficina Central de Represión del Robo de Obras y Objetos de Arte. Cinco ministros firmaron el decreto interministerial por el que se creó este servicio que depende del Ministerio del Interior.

La oficina, que forma parte de la Dirección Central de Policía Judicial, tiene cuatro misiones fundamentales: coordinar las acciones de prevención de robos; coordinar las acciones de represión del robo y el encubrimiento; centralizar la información, y realizar actividades de formación.

Además, la oficina forma parte de la Oficina Central Nacional de la Interpol en Francia, por lo que se ocupa de todos los intercambios internacionales de información sobre robo de obras de arte y, en términos generales, de bienes culturales.

Prevención

Junto a su función de represión e investigación, la oficina se esfuerza por promover medidas adecuadas para proteger las obras de arte mediante actividades de comunicación e información. En este sentido, mantiene contactos regulares con distintas instancias de los principales interlocutores de la oficina, especialmente la Dirección de Museos de Francia y la Dirección del Patrimonio, dependientes del Ministerio de Cultura, y las diócesis.

Funcionarios de la oficina organizan conferencias ante conservadores de museos, conservadores de antigüedades y objetos de arte en los departamentos franceses, grupos de profesionales del mercado del arte, agentes de compañías de seguros y asociaciones de particulares a quienes interesan mucho los consejos que se les puede brindar sobre protección.

Además, participan en coloquios nacionales e internacionales que tienen por tema los problemas de la protección de los bienes culturales, por ejemplo, los del Comité de Seguridad del Consejo Internacional de Museos (ICOM).

La oficina es miembro activo de dos órganos creados en 1990 por el director de los Museos de Francia, Sr. Jacques Sallois: el Observatorio del Mercado del Arte, que estudia los desplazamientos de las obras de arte en el territorio nacional, especialmente mediante las informaciones de los servicios de aduana y la participación de los representantes de los organismos profesionales del mercado del arte; y el Comité de Seguridad de los Museos de Francia, órgano esencial para analizar la seguridad de los museos, planificar actividades al respecto y ofrecer consejos útiles a los conservadores y vigilantes de los museos. Se ha nombrado a un consejero de seguridad cuya misión consiste en impulsar la labor de este comité.

Represión, información y formación

Además de su misión tradicional de producción y recopilación de documentación, así como de coordinación de las investigaciones, la Oficina Central desarrolla una verdadera estrategia operacional. Los grupos de investigación de la oficina toman parte activa en la represión del tráfico nacional e internacional de obras de arte robadas. Al estar facultados para actuar en todo el territorio nacional, los investigadores especializados pueden intervenir en cualquier momento y en cualquier lugar del territorio francés, prestando apoyo técnico a los servicios locales o por encargo directo de los magistrados.

La Oficina Central se encarga de difundir la información sobre las obras robadas, determinando la forma o el nivel

Foto: cortesía de la autora



Pintura de la Virgen y el Niño de Cornelius van Harlem, robada de un museo francés y recuperada en 1989.

más adecuado en cada caso: nacional, internacional (por medio de la Interpol) o bien una difusión orientada restringida.

La lucha contra los encubridores es un objetivo permanente de la oficina. El Servicio de Documentación centraliza en archivos informatizados todos los datos sobre robo de obras de arte cometidos en Francia y lo mantiene actualizado. Además, los policías de este servicio disponen de una base de datos que contiene información sobre las bandas de ladrones especializados y los encubridores nacionales e internacionales.

En Francia se realizan numerosas actividades para reforzar la cooperación policial: organización periódica de reuniones operacionales de los distintos servicios; acciones concertadas puntuales cuando se detectan bandas de ladrones; organiza-

ción de reuniones para unificar los métodos descriptivos de las obras a fin de facilitar el intercambio de información.

El conocimiento del mercado clandestino del arte y de sus mecanismos tiene gran importancia. Para lograrlo, la oficina se esfuerza por multiplicar los contactos. Sin embargo, subsiste lo que parece ser el problema de más difícil solución: identificar las obras y objetos de arte robados cuando son descubiertos.

Esta es, en efecto, la principal dificultad de los servicios de policía, sobre todo si se trata de antigüedades. A los propietarios, públicos o privados, se les dan tres consejos esenciales para que ayuden a los servicios de represión a identificar lo mejor posible los objetos robados una vez descubiertos: redactar una descripción precisa y detallada de las obras que po-

seen; tomar una buena fotografía de dichas obras y proceder a un marcado de los bienes valiosos. Aparte de los procedimientos de marcado que algunas sociedades privadas proponen, cada uno puede crear su propio marcado, utilizando un poco de imaginación.

Desde 1988, la oficina, en cooperación con el Ministerio de Cultura y los profesionales del mercado del arte, viene aplicando una política de formación de los policías especializados. El objetivo es optimizar la calidad de las investigaciones gracias a una mejor descripción de las obras de arte y una mejor comprensión de los datos que pueden ser útiles para la investigación. Los cursillos de formación conciernen a: los investigadores de la oficina, quienes asisten a cursos nocturnos o siguen cursillos en órganos privados especializados; los comisarios e inspectores de policía de los servicios regionales de la policía judicial que se encargan de investigar el robo de obras de arte; los magistrados, tanto fiscales como jueces de instrucción, y los policías de países extranjeros que desean especializarse.

Relaciones internacionales y europeas

La abolición de las fronteras en el interior de la Europa Comunitaria el 1.º de enero de 1993 y sus consecuencias sobre la circulación de bienes culturales dio lugar a reflexiones y debates durante muchos años. Para conseguir organizar la lucha contra el tráfico de obras de arte robadas y su circulación ilícita se necesita una excelente cooperación entre los Estados.

Algunos países de la Europa de los Doce han definido con claridad la lista de bienes culturales cuya salida del territorio nacional está prohibida. Otros, como Francia, no pueden dar por concluida la lista de sus tesoros nacionales ante la im-

portancia de los bienes culturales que la administración desconoce; en el futuro, esto podría complicar gravemente los controles fronterizos. Sería importante, pues, estudiar la creación de un banco de datos europeo informatizado, según criterios adecuados.

En Francia, un grupo de trabajo que depende del Primer Ministro se encarga de analizar los problemas que plantean las cuestiones europeas, entre otros el de la circulación de los bienes culturales. Participan en sus reflexiones numerosos especialistas de los Ministerios de Cultura, de Justicia y del Interior (y, por lo tanto, de la Oficina Central), quienes preparan la posición francesa en esta materia ante la Comunidad Europea y estudian las nuevas medidas legislativas internas que requerirá la adaptación al mercado único.

En el plano intergubernamental, se han creado tres órganos de cooperación: Trevi, instancia europea de cooperación policial; SCHENGEN, instancia de cooperación policial para el intercambio de cierto tipo de información, que actualmente comprende ocho países miembros; y EUROPOL: en 1991 se encargó a la instancia Trevi la creación de una oficina europea de policía (EUROPOL) a la que se refiere el tratado de Unión Europea de Maastricht.

En el plano de la Comunidad Europea, dos proyectos relativos a la protección de los bienes culturales de los Estados miembros: un proyecto de reglamento comunitario sobre el control de las obras de arte en las fronteras externas de la Europa de los Doce, cuya elaboración se ha encargado a los servicios de aduana; un proyecto de directiva comunitaria sobre la restitución de determinados bienes culturales que forman parte de tesoros nacionales de los Estados.

Todas las oficinas centrales de la Dirección Central de la Policía Judicial par-

ticipan en las reflexiones en curso sobre la creación de EUROPOL, cada una de ellas en su esfera de competencia. El primer servicio de EUROPOL será la Unidad Europea de Información sobre Estupefacientes. Se desea que en el futuro se cree, en el seno de EUROPOL, un grupo especializado en la lucha contra el robo de obras de arte, tomando como modelo la primera unidad. Por consiguiente, parece necesario que cada país se dote cuanto antes de un servicio central nacional especializado, siguiendo el ejemplo de las dos oficinas que existen en el mundo, la francesa y la italiana.

Fuera de la Europa de los Doce, la oficina mantiene contactos permanentes con otros países. La cooperación con los países de Europa del Este se inició hace

dos años. El Servicio de Cooperación Técnica Internacional de Policía, con ayuda de la Dirección Central de la Policía Judicial del Ministerio del Interior francés, organiza cursillos de sensibilización y formación de funcionarios de los servicios de policía de dichos países.

Al parecer, se exportan ilícitamente numerosos bienes culturales de dichos países. Las autoridades de los demás Estados deben estar alertas para detectar las redes de circulación de las obras de arte que salen clandestinamente de los países de Europa del Este y que, tarde o temprano, alimentan el mercado del arte internacional.

Todos debemos sentirnos preocupados por el saqueo de que son objeto numerosos países y esforzarnos para proteger el patrimonio cultural mundial. ■

¿Quiénes son estas personas?

Aleksander Zinovievich Krein

Frente al difícil problema de identificar algunas colecciones, el Museo Estatal A. S. Pushkin de Moscú ideó una solución original: convertir a los visitantes en «detectives museísticos». Aleksander Zinovievich Krein, director del museo, nos narra esta cautivadora historia.

He dedicado más de cuarenta años de mi vida a los museos y todavía no he conocido uno solo que no considere a las obras de arte plásticas como sus documentos más importantes. No me refiero a los museos de arte, pues, en relación con ellos, la cuestión no se plantea. Pero si consideramos los museos históricos, literarios, musicales e incluso técnicos, y sobre todo los conmemorativos, la cuestión de la interrelación con el arte figurativo se convierte en algo muy complicado. Por supuesto, cualquier museo hará todo lo posible para lograr que sus colecciones tengan el nivel artístico más alto. Pero en los museos mencionados anteriormente, una alta calidad artística no siempre es posible; con mucha frecuencia la significación histórica y el tema de los cuadros o dibujos son más importantes que su calidad artística.

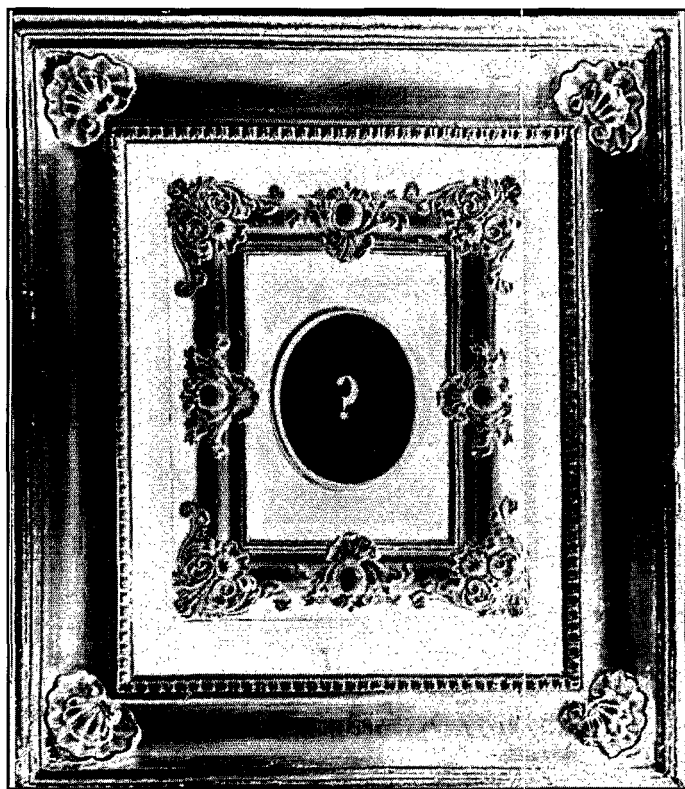
Narraré una experiencia del Museo Estatal A. S. Pushkin de Moscú y, más específicamente, analizaré el problema relacionado con la atribución de una serie de retratos de contemporáneos de Pushkin, es decir, personas que pertenecen a un período del que nos separan casi dos siglos. Huelga decir que los retratos son capitales para un museo literario. Los retratos para los que el escritor mismo posó, los de las personas de su entorno, los de contemporáneos desconocidos que ofrecen un contexto histórico y tipológico, todo ello constituye un componente artístico de extraordinaria importancia en la colección de cualquier museo literario. Para cada retrato, el museo debe realizar (como con cada paisaje o pintura temática) el mismo trabajo de investigación que cualquier museo de arte: determinar la época, la fecha, la identidad del artista, etc. Pero mucho más importante aún es identificar al personaje retratado, si dicha persona tiene o no alguna relación con la vida y la obra del autor, y las circunstancias en que fue pintado.

Este es un aspecto imprevisible, pero fascinante y creador, del trabajo museístico. A veces, la identificación de un retrato toma años, pues se deben estudiar archivos, leer un sinnúmero de libros de referencia, visitar otros museos, consultar especialistas, examinar el retrato con rayos X, rayos ultravioleta y sabe Dios cuántos otros tipos de rayos. Pero una vez culminada y confirmada por un grupo reputado de especialistas, la identificación se convierte en un acontecimiento y descubrimiento museográfico. Los colegas de nuestro museo han sido capaces de identificar docenas de retratos y exponer un gran número de obras artísticas nuevas e importantes que ilustran la vida y la obra de Pushkin. La historia de estos procesos de identificación ha sido contada en artículos de prensa, libros y álbumes publicados por el museo, así como en los libros del autor de este artículo.¹

Una exposición insólita

Sin embargo, en un momento dado el trabajo se estancó. El museo recolectó unos ochenta retratos pertenecientes, sin duda alguna, a la época de Pushkin; pero, ¿quiénes son estas personas? Nosotros mismos éramos incapaces de identificar a las personas retratadas. Entonces surgió la idea de organizar una exposición y presentarla a críticos de arte, historiadores, personal que trabaja en museos, coleccionistas, especialistas en Pushkin y Amigos de los Museos. En palabras de Pushkin: «Apropiarse el saber de otras personas». Todo parecer, cualquier sugerencia, toda conjetura, cualquier hipótesis podría servirnos de hilo conductor en nuestra investigación. Como sucede en todos los museos, se recubrió con papel el suelo de algunas salas cerradas al público y ahí se colocaron los retratos, en una suerte de ensayo antes de colgarlos. Y sucedió algo

Foto: cortesía del autor



Tarjeta de invitación a la exposición «¿Quiénes son estas personas?»

inesperado: uno de los miembros del consejo académico del museo, el escritor y crítico literario Irakly Andronikov, entró en la sala y exclamó: «Pero si es una exposición sobre Pushkin! No importa que esté compuesta de retratos de personas desconocidas. No importa que Pushkin no conociera a estas personas; ellas casi con seguridad lo conocían y lo leían. Esta es la gente que rodeaba al poeta. Esta es su época. No presenten esta exposición a un círculo reducido, sino a todos los visitantes del museo!».

El pintor Evgeny Rosenblum sugirió: «Convirtamos esta exposición en un enigma para el público. Despertemos su interés, captemos su atención y convirtámoslo en 'detective'. Pero al mismo tiempo enseñémosle algo sobre los métodos de identificación. Para ello, presentemos

algunos ejemplos exitosos de identificación junto con los documentos y fotografías en los cuales se fundaron. Y con toda seguridad haremos de la exposición algo hermoso y atrayente, si rodeamos los retratos con objetos típicos de la vida cotidiana de algunos de los personajes retratados».

Este vívido e insólito proyecto de exposición suscitó el entusiasmo de todo el personal del museo. Las sugerencias que recibimos fueron innumerables.

Por ejemplo, la exposición incluyó un inmenso conjunto de materiales utilizados para identificar un retrato de Pushkin cuando era niño. En particular, se reprodujeron en película transparente y en escala idéntica todos los retratos ejecutados en vida del poeta. Se obtuvo así una serie sorprendente para fines de comparación. La exposición también incluyó el dictamen de expertos forenses, quienes utilizaron métodos científicos precisos para identificar a las personas retratadas. Había varias series de dichos materiales.

A fin de hacer la exposición más interesante para el gran público, los retratos se presentaron acompañados de objetos relacionados. Al lado de retratos de militares, por ejemplo, se presentaban especímenes de armas, condecoraciones, cintas condecorativas y otras insignias; y junto con los retratos de damas se exponían objetos de tocador, etc. Esto constituyó una especie de juego para los organizadores y, aparentemente, produjo una exposición fascinante y hermosa, pues hizo posible que quienes la vieron se trasladaran a la época de Pushkin. Este juego también condujo a muy importantes resultados desde el punto de vista educacional y científico. Desde luego, muy pocos visitantes fueron capaces de identificar un retrato. Pero una vez que los visitantes se convirtieron, gracias a la exposición, en participantes en el desvelamiento del mis-

terio de la «historia del detective museográfico», como fue efectivamente el caso, comenzaron a familiarizarse con la profesión museográfica y aprendieron a prestar más atención a los materiales de los museos.

El diseño de la entrada a la exposición encarnó la idea de «misterio»: en medio de dos marcos concéntricos, un tercero, de forma ovalada, en el que en vez de un retrato figuraba un signo de interrogación. Sobre la entrada se escribió:

La exposición «Retratos de desconocidos» es insólita. Constituye un experimento cuyo objetivo es generalizar el principio de la participación del público en la elaboración de las colecciones mediante el examen de los retratos que las conforman. Estimados amigos, les pedimos que nos ayuden en nuestra investigación. Les rogamos consignar sus deducciones, ideas o consejos en los formularios que se les han entregado (por favor, indique el número de la pieza a la que se refiere). ¿Quiénes son estas personas? ¿Cómo se llaman? ¿Eran conocidos de Pushkin? ¿Quién pudo pintarlos?

Una cosecha abundante

La exposición se vio coronada de un éxito extraordinario. Su duración se prolongó durante casi un año. Irakly Andronikov también la presentó con gran éxito en programas de tres horas de duración. «Desde hace mucho tiempo estoy convencido», dijo Andronikov, «que el televidente, el radioescucha o el lector pueden, algunas veces, resolver problemas y despejar enigmas que desafían a toda la comunidad científica.» En efecto, después de las emisiones, el museo y Andronikov recibieron centenares de cartas de los televidentes.

Debemos admitir, sin embargo, que las opiniones más valiosas procedían de

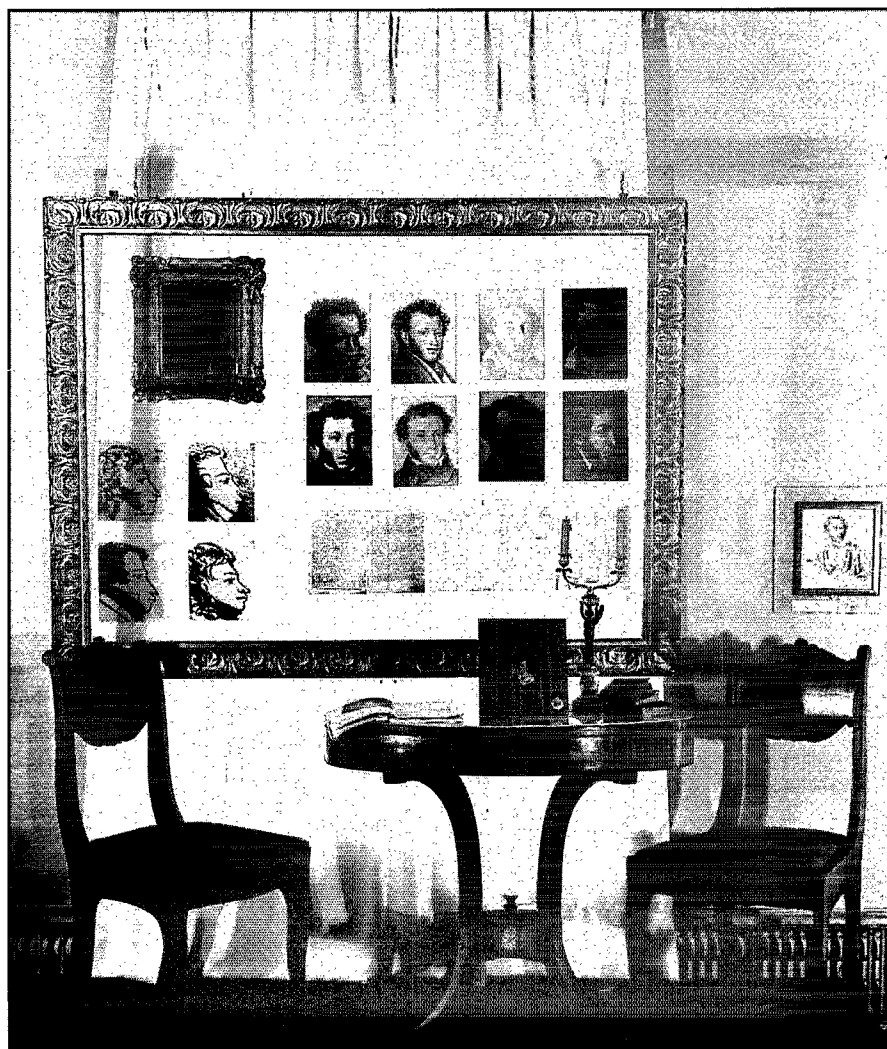


Foto: cortesía del autor

Retrato en miniatura de Pushkin niño (sobre el velador) y documentos para hacer comparaciones con los otros retratos realizados en vida del poeta.

especialistas. El hecho de que la exposición se abriera a un amplio público no impidió en modo alguno que fuera estudiada por museólogos expertos o críticos de arte. Así, la «cosecha» científica resultó sorprendentemente rica. Veamos algunos ejemplos.

Los colegas del Museo León Tolstoi «reconocieron» en uno de los retratos al abuelo de Tolstoi, el príncipe Nikolai Sergeevich Volkonsky. Más tarde les cedimos este retrato y en cambio recibimos una pieza muy importante para nosotros. Se identificó el retrato doble de los hermanos Baratynsky: Evgeny y Sergei. El primero fue un destacado poeta sobre quien Pushkin escribió: «Baratynsky es un prodigio y un encanto». Sergei fue médico y músico. En una preciosa acuarela del pintor Pëtr Sokolov aparecen las hermanas Bludova, contemporáneas de Pushkin. El

grabado de una mujer mayor, cubierta con una lujosa capa de viaje confeccionada en cuero, resultó ser el retrato de Elisabeta Vorontsova, de quien Pushkin estuvo locamente enamorado cuando ella era joven.

Se logró identificar el retrato de Ekaterina Ricci (de soltera, Lunina), música y cantante muy conocida de Pushkin. Su esposo, un cantante italiano, mantuvo correspondencia con Pushkin y tradujo sus versos al italiano. Un grabado que muestra a tres oficiales del ejército se identificó como el retrato de los hermanos Tarasov: Aleksander, Vasily e Iván. Se realizó una reunión del consejo científico del museo para revisar los resultados de la exposición y, en total, se confirmó la identificación de doce retratos.

No sólo museógrafos

En la exposición se organizaron reuniones para que el personal de otros muchos museos pudiera contribuir con su experiencia en materia de identificación. Repitamos una vez más que éste es un aspecto importante de la actividad de un museo en todas las disciplinas científicas. En efecto, a veces los museos poseen centenares de retratos, paisajes, pintura de género y otros objetos de arte que esperan una identificación científica. Por esta razón es muy importante unir las fuerzas no sólo del personal del museo, sino también del más amplio círculo posible de Amigos de los Museos, el público y, desde luego, los especialistas. La televisión y los demás medios de comunicación de masas pueden desempeñar un valioso papel en este respecto.

¿Quiénes son? ¿Quiénes son las personas representadas en retratos oscurecidos por el tiempo, que se conservan en museos y colecciones privadas? Esta pregunta cobra cada vez mayor interés en el cli-

ma cultural actual, cuando los seres humanos escudriñan su pasado con un esmero cada vez mayor y los museos se hacen cada vez más populares. El llamado de los museos al público más vasto posible para «ayudarnos a identificar nuestras piezas» es muy oportuno.

Pushkin escribió en 1828 un encantador poema titulado *La flor*, que transcribo en su totalidad, si bien soy consciente de que, en general, una traducción no hace justicia al encanto artístico del original. Pero esta pequeña joya de poema encarna todo un «programa» de investigación museográfica y, aunque esta no fue la intención del poeta, capta con alguna exactitud la «poesía» del trabajo museográfico:

En un libro, sin perfume ni ajada,
tropiezo con una flor olvidada
y una ensoñación amarga
todo mi ánimo embarga:
¿Dónde y cuándo floreció?
¿Durante qué primavera?
¿Por cuánto tiempo vivió?
¿Quién fue el que la cogiera?
No sé si extraña o conocida era la mano
ni por qué en este libro la dejó.
¿Memoria de un dulce encuentro,
de una fatal despedida
o paseo solitario
entre pacíficos campos,
junto a troncos centenarios?
¿Vive él? ¿Vive ella todavía acaso?
¿Dónde estará ahora su pequeña guarida?
¿O tal vez se han marchitado ambos
como esta pequeña flor desconocida?

¿Acaso la poesía necesita algún comentario? ■

1. A. Zimovievich Krein, «Rozhdenie muzeya» (El nacimiento de un museo), Moscú, Sovetskaya Rossiya, 1969; «Zhizn Muzeya» (La vida de un museo), Moscú, Sovetskaya Rossiya, 1979.

Noticias de la profesión

«Thesaurus»: datos informatizados sobre bellas artes

El «Thesaurus Auction Search Service» (Servicio de información sobre subastas), es un sofisticado programa de datos informatizados que proporciona a museos y a otros suscriptores los servicios de consulta de un catálogo informatizado. Una vez que los suscriptores han formulado sus intereses, el personal del Thesaurus prepara una estrategia preliminar de búsqueda, revisada y afinada durante las primeras semanas de la suscripción anual. La computadora lee todos los catálogos y el soporte lógico (*software*) selecciona la información sobre los objetos que corresponden a los intereses del suscriptor. Si éste desea modificar la estrategia de búsqueda, el Thesaurus la revisará para responder a los nuevos requerimientos.

Los museos y otros coleccionistas reciben diariamente informes sobre los objetos en subasta que podrían interesarles. El Thesaurus posee una información muy completa que le permite cubrir las diferentes áreas temáticas de especialización de los suscriptores, ya se trate de cuadros, de objetos y documentos relativos al golf, o de billetes de autobús. A pesar de que la gama de objetos coleccionables ya es bastante amplia, todavía se pueden crear algunos nuevos: en el Reino Unido, menos de quince días después de que Margaret Thatcher fuera reemplazada como dirigente del partido conservador, un suscriptor ya había empezado a buscar cualquier tipo de bagatelas relacionadas con ella.

Para 1993, se ha previsto aumentar la cobertura de este servicio a fin de proporcionar una información completa a nivel mundial. Por ahora, el Thesaurus permite acceder al 40% de la información mundial existente en este campo, incluyendo las subastas en Gran Bretaña. Más de 500 salas de subasta envían sus catálogos al Thesaurus, que recibe a veces hasta 50 al día. En total, los datos pormenorizados de casi 3 millones de lotes entran cada año en la computadora. Este servicio es de considerable interés para todos aquellos que buscan objetos robados o piezas que forman parte de un patri-

monio, y que fueron sacados de sus países sin la debida autorización. Conjuntamente con la policía británica, se están haciendo algunas pruebas para crear un sistema que permita el acceso fácil, pero confidencial, a la información, y la policía francesa ya ha manifestado interés por este servicio para sus propias investigaciones.

El soporte lógico para la base de datos del Thesaurus fue concebido para efectuar búsquedas de textos de manera inteligente. Se trata de un soporte lógico operacional, completamente integrado, que controla una verdadera fábrica de información y maneja millares de catálogos, durante veinticuatro horas al día y siete días a la semana. Sus características más notables son la recolección de datos, que permite reconocer más del 90 % de un texto sin errores mediante un simple analizador, y la función de condensación y búsqueda, que permite almacenar datos en la computadora utilizando un décimo de la capacidad requerida para un volumen equivalente de datos no condensados. Además, la búsqueda de datos es sumamente rápida: el programa permite leer 1 millón de lotes de subastas en menos de un segundo.

El Thesaurus ofrece un servicio dinámico de búsqueda de información destinada a los museos, garantizándoles que se les van a notificar los detalles de todos aquellos objetos correspondientes a su política de adquisiciones. Además, los museos que han sido víctimas de robo pueden confrontar los datos de los objetos robados con la información sobre los objetos subastados. El soporte lógico permite comparar la descripción proporcionada por el museo con la de los lotes, aun cuando la terminología empleada por los subastadores pueda diferir considerablemente de aquella utilizada por el museo.

En febrero de 1993, el Thesaurus adquirió en Sotheby's varios miles de catálogos de subastas desde 1836 hasta 1992. Se refieren principalmente a cuadros, dibujos y grabados, y muchos de ellos indican los precios y los nombres de los compradores, lo que constituye un formidable registro de las ventas más importantes que se han realizado desde la pri-

mera mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Toda esta información será incluida en la base de datos del Thesaurus, lo que permitirá a los investigadores seguir las tendencias y fluctuaciones en el mercado del arte.

Para mayor información, dirigirse a: Thesaurus, 76 Gloucester Place, London W1H 4DQ (Reino Unido). Teléfono: (44 0 71) 487 34 01.

Fax: (44 0 71) 487 42 11.

***Art Planète:*
una revista en vídeo
para los museos**

La primera revista bimestral internacional en vídeo dedicada a las exposiciones de arte en todo el mundo se lanzó en París y lleva por título *Art Planète*. Su objetivo es crear una red de información audiovisual para los museos de arte contemporáneo. La revista, de una hora de duración, se presenta bajo la forma de videocasetes en todos los sistemas estándares: PAL, SECAM o NTSC. (Los videodiscos interactivos se lanzarán a medida que se expanda la red). A fin de poderla adaptar y presentar en cualquier parte, los comentarios hablados han sido sustituidos por subtítulos.

Los museos participantes en la red envían a *Art Planète* las diapositivas de sus futuras exposiciones con mucha anticipación; éstas son trasferidas a cintas de vídeo, lo que permite a la revista presentar información de actualidad y servir de enlace de comunicación oportuna entre los cuarenta museos que actualmente forman parte de la red.

Además de producir regularmente la revista, *Art Planète* ayuda los museos a organizar manifestaciones interactivas como, por ejemplo, la grabación de un vídeo de diez minutos de duración sobre una exposición en curso en algún museo y la posibilidad de proporcionar una copia a otro museo; o la organización de una presentación simultánea en los dos museos, conectados mediante un sistema de amplificación telefónica que permite a

los dos grupos dialogar entre sí y con los organizadores de la exposición. La realización de este tipo de «visita a larga distancia» ha resultado mucho menos costosa que una vídeo-conferencia vía satélite.

Art Planète está estudiando la posibilidad de producir revistas en vídeo a nivel nacional y regional, y pronto comenzará a preparar dos nuevas revistas para los museos de ciencia y de civilización.

Para mayor información, dirigirse a: Natan Karzmar, *Art Planète*, 119, rue des Pyrénées, 75020 París (Francia). Teléfono: (33 1) 43 79 84 21.

Fax: (33 1) 43 79 79 93.

**La primera Trienal de Asia
y el Pacífico**

Del 18 de septiembre al 5 de diciembre de 1993, la Galería de Arte Queensland en Brisbane (Australia) será la sede de la primera exposición trienal de arte contemporáneo de Asia y del Pacífico; se han programado otras dos exposiciones para 1996 y 1999.

La Trienal reunirá a más de setenta artistas de doce países, incluyendo Hong Kong, que presentan cerca de doscientos trabajos en los más diversos medios: pintura, escultura, impresión, fotografía, artes del espectáculo e instalaciones. Además, se complementará con una conferencia internacional, talleres y publicaciones.

La selección final de los artistas para esta exposición inaugural se realizó en diciembre de 1992, tras un proceso de selección de dos años que llevó al equipo australiano a visitar cada uno de los países participantes. La Galería de Arte Queensland espera que la exposición se convierta en un importante instrumento para la promoción del arte de Asia, el Pacífico y Australasia.

Para mayor información, dirigirse a: Asia-Pacific Triennial, Queensland Art Gallery, P.O. Box 3686, South Brisbane 4101, Queensland (Australia). Teléfono: (07) 840 73 33.

Fax: (07) 844 88 65. ■

Crónica de la FMAM

**Federación Mundial
de Amigos de los Museos,
Via Goito 9, 20121 Milán, Italia**

La Asociación de Amigos del Museo de Orsay, en París, se puede sentir orgullosa por haber contribuido al enriquecimiento de las mundialmente famosas colecciones de arte del siglo XIX y principios del XX. Desde su creación en 1980, la asociación ha adquirido más de doscientas obras para el museo que incluyen pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, dibujos arquitectónicos, muebles y objetos decorativos.

Sobresale un grupo de obras de Degas que fueron adquiridas gracias a la familia del artista, dibujos de Gauguin y de Pu-

vis de Chavannes, así como un raro panel mural de cerámica procedente de un castillo en Devonshire (Inglaterra), diseñado por William Morris y construido por el ceramista William de Morgan en 1870.

Cuando se es Amigo del Museo de Orsay se goza de ciertos privilegios: acceso gratuito y prioritario a todas las colecciones, visitas guiadas y conciertos, así como a las exposiciones organizadas por las Galerías Nacionales del Grand Palais y el Palais du Luxembourg; invitaciones para las presentaciones especiales de las exposiciones temporales del museo y catálogos gratuitos; viajes organizados a sitios de interés artístico y visitas a exposiciones, así como una acogida privilegiada a la llegada. ■

Agentes de venta de las publicaciones de la UNESCO

ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.

ANTIGUA Y BARBUDA: National Commission of Antigua and Barbuda, c/o Ministry of Education, Church Street, ST JOHN'S, Antigua.

ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp-Eddine N.V., P.O. Box 3001, WILLEMSTAD, Curaçao.

ARGENTINA: Librería "El Correo de la UNESCO", EDILYR S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES, tel.: 40 05 12, 40 85 94, fax: (541) 93 63 47.

BARBADOS: University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.

BOLIVIA: Los Amigos del Libro, Mercado 1315, Casilla postal 4415, LA PAZ, y Avenida de las Heroínas E-3011, Casilla postal 450, COCHABAMBA, tel.: 285 17 79, fax: 285 25 86, 616 14 08.

BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000, tel.: (21) 551 52 45, fax: (21) 551 78 01; Livraria Nobel, S.A., Rua da Balsa, 559, CEP 02910 SÃO PAULO, SP, tel.: 876 28 22, fax: (5511) 284 17 89.

CABO VERDE: Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.

COLOMBIA: ICYT - Información Científica y Técnica, Ave. 15 n.º 104-30, Oficina 605, Apartado aéreo 47813, BOGOTÁ, tel.: 226 94 80, fax: 226 92 93. Infoenlace Ltda., Carrera 6, n.º 51-21, Apartado 34270, BOGOTÁ, D.C., tel.: 285 17 79, fax: (57-1) 285 25 86, 610 35 13.

COSTA RICA: Distribuciones Ecueménicas Ltda, Librería Horizonte, Apartado postal, 447-2070 Sabanilla, SAN JOSÉ, tel.: 25 37 13, fax: (506) 53 15 41.

CUBA: Ediciones Cubanas, O'Reilly n.º 407, LA HABANA.

CHILE: Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, María Luisa Santander 0447, Casilla postal 10220, SANTIAGO, fax: 209 94 55.

ECUADOR: Nueva Imagen, 12 de

Octubre 959 y Roca, Edificio Mariana de Jesús, QUITO, fax: (5932) 44 68 33.

ESPAÑA: Mundi-Prensa Libros S.A., Apartado 1223, Castelló 37, 28001 MADRID, tel.: (91) 431 33 99, fax: (91) 575 39 98; Ediciones Liber,

Apartado 17, Magdalena 8, ONDÁRROA (Vizcaya); Librería de la Generalitat de Catalunya, Palau Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 BARCELONA, tel.: (93) 412 10 14, fax: (93) 412 18 54; Librería de la Generalitat de Catalunya, Gran Via de Jaume I, 38, 17001 GIRONA; Librería Internacional AEDOS, Consejo de Ciento 391, 08009 BARCELONA; Amigos de la UNESCO - País Vasco, Alda. Urquijo, 62, 2.º izd., 48011 BILBAO, tel.: (344) 427 51 59/69, fax: (344) 427 51 49.

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391, tél. toll-free : 1-800-274-4888, fax : (301) 459-0056 ; United Nations Bookshop, New YORK, NY 10017, tél. : (212) 963 76 80, fax : (212) 963 4970.

FILIPINAS: International Book Center (Philippines), Suite 1703, Cityland 10, Condominium Tower 1, Ayala Ave., corner H.V. Dela Costa Ext., Makati, METRO MANILA, tel.: 817 96 76, fax: (632) 817 17 41.

FRANCIA: Grandes librerías universitarias y Librairie de l'UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 PARÍS 07 SP, tel.: (1) 45 68 22 22. *Pedidos por correspondencia:* Ediciones UNESCO, División de Promoción y Ventas, 7, place de Fontenoy, 75352 PARÍS 07 SP, fax: (1) 42 73 30 07, telex: 204461 París. *Para las revistas:* Servicio de Suscripciones, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 PARÍS Cedex 15, tel.: 45 68 45 64/65/66, fax: (1) 42 73 30 07, telex: 204461 París.

GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la UNESCO, 3.ª avenida 10-29, zona 1, Apartado postal 2630, GUATEMALA.

GUINEA-BISSAU: Instituto Nacional do Livro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos

n.º 10-A, B.P. 104, BISSAU.

HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida n.º 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.

ITALIA: LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Benedetto Fortini, 120/10 (ang. via Chiantigiana), 50125 FIRENZE, tel.: 64 54 15/16, fax: 64 12 57; via Bartolini 29, 20155 MILANO; FAO Bookshop, via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA, tel.: 57 97 46 08, fax: 578 26 10; ILO Bookshop, Corso Unità d'Italia 125, 10127 TORINO, tel.: (011) 69 361, fax: (011) 63 88 42.

MÉXICO: Librería "El Correo de la UNESCO" S.A., Guanajuato n.º 72, Colonia Roma C.P. 06700, Deleg. Cuauhtemoc, MÉXICO D.F., tel.: 574 75 79, fax: (525) 264 09 19; Librería Secur, local 2, zona CICOM, Apartado postal 422, 86000 VILLAHERMOSA, Tabasco.

MOZAMBIQUE: Instituto Nacional do Livro et do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, n.º 1927, t/c, e 1921, 1.º andar, MAPUTO.

NICARAGUA: Librería de la Universidad Centroamericana, Apartado 69, MANAGUA, fax: (5052) 40597/670106.

PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda, Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1200 LISBOA, tel.: 347 49 82/5, fax: 347 02 64 (*dirección postal:* apartado 2681, 1117 LISBOA Codex).

SAN VICENTE Y LAS GRANADINAS: Young Workers' Creative Organization, Blue Caribbean Building, 2nd Floor, Room 12, KINGSTOWN.

SUIZA: ADECO, Case postale 465, CH-1211 GENÈVE 19, tel.: 943 26 73, fax: 943 36 05; Europa Verlag, Rämistrasse 5, CH-8024 ZÜRICH, tel.: 261 16 29; United Nations Bookshop (*venta directa al público solamente*), Palais des Nations, CH-1211 GENÈVE 10, tel.: 740 09 21, fax: 740 09 31. *Revistas:* Naville S.A., 7, rue Lévrier, CH-1201 GENÈVE.

SURINAME: Suriname National

Commission for UNESCO, P.O. Box 3017, PARAMARIBO.

TRINIDAD Y TABAGO: Trinidad and Tobago National Commission for UNESCO, 8 Elizabeth Street, St Clair, PORT OF SPAIN.

URUGUAY: Ediciones Trecho S.A., Avenida Italia 2937, MONTEVIDEO, y Maldonado 1090, MONTEVIDEO, tel.: 98 36 06, fax: (598) 290 59 83. *Libros y mapas científicos solamente:* Librería Técnica Uruguaya, Colonia n.º 1543,

piso 7, oficina 702, Casilla de Correos 1518, MONTEVIDEO; Instituto Nacional del Libro, Ministerio de Educación y Cultura, San José 1116, MONTEVIDEO. *Librerías del Instituto:* Guayabo 1860, MONTEVIDEO; San José 1116, MONTEVIDEO; 18 de Julio 1222, PAYSANDÚ, y Amorín 37, SALTO.

VENEZUELA: Oficina de la UNESCO en Caracas, 7.ª avenida entre 7.ª y 8.ª transversales de Altamira, CARACAS, tél. : (2) 261 13 51, fax : (2) 262 04 28 (*dirección postal:* apartado 68394, Altamira, CARACAS 1062-A); Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, Apartado 60337, CARACAS 1060-A; Editorial Ateneo de Caracas, Apartado 662, CARACAS 10010; Fundación Kuai-Mare del Libro Venezolano, Calle Hípica con Avenida La Guairita, Edificio Kuai-Mare, Las Mercedes, CARACAS, tel.: (02) 92 05 46, 91 94 01, fax: (582) 92 65 34.

La lista completa de agentes de venta de las publicaciones de la UNESCO se puede solicitar a: Ediciones UNESCO, División de Promoción y Ventas, 7, place de Fontenoy, 75352 PARÍS 07 SP, Francia.

Bonos de la UNESCO
Los bonos de la UNESCO se pueden utilizar para adquirir todas las publicaciones de carácter educacional, científico o cultural. Para mayor información sobre este sistema dirigirse a: Programas de Bonos de la UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 PARÍS 07 SP, Francia.

Llamamiento a contribución

Museum Internacional solicita sugerencias y artículos de interés para la comunidad museológica internacional. Las propuestas de artículos individuales o de temas para la realización de estudios o investigaciones especiales deben ser enviados al jefe de redacción, *Museum Internacional*, UNESCO, 1, rue Miollis, 75015 París (Francia). Se asegura una pronta respuesta.

museum internacional

Boletín de suscripción

Deseo suscribirme por un año (4 números) a *Museum Internacional*

<input type="checkbox"/> Edición en francés	Suscripción anual (instituciones)	396 FF
<input type="checkbox"/> Edición en español	Suscripción anual (particulares)	196 FF
	Suscripción anual (instituciones - países en desarrollo)	180 FF
	Suscripción anual (particulares - países en desarrollo)	120 FF

Para obtener las tarifas de suscripción en su moneda nacional, sírvase consultar al agente de ventas de las publicaciones de la UNESCO en su país (ver la lista al dorso).

Apellido, nombre _____

Escribir a máquina o en letra de imprenta

Dirección _____

Código postal _____

Ciudad _____

País _____

Fecha _____

Enviar este boletín de suscripción con el pago correspondiente:

• Al agente de venta de las publicaciones de la UNESCO en su país (pago con cheque o giro postal en su moneda nacional a la orden del agente)

• A la UNESCO, Servicio de Suscripciones, 31, rue François-Bonvin, 75732 París Cedex 15, Francia, fax : (33 1) 42 73 30 07. En este caso, le rogamos indicar el modo de pago:

Cheque en francos franceses a la orden de la UNESCO;

Giro postal internacional en francos franceses, a la orden de la UNESCO, Servicio de Suscripciones;

Tarjeta de crédito VISA n.º _____

Fecha de vencimiento _____

Nombre del titular _____

Firma _____

Bonos de la UNESCO por el equivalente del precio de la suscripción.

Para toda información sobre la edición en inglés de *Museum Internacional*, dirigirse a: Journal Subscriptions Department, Marston Book Services, P.O. Box 87, Oxford OX2 0DT, Reino Unido.

museum internacional

Museum Internacional es una revista publicada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Esta publicación trimestral constituye una tribuna internacional de información y opinión sobre todo tipo de museos, destinada a impulsar a los museos en todas partes. Las ediciones en español, francés e inglés se publican en París, la edición en árabe se publica en El Cairo y la edición en ruso en Moscú.

N.º 179 (Vol. XLV, n.º 3, 1993)

Portada:

Boceto preliminar de un traje creado por Emanuel Ungaro para la exposición «Mode et libertés» en el Musée des Arts de la Mode et du Textile, París, 1992. Ilustración: Rubin Toledo. Reservados todos los derechos.

Contraportada:

Kosode decorado con ventanas, ciruelos en flor y cascada, Japón, período de Edo, de mediados del siglo XVIII. De la exposición «Cuando el arte se convirtió en moda: El *kosode* japonés del período de Edo», noviembre de 1992-febrero de 1993, Museo de Arte del Condado de Los Angeles. © Corporación Marubeni.

Directora de la publicación :

Milagros Del Corral Beltran

Jefe de redacción: Marcia Lord

Asistente de redacción: Christine Wilkinson

Iconografía: Carole Pajot-Font

Redactor de la edición árabe: Mahmoud

El-Sheniti

Redactora de la edición rusa: Irina Pantykina

COMITÉ CONSULTATIVO DE REDACCIÓN

Gaël de Guichen, ICCROM

Yani Herreman, México

Nancy Hushion, Canadá

Jean-Pierre Mohen, Francia

Stelios Papadopoulos, Grecia

Elisabeth des Portes, secretaria general del

ICOM, *ex officio*

Roland de Silva, presidente del ICOMOS,

ex officio

Lise Skjøth, Dinamarca

Tomislav Šola, República de Croacia

Shaje Tshiluilu, Zaire

Composición: Éditions du Mouflon. Le Kremlin-Bicêtre (Francia)

Impresión: MRS, Maubeuge, Francia

© UNESCO 1993

En el próximo número...

El n.º 180 de *Museum Internacional* estará dedicado a las carreras museísticas.

«Cita citable»

«Estas cosas son exteriores al hombre; el estilo es el hombre.»

Conde de Buffon,
«Discours sur le style», alocución
ante la Académie française,
25 de agosto de 1753.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin el previo permiso del editor.

CORRESPONDENCIA

Sobre cuestiones relativas a los artículos:

Jefe de redacción, *Museum Internacional*

UNESCO, 7, place de Fontenoy

75700 París, Francia

Tel: [33] [1] 45-68-43-39

Fax: [33] [1] 42-73-04-01

SUSCRIPCIONES

UNESCO

Servicio suscripciones

7, place de Fontenoy

75732 París Cedex 15, Francia

Tarifas de suscripción para 1993

Instituciones: 396 francos franceses

Individuos: 196 francos franceses

Números sueltos:

Instituciones: 118 francos franceses

Individuos: 58 francos franceses

Para adquirir separatas de los artículos, los interesados pueden dirigirse a:
Institute for Scientific Information
Att. Publication Processing
3501 Market Street
Filadelfia, P A 19104
Estados Unidos de América