

Museizar la vida cotidiana, desde el sombrero a los zapatos: problemas y tendencias

Nayra Llonch Molina

Nayra Llonch Molina es licenciada en humanidades y miembro del grupo de investigación Didpatri de la Universidad de Barcelona, desde donde desarrolla su tesis doctoral, de la cual forma parte este artículo.* [nayrallonch@ub.edu]

RESUMEN	ABSTRACT
<p>La indumentaria es uno de los objetos culturales con un alcance más transversal, y ello se refleja en la gran cantidad de museos, de las temáticas y ámbitos más variados, que la contienen en sus exposiciones. En el presente artículo ponemos de manifiesto algunos de los problemas comunes a que se enfrentan estos museos, proponemos una clasificación tipológica y, finalmente, enumeramos algunos de los modelos expositivos más utilizados y los que desde el punto de vista de la museografía didáctica e interactiva deberían ponerse en práctica.</p>	<p>Clothing system objects have a great scope as cultural objects; in fact, there is a great number of museums of very different kinds that contains them in their exhibits. This article intends to explain, first of all, some of their common problems, it also suggests a classification of museums containing these objects, and, finally, it presents some of the most common museographic samples as well as those most interesting from a didactic and interactive point of view.</p>
<p>PALABRAS CLAVE: museos de indumentaria, artes decorativas, didáctica, patrimonio.</p>	<p>KEYWORDS: clothing museums, decorative arts, didactics, heritage.</p>

Un objeto transversal que cabe en todos los museos. Problemáticas comunes

De entre los objetos susceptibles de ser expuestos en los museos, una de las familias más representadas es la que configuran los elementos de indumentaria. No es inhabitual visitar museos privados o públicos tanto de ámbito local como de ámbito nacional que presenten algún objeto indumentario, ya se trate de un utensilio de maquillaje o peluquería, de una joya, de un zapato, de una casaca o de un abanico. Tampoco es de extrañar que este tipo de objetos se encuentren en museos de temáticas tan diversas como museos de la técnica, del deporte, de la música, de

arte o casas museo dedicadas a un personaje célebre. De hecho, todos estos elementos tienen en común, en primer lugar, el hecho de que constituyen parte de la vida cotidiana de una persona, sea anónima o afamada, o de un colectivo; en segundo lugar, que fueron creados y utilizados en un periodo de la historia, y, en tercer lugar, que son ricas fuentes de información sobre el pasado.

Así pues, sea cual sea su modo de financiación, su categoría administrativa o su temática general, todos ellos, por el hecho de exponer elementos de indumentaria, comparten una serie de problemáticas. Para empezar, la exposición museográfica de indumentaria, en la mayoría de los casos, encierra problemas ligados a la fragilidad del material que la compone. Así, las fibras que configuran los tejidos son, a menudo, materia orgánica

* La temática de la tesis doctoral que la autora del artículo está realizando es sobre la aplicación de la didáctica en los museos de indumentaria.

y presentan, por tanto, lagunas de conservación. De hecho, pocos elementos desafían el paso del tiempo; así como el alimento en contacto con el oxígeno y la luz se degrada, igual sucede con la indumentaria. Aun existiendo soluciones para paliar este efecto devastador del paso del tiempo, no se ha encontrado, todavía, la manera de detener el proceso de deterioro. Si bien es cierto que la mayoría de museos han de luchar contra el desgaste de las piezas, en el caso de las colecciones de indumentaria este hecho es mucho más evidente. Así pues, sucede que un vestido, como toda materia orgánica, de aquí a mil años difícilmente se preservará como mínimo en las mismas condiciones en que se halla hoy en día. Ello obliga a los museos a tomar muchas precauciones con la finalidad de paliar al máximo el deterioro de la prenda y asegurar, de esta forma, su pervivencia. La labor de conservación de los vestidos, en concreto, y de los tejidos, en general, pasa por diversas consideraciones, tales como el control de la temperatura y de los niveles de humedad; una iluminación adecuada por lo que respecta tanto a la intensidad como al tipo de luz; una protección contra organismos vivos como hongos y ácaros, etcétera.

De hecho, esta problemática derivada de la fragilidad de la materia base del objeto indumentario provoca un fenómeno, común a otros museos, pero especialmente decisivo en todos los que contienen elementos de indumentaria: la necesidad de la rotación en la presentación al público de las colecciones. Ello tiene una consecuencia directa: la variación o cambio de las exposiciones, incluso de las denominadas *permanentes*. Por un lado, como aspecto positivo, esto significa que se aporta un elemento de sorpresa al visitante, que al repetir su visita puede contemplar nuevos objetos. Por otro lado, como aspecto negativo, el visitante puede no encontrar los objetos que deseaba ver de cerca o puede, incluso, hallarse sin ningún elemento indumentario expuesto por no estar programada ninguna exposición temporal que muestre parte de la colección. Uno de los museos de indumentaria de más relieve en el panorama europeo, el Musée Galliera de París, explicita su política de exposiciones de la siguiente manera:

Le fonds du musée Galliera est présenté uniquement au travers d'expositions temporaires. Elles sont en moyenne de deux par an et durent environ 4 à 6 mois chacune. Pour des raisons de conservation, les costumes, très fragiles, ne peuvent être exposés plus longtemps à la lumière sans ris-

que de dégradations, il n'y a donc pas de collections permanentes au Musée Galliera. [Consulta: 18/10/2008.]

Esta afirmación es lógicamente extrapolable a muchas otras colecciones y museos.

Un segundo problema de estos museos, y tal vez relacionado con el primero, es el alcance cronológico de las colecciones. En efecto, la inmensa mayoría de colecciones de indumentaria conservadas no van más allá del siglo XVIII. Por tanto, cuando los museos de indumentaria pretenden reflejar la evolución de los vestidos u otros accesorios a lo largo del tiempo ofrecen, casi siempre, un panorama pobre y fragmentario que se ha de suplir con otro tipo de fuentes y que, con frecuencia, simplemente se desconoce. Además, este hecho obliga a extrapolar o generalizar mucha de la información histórica, de manera que un conjunto indumentario de la Edad del Bronce hallado en Bolzano, por poner un ejemplo, ha de servir para explicar cómo vestían los humanos de todo el continente europeo en esa época. Por otro lado, hay museos que, al no ser específicos de indumentaria, solo muestran unos pocos objetos de una época concreta, sin ninguna continuidad temporal.

El tercer problema que afecta a la exposición de piezas de indumentaria en los museos es el de la luz, y está relacionado, lógicamente, con la problemática ya tratada en primer lugar. En efecto, las fibras textiles, los colorantes utilizados, etcétera, son materiales muy sensibles a la luz y, por ello, la máxima intensidad de luz recomendada es la de 50 lux, un tercio de la intensidad permitida en una exposición de pinturas al óleo. La iluminación máxima que toleran los tejidos es la misma que toleran los grabados, pergaminos, acuarelas y pasteles. Por encima de esta intensidad se producen daños en las fibras, se decolora el tejido, se quema y, en general, se descompone la materia. Como resultado de este problema, la exposición de indumentaria se debe dar siempre en ambientes oscuros, con luz fría y de muy baja intensidad. Esta situación crea unas condiciones ambientales que suelen resultar tétricas y no favorecen la visita del público general, que se siente poco acogido por el equipamiento. Este es un problema importante, porque no solo impide la perfecta observación de los tejidos, sino que obliga a ver el objeto en un contexto lumínico muy distinto de aquel para el que fue creado. Además, los visitantes se sienten excluidos, en especial el público juvenil e infantil

y, sobre todo, los visitantes de la tercera edad, quienes, al tener más dificultades visuales, se cansan con mayor rapidez.

Un cuarto problema de estos museos es de tipo teórico, puesto que, a pesar de afrontar problemáticas semejantes, en la actualidad no han generado una teoría ni han sido objeto de intentos de clasificaciones tipológicas claras y bien definidas. Es más, la diversidad de disciplinas que implica exponer elementos relacionados con la indumentaria hace prácticamente imposible la elaboración de clasificaciones exhaustivas de este tipo de equipamientos.

Clasificación de las tipologías de museos de indumentaria

La dificultad de establecer una clasificación de los museos que contienen y exponen colecciones de indumentaria tiene su origen en el hecho de que los aspectos de la cultura humana referidos a los sistemas de protección y confort pueden abarcar un gran número de campos bien diversos, como ya se ha apuntado más arriba.

Por un lado, hallamos las técnicas de hilado, urdido, tejido, decoración, acabado y confección, aspectos todos ellos vinculados a la tecnología y que han sufrido variaciones más o menos marcadas a lo largo del tiempo y de la geografía mundial. De hecho, la historia de la evolución de estos procesos tecnológicos relacionados con el sistema indumentario está llena de continuidades y discontinuidades y está, también, estrechamente ligada a la evolución de la sociedad.

Igualmente, se hallan otros aspectos vinculados a la historia y a las costumbres que permiten diferenciar la evolución histórica del vestido a través del tiempo (historia del vestido) y del espacio (indumentaria etnográfica). La infinitud de formas indumentarias en la tercera y cuarta dimensiones hace que una clasificación absoluta dentro de este ámbito sea algo impensable.

Además, también existe el ámbito de las indumentarias específicas dedicadas a grupos sociales, oficios y profesiones; entre los ejemplos más comunes, hallamos la indumentaria de los militares, de determinadas castas religiosas, de ciertos grupos o cuerpos profesionales como los bomberos o los médicos, etcétera. Este aspecto tiene connotaciones diversas ligadas a significados de carácter simbólico, funcional, social...

Hay también un tipo de indumentaria diseñada especialmente para protegerse de fenómenos como

el fuego, el agua, el hielo, la ingravidez, el sol, y que, naturalmente, constituyen un mundo a parte. Los tuaregs, por ejemplo, se envuelven el cuerpo y la cabeza con lana y algodón para protegerse tanto del sol del desierto como de las bajas temperaturas que lo asolan por la noche. De igual manera, los bomberos utilizan vestidos de protección contra el fuego y las elevadas temperaturas que han evolucionado a lo largo del tiempo de manera paralela a la industria química.

La indumentaria tampoco se libra del mundo de la investigación punta, con los llamados *tejidos inteligentes* y una gran diversidad de otros prototipos. La investigación técnica en indumentaria ha existido siempre según las posibilidades y las condiciones de cada época, y es la que hizo que se proporcionaran alternativas químicas a materiales naturales utilizados por el hombre durante milenios; es también aquella que hace que hoy consideremos elementos básicos de la estructura textil de la indumentaria actual las fibras derivadas del plástico como el poliéster o el nailon.

Hay también una industria indumentaria vinculada exclusivamente a la ropa interior, o a la ropa de deporte, o a la alta costura. De hecho, cualquier escaparate de los grandes almacenes de nuestras ciudades constituye un muestrario ideal de la evolución de nuestra indumentaria de manera geográfica y temporalmente contextualizada. El de la moda es un mundo completo en sí mismo que abraza cada vez más tipos o manifestaciones de indumentaria.

Para acabar este listado, es necesario decir que el mundo de la indumentaria está rodeado de un innumerable conjunto de complementos que, desde el cabello, pasando por gafas, bolsos, zapatos, medias, joyería y pintura corporal, sin olvidar *piercings* y tatuajes, también constituye un mundo por sí solo.

Así pues, pretender clasificar todos estos elementos en un único sistema taxonómico museístico resulta muy difícil —si no imposible—. Pero esta realidad hace que, aun sin la pretensión de elaborar una clasificación de todas y cada una de las tipologías museísticas que contienen y exponen elementos de indumentaria, sí se pueda elaborar una clasificación ajustada a un segmento acotado de museos, que sería el siguiente: equipamientos del ámbito de la cultura occidental, instalados tanto en el continente europeo como en el norteamericano, que abordan la indumentaria como fuente de conocimiento de las sociedades históricas.

Hacia un intento de clasificación

Todo sistema de protección y confort basado en la indumentaria forma parte, sustancialmente, de la cultura material de los pueblos. Por tanto, los equipamientos museísticos pueden contener elementos de indumentaria como una parte fundamental de la cultura material. Con todo, en función del lugar o del territorio donde esté ubicado el equipamiento, estos elementos de la cultura material de carácter indumentario pueden pertenecer a la cultura autóctona, es decir, pueden formar parte de la tradición cultural del país o de un elemento regional, o bien pueden ser colecciones absolutamente exógenas, ajenas a esta tradición cultural, que por motivos de fenómenos coloniales, de coleccionismo o de simple trabajo etnográfico han sido instaladas en un lugar muy distinto de aquel donde se crearon los objetos. Por consiguiente, entendemos que dentro de los conjuntos de museos y colecciones que contienen indumentaria hay una clasificación básica, también fundamental, que los divide entre aquellos museos que disponen de colecciones de *carácter endógeno* y aquellos que las tienen de *carácter exógeno*. Así, como ejemplo de un museo del primer tipo, tendríamos el Deutsches Historisches Museum de Berlín, y como ejemplo del segundo tipo tendríamos el American Museum of Natural History de Nueva York.

Tanto si una colección expuesta es de carácter endógeno como si es de carácter exógeno, hay unos elementos tecnológicos que hacen referencia a los materiales utilizados y a las técnicas de procesamiento de los mismos que se deben tener presentes; así, es muy diferente un museo de indumentaria de los indios pueblo, hopi o cheyenes —que tienen como base fibras de origen animal y plumas— de uno de los pueblos de Nueva Zelanda —que utilizaban corezas de árboles, cordelería y grandes hojas— o de uno que contiene elementos indumentarios propios de la sociedad victoriana de Manchester —con los tratamientos industriales de la lana y el algodón—. Por tanto, vemos que hay equipamientos museísticos más vinculados a las técnicas textiles que a otros aspectos —aunque sean igualmente relevantes—. Son, pues, un tipo de equipamientos que enfatizan los *procesos tecnológicos*. Ejemplos de este tipo de museos son el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa, The Textile Museum de Washington o el Museo della Seta de Como.

Algunos museos de indumentaria hacen referencia de forma específica al *contenido simbólico*

de la cultura material. En efecto, la indumentaria siempre ha tenido, y tiene todavía, un valor simbólico; es el caso de la indumentaria militar, de la indumentaria sagrada e, incluso, de los elementos identificadores de la indumentaria de una cultura, un pueblo o una entidad de carácter nacional. El aspecto simbólico de la indumentaria, como sucede con otros objetos, puede ser original, en el sentido de que el objeto fue creado con carácter simbólico, o puede ser una connotación añadida a posteriori. El Musée de l'Armée de París, el Imperial War Museum de Londres o el Museo Episcopal de Vic son algunos ejemplos de este tipo de museos.

Un aspecto no menos importante de la indumentaria es su funcionalidad, y algunas colecciones se centran, especialmente, en este aspecto. Nos referimos a lo que se puede llamar *vestidos de oficio*, que destacan por su adaptación específica a una determinada función. A menudo, estas colecciones de *carácter funcional*, en la medida en que se identifican con un grupo, un clan o un sector, adoptan connotaciones de tipo simbólico, como en el caso de la indumentaria militar, que, aun siendo fundamentalmente simbólica, tiene una funcionalidad evidente y es el resultado de multitud de adaptaciones. Con todo, oficios como el de bomberos, marineros y gente de mar y determinados sectores laborales como el de la medicina disponen de colecciones de indumentaria específica que llenan algunas salas de museos. Es el caso, por ejemplo, del New York City Fire Museum, el National Museum of Civil War Medicine, en Maryland, o al Hastings Fishermen's Museum.

Otro aspecto de la indumentaria es su vinculación con los ejes temporales; la indumentaria cambia a lo largo del tiempo y es un reflejo de la *evolución histórica*. Hay muchos museos de historia que no se pueden concebir sin las exposiciones paralelas de indumentaria, de manera que incluso hay momentos del pasado donde el elemento emblemático más identificador puede ser la indumentaria —es el caso de la *belle époque* o la era victoriana, por poner dos de los ejemplos más claros y evidentes—. Este tipo de equipamientos son de los más interesantes desde el punto de vista de la didáctica de la indumentaria, ya que transforman la indumentaria en una fuente primaria privilegiada —por emblemática, cotidiana y atractiva—. Algunos de los ejemplos más notorios son el Museo del Traje Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico de Madrid, el Museum of Costume and Assembly Rooms de Bath

o el Museu Tèxtil i de la Indumentària Col·lecció Rocamora de Barcelona (actualmente en proceso de reconversión).

Aun así, es evidente que cualquier sistema indumentario está dotado de *elementos complementarios* sin los cuales no se considera completo. Los museos y sus colecciones de complementos tienen un valor muy desigual, puesto que no es lo mismo hablar de complementos como los zapatos, que casi son universales en la cultura occidental y que prácticamente tienen identidad propia, que hablar de complementos como los pañuelos, que tienen una evolución desigual, muy leve, y que no están presentes en todos los momentos del pasado. Ejemplos de esta tipología de museos son el Musée du Parfum Fragonard, con sedes en París y Grasse, o el Shoe's Museum de Canadá.

También es cierto que la cultura material ligada a la indumentaria ha generado fenómenos de carácter estético fuertemente influenciados por los sistemas de consumo y que denominamos *moda*. La moda como elemento central de la indumentaria contemporánea dispone de exposiciones temporales, colecciones y entidades museísticas de referencia a las que es obligado acudir cuando se pretende conocer el fenómeno a fondo e incluso cuando desde el mundo del diseño se interviene en la creación, producción y consumo de las piezas de indumentaria. A pesar de todo, el fenómeno estético de la indumentaria no se limita al mundo de la moda, con colecciones de vestidos y complementos de autores o diseñadores de relevancia, sino que va más allá, hasta el punto de que a menudo se tratan los vestidos como objetos estéticos desvinculados del resto de significados que incluyen. Dos ejemplos de este tipo de equipamientos son el Museum at Fashion Institute of Technology de Nueva York y el Musée de la Mode Palais Galliera de París.

No se debe olvidar que hay un tipo de museos de indumentaria muy específicos y que adquieren un *carácter monográfico*: son aquellos que hacen referencia a una sola persona o a un grupo concreto y reducido de personas. Su procedencia puede ser muy variada y está ligada a la exhumación de sepulcros o bien a la mitificación en vida del personaje. El Museo de Telas Medievales del monasterio de las Huelgas Reales de Burgos es un ejemplo paradigmático.

Para acabar, es importante añadir una tipología de museos que contempla, ya no los objetos de indumentaria originales, sino las *reproduccio-*

nes. Los equipamientos que contienen reproducciones de vestidos de otras épocas o de otros lugares pueden ser muy dispares y la calidad y rigor de sus reproducciones muy diversa. De esta manera, podemos encontrar desde museos dedicados a pintores o escultores que contienen reproducciones de vestidos que el artista había utilizado como modelo a reproducir en sus obras, hasta museos de arqueología con reproducciones de indumentaria prehistórica, pasando por centros de visitantes donde se recrea y escenifica la vida de una época concreta, de tal manera que los actores visten según la indumentaria contemporánea a la época reproducida.

Por tanto, de este sistema clasificatorio esquemático se derivan diez tipos básicos de museos de indumentaria, según enfaticen su faceta de elemento de una cultura material endógena o de una cultura material exógena, sus procesos tecnológicos, su contenido simbólico, su carácter funcional, su evolución histórica, los elementos complementarios, el sistema de la moda, su tratamiento monográfico o sus reproducciones.

Estas diez tipologías básicas es evidente que no se dan en estado puro y que cada una de ellas puede estar relacionada con todas las otras. Por tanto, el grado de variabilidad que se deriva es muy alto y se debe tener en cuenta en el momento de hacer cualquier clasificación, puesto que, como sucede a menudo en las ciencias sociales, no existen prototipos puros y cada colección es el resultado, entre otras cosas, de su propia historia y de factores tan variables como las ideas y prejuicios de los coleccionistas, los espacios disponibles y los elementos y modelos museográficos existentes en un momento determinado.

Principales modelos expositivos de los equipamientos museísticos de indumentaria

Una vez analizadas algunas de las problemáticas comunes a que deben hacer frente los equipamientos con exposiciones de indumentaria y tras una propuesta de clasificación de estos equipamientos, pasamos a exponer algunas de las tendencias museográficas más usuales y algunas que, sin ser tan comunes, consideramos serían ideales. Sea cual sea el carácter, permanente o temporal, de las exposiciones de los objetos de indumentaria, lo cierto es que existe una gran variedad de modelos expositivos.

El primer modelo expositivo observable en los museos de indumentaria es el que podríamos lla-



1: Exposición de indumentaria del Victoria and Albert Museum



2: Exposición de indumentaria del Gallery of Costume de Manchester

mar *modelo de escaparate simple*. Se trata de vitrinas técnicamente dotadas de los elementos de control ambiental y lumínico apropiados y que contienen las piezas de indumentaria sobre soportes de peanas o maniqués, sin más elementos de interpretación que pequeñas cartelas con las indicaciones básicas, es decir, nombre de la pieza, referencia cronológica, número de inventario y poca cosa más. Este modelo presenta muchas variantes, y va desde las exposiciones que disponen de maniqués anatómicos hiperrealistas hasta simples peanas antropomorfas

de materiales transparentes, como pueden ser la fibra de vidrio y el metacrilato. Por ejemplo, el Victoria and Albert Museum, en su exposición de indumentaria occidental, utiliza este modelo expositivo con preponderancia de maniqués con exterior de tela de color crudo y de formas antropomórficas esquematizadas, o, sencillamente, elementos abstractos de metacrilato (como lo ejemplifica la imagen 1). Un ejemplo de soporte expositivo muy utilizado en este tipo de modelo, y que podríamos situar en un eslabón superior de realismo

respecto a los modelos anteriores, es el maniquí de cuerpo entero, con rostros impersonales y repetidos, muy parecidos a los maniqués usados en escaparatismo. Un equipamiento que utiliza vitrinas con figurines de este tipo es la Costume Gallery de Manchester (imagen 2). Finalmente, como ya se ha dicho, hay maniqués hiperrealistas que reproducen, además, cabello, ojos vidriados, pestañas e, incluso, muestran diferentes tonos de piel. El efecto de estas figuras es más próximo al visitante no especialista y se puede considerar, por tanto, como una pequeña concesión a este público. Un museo de indumentaria basado en estos soportes expositivos es el Museum of Costume de Bath (véase la imagen 3).

Muy a menudo, cada una de estas vitrinas aloja más de una pieza y detrás de la exposición hay la idea de que ningún elemento externo a la indumentaria le debe hacer sombra. Por tanto, nada ha de interponerse entre el usuario y el objeto de la exposición. Nada incluye cualquier elemento de mediación entre visitante y objeto, de manera que la vitrina se muestra como un entorno esterilizado donde solamente tienen cabida los vestidos (véase la imagen 4).

Este modelo expositivo, muy frecuente y casi dominante, muestra las piezas tal como lo haría un escaparatista en unos grandes almacenes, con la única diferencia que, en este caso, las condiciones lumínicas son muy diferentes. Es evidente que cuando el museo de indumentaria escoge este modelo, está manifestando de manera implícita la intención de dirigirse a un público más o menos especializado, conocedor de la temática y que no requiere de ningún otro elemento de intermediación. Son museos de diseño pensados para diseñadores. Un ejemplo de ello es el espacio museográfico del Philadelphia Museum of Art, destinado a exposiciones de indumentaria e inaugurado en el 2007, donde tanto la disposición de las plataformas como la de los vestidos, así como los casi inexistentes elementos de intermediación, ponen de manifiesto, a primera vista, que se trata de una exposición concebida desde el diseño para el diseñador (imagen 5).

En algunos casos, este modelo expositivo ni siquiera requiere maniqués, y las piezas son simplemente colgadas o dispuestas de forma plana con la misma voluntad que ya hemos comentado con anterioridad. En este sentido, una vitrina puede presentar muchas semejanzas con el escaparate de una zapatería o con un mueble expositor de unos grandes almacenes, como se puede observar en las imágenes 6 y 7, respectivamente.



3



4

3: Maniqués hiperrealistas del Museum of Costume de Bath. 4: Vitrina sin ningún elemento de intermediación, tan solo asoma una cartela con información técnica



5



6



7

5: Exposición del Philadelphia Museum of Art. 6-7: Objetos de indumentaria de un museo

Finalmente, es necesario comentar, respecto a este modelo, que el usuario no especialista se siente verdaderamente excluido, ya que le da la impresión de ir a una tienda donde no puede comprar; la ausencia de elementos descodificadores lo margina, y es un factor importante que explica la poca cantidad de visitas de público no especializado que suelen tener este tipo de colecciones. Contrariamente, la exposición simple de la indumentaria puede provocar un efecto verdaderamente mágico

cuando el escaparate y la iluminación remarcan de forma especial una pieza o un conjunto y lo muestran como si se tratase de una joya. En este sentido, puede provocar en el espectador una sensación estética similar a la de la contemplación de una obra maestra de la escultura o la pintura, por ejemplo.

El segundo modelo expositivo que se observa en los museos de indumentaria es el *modelo contextual histórico*. Se trata de exposiciones donde las piezas, tanto de manera individual como agrupadas, forman



8

Vitrinas contextualizadas con indumentaria del Deutsches Historisches Museum

conjuntos más o menos escenográficos que pretenden reflejar el ambiente o las condiciones de una época, una clase social o un momento de la historia. Normalmente, este modelo expositivo recurre también a maniqués o peanas situados en un entorno de muebles, pinturas u objetos de época. No es infrecuente contemplar las piezas de indumentaria de este modelo dentro de marcos fotográficos de interiores o de exteriores donde las imágenes fotográficas de gran formato hacen de *background* que ayuda a contextualizar los elementos de indumentaria.

Este segundo modelo resulta muy adecuado cuando el objetivo de la exposición es plantear líneas de evolución histórica o reflejar el ambiente detallado y preciso de un momento suspendido en el tiempo. En este tipo de exposiciones a los usuarios les resulta fácil comprender el sentido de muchas piezas, así como su función social e histórica.

La mayoría de museos que entran en este modelo no siempre son museos específicamente de indumentaria y, naturalmente, son exposiciones

frecuentes en museos de tipo histórico y antropológico que pretenden reflejar aspectos totales o parciales de la historia de la cultura. Normalmente, el usuario que se halla en este tipo de exposiciones lo suele agradecer, porque tiene elementos de decodificación; así, si conoce un elemento, lo puede relacionar con los otros. Por ejemplo, si se contextualizase una pieza de indumentaria acompañada de un coche, aquellas personas que, aun desconociendo las características propias de la indumentaria de la época, estén familiarizadas con la historia de los automóviles serían capaces, por asociación, de contextualizar la pieza indumentaria. Se debe añadir que la contextualización, en estos casos, no tiene por qué ser solo histórica, sino que puede ser también de carácter funcional, por ejemplo; es decir, se pueden relacionar las piezas de indumentaria con sus usos y funciones, favoreciendo de esta manera las asociaciones.

Un ejemplo de este modelo expositivo se puede ver en la imagen 8, que pertenece al Deutsches



9: Módulo expositivo basado en el modelo de los estratos indumentarios. 10: Ejemplo de modelo interactivo aplicado a museos de indumentaria



Historisches Museum de Berlín, el museo de historia de Alemania de la capital.

El tercer modelo expositivo, que podríamos denominar *modelo de los estratos indumentarios*, es el que muestra un conjunto de piezas de indumentaria en sus superposiciones lógicas y normales; es decir, el que nos muestra en un mismo escaparate cómo se disponen las piezas sobre el cuerpo, evidenciando los estratos indumentarios. Así, es posible mostrar la estructura de un polisón o de un verdugado al mismo tiempo que se muestran ligueros y otros elementos. Para conseguir este objetivo, a veces se recurre a sistemas sofisticados que pueden ser de carácter audiovisual, o bien se utilizan materiales transparentes y, naturalmente, materiales de réplica que permitan modificaciones, «agujeros espía» y otros recursos museográficos del estilo. Este tipo de exposición presenta muchas variantes y va desde el uso secuencial de maniqués hasta complejos recursos audiovisuales, y no excluye utilizar simultáneamente escenografías contextuales. Un ejemplo curioso y de bajo coste

es el que se muestra en la imagen 9, donde, bajo la reproducción en tela transparente de una falda, se puede observar e incluso tocar un bolso secreto.

Los usuarios de las exposiciones que utilizan este tipo de modelo suelen agradecer el uso de estratos indumentarios, ya que es muy difícil imaginar y comprender la función de las piezas indumentarias del pasado. Naturalmente, la puesta en marcha de este modelo es más adecuada cuanto más compleja sea la indumentaria.

El cuarto modelo expositivo utilizado en los museos con exposiciones de indumentaria es el *modelo interactivo*, que permite al usuario interactuar con el objeto indumentario. Es un modelo frecuente en museografía didáctica y se basa en la posibilidad de que el usuario «se vista» real o virtualmente con réplicas de la indumentaria expuesta. La interactividad también permite al usuario conocer su habilidad para indagar cómo se disponían las piezas sobre el cuerpo, en qué orden, cuáles son anacrónicas en un momento determinado, los roles que imponen las piezas del vestido, así

como un largo etcétera. La imagen 10 es una muestra de este modelo y está extraída de la sala didáctica del Museo del Traje de Madrid.

La exposición interactiva de indumentaria presenta características que la hacen muy adecuada para públicos juveniles e infantiles y, sobre todo, para aquellos museos que buscan la participación del público. En cualquier caso, la interactividad es un recurso eficaz y de alto poder motivador tanto anímica como intelectualmente, que no se limita a permitir al usuario pulsar botones o mirarse en el espejo.

Un quinto modelo expositivo es el *modelo de descubrimiento*; se trata de un modelo muy poco frecuente, ya que es propio de museos de la ciencia y museos de la técnica y se ve reflejado muy pocas veces en museos de ciencias sociales. Se trata de una forma de exponer que persigue la complicidad del público en la búsqueda de respuestas a preguntas previamente planteadas. En el fondo, el modelo proporciona elementos suficientes para que el visitante elabore hipótesis sobre temas diversos relacionados con la indumentaria, de manera que, en este modelo, es el propio usuario quien extrae las conclusiones.

Este modelo de carácter indagativo suele ser muy estimulante para todo tipo de públicos, pero es verdaderamente infrecuente en museos de historia o de sociedad, dado que la tradición expositiva no es ni ha sido precisamente ésta.

Un sexto modelo expositivo es el *modelo audiovisual*. Se trata de un sistema desarrollado en los museos de historia y de ciencias sociales donde el visitante se encuentra literalmente rodeado de pantallas, con efectos de sonido y, a veces, incluso con efectos olfativos. Se trata de auténticas inmersiones cinematográficas en el tiempo o en el espacio, muy próximas al espectáculo audiovisual. Algunos museólogos suelen confundir este modelo con los modelos contextuales en que se utilizan filmaciones en pequeñas TFT o pantallas

de proyección. En cambio, este modelo no se limita a esto, ya que tiene un carácter básicamente emotivo, dado que pretende desencadenar emociones en el usuario. En este caso, la indumentaria aparece mezclada en el marco del espectáculo, normalmente dentro de cajas de luz que se iluminan unos segundos en el momento elegido y que hacen aparecer las piezas de forma sincronizada con las grandes pantallas de proyección. Este modelo no se ha visto desarrollado en ninguno de los museos de indumentaria existentes, pero sí es posible hallarlo en los grandes equipamientos museísticos de nueva generación y que habitualmente reflejan episodios de la historia de la ciencia y de la técnica.

En cualquier caso, el modelo audiovisual es espectacular y son pocos los usuarios que se libran de la impresión que provoca. La utilización de este modelo evidencia la voluntad del equipamiento de dirigirse a todo tipo de público y, por tanto, es de muy amplio espectro.

BIBLIOGRAFÍA

- BABBIT, S. H.: *Museo de Arte de Filadelfia. Guía de las colecciones*, Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2002.
- BYRDE, P., y O. GARNETT: *The Museum of Costume & Assembly Rooms Bath. Authorised guide*, Bath: North East Somerset Council/The Museum of Costume/The National Trust.
- GÓMEZ, A., y M. C. GONZÁLEZ: *Museo del Traje. Guía breve*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.
- Guía Museo del Traje*, Madrid: Ministerio de Cultura/Museos Estatales, 2006.
- KOSCHNICK, L.: *German Historical Museum Berlin*, Múnich/Berlín/Londres/Nueva York: Prestel, 2006.
- MAILLET-CONTOZ, F.-A.: *Fragonard, 80 ans de passion*, Niza, 2006.
- SANTACANA, J., y N. SERRAT (coords.): *Museografía didáctica*, Barcelona: Ariel, 2005.
- YARZA, J., y otros: *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época (1170-1340)*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2005.