



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Artes

Departamento de Teoría e Historia del Arte

**EL TRAJE COMO PATRIMONIO CULTURAL
Y EL MUSEO DE LA MODA**

Tesis para optar al Grado de Licenciado en Artes c/m Teoría e Historia del Arte

Autor:

ALEXANDRA XIMENA MILLER SICKERT

Profesor guía:

Johanna María Theile Bruhns

Santiago, Chile

2009

TABLA DE CONTENIDO

	Página
INTRODUCCION.....	p. 4
CAPITULO I	
TRAJES Y MODA, UNA PEQUEÑA HISTORIA.....	p. 8
CAPITULO II	
FUNDAMENTOS DE LA CONSERVACION.....	p. 59
2.1 Clima.....	p. 59
2.2 Biodeterioro.....	p. 72
2.3 Contaminación.....	p. 76
2.4 Desastres.....	p. 79
2.5 Documentación.....	p. 86
2.6 Luz.....	p. 88
2.7 Transporte y Embalaje.....	p. 92
CAPITULO III	
CONSERVACION Y RESTAURACION TEXTIL.....	p. 105
CAPITULO IV	
EL MUSEO DE LA MODA.....	p. 119
4.1 La Familia Yarur.....	p. 119
4.2 Casa Yarur-Bascuñán: Hoy el Museo de la Moda.....	p. 120
4.3 Exposición Permanente.....	p. 122

4.3.1 Exposición de las Piezas de la Casa Yarur-Bascuñan.....	p. 122
4.4.2 Tenis.....	p. 123
4.4 Exposición Temporal.....	p. 125
4.4.1 Lydia Kamitsis.....	p. 125
4.4.2 La Exhibición.....	p. 126
4.5 Centro de Restauración y Conservación.....	p. 133
4.6 Biblioteca/ Centro de Documentación.....	p. 137
4.7 Publicidad y Difusión.....	p. 139

CAPITULO V

CONCLUSION.....	p. 143
-----------------	--------

BIBLIOGRAFÍA.....	p.146
-------------------	-------

INTRODUCCION

Desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX la moda ha sido citada por ciertos revolucionarios y radicales como un modelo cultural que amerita un estudio más profundo de lo que se le ha dado, como un paradigma de la modernidad en sí. A pesar de esto el estudio y la publicación de textos específicamente relacionados con la moda es algo sumamente reciente. Una variedad de textos recientes han intentado colocar el estudio de la moda a la par en significancia con el estudio de otros fenómenos populares como el teatro, la publicidad y el cine, reconociendo su potencial como una fuerza cultural significativa.

La moda ha sido y continúa siendo un importante conducto de expresión de identidad social, de ideas políticas y de gusto estético. Un seguimiento de la historia del traje, además de anunciar gustos y preferencias es indicador de modalidades de consumo y de manufactura, de la dinámica económica y tecnológica de un grupo dado, inscrito en un territorio y tiempo específico.

De ningún modo los estudios sobre moda han sido inexistentes antes de este reciente boom. Por lo menos desde fines del siglo XIX conocimiento e información con respecto a la historia del traje y la moda ha circulado por grupos reducidos, entre curadores de museos, coleccionistas, y diseñadores teatrales. Cursos académicos relacionados a la historia del traje han existido, por lo menos en Europa, desde mediados de la década de los sesenta, pero estos cursos y estudios basados más en lo visual y descriptivo necesitan de una urgente ampliación a lo discursivo. La historia del traje se sirve y puede servir como disciplina auxiliar de estudios antropológicos, psicológicos, sociales, lingüísticos y culturales. El interés por la moda es un interés creciente tanto en ámbitos populares como en ámbitos académicos.

Muchos han visto este interés popular por la moda como la razón de las recientes y crecientes alianzas curatoriales entre la moda y el arte. En búsqueda de atraer nuevo público, supuestamente desalentados por las connotaciones elitistas de la pintura y escultura, podría ser

un posible inspirador de intervenciones curatoriales que han intentado establecer terrenos comunes entre la moda y el arte. A su vez la moda también ha usado estas alianzas a su favor como por ejemplo la controversial muestra retrospectiva del diseñador Armani que se llevó a cabo en el Museo de Guggenheim de Nueva York en el año 2000, que recibió varias críticas negativas y hostiles. Otro ejemplo es la muestra '*Radical Fashion*' o 'Moda Radical' que se llevó a cabo en el Victoria and Albert Museum de Londres en el 2001. Esta exposición estaba compuesta de una muestra de los diseños más extraordinarios de los diseñadores contemporáneos de la última vanguardia. También están las diversas instalaciones auto-curatoriales de una variedad de diseñadores como Issey Miyaki y Martin Margiela, cuyas reflexiones poéticas han ayudado a establecer la moda como trabajos filosóficos y creativos a veces independientes de sus usos comerciales.



5 Lun*na Menoh, '*Spring and Summer Collection 1770-1998*', instalación de 1998 por artista radicado en Los Angeles, que refleja una de las maneras en que el arte y la moda se han unido. Menoh utiliza las formas de trajes históricos para sugerir una geneología fantasmagórica del cambio en los gustos, identidad y experiencias, similar a la manera en que diseñadores contemporáneos han creado instalaciones con la intención de reflejar la obra del diseñador de vestuario como algo que va más allá de lo económico y lo funcional. **(1)**

¹ Breward, Christopher, *Fashion*, p. 15

Se ha intentado resumir en el primer capítulo de este trabajo la historia del traje y de la moda. Este capítulo reflejará aquello que he dicho con respecto al provecho que se le puede sacar a la historia de la moda y del traje para entender ciertos procesos culturales y como la moda es un reflejo de los profundos cambios religiosos, políticos, sociales y culturales de una sociedad. Con esto quedará claro la importancia del traje como patrimonio cultural y la importancia de estudiar, exhibir y conservar estas piezas.

Siguiendo los pasos de otros museos alrededor del mundo, hace solo un par de años vemos en Santiago una nueva institución que ha emprendido en la labor de conservar, exhibir y educar con respecto al patrimonio cultural que son los trajes históricos y la fuerza cultural que es la moda. Esta institución es el Museo de la Moda de Santiago, única en su tipo dentro de Latino América y cuenta ya con cuatro exposiciones exitosas en su corta vida.

Hoy en día el montaje de una exposición corre con la necesidad de una serie de profesionales, cada uno indispensable en su propia forma. El trabajo del conservador en el mundo del arte y el mundo de los museos en general ha demostrado ser cada vez más respetado. Esto se debe en parte al grado de consciencia que ha ido incrementando con respecto a la importancia de la conservación de las obras de arte y las piezas de patrimonio cultural. Ahora entendemos más que nunca la importancia de la conservación preventiva para poder disminuir la restauración al mínimo posible y evitar todo tipo de deterioros, ya sea los de corto y los de largo plazo. Este aumento de consciencia va a la par con el aumento de conocimiento que tenemos hoy en cuanto a los riesgos y factores de posible deterioro a los que están expuestas las piezas museológicas, conocimiento que ha incrementado gracias un trabajo interdisciplinario con respecto a la conservación, que ha incluido el trabajo de científicos, ingenieros y arquitectos.

El trabajo y el conocimiento de los conservadores implica una variedad de cosas y este debe estar preparado para todo tipo de imprevistos. El conservador tendrá que enfrentarse a distintas variedades de colecciones. Las colecciones y las exposiciones pueden variar en un sin número de cosas como tamaño, presupuesto, enfoque, propósito, materiales, destinatarios etc. Cada exposición deberá adecuarse a las necesidades específicas de la colección en muestra, teniendo en cuenta también los imprevistos y complicaciones de diferentes tipos como plagas, pérdidas o

seguridad. Es por esto que este trabajo en su segundo capítulo trata el tema de la conservación a grandes rasgos incluyendo temas como los factores de deterioro, las implicancias de la transportación de una pieza o colección, las medidas de seguridad dentro de un museo y los factores a considerar en cuanto a los depósitos de la colección.

Luego de este capítulo hablaremos específicamente de lo que concierne a la conservación textil para así poder terminar con un estudio y diagnóstico específico del Museo de la Moda de Santiago. En este diagnóstico podremos determinar la efectividad de sus exposiciones revisando el material gráfico y educativo al servicio del espectador, ver si el museo y su montaje cumplen con los requerimientos universales mínimos de conservación, climatización, montaje y seguridad, que se necesitan para exhibir las piezas patrimoniales con el mínimo de riesgo, revisando la exposición misma y los depósitos. Otros factores a diagnosticar son la publicidad del museo y la eficiencia de su equipo de trabajo. En resumen, todo lo que tiene que ver con el montaje de una buena exposición y el buen funcionamiento de una institución museológica.

Vemos que este trabajo concierne dos temas que culminan en uno, la importancia de los trajes históricos como patrimonio cultural y el montaje y la conservación adecuada de estos, temas de los que la fundación el Museo de la Moda se ha encargado de estudiar y promover, haciendo de él una institución única en Sudamérica.

I. TRAJES Y MODA, UNA PEQUEÑA HISTORIA

Parece pertinente comenzar con una pequeña y resumida historia de la moda y del traje. En este recorrido podremos ver como se ha ido desarrollando la vestimenta del hombre, y como tanto las revoluciones tecnológicas como las revoluciones culturales han tenido su efecto sobre la manera en que nos vestimos. Veremos sobre todo las civilizaciones y la historia del traje occidental ya que revisar todas las culturas del mundo daría para un tema más largo. Revisar la vestimenta occidental nos dejará ver qué tipo de eventos han marcado el desarrollo de moda hasta llegar a las prendas que usamos hoy en día.

Todas las antiguas civilizaciones utilizaron algún tipo de vestimenta. Vemos evidencias y podemos reconstruir los trajes que utilizaron en Babilonia, Egipto, la ropa de los persas y los cretenses. Podemos distinguir dos líneas de desarrollo, lo que los antropólogos han diferenciado como la ropa 'tropical' y la ropa 'ártica'. Sin embargo esta división puede ser compleja de entender y distinguir. A pesar de que el clima en el Éufrates no es muy distinta al clima de las civilizaciones del Nilo, claramente podemos ver que las ropas de los egipcios fueron mucho más livianas y frescas que las ropas utilizadas en babilonia, en donde podemos ver que se utilizaron ropas de fibra animal, como lanas, y prendas como botas, una vestimenta abrigada a pesar de las altas temperaturas. Estas diferencias tienen varios orígenes. Las mangas largas y la botas utilizadas por los asirios y los babilónicos podrían deberse a la influencia de los grupos de personas que vivían en las montañas. También sabemos que la razón por la cual los egipcios solo utilizaron ropas de lino y no fibra animal, fue porque ésta última era considerada poco higiénica, y la higiene siempre fue una preocupación importante para la civilización egipcia.

En un principio toda la ropa que utilizó el ser humano fue de cuero animal. De a poco se desarrollaron modos para que estos duraran por más tiempo, evitando que se endurecieran.

Primero el sistema fue de golpear los cueros, otros los masticaban, luego se descubrió los beneficios de la grasa animal para mantener los cueros blandos y en mejor estado.

Con el invento de la aguja, se pudieron hacer trajes de cuero más elaborados, uniendo varios pedazos para confeccionar trajes. Sin embargo la marca de las grandes civilizaciones fue siempre la ropa drapeada, y la ropa de costura fue considerada de bárbaros. Para lograr utilizar ropa drapeada se necesitó un desarrollo considerable del arte del telar, para lograr confeccionar rectángulos de tela lo suficientemente grandes como para este propósito.

En civilizaciones antiguas encontramos objetos y prendas directamente ligados a cosas que aún se utiliza hoy en día como gorros, joyas, cinturones y pantalones como vemos en la antigua civilización persa, maquillaje en los egipcios, peinados elaborados, botas, sandalias, etc., Pero las primeras grandes civilizaciones de las cuales se ha desarrollado nuestra civilización occidental fueron los griegos y los romanos por lo que es importante detenernos en ellos.

Desde los tiempos Dóricos hasta la conquista de Alejandro, el vestuario griego, tanto para hombres como para mujeres, permaneció estable. Consistió en un rectángulo de tela de variados tamaños drapeado sobre el cuerpo, sin cortes ni costuras. Había varias maneras de ajustar la tela, pero este estilo de la tela drapeada permaneció básicamente igual.

Se utilizaron broches o alfileres para colocar y ajustar la vestimenta y muchas veces se utilizó una cuerda o cinturón a la cintura. Estudiosos han distinguido entre el traje dórico y el iónico, de lana y de lino respectivamente. Generalmente tendemos a pensar que la ropa griega era blanca o del color de las lanas, sin embargo este es un error proveniente de los estudios hechos en el renacimiento de estatuas griegas. Las estatuas encontradas y estudiadas en este periodo habrían perdido su colorido original, produciendo la errada conclusión de que sus ropas fueron blancas. Hoy sabemos que el traje griego generalmente llevaba varios colores y diseños, con la excepción de la ropa de la clase baja.

A pesar de que podemos distinguir varias diferencias entre la ropa de la clase alta y la ropa de la clase baja, en el caso de las mujeres, el lujo no tenía nada que ver con 'la moda'. Las mujeres atenienses de clase alta eran rara vez vistas fuera de su ciudad y tenían poco incentivo para

competir con otras mujeres en cuanto a trajes originales o llamativos. Sin embargo, sabemos que las mujeres de clase alta muchas veces usaron tiaras de oro con piedras preciosas.

Los griegos, sobre todo después de la conquista romana, utilizaron varios peinados elaborados, rizando el cabello y hasta utilizando cabello postizo. Hasta el quinto siglo AC los hombres griegos utilizaron barbas, y aún después de esta fecha, filósofos y otro tipo de personas más 'serias' continuaron con ésta práctica, sin embargo los más jóvenes se afeitaban y prueba de estos son los retratos de diferentes dioses. Los dioses más jóvenes, como Apolo o Mercurio, son retratados en ésta época sin cabello facial, mientras que los dioses más viejos como Júpiter o Vulcano son retratados con abundantes barbas. El pelo largo, si bien en un principio utilizado por todos, de a poco se fue aceptando solo para mujeres y niños. En la pubertad los hombres debían cortarse el cabello y entregárselo como ofrenda a los dioses.

Las clases bajas anduvieron con los pies descalzos, mientras las personas de clase alta usaron sandalias cuando salían de sus casas. Estas sandalias eran suelas sujetadas a los pies con tiras que se amarraban de variadas maneras, como lo testifican numerosas estatuas.

Los etruscos, al entrar en contacto con los griegos, adoptaron una ropa bastante similar a ellos, desechando las botas y adoptando las sandalias, y evolucionando del chiton a la toga. Luego, cuando los romanos llegaron al poder y obtuvieron la hegemonía, poco quedó de la cultura etrusca a parte de la toga. La toga romana consistía en una tela mucho más voluminosa y requería mucha más habilidad y técnica para ponérselo. Por lo mismo esta toga quedó reservada para el uso de la clase alta. El uso de pantalones fue considerado de bárbaro, sin embargo con el tiempo se aceptó el uso de pantalones para los soldados.

La toga fue sufriendo ciertos cambios a lo largo de la historia romana. Se fue achicando, simplificando y pasando por diferentes estilos, variando en largo, en volumen y en forma a lo largo de los siglos. Las clases más bajas comenzaron a utilizar trajes tipo túnicas. Las clases altas muchas veces utilizaron estas túnicas bajo sus trajes más elaborados. Las clases altas y los senadores solo utilizaron ropas blancas. Los jóvenes antes de entrar a la pubertad utilizaban trajes blancos con bordes morados. El negro siempre se uso cuando se estaba de luto.

Las mujeres en general usaron ropas bastante similares a la de los hombres. La túnica de la mujer era más larga, llegando hasta los talones. En un principio estas túnicas fueron de lana, luego de lino o de algodón, y finalmente las clases altas utilizaron la seda. Los colores de preferencia fueron el amarillo, el rojo y el azul, y a veces llevaban bordados de oro.

El cabello fue un tema importante para las mujeres, y los peinados se fueron haciendo cada vez más elaborados. Las mujeres de clase alta no podía prescindir de una *ornatrix*, que tomaba horas en formar rulos y lograr los peinados más elaborados posibles. El cabello rubio era preferido, por lo que las mujeres de cabello oscuro a veces recurrían a la decoloración. Los simples cintillos utilizados en un principio fueron abandonados por el uso de tiaras de oro con incrustaciones de piedras preciosas. Todo esto fue señal de un incremento en la importancia del lujo, cosa que los satíricos como Juvenal lo interpretaron como una señal del declive de la cultura romana. Cada vez se utilizaron más joyas; anillos para hombres y mujeres, collares, tobilleras y aros reservados solo para el uso de las mujeres.

En la medida en que el Imperio Romano se fue expandiendo, sobre todo hacia el este, se notan cada vez más acentuadas las influencias externas. El cambio más radical en el traje romano se produjo tras el nombramiento de la nueva capital en Bosphorus, Constantinopla. Tras la separación entre el Imperio Romano del Oeste y del Este, seguido de la caída del Imperio del Oeste, Constantinopla se volvió, gracias a su ubicación estratégica, un centro de mercado e intercambio, recibiendo influencias de todas partes del Oriente. El simple vestuario romano se transformó en un vestuario colorido, adoptando flecos y velos y joyas del Este.

“Es imposible hacer aquí un registro de todas las modificaciones que sufrió el traje bizantino a lo largo de los siglos. Es suficiente hacer notar que casi todas ellas son prueba de una incrementada influencia Oriental...Pero si el traje Bizantino fue afectado por influencias extranjeras, a su vez fue muy imitado por los distritos cercanos. Aún después de la caída de Constantinopla, los reyes Búlgaros usaban trajes de derivación Bizantina y los regidores de Muscovy lo continuaron haciendo hasta el siglo 17...Y, claro está, que la Iglesia Ortodoxa continúa hasta el

día de hoy realizando sus ceremonias con vestimentas no muy diferentes de aquellas utilizadas por los emperadores Bizantinos ”²

Desde sus inicios Roma estuvo rodeado y amenazado por la presencia de grupos bárbaros. Los teutones fueron uno de los pueblos que ya en el siglo II AC habrían ganado batallas contra los romanos. Los teutones utilizaban en un comienzo túnicas cortas conformadas de dos pedazos de cuero cocidas, más adelante estas mismas túnicas fueron hechas de lana o lino. Bajo ellas usaban pantalones abultados, que fueron ante los ojos de los romanos el símbolo mismo de los bárbaros. Estos, como otros grupos bárbaros que estuvieron en contacto con la civilización romana, sin haber sido colonizados por ellos, adoptaron con el transcurso del tiempo vestimentas similares a las romanas pero de materiales menos finos como el cáñamo.

Los galos en Francia y los britanos habrían sido grupos completamente romanizados, no solo adoptando sus trajes, sino que todo sobre su cultura, incluyendo su idioma. Luego los galos fueron invadidos por los francos, o teutones, uno de los grupos bárbaros que constantemente amenazaron el imperio romano.

En el siglo V DC la dinastía franca de los Merovingians, había establecido su poder sobre un vasto territorio europeo. Gracias a que los francos tenían la costumbre de enterrar sus muertos, a diferencia de los galos romanizados que los quemaban, tenemos mucha información sobre las vestimentas de esta época. En las tumbas de reyes y otras personas distinguidas, se han encontrado túnicas que llegaban hasta la rodilla con bordados en los bordes que se usaban con un cinturón. Estos trajes eran generalmente de lino, menos en batalla, cuando la misma túnica era hecha de materiales más toscos como el cuero y era cubierta con plaquitas de metal.

Las mujeres fueron rara vez representadas en estas tumbas, pero gracias a otras fuentes de información, sabemos que las mujeres usaban túnicas largas decoradas con bandas bordadas. La túnica se fijaba en los hombros con prendedores y usaban cinturones de cuero a la cintura. Un pañuelo también era utilizado en los hombros por las mujeres.

² Laver, James, *“Costume and Fashion: A Concise History”*, p. 48

Mujeres y hombres llevaron el cabello largo. Los hombres y las niñas jóvenes lo llevaban suelto, mientras que las mujeres adultas lo usaban tomado y generalmente con un velo en estilo de turbante o que cubría todo el cuerpo.

Cuando los carolingios sucedieron a los merovingios (752-987 AD) las condiciones tanto en Francia como en el resto de Europa Occidental se estabilizaron, cosa que a lo largo de la historia ha significado un incremento en el lujo y esta no fue la excepción. Carlomagno se convirtió en el gobernador de los francos, controlando territorio que correspondería hoy en día más o menos a Francia y Alemania, y luego en el año 800 DC fue coronado en Roma como el Emperador. Su ropa del “día a día” variaba bastante de la ropa que utilizó en su rol público como Emperador. Esta última era de alta magnificencia y claramente proveniente de la ropa real de Bizancio, no solo en cuanto a los cortes, pero las telas mismas fueron importadas del este cercano.

Aún se conservan fragmentos de la ropa que Carlomagno llevó en su entierro, y un registro completo de los trajes encontrados cuando se abrió su tumba en el siglo XII. Además de una serie de prendas lujosas y vistosas, Carlomagno llevaba zapatos de cuero escarlata bordados con oro y incrustaciones de esmeralda. Llevaba además una corona de oro con incrustaciones de piedras preciosas y placas esmaltadas.

En esta misma época en Inglaterra, Offa, el Rey de Mercia, y aquellos que le siguieron, parecen haber utilizado ropas bastante simples. Tenemos registros del Rey Athelstan llevando una túnica corta amarilla, con un delgado borde dorado, un capote azul y calzoncillos largos rojos.

Gracias a manuscritos ilustrados, tenemos un amplio registro de la ropa utilizada por las mujeres Anglo-Sajonas. Fue característico de esta época la superposición de distintas prendas. La prenda principal fue la túnica, que se utilizaba sobre una capa. Bajo la túnica llevaban un corsé, y las prendas superiores dejaban ver la ropa interior que llevaba bordados en el cuello y en las mangas. También utilizabas mantas, a veces igual de largas que las túnicas, que se abrochaban al cuello. El pelo se cubría con un velo que se cruzaba sobre el pecho y colgaba hasta las rodillas.

La llegada de los daneses a Inglaterra no produjo cambios significativos. Sin embargo, la conquista de los hombres de Normandía, que en esta época habían sido altamente influenciados por los franceses, logró que los ingleses adoptaran ciertos modos franceses, llevando el cabello más corto y túnicas más cortas.

En esta época podemos ver también en los hombres las medias altas. Estas eran ornamentadas en la parte superior y muchas veces se utilizaban arrugadas, pareciendo vendajes que también se utilizaron sobre las medias, tanto en espiral como de forma cruzada.

Un evento importantísimo que modificó el traje en el occidente de Europa fueron las Cruzadas. Si bien antes del siglo XI el oeste europeo había tenido contacto con el Oriente a través de Sicilia y España, muy pocas riquezas habían sido tomadas de este contacto ya que estaban fuera del alcance de la mayoría salvo de algunos cuantos reyes adinerados. Después de las cruzadas se abrió el comercio con el cercano oriente. Los soldados que regresaban traían de sus travesías no solo las telas sino que las ropas y un conocimiento de los cortes de las diferentes prendas orientales.

Las mujeres de occidente adoptaron el velo árabe que cubría la parte inferior de la cara. Comenzaron a ajustar la ropa a la figura del cuerpo, por medio de botones por el costado de la ropa, y llevando la ropa muy ajustada sobre el busto. Las mangas se alargaron y ensancharon en las muñecas. En 1130 el traje, por lo menos de las mujeres de clase alta, consistió en un vestido, bien ajustado al cuerpo hasta las caderas. La falda del vestido era ancha y caía en pliegues a los pies, a veces siendo lo suficientemente larga como para tener una pequeña cola. La túnica llevada sobre la ropa también era más ajustada y con mangas anchas. El velo llevado sobre la cabeza a veces estaba ajustado con un semi-círculo o círculo completo de oro sobre la frente. Se usaron otro tipo de ornamentos que enmarcaban la cara, como una banda de lino que pasaba por debajo de la pera y cubría las sienes. También fue muy común en esta época medieval llevar una tela de lino o seda que cubría el cuello y parte del pecho, a veces metida dentro del escote, y las puntas sujetadas en la parte superior de la cabeza, debajo del velo, sirviendo como una especie de marco para la cara.

Los hombres de siglo XI utilizaron calzoncillos hasta los tobillos. Los pantalones se ajustaban bien bajos, casi a las caderas, por medio de un cordón. Las clases bajas utilizaron

pantalones sueltos, mientras que los pantalones de la clase alta eran más ajustados. A veces utilizaban los vendajes en las piernas, en espiral o cruzados. Las medias también fueron usadas, cortadas a la medida de la pierna, hechas de lana o de lino. Llegaban hasta justo debajo de las rodillas con algún tipo de encaje en la parte superior, pero con el tiempo se fueron alargando, llegando hasta la mitad de muslo y puestos por sobre los calzoncillos, los cuales a su vez se fueron encogiendo.

En el siglo XII se hicieron populares los gorros. La capucha que conformaba parte de la gran capa, se convirtió en una prenda separada, parte de una pequeña capa que cubría solo los hombros. También se comenzaron a utilizar variados tipos de gorros; puntiagudos, de ala ancha usados sobre el capuchón, y hasta, etc. También se hizo común en los hombres llevar un pequeño pañuelo de lino que cubría las orejas y se amarraba debajo de la pera cuando se estaba en casa.

James Laver, en su texto “Costume and Fashion a Concise History” propone que a partir de la segunda mitad del siglo XIV, se empiezan a producir ciertos cambios y podemos comenzar a hablar de algo así como la “moda”. El *gipon*, especie de chaqueta proveniente de la túnica que llegaba hasta las rodillas se fue transformando en el doblete. El doblete, que llevaba relleno al frente para aumentar el tamaño del pecho comenzó a utilizarse cada vez más corto, tanto así que los moralistas de la época lo llamaban indecente. Se usaba bien ajustado al cuerpo con botones por el frente y un cinturón a las caderas.

Sobre el *gipon* las clases altas utilizaron algo llamado *cote-hardie*. La super-túnica anterior, ahora se usaba con un mayor escote, bien ajustado al cuerpo y con botones por el frente. Las clases bajas usaban un *cote-hardie* más suelto, sin botones, que se colocaba por sobre la cabeza. El *cote-hardie* se fue achicando con el tiempo. Los bordes siempre tenían algún tipo de diseño, las mangas eran ajustadas hasta el codo, desde donde se ensanchaban y eran tan largas que algunas llegaban hasta las rodillas o más.

Otra prenda característica de las segunda mitad del siglo XIV hasta el siglo XV es el *houppelande*. Ajustado a los hombros y suelto de ahí hacia abajo, usado con un cinturón a la cintura. Su largo variaba dependiendo de la ocasión, siendo más largo para eventos ceremoniales. Las mangas eran extremadamente anchas y a veces tan largas que llegaban hasta

el suelo. Tenía un cuello alto y tieso que a veces llegaba hasta las orejas, sus bordes modelados y cortados a veces en formas espectaculares.

Las mujeres usaban vestidos, muy ajustados al cuerpo hasta la cintura, que luego se ensanchaban hacia una falda larga que caía en pliegues. Las mangas eran tan ajustadas que se debían abotonar y llegaban hasta la mitad de la mano. Sobre el vestido usaban un *cote-hardie* similar al de los hombres con tiras que a veces llegaban a arrastrarse por el suelo. Hacia la mitad del siglo XIV estuvo de moda utilizar una especie de abrigo, sobretodo, con grandes cortes a los lados.



60 *The Marriage of Giovanni (?) Arnolfini and Giovanna Cenani(?)*, by Jan van Eyck, 1434



En la imagen a la izquierda, “Arnolfini y Giovanna Cenani”, 1434, de Jan van Eyck, vemos el sobre todo con grandes cortes a los lados, dejando ver la piel en los bordes. **(3)**

La Duquesa de Urbino”, de Piero della Francesca (después de 1473) y “Margarita de Dinamarca, Reina de Escocia” de Hugo Van der Goes, 1476. Estas dos imágenes de la derecha vemos los diferentes ornamentos y peinados, además de las altas frente de moda en la época. **(4)**

³ Idem, p. 65

⁴ Idem, p. 70

Con este surgimiento de una “moda” comenzamos a ver varios cambios, como el uso del lazo, el décolletage, o escote descubierto, y el fin del uso del velo. Este último fue reservado para el uso de monjas y viudas y fue substituido por el resto de las mujeres con tocados llevados en el cabello cada vez más fantásticos y elaborados. Cuando el velo fue de a poco reapareciendo este ya no era para cubrir el cabello, si no que era un accesorio atractivo. Vemos en esta época también los *crispine* o mallas de pelo, usados a veces con tocados acolchados de variada formas, tamaños y ornamentos.

Hacia finales del siglo XV la prenda principal de los hombres seguía siendo el doblete pero que podía ser usado extremadamente corto y con un cuello tieso y alto. El *cote-hardie* fue reemplazado por una chaqueta, sumamente ajustada, de hombros rellenos para incrementar el ancho de la espalda. El *hoppelande* a su vez, quedó reservado para uso de hombres mayores, doctores, magistrados, entre otros.

Se hicieron muy populares entre los hombres los zapatos puntiagudos, cuyas puntas se fueron haciendo cada vez más exageradamente largas. También fueron populares todo tipo de gorros. Comunes fueron los gorros de largas puntas o *liripipes*, los cuales con el avance del tiempo fueron adoptando la forma de algo así como un turbante. Vemos coronas planas, coronas altas, coronas englobadas y gorros adornados con largas plumas.

La moda, y las formas de arte en general, del norte gótico, nunca fueron completamente aceptadas o adoptadas en Italia y a mediados del siglo XV las formas Italianas habían diferido significativamente del resto de Europa medieval. Las mujeres, por ejemplo, en vez de utilizar tocados y velos elaborados en el cabello, usaban el pelo suelto y peinados bastante más simples. Si estilizaban el marco del cabello, como en el resto de Europa, sacándose pelos para ensanchar la frente. La prosperidad mercantil de las ciudades de Italia, y el incremento en lujos que este a su vez produjo, se notó con más fuerza en la vestimenta. Las mangas de los vestidos, sueltos, a diferencia de las mangas ajustadas que se estaban ocupando en el norte, llevaban por lo general una excesiva y elaborada ornamentación.

La invasión de Italia por el rey Carlos VIII de Francia, introdujo las modas francesas al territorio, pero en general se puede ver claramente que la influencia de Italia hacia el norte fue aún mayor. El renacimiento y sus modas se fueron propagando hacia el norte haciendo de Enrique VIII un rey del renacimiento, dejando lentamente en el pasado a la edad media.

A su vez, vemos en los amantes de la ropa tanto de Francia como de Inglaterra una nueva influencia germánica. Esta nueva influencia germánica se puede apreciar por la nueva moda de la tela acuchillada. Podemos ver, sobre todo en los trajes de varón, como se implementó la práctica de hacer cortes, o tajos, en la tela para luego pasar el forro por él, dejándolo a la vista. Podemos ver esta nueva moda tanto en las chaquetas como en los pantalones de los hombres, alcanzando modelos sumamente extravagantes entre los germánicos. Esta moda fue menos utilizada por las mujeres, para quienes la moda era usar un vestido cocido a una especie de corsé debajo de sus vistosos trajes, ajustados hasta la cintura desde donde caía una falda amplia y sumamente decorada con bordados, en grandes pliegues hasta el piso. El uso de pieles en las vestimentas tanto de hombres como de mujeres fue muy popular.



“Enrique VII”, escuela de Holbein. En esta imagen apreciamos la moda del acuchillado en las mangas de la camisa, los zapatos cuadrados como picos de pato, el doblete hasta las rodillas con el tajo de donde se asoma el taparrabos, y las anchas mangas abultadas. Una imagen representativa de la vestimenta viril y masculina de la época. **(5)**

⁵ Idem, p. 82



Esta imagen del artista Holbein, “Los Embajadores”, 1533, no es solo representativa del espíritu del renacimiento, de los logros científicos, las nuevas conquistas geográficas y el sismo de la iglesia, además es un excelente registro de la vestimenta de la época. (6)

El uso de varias prendas continuó siendo lo común en el renacimiento. La prenda principal de los hombres era el

doblete que llegaba hasta las rodillas, abierto adelante por donde se dejaba ver el taparrabos. Las mangas se fueron haciendo cada vez más anchas, a veces se llegó hasta a usar doble manga, la segunda siendo abultada y de distinto color. Sobre el doblote se utilizó otra chaqueta cerrada al pecho con lazos o botones. Sobre todo esto se usó el capote llevado bastante suelto sobre los hombros y largo, cayendo en pliegues a los pies y generalmente con bordes de piel.

En las piernas los hombres utilizaron los calzoncillos y los bombachos unidos por una costura. La parte superior estaba unida al doblote por medio de lazos que pasaban por ojales hechos en ambas prendas y amarradas en cintas. Los zapatos eran cuadrados y anchos como picos de pato, las suelas de cuero o corcho y la parte superior del zapato de cuero, seda o terciopelo, acuchillados y adornados con joyas. Los gorros siguieron siendo populares tanto para el uso puertas adentro como para la intemperie, generalmente adoptando la forma de una boina pero con variados adornos, modos de llevar y estilos.

⁶ Idem, p. 84

Las telas favorecidas por quienes podían darse lujos, fueron el terciopelo, el satín y la tela de oro. Los trajes de la clase alta en la primera mitad del siglo XVI fueron de colores llamativos, muchas veces bordados con oro e incrustaciones de diamantes, rubíes y perlas.

Obviamente las vestimentas de los aldeanos y de las personas de clase media no llevaron ninguna de estas extravagancias que estuvieron reservadas para la vestimenta de las personas de la corte. Sin embargo todo ciudadano próspero poseía lo que los alemanes llamaron *Schaube*. Este era un abrigo, tipo sotana, generalmente sin mangas, forrado con piel. Esta sotana fue transformándose en la vestimenta común de los académicos y estudiosos, como Lutero, por lo que podemos ver aún hoy esta vestimenta en el clero Luterano.

A mitad de siglo se dio un nuevo vuelco en la moda. Los alemanes con sus colores llamativos y diseños extravagantes dejaron de llevar la batuta y se dio paso a la moda española, con ropa sobria, ajustada y negra de preferencia. Este cambio refleja el incremento en poder e influencia de la corte española. El emperador Carlos V fue conocido por su gusto sobrio en vestimenta, y María Tudor, quién ascendió al poder tras la muerte del hijo de Enrique VIII, también impulsó y propagó esta nueva moda.

Además de la preponderancia del negro comenzamos a ver ropa bastante ajustada, en donde se utilizó el lazo para ajustar las prendas a la cintura. El pecho de los dobletes y los bombachos eran henchidos, a veces con pelo de caballo, algodón, paños o hasta con cereales. El efecto que dio todo esto fue de amplias caderas y pectorales y pequeñas cinturas. La ropa ajusta pero henchida dio a su vez esta apariencia rígida y estoica de los retratos de la corte española de la época.



Marcus Gheeraerts, “Retrato de la Reina Isabel I”, 1592. Imagen representativa de la vestimenta Isabelina; el pecho escotado y descubierto, con los altos y rígidos vuelos al cuello, además de las amplias mangas y falda. En una mano lleva sus guantes y en la otra el abanico, reflejos de la influencia española en la moda europea. (7)

La camisa que ya se había estado dejando ver debajo del escote de la vestimenta principal, llevaba una costura de cinta de oro, que fue el origen de los vuelos que empezaron a aparecer en la época. Los vuelos fueron distintivos de la aristocracia, y quien los usaba demostraba su estatus a través de ellos. Los vuelos fueron incrementando hasta llegar a tamaños que hoy podríamos considerar absurdos. Las mujeres de la época en cambio, no solo utilizaron estos vuelos, como signo de estatus pero también para lo que se ha denominado como el “Principio de Seducción”. Las mujeres buscaban demostrar su estatus pero a la vez mostrarse a sí mismas como mujeres seductoras. Por lo mismo podemos ver en retratos de la reina Isabel, como los vuelos se abrieron en la parte delantera, dejando más al descubierto el pecho.

Las líneas horizontales que se dejan ver en esta nueva moda hicieron que a su vez la boina plana que se había utilizado, se fuera dejando de lado, abriendo paso a nuevos modelos y diseños de gorros. Las mujeres que por mucho tiempo habían estado satisfechas con el uso de sus capuchas también comenzaron a utilizar sombreros. Los peinados en las mujeres también fueron variando. El pelo de la parte posterior era amarrado en la nuca y solo se hacía visible el pelo del frente, que era escarmenado y voluminoso. Más adelante se implementó el *palisadoe* que era un alambre sobre el cual se colocaba el cabello para lograr peinados altos. La reina Isabel propagó la moda de teñirse el pelo rojo. Muchas mujeres a su vez utilizaron extensiones de pelo, y sabemos que en su vejez la reina Isabel debió utilizar una peluca.

⁷ Kren, Emily, *Web Gallery of Art*, <<http://www.wga.hu/index1.html>>

La vestimenta de las mujeres del siglo XVI fue aún más rígida que la de los varones. La parte frontal de la vestimenta que cubría el vientre fue endurecida con un bucarán o con una especie de cartón y fijada con estructuras de madera. La falda del vestido era ensanchada por medio de un polisón. Esta estructura estaba hecha de aros de alambre, madera o hueso de ballena que se iban ensanchando hacia la base del vestido. Es posible ver distintas variaciones del polisón, unas anchas a la cadera desde donde la cual la falda caía recta hacia el piso, otras que eran más abultadas en la parte trasera. Más adelante podemos ver que las mujeres de clase media substituyeron el polisón con un rollo de tela rellena amarrado a la cadera, pero que siempre fueron miradas en menos como muestra de ser de clase media.

Además del corpiño ajustado con varillas y la falda con polisón, otra prenda principal de la época fue el capote. Este caía en pliegues desde los ajustados hombros y era abierto adelante para dejar ver el vestido, las mangas eran infladas y terminaban en el codo para dejar ver las mangas del vestido, y a veces se le agregaban largas y anchas mangas. En ciertos inventarios de la época también se habla de nuevas prendas como el abrigo y la sotana.

Una prenda muy peculiar de la época Isabelina fue el mandilion. Esta era una especie de chaqueta, utilizada por los hombres, que llegaba hasta la cintura con un cuello erguido y con mangas sueltas. Los lados eran abiertos, con un paño trasero y un paño frontal y era abotonado desde el cuello hasta el pecho.

La moda española también trajo consigo a Inglaterra el uso de guantes de cuero, a veces perfumados y siempre llevados en la mano o en el cinturón, pero no puestos. Todo hombre elegante llevaba consigo también un pañuelo de lino muchas veces bordado. Hacia finales del siglo XVI la vestimenta de la clase alta europea había alcanzado un grado despampanante de elaboración y refinamiento.

Pasando al siglo XVII la moda española siguió marcando el tono en la vestimenta europea pero con ciertas modificaciones. La ropa se hizo menos rígida, menos henchida y los altos y rígidos cuellos comenzaron a ser cuellos caídos. Vemos en los hombres una vestimenta al estilo

de “Los Tres Mosqueteros”, con bombachos y el doblete sobre el cual se utilizaba una pequeña capa. Las botas que habían sido de uso exclusivo para cabalgar comenzaron a utilizarse en la vida diaria.



“Otoño”, W. Hollar, c. 1650

Imagen que representa la vestimenta austera y recatada adoptada en los países protestantes. (8)

La vestimenta femenina continuó llevando corsé, la enagua y el traje de mangas anchas a veces acuchillada o paneadas, siempre eran henchidas. El cuello caído reemplazo al cuello alto y erguido y

generalmente tenía encajes elaborados.

Sin embargo el gran surgimiento de esta época es la nueva moda o anti moda puritana derivadas de la vestimenta holandesa. El sistema de gobierno de los países bajos protestantes difería bastante del resto de Europa. Holanda era gobernado por una burguesía próspera, un cuerpo de marchantes y magistrados devotos y de gran influencia. Su vestimenta era bastante característica, de cortes conservadores y color negro, marcando la veta austera del protestantismo.

⁸ Laver, James, “*Costume and Fashion: A Concise History*”, p. 108

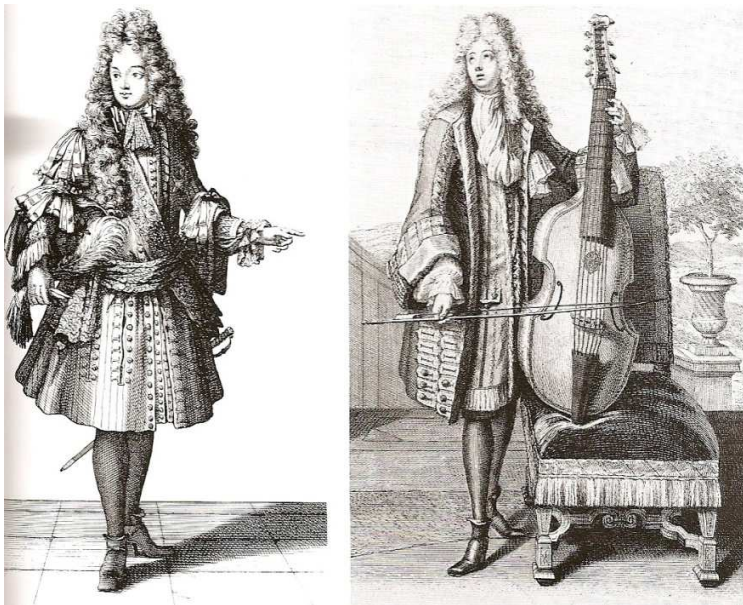
En 1660, tras la Restauración de Carlos II, las modas francesas reingresaron a Inglaterra, pero aun manteniendo significativas diferencias entre el traje francés y el inglés. De la elegancia se paso a la extravagancia, logrando en esta época prendas masculinas de lo más extrañas.

La vestimenta de los varones consistía en un doblete corto y calzoncillos que terminaban más abajo que los bombachos, amarrados sobre las rodillas, la camisa afuera y cintas que adornaban todo el traje; los bombachos, los hombros y los bolsillos. La ropa femenina también fue bastante suelta y aparentemente sin mayor cuidado; podría ser descrita como una negligencia estudiada. Durante el reinado de Carlos II la vestimenta femenina no sufrió mayores cambios, las largas cinturas en punta se fueron haciendo cada vez más ajustadas, las faldas se fueron aglobando en los bordes, y el traje en general se volvió un poco más rígido, más delgado y más formal. Los grandes cuellos caídos desaparecieron, reemplazados por un pañuelo que cubría los hombros.

Sin embargo el mismo Carlos II revolucionó la moda Inglesa, algunos dicen que en forma deliberada, en busca de desligarse por completo de las modas francesas. Dejando atrás el doblete, los cuellos rígidos y las capas, se adoptó una especie de gabán “al estilo persa”; largo, hasta media pantorrilla, forrado en tafetán, descrito por algunos registros de la época como de gran atractivo y fineza. En un principio esta prenda fue larga, llegando hasta más abajo de las rodillas y con botones de arriba abajo. Era tan largo que cubría por completo los bombachos. Por fuera era bastante simple, reservando todo bordado y decoración para la prenda interior. A pesar del intento de desligarse de modas francesas, hay registros de que este tipo de prenda también se comenzó a usar en Francia pero en ambos países apareció por influencias distintas. El cuello largo caído fue desechado ya que bajo el gabán persa no habría cumplido ningún propósito, y fue reemplazado por un fular amarrado al cuello, accesorio que se transformó en un imperativo para quién quisiese estar a la moda.

La moda de llevar el pelo largo en los hombres habría llevado a que estos utilizarán postizos, pero que aún mantenían su aspecto “natural”. Hacia 1660 la moda llamó a usar pelucas que francamente no tenían nada de real o natural y eran explícitamente falsos. Estas pelucas, grandes y pesadas rápidamente se volvieron inconvenientes para aquellos de vidas activas, como los soldados, sin embargo hay registros de pelucas “de viaje”, de un peso más ligero y más cómodo,

y notamos como el uso de peluca se volvió casi obligatorio, y esta moda duró casi un siglo entero.



De izquierda a derecha: “Duque de Burgundy”, R. Bonnart, c. 1695 y “Violinista”, J.D. de Saint-Jean, 1695.

En ambas imágenes vemos como se ha popularizado el uso de pelucas en la sociedad de elite. La imagen de la derecha vemos el clásico gabán al estilo persa usado en la época con el fular que ha reemplazado los cuellos caídos. (9)

Las mujeres de la época no utilizaron pelucas, pero si se volvió popular el peinado *fontange*. En un principio consistió solo en una pequeña cinta amarrada en la cabeza pero cada vez se volvió más grande, más alto y más elaborado, consistiendo en una especie de cintillo de encajes llevados sobre una cofia o estructura de alambres para mantenerlos altos.

También en este siglo vemos el uso de sombreros. Estos sufrieron diferentes variaciones, pero a fines de siglo el sombrero más común era uno de copa no muy alta pero con alas anchas dobladas hacia arriba en tres partes, haciendo un sombrero de tres puntas. Algunos utilizaban este sombrero tal cual y otros con una pluma. El uso del sombrero se hizo permanente, usándolo cuando en el interior como cuando al exterior, y la cabeza descubierta solo se usaba en presencia de la realeza. Tanto las pelucas de la época como estos sombreros son una demostración del alto grado de formalidad que se tuvo a fines del siglo XVII.

Las últimas dos décadas del siglo XVII marcaron lo que sería la moda del siglo XVIII. La Corte de Versailles había adquirido ya un enorme prestigio, y vemos el dominio y la influencia

⁹ Idem, p. 117

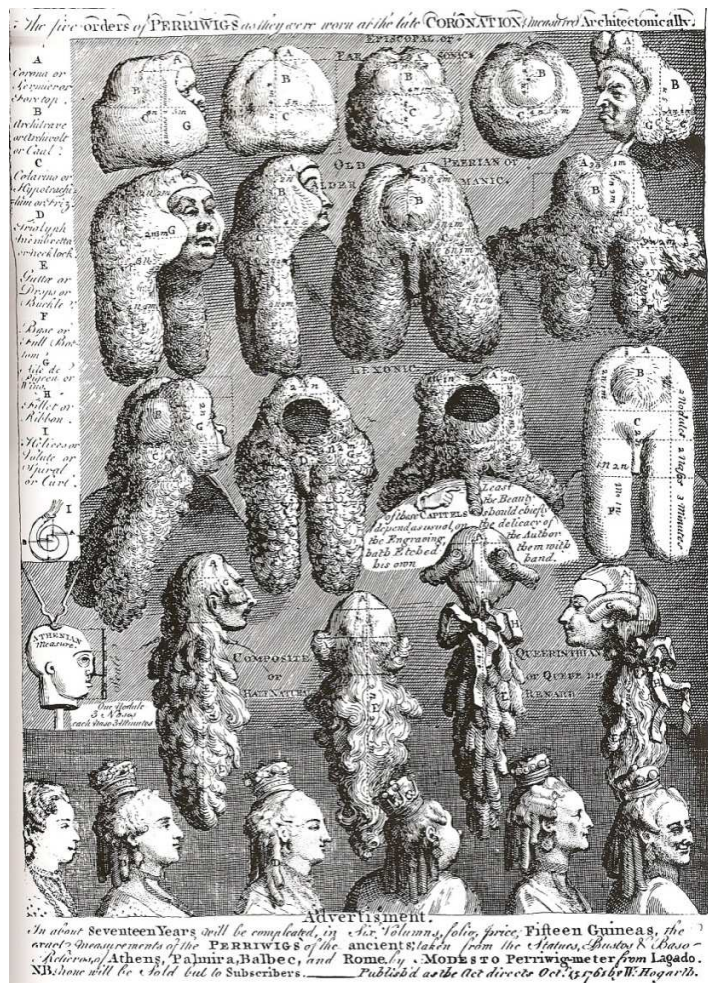
de Francia, tanto en la moda como en otros aspectos, a lo largo de toda Europa. La ropa a la moda, significó, sobre todo para la clase alta, la ropa francesa.

“Sin embargo, Versailles, ya no era la Corte de un joven Rey, ávido de placer, pero de un monarca envejecido cuyos pensamientos se tornaban a la devoción. Madame de la Vallière y Madame de Montespan habían sido reemplazadas por la devota Madame Maintenon y este cambio se vio reflejado hasta en la ropa de la corte.”¹⁰

Es una época en que se valoró el decoro y las buenas costumbres, generando un efecto en la vestimenta de mayor rigidez, dignidad y seriedad. El peinado *fontange* y las grandes pelucas continuaron siendo imprescindibles. Las pelucas fueron de variadas formas y tamaños dependiendo a veces de la profesión del varón. En general fueron negras o grises y se cubrían de talco. Las mujeres no utilizaron pelucas pero si se cubrían el cabello con talco y a veces a agregaban extensiones de rulos en sus peinados.

“Los cinco estilos de pelucas”, por William Hogarth, 1761 (11)

La rigidez y formalidad que había incrementado hacia los últimos años de vida de Louis XIV se vio quebrada tras su muerte en 1715. La vestimenta femenina se volvió más suelta con más pliegues y fluidez. Vemos también el regreso del polisón o miriñaque que tenía la



¹⁰ Idem, p. 127

¹¹ Idem, p. 129

función de ensanchar la falda, algunas llegando a tener un diámetro de 4 mts. Esta moda llegó a ser bastante inconveniente ya que impedía que dos mujeres pasaran al mismo tiempo por una puerta o que se sentaran juntas en un mismo sillón; llegó a tener un impacto en la arquitectura de la época como en las balaustradas curvas de las escaleras del siglo XVIII.

Los estudiosos han distinguido la bata abierta y la bata cerrada como las prendas principales de las mujeres de este siglo. La bata cerrada era un vestido que llevaba un corpiño y una enagua cerrada. La bata abierta tenía una apertura en la parte frontal de la falda en la forma de una V invertida que permitía que se viera la enagua, la cual muchas veces era aun más elaborada que la falda misma. El corpiño también tenía una apertura bajo la cual la mujer llevaba un estomaguero o pechera endurecida. Esta era decorada con bordados elaborados o con una serie de cintas. Las mangas de los vestidos terminaban justo debajo o justo arriba de los codos. Eran lo suficientemente anchos para dejar que las mangas del camión se dejaran ver, con sus vuelos de encajes. Estos encajes se combinaban con los vuelos del borde del corpiño, que cumplían la función de cubrir el escote.

Desde mediados del reino de Louis XIV, la vestimenta de los varones no tuvo grandes cambios durante los primeros tres cuartos del siglo XVII. Esta vestimenta consistía de un abrigo, un chaleco y los bombachos. El abrigo era ajustado a la cintura desde donde se ensanchaba en una falda que variaba en largos. Tenía una corrida de botones por el frente pero generalmente se llevaba desabrochado. Es posible datar la fecha de la vestimenta de los hombres gracias a la gradual disminución en el tamaño de los puños a lo largo del siglo. El chaleco variaba en material. En un comienzo era del largo del abrigo y altamente bordado, con una corrida de botones por el frente. También ajustado a la cintura para luego ensancharse en una falda de pliegues rígidos. Los bombachos eran medianamente sueltos, ajustados a la cadera sin la necesidad de ser usados con cinturones, cerrados bajo la rodilla con tres o cuatro botones. Las medias fueron usadas sobre o bajo los bombachos a la rodilla. El fular continuó siendo una prenda común entre los hombres y el sombrero de tres puntas se volvió de uso universal.

A partir de 1760 comenzamos a ver las tentativas de una nueva moda. Este nuevo estilo demuestra el gradual reemplazo de la moda de la corte francesa por la moda del campesino

inglés. Fue un cambio hacia lo simple y lo práctico. Los abrigos eran simples, de puños angostos y a veces con un corte en la parte delantera que facilitaba montar a caballo.

Por el otro lado, aparece un grupo del polo opuesto a toda esta simpleza, los *macaroni*. Esta denominación peyorativa se refería a aquellos hombres que todo lo que hacían lo hacían en exceso, hablaban en voz alta, se vestían con todo aquello que estuviera a la moda, comían en exceso y gastaban en los juegos de azar. La moda entre estos hombres era usar zapatos bien delgados con enormes hebillas de oro o plata. Sus abrigos llevaban grandes botones, sus sombreros eran pequeños, pero sus pelucas frondosas.

El cabello de las mujeres que se había usado bien amarrado con el uso del *fontagne* ahora era más cercano a la línea del cabello de los varones. Los peinados eran altos, colocando el cabello sobre almohadillas de lana o crin de caballo, y más tarde sobre estructuras de alambre y agregando al peinado cabello postizo, todo esto facilitado gracias a la aparición de lo que hoy llamamos horquillas. Este alto peinado era decorado con las cosas más insólitas como veleros, granjas con animales, un jardín de flores. A falta de estos adornos, las mujeres llevaban sombreros, en un principio pequeños, pero que fueron creciendo con el tiempo. Estos sombreros también eran decorados con bellísimas y altas plumas.

Los vestidos de las mujeres también sufrieron cambios en 1770. Los corpiños llevaban un amplio escote, y el pecho expuesto era cubierto con un pañuelo. Muchas adoptaron la prenda masculina del chaleco, los grandes abrigos o el abrigo de cabalgata. La vestimenta femenina tenía grandes variaciones y posibilidades en esta época. Esto lo podemos ver en los primeros figurines o especie de revista de modas, que comenzaron a aparecer. “Acostumbrados como lo estamos hoy en día a las ilustraciones de moda, es difícil para nosotros darnos cuenta, que antes de la invención de los figurines, información con respecto a las últimas modas era tan difícil de obtener que la costurera de María Antonieta hallaba meritorio viajar por el continente cada año en una gran berlina llevando muñecas vestidas con las últimas modas de París.”¹²

Gracias a esto tenemos un registro de los grandes cambios en vestimenta que trajo consigo la Revolución Francesa. Al igual que todas las revoluciones sociales (culturales, políticas,

¹² Idem, p. 147

religiosas, etc.) la Revolución Francesa tuvo un efecto importante sobre la vestimenta tanto de las mujeres como de los hombres de la época. Toda la ropa del antiguo régimen fue desechado, no mas pelucas o altos peinados ni cabello empolvado, no mas abrigos finamente bordados. Se desechó por completo la moda de la corte francesa, reemplazándola con la moda del campesino inglés.

A diferencia de los cortesanos franceses, los ingleses no pasaron tanto tiempo en las cortes, y preferían pasar su tiempo en sus haciendas. Con recreaciones más activas pronto descubrieron que la moda de la corte francesa no era funcional y adoptaron vestimentas más simples. Sus abrigos eran de telas simples, sin bordados, las mangas y los cuellos se llevaron sin vuelos, y las medias de seda fueron dejadas de lado por el uso de altas botas y los sombreros de tres esquinas por los sombreros de copa.

Durante el reino del terror estuvo prohibido llevar vestimenta a la moda de cualquier tipo, pero tras la ejecución de Robespierre, aquellos que se habían salvado de la guillotina podían una vez más vestirse a su gusto, y lo que apareció fue una vestimenta a la versión de la ropa de campo de los ingleses. Los abrigos de caza inglés llevaron colas de largos extravagantes, las botas fueron reemplazadas por zapatos, los chalecos se hicieron extremadamente cortos, los cuellos se llevaron altos y los fulares se volvieron tan voluminosos que a veces cubrían la pera o incluso la boca. Las pelucas si fueron desechadas al igual que el polvo blanco para el cabello.

Las mujeres llevaron ropa menos extravagante pero si hubo un gran quiebre con las vestimentas del pasado. Los miriñaques, poliones y corsés se abandonaron por completo. Las finas telas con las que estuvieron hechos los vestidos también fueron desechadas. En vez las mujeres utilizaron una especie de bata/camisón, que se veía bastante como una prenda interior, a veces tan transparentes que era necesario usarlas con medias blancas o rosas. A veces las telas eran humedecidas para que se pegaran al cuerpo y adoptaran las formas de los vestidos vistos en las estatuas griegas.

En Francia, la entrada de Napoleón al poder, puso un fin a todas las extravagancias de la vestimenta masculina. Los ingleses no había en ningún momento adoptado estas extravagancias, y vemos que a fines del siglo XVIII la moda para los hombres consistía en un sombrero de copa, un fular no muy voluminoso, un abrigo con solapas y cola, y un cuello de altura media, un

chaleco no muy corto, bombachos con bolsillos en diagonal que calzaban dentro de las botas de montar. En las tardes los bombachos hasta la rodilla se llevaron con medias de seda y zapatos cortos.

Vemos que a partir del siglo XVII la cultura de Europa Occidental es prácticamente una sola, por lo que solo es posible apreciar pequeñas variaciones en vestimenta entre las naciones, por lo menos con lo que respecta a las clases altas.

Entrando al siglo XIX vemos en el vestuario femenino un atuendo de pocas prendas, muy ligeras y bastante reveladoras. La prenda principal de las mujeres, tanto en Inglaterra como en Francia, las naciones que lideraban la moda, era una especie de camisón que llegaba hasta los tobillos pero que era extremadamente escotado. Los vuelos al borde del escote volvieron a la moda, y hubo un especial gusto por los chales. Originalmente estos chales eran de cachemira, pero la guerra con Inglaterra hizo difícil para los franceses la importación de estos y comenzaron a manufacturar chales similares.

Las expediciones de Napoleón a Egipto animaron un nuevo gusto por lo Oriental, haciendo de los turbantes parte de la moda. Este gusto Oriental expandió lo que habría sido una moda más 'clásica' de líneas verticales. Luego la guerra peninsular abrió paso a una influencia española, y este estilo español también se impuso sobre la vestimenta más clásica.

Durante la primera década y media del siglo XIX Inglaterra y Francia sufrieron una serie de hostilidades, logrando que las relaciones entre estos dos países se quebraran por completo. Cuando retomaron relaciones en 1814 la moda inglesa había divergido considerablemente de la moda francesa. La moda inglesa había comenzado a tomar líneas más románticas, reminiscentes de la moda Isabelina. Sin embargo, en vistas de la divergencia las inglesas dejaron sus modas de inmediato, y adoptaron la moda de la mujer francesa, que continuaban usando el camisón blanco, que ya no caía recto a los pies si no que se acampanaba hacía el suelo.

En el caso de la vestimenta de los hombres, siempre fue la moda inglesa la que se impuso. En parte esto se dio a la superioridad de los costureros ingleses, que trabajaron con gran destreza los finos paños de lana. La ropa cómodamente ajustada al cuerpo fue la esencia misma del estilo *Dandi*, cuyo exponente máximo fue George Brummell. El abrigo dandi no llevaba ningún tipo

de bordado, era hecho de tela simple con una preferencia de los colores primarios y con la larga cola común del abrigo de equitación. Brummell generalmente utilizó un abrigo azul marino pero con un chaleco y bombachos de diferentes colores. El chaleco era corto y de corte cuadrado, dejando los botones superiores desabrochados para dejar a la vista el plisado de la camisa. De día los bombachos eran ajustados y terminaban ajustados dentro de las botas de cabalgar, pero en las tardes se utilizaban medias de seda con zapatos. También se utilizaron pantalones hasta los tobillos, que a pesar de ser ajustados no revelaban la figura de las piernas. Pantalones extremadamente anchos, *a lo turco*, también se comenzaron a ver, como anticipación de lo que más adelante serían referidos como *Cossacks* o *Cosacos*.

El cuello de las camisas se llevaba levantado, las dos puntas apuntadas hacia los cachetes y mantenidos en su lugar con un fular amarrado con un nudo el frente. Sombreros de copa de algún tipo u otro fueron utilizados a todas horas del día. El pelo se llevaba corto pero desordenado, la cara bien afeitada a excepción de los bigotes utilizados sobre todo por militares. Vemos también como accesorio imprescindible para el hombre de esta época el bastón.

Imagen de George Brummell, fechada cerca de 1810. Vemos las características claves del estilo, todo impecablemente ordenado y calculado pero que transmite en su conjunto una simpleza sugerida. **(13)**



En 1819 George Brummell tuvo que dejar Europa, y los dandis, o aquellos que se consideraban como tales comenzaron a adoptar nuevas extravagancias. El sombrero de copa incremento su tamaño en la parte superior haciendo de esta más ancha que las alas. Las puntas del cuello se volvieron tan altas que llegaban hasta los ojos, el fular se hizo cada vez más apretado y más alto, volvieron las hombreras y las

¹³ Breward, Christopher, *"Fashion"*, p. 162

cinturas se achicaron con el uso de corsés. Los pantalones largos se volvieron universales llegando hasta justo sobre las medias botas o amarrándose bajo los pies.

Ese mismo año vemos cambios en la vestimenta femenina. La cintura, que se había llevado bien alta por un cuarto de siglo, ahora volvía a su lugar normal, y se hizo cada vez más ajustada. Resultado de esto fue el regreso del corsé, utilizado hasta por las niñas más jóvenes. Con la cintura más angosta, se incremento el volumen de las faldas y las mangas englobadas. El movimiento romántico en boga parecía hacer que todas las muchachas quisieran parecerse a una de las heroínas de las novelas de Walter Scott, haciendo también de los vestidos de tartán un artículo deseado. Pasada una década, en 1930 las faldas se fueron haciendo un poco más cortas, pero más anchas y las mangas cada vez más infladas.

Los sombreros de las mujeres también se hicieron exageradamente grandes, incluso los turbantes. Las alas de los sombreros se usaban anchas, generalmente de paja, pero también de seda o satín, adornadas con flores, cintas o plumas de todos colores. El cabello era arreglado de las maneras más elaboradas con rulos sobre la frente un pequeño tomate atrás, a veces adornado con flores, plumas, peinetas, y hasta conchas de caracol con incrustaciones de piedras preciosas.

El vestido generalmente era bastante escotado, con un corte recto dejando los hombros descubiertos, que en la tarde se cubrían con una pelerina. En las salidas también se usaba una pelliza de grandes mangas y muchas capas. Estaban de moda unas pequeñas carteritas y las manguitas que fueron disminuyendo en tamaño con el paso del tiempo. Esto se combinaba con otros accesorios esenciales como el abanico y el quitasol, que nunca se llevaba abierto por que habría tenido que tener un espectacular tamaño para cubrir los grandes sombreros. Muchas joyas como relicarios, cruces, pulseras de oro, broches de camafeo o mosaico y cadenas de oro que llevaban una pequeña botellita de perfume.

A fines de la década de los treinta se volvió a dar un paso a atrás; las mangas se hicieron más pequeñas, las faldas eran más largas, y el corsé ajustado comenzó a llevar un pequeño pedazo de tela en forma de abanico. Uno de los grandes cambios de estos años fue el reemplazo del sombrero por el sombrero que se amarraba bajo la pera. La década de los cuarenta fue sin duda más modesta y menos extravagante que la anterior, dejando los colores fuertes por tonalidades

de café y verdes oscuros, dejando los peinados elaborados por unos simples con pequeños bucles que enmarcaban la cara.

La ropa de los varones también se volvió más sobria por estos años, dejando atrás las hombreras y las cinturas ajustadas. El abrigo con corte delantero seguía siendo usado, pero el traje de la tarde era generalmente negro y fue a veces reemplazada por la chaqueta o la casaca. Las camisas de vuelos se reservaron solo para el uso en las tardes. El fular con las puntas del cuello a la mejilla seguía siendo lo común, al igual que el sombrero de copa.

Vemos en los varones todo tipo de abrigos; el sobretodo, el paletó, el abrigo de carriola con uno varios pliegues sobre los hombros, y la capa que se usaba sobre los trajes de noche.

Si bien en 1840 aún estaban los dandis, estos eran considerados pasados de moda, y quienes llevaban la batuta eran los burgueses, quienes sin ninguna intención de llamar la atención si les importaba tener una buena y varonil apariencia. Todo lo llamativo era mal visto, y la ropa extravagante y los brillantes colores desaparecieron del vestuario masculino, para no volver a ser utilizados hasta hace décadas más recientes.

Las cualidades más buscadas y respetadas en la mujer fueron la delicadeza, llegando hasta buscar una apariencia media enfermiza y bien pálida. Los prósperos empresarios comenzaron a abandonar la ciudad para vivir en los respetados suburbios. Las mujeres de estos hombres debían ser un modelo de las virtudes domésticas y dedicarse a una vida de ocio. La falta de actividades de la mujer demostraba el estatus social de su familia. Esta vida de ocio iba de acuerdo con la vestimenta de estas mujeres. Las cantidades de enaguas que se usaban bajo la falda realmente no permitían que estas mujeres realizaran ninguna actividad física sin fatigarse. Sus ropas las cubrían por completo, con faldas hasta el suelo, vestidos sin escote y sombreretes que no permitían que se les viera la cara si no era de frente.

Como una respuesta a esta mujer, vemos surgir en Francia un tipo de mujer denominada como la *lionne*. Estas mujeres eran "...esposas adineradas, bonitas y coquetas, que pueden manipular el látigo y la pistola al igual que a sus maridos, cabalgar como un lancero, fumar

como un dragón, y beber cualquier cantidad de champaña helada...”¹⁴ Lo que dominó el look de estas mujeres fue la equitación, tomando una vestimenta bastante masculina de la cintura hacia arriba. Llevaban un sombrero de copa con un pequeño velo, un cuello masculino con corbata, el chaleco y chaqueta de hombre, con una voluminosa falda, ya que cualquier tipo de vestimenta bifurcada para las piernas en las mujeres era impensable en esta época, y las mujeres siempre cabalgaron de lado. Estas voluminosas faldas también eran bastante largas, llegando casi al suelo cuando cabalgaban, y era prácticamente imposible para las damas, bajarse del caballo sin la ayuda de un varón.

La vestimenta común de las mujeres en 1840 consistía en una cintura baja, mangas apretadas o con un pequeño abultamiento en el antebrazo, las faldas eran largas y anchas. El corpiño y las faldas normalmente consistían de una sola pieza, pero a mitades de década se comienza a ver un corpiño tipo chaqueta separada de la falda, bien ajustada y con una corrida de botones por el frente. Otra prenda nueva en la época fue la gilet, que se veía como el chaleco del varón. Bajo las faldas se usaban varias enaguas y hasta un pequeño miriñaque hecho de crin de caballo que en la época se llamó crinolina, pero era distinta a la crinolina moderna de metal.

Los estudiosos distinguen cuatro tipos de vestidos para la época. La *bata-pelliza*, utilizada en el interior de la casa y en la mañana, el redingote, utilizada para las salidas, la bata usada solo como ropa informal de mañana pero no como la bata moderna, y el vestido redondo.

Los vestidos de tarde eran escotados, sin hombros, de escote recto o con un pequeño corte en el centro. Los pliegues horizontales sobre el corsé son muy propios de esta época. Las telas para los vestidos de día eran el paño fino, la lana fina, la guinga, la tarlatana o muselina almidonada. Los vestidos de tarde eran generalmente de seda o de terciopelo.

Hubo varias prendas para usar al exterior. Los chales volvieron a la moda, hubo todo tipo de capas, que diferían en nombre dependiendo de si tenían mangas, o cortes en las mangas. La estadía de la reina Victoria en Balmoral, produjo una apreciación por todo lo escocés. Además todo en esta época se hizo para que la mujer se viera más pequeña, quizás en parte por la pequeña estatura de la reina. Las mujeres casi nunca llevaron zapatos de tacos, sino que

¹⁴ Laver, James, “*Costume and Fashion: A Concise History*”, p. 172

zapatillas al estilo de zapatillas de ballet, hechas de seda o de crêpe o tela rizada del color del vestido. Los pies pequeños eran admirados como marcas de gentileza y refinamiento. Para los años cincuenta, la moda medio-Victoriana se había establecido para quedarse.

1848 fue el Año de las Revoluciones, y la década de los cincuenta fue una década prospera. Si bien en algunos países europeos los gobiernos centralizados se habían restablecido, en Francia e Inglaterra, triunfaban los burgueses. El comercio prosperaba y la Gran Exhibición de 1851, demostrando todo tipo de nuevas tecnología dio la esperanza de una era de paz y hermandad universal, que luego terminó siendo una esperanza errada.

La prosperidad significó a su vez un vestuario cada vez más elaborado. Las sirvientas se vestían mejor de lo que las dueñas de casa se habían podido vestir hace veinte años atrás, es lo que leemos en algunos de los testimonios de la época.

Las faldas que habían continuado aumentando en volumen con el uso de las enaguas se habían vuelto de un peso ya intolerable y vemos nacer la crinolina. Habíamos visto ya en el pasado el uso del polisón y el miriñaque, pero la nueva crinolina es un gran ejemplo de la avanzada tecnología de la época. La ciencia y tecnología habían avanzado lo suficiente como para crear estos flexibles aros de metal que se ocupaban como una prenda separada sostenida a la cintura o cocida a una enagua. Si bien la crinolina dio una cierta libertad de movimiento para las extremidades de las mujeres, también daban lugar para que sus piernas quedaran al descubierto con cualquier accidente o fuerte ventisca. Las mujeres entonces comenzaron a usar pantalones de lino que llegaban hasta los tobillos con vuelitos en los bordes. Hasta las niñas pequeñas utilizaron estos pantalones, siendo que sus faldas eran considerablemente más cortas que las de las mujeres. Comenzó a ser marca de gentileza que se vieran los bordes de estos pantalones aquellas madres que no podían costear esta prenda se contentaban con lo que llamaban 'pantaletas' que eran más como tubos de lino blanco que terminaban justo sobre las rodillas.

Las crinolinas continuaron expandiéndose, hasta finales de 1850 cuando ya era imposible que dos mujeres pasaran juntas por una misma puerta debido al amplio tamaño de sus faldas. Además de la tecnología tras estas crinolinas, esta prenda también refleja otros aspectos de la época. Como siempre, las amplias caderas en una mujer son la señal de fertilidad, y sin lugar a

duda esta fue una época de grandes familias. El índice de mortalidad infantil disminuyó y la población inglesa sufrió la consecuente expansión. Las amplias crinolinas dan además una idea de aparente dificultad de acceso a las mujeres, manteniendo la distancia entre el hombre y la mujer, pero asimismo fueron una vestimenta de seducción. Las flexibles crinolinas estaban en constante agitación, produciendo un vaivén de un lado a otro y de adelante hacia atrás, dejando muchas veces al descubierto las canillas de la dama. Por lo mismo, las zapatillas de talón descubierto, sin ningún taco, que apenas se veían bajo las amplias faldas de los cuarenta, fueron reemplazadas por botas. Estas botas tenían un moderado taco y amarras hasta la mitad de la pantorrilla.

“La crinolina, sin lugar a duda, no fue una prenda moral, y el periodo en que alcanzo su mayor evolución, el Segundo Imperio Francés, no fue un periodo moral...Ciertamente parece haber una relación simbólica entre la crinolina y el Segundo Imperio, con su prosperidad material, sus extravagancias, su tendencia expansionista – y su hipocresía. Y la Reina de la Crinolina fue la Emperatriz Eugenia. Ella fue posiblemente la última persona de la realeza en tener una influencia directa e inmediata sobre la moda.”¹⁵

Aquellos que encontraron un nuevo estatus en esta época de prosperidad fueron los diseñadores de moda, y vemos todo un vuelco en el mundo de la alta costura. El diseñador había sido en general una persona humilde y en la mayoría de los casos mujeres, que visitaban a sus clientas en sus hogares. Ahora M. Worth, un diseñador inglés radicado en Francia, se había convertido en el dictador de la moda parisina, y, con la excepción de Eugenia y su corte, todas las mujeres debían ir a él.

La crinolina perduró por unos quince años. A mediados de la década de los sesenta, esta se comenzó a abultar más en la parte trasera del vestido, dejando la parte delantera casi recta, y en 1868, el refuerzo de la falda se terminó usando solamente atrás convirtiéndose más bien en una media crinolina. La masa de tela de la parte trasera terminaba en una gran cola, y cuando la crinolina desapareció por completo a finales de los sesenta, esta gran masa se amarraba armando

¹⁵ Idem, p. 185

un bulto, muy característico de la década de los setenta. Como símbolo del Segundo Imperio, la crinolina desapareció junto a él.

La derrota de Francia en 1870 y los problemas subsiguientes mantuvieron a París fuera de la escena por un buen tiempo. Los escritores de la época vieron el regreso a una mayor simpleza, pero a nuestros ojos, la vestimenta de principio de los setenta siguen pareciendo lo suficientemente voluminosos y lujosos. Dos nuevos inventos contribuyeron a una vestimenta estrafalaria. Uno de ellos fue la máquina de coser, y la otra fue la introducción de las anilinas. Los colores pasteles y las claras tonalidades quedaron en el pasado; las vestimentas tomando colores y tonalidades de lo más brillantes.

Se puso de moda llevar un corpiño de color diferente al de la falda, y hacer el vestido de dos telas distintas, una con estampado y la otra de un solo color, la parte simple siendo decorada con la tela estampada, y la parte estampada decorada con la tela simple, dando la apariencia a veces una de colcha de retazos.

Los sombreretes ahora abrieron el paso a los sombreros nuevamente. Estos eran sombreros bastante pequeños usados sobre la frente, llevados sobre una gran masa de cabello, que formaba un gran peinado de bucles y pliegues. Los peinados requerían de tanto cabello que se utilizó cabello postizo.

Imagen del figurín "Tailor and Cutter" de c. 1870. La mujer lleva la chaqueta de cola larga que cae sobre el vestido. Es interesante ver también la costumbre de los figurines de representar a gente conocida llevando los trajes a la moda. En esta imagen están representados el Duque de Edimburgo junto a la Gran Duquesa Marie Alexandrovna. (16)

Vemos dos tipos de vestidos, aquellos que consistían en una sola pieza,



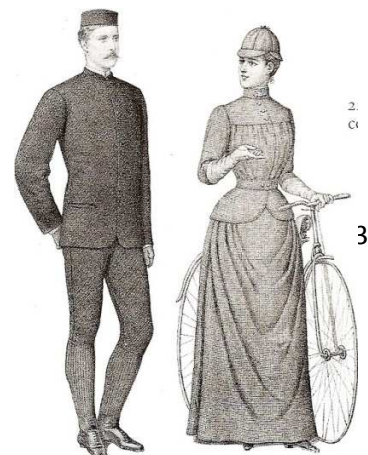
¹⁶ Idem, p. 192

denominados estilo princesa, y aquellos que consistían de un corpiño separado y la falda. La chaqueta de la década anterior se continuó usando con una pequeña cola que formaba una especie de sobre falda. El corpiño era largo, llegando hasta las caderas y terminando en punta. Este corpiño era muy ajustado y se utilizaba sobre un corsé largo. La falda se utilizaba bien drapeada y con un abultamiento en la parte trasera. Este abultamiento desapareció a mediados de década pero las faldas continuaban teniendo harta tela en la parte trasera que generalmente terminaba en una gran cola, incluso para los trajes de día, cosa que Ruskin y otros personajes de la época estimaban como poco higiénico. El corpiño continuó siendo excesivamente ajustado y el corsé se comenzó a llevar por fuera de éste, terminando en una punta a las caderas. En 1880 la moda común era que la falda emergiera por debajo de este corsé, drapeada de forma horizontal, haciendo que la figura de reloj de arena se acentuara aún más.

Como respuesta a esta moda “deformante” aparece en 1880 el movimiento del Vestido Racional y el traje Estético.

“Algunos intelectuales, como protesta en contra de la fealdad de la moda contemporánea, comenzaron a usar ropa influenciada por aquellas de los Pre-Rafaelitas. En su esencia seguían las líneas de la moda pero eran más sueltas, sin corsé, zapatos sin taco, y con peinados más suaves y menos producidos... Los miembros del movimiento del Vestido Racional, que se originó en 1881, estaban preocupados por lo poco saludable de la moda actual, protestando particularmente en contra de los apretados y deformantes corsés y las innecesarias capas de ropa, acolchado y ahuesado. A pesar de ser despreciado por muchos, el movimiento consiguió sus metas, en la medida en que las mujeres comenzaron a llevar vidas más activas y los rígidos corsés, por ende, pasaron de moda”¹⁷

Los hombres en esta década mostraron pocos cambios significativos. El abrigo con corte delantero se uso solo en las noches, adornado con seda negra. Para el día la levita se



¹⁷ Idem, p. 200

había establecido como la prenda aceptada para las salidas. Este tenía distintos cortes, uno era con un corte curvo sobre las caderas y abotonado sobre el pecho.

Traje de ciclismo masculino y femenino de entre 1878 y 1880
(18)

La influencia del deporte sobre la vestimenta comienza a incrementar notablemente en esta época. Todo tipo de nuevos deportes comenzaron a practicarse, y era imposible realizarlos con el traje común de día. Había un traje de caza, un traje de cricket y un traje de navegación. Pero uno de los inventos más destacados que influenciaron la moda fue el ciclismo.

En los hombres vemos varios tipos de sobretodos. El *Chesterfield* fue uno de los más populares, llegando hasta la rodilla, hecho de tela de estambre, lana escocesa en negro, café, azul o gris. También se usaron capas, o medias capas, adjuntos a un abrigo. El chaqué era la prenda esencial para cualquier evento formal, mientras que el esmoquin se utilizó en casa o cuando se cenaba en algún club.

En la década de los noventa la vestimenta masculina continúa siendo prácticamente la misma, pero con un incremento en uso de trajes menos formales. En el traje de la mujer la media crinolina desapareció por completo, al igual que el drapeado horizontal de la falda, sin embargo la cola larga continuó usándose. Los vestidos de día eran de cuello alto y generalmente terminaban con una gran cinta de tul. Todo tipo de encajes se utilizaron, tanto en las blusas, vestidos y enaguas. Las mangas eran estrechas con un abultamiento en los hombros. Algunos hombros eran tan abultados que era necesario rellenarlos con cojines para mantenerlos en su lugar.

La bicicleta que se había vuelto inmensamente popular, trajo consigo la necesidad de algún tipo de vestimenta bifurcada para las mujeres. Se pusieron de moda los *bloomers* o calzones de media pierna, que habían intentado instalarse como la moda décadas antes por una americana conocida como Señora Bloomer, pero que el machismo de la época

¹⁸ Idem, p. 204

había desechado. A pesar de que fueron igualmente ridiculizadas como en 1850, en los noventa las jóvenes continuaron usándolas. Con la incrementada popularidad de los deportes al aire libre, el traje por consecuencia se volvió más racional y el traje sastre se puso en boga. Este consistía en una chaqueta, una falda y una blusa camisera.

Como hemos visto a lo largo de este pequeño resumen de la moda, los eventos políticos muchas veces tienen un impacto en la moda. A fines del siglo XIX París continuaba siendo la capital dominante de Europa. El gobierno francés estaba considerando por ese entonces a Rusia y en 1893 una flota de rusos visitó Toulon y tres años después el propio Tsar visitó París. Con esto las pieles se pusieron en boga, usadas tanto por hombres como por mujeres. En el pasado las pieles habían sido usadas casi exclusivamente por los hombres y esta había sido utilizada en el interior de los abrigos, dejándose ver solo en los bordes del traje. Ahora las mujeres estaban utilizando abrigos completos de piel.

Podríamos decir que esta última década del siglo XIX, fue una época de cambio de valores. Los moldes rígidos de la sociedad se estaban quebrando, con los millonarios sudafricanos y otros ‘nuevos ricos’ que irrumpían las ciudades y los círculos aristocráticos. Los jóvenes sentían un nuevo soplo de libertad con sus trajes deportivos y extravagancias de sus trajes de día. La era Victoriana estaba quedando en el pasado.

Las primeras décadas del siglo XX, hasta antes de estallar la Primera Guerra Mundial, es generalmente denominada en Inglaterra como la época eduardiana, y en Francia, desde 1890 hasta la guerra, se conoce como la *belle époque*. En ambos países el ambiente era bastante similar, una época de gran ostentación y extravagancias.

En Inglaterra el rey Eduardo fijó el tono, “El hecho de que al rey le gustaran los hombres de la ciudad, los millonarios, los chistes judíos, las herederas americanas y cualquier mujer bonita (sin importar su origen) significó que las puertas estaban abiertas para cualquiera que lograra cosquillear el gusto del rey...”¹⁹ La sociedad, se moldeó en torno a los gustos del rey y todo era estafalario. Fue claramente una época de lujos, con

¹⁹ Idem, p. 213

fiestas y galas, se gastó dinero en ropa, comida y caballos de carrera, y todo se hizo en exceso como nunca antes.

La moda favoreció, así como lo hizo también el rey, a la mujer madura, serena pero al mando. Se puso de moda el llamado corsé ‘saludable’ que era muy rígido en la parte delantera, llevando el pecho hacia el frente y las caderas hacia atrás, creando la figura de ‘S’ tan típica de esas décadas. Continuó el uso del encaje en exceso y en todas partes del traje. Aquellas mujeres que no podían costear el encaje usaban crochet irlandés. Los trajes de noche eran extremadamente escotados. Los trajes del día eran cerrados, y las mujeres se tapaban de las orejas a los pies. El pequeño cuello de encaje se mantenía erecto con huesos, y los brazos era completamente cubiertos con largos guantes. Las plumas eran otro elemento en boga, usados en los sombreros y en boas completas de plumas de avestruz.

En esta época, denominada como “el último tiempo de diversión de la clase alta”, quienes podían costearlo pasaban la mayoría del invierno en Monte Carlo o en otros lugares similares del mediterráneo. Por lo mismo, la ropa de la época parece estar toda diseñada para fiestas de jardín, como si el clima en ese entonces hubiese sido mejor de lo que ha sido hasta hoy. Hasta los colores de los trajes parecen haber reflejado el optimismo y alegría de las clases altas, con todos sus colores pasteles. Mucha de la ropa era extremadamente decorada, bordadas con secuencias de flores, adornadas con pequeñas cintas, algunas hasta fueron pintadas a mano. El trabajo manual que se utilizó para la confección de estos vestidos solo se podría comparar con aquel de principios del siglo XVIII. La blusa también se había vuelto extremadamente elaborada en su confección. Los boleros se pusieron de moda, al igual que los corpiños Eton.

Las mujeres de clase media de esta época comenzaron a entrar a la fuerza laboral como niñeras, mecanógrafas, asistentes de compra, y sus labores no se podrían haber llevado a cabo en los vestidos de jardín usados por las clases altas. Estas fueron las mujeres que ocuparon el traje sastre. Las mujeres de clase alta también utilizaron este confortable traje para viajes o cuando en el campo.

Para ocasiones formales los hombres continuaron usando el sombrero de copa y la levita, pero el terno de calle y el sombrero de fieltro se comenzaron a ver cada vez más. Los sombreros de paja también se volvieron populares y se usaban junto con bombachos de equitación. Los pantalones se usaban angostos y no muy largos, los jóvenes los usaban doblados y plisados en la parte delantera, cosa que se hizo posible gracias a la prensa para pantalones, invento de 1890. Los cuellos eran bien almidonados y altos, a veces daban la vuelta completa al cuello, similar al efecto de los cuellos de encajes de las mujeres.

En 1910 el traje de las mujeres paso por un nuevo cambio traído por el Ballet Ruso como también por Paul Poiret. Esto trajo consigo una ola de todo oriental. Los colores pasteles fueron barridos por colores más audaces y los corpiños rígidos y las faldas acampanadas fueron desechadas y reemplazadas por lo drapeado. Las faldas, excesivamente angostas en las bastas, no permitían pasos largos en las mujeres. 1910 fue el año de las mujeres sufragistas y era como si toda mujer estuviese determinada a caminar en su traje oriental como la mujer de un harem. Con estas bastas angostas vemos los grandes sombreros ya en boga desde la década anterior, y las mujeres tenían la silueta de una V al revés. El encaje fue reemplazado por botones que eran cocidos en todas partes del traje.

En 1913 los altos cuellos de encaje fueron reemplazados por cuellos en V. A pesar de ser mal vistos por los conservadores, y tildados por los doctores como blusas de neumonía, causaron furor y nada ni nadie pudo detener su uso.

Justo antes del estallido de la guerra vemos una nueva renovación en la vestimenta femenina. Sobre la falda, muy estrecha en los tobillos, se ocupaba otra falda, una especie de túnica que llegaba justo sobre las rodillas. Los sombreros se achicaron pero se continuaron usando con plumas. Las mujeres continuaron usando estos sombreros una vez que se entró a la guerra, pero muchas encontraron que el vestido estrecho era incomodo para los trabajos de guerra en los que muchas estaban participando y terminaron utilizando solamente la túnica o sobre falda. Otras, con el pensamiento de que cualquier vestimenta extravagante durante periodo de guerra estaba fuera de lugar, usaron el traje sastre. Como toda guerra, esta puso un alto en la moda.

En 1919 cuando se pudo retomar la moda, la falda acampanada usada durante la guerra fue reemplazada por la falda barril, que tenía una forma más bien tubular. Las mujeres comenzaron a esconder su figura, algunas llegando a usar petos para aplanar el busto. La línea de la cintura desapareció y se usó a las caderas, haciendo que todo el cuerpo de la mujer se viera plano y sin curvas.

En 1925 se dio una nueva revolución, la revolución de las faldas cortas. Estas faldas cortas, que llegaban hasta un poco más debajo de las rodillas, causaron escándalo. Tanto las instituciones religiosas como las seculares intentaron todo lo posible para condenar estas faldas, pero todo fue inútil.

El *look* de las mujeres era más bien andrógono, sin ninguna curva para demostrar su femineidad y todas las mujeres jóvenes se cortaron el cabello. La melena utilizada en los primeros años de la década de los veinte, fue reemplazada a fines de esta por un corte aún más corto.

Este estilo ahombrado y andrógono amenazó la hegemonía de las casas de moda de París. Las mujeres francesas, con sus curvas y caras menos angulosas que sus contemporáneas inglesas y americanas, no se ajustaban con tanta facilidad a esta nueva moda. Muchas de las casas de modas y diseñadores que habían llevado la batuta durante las primeras décadas de los años veinte tuvieron que cerrar sus puertas, y esto abrió el camino para la aparición de nuevos nombres. De estos nuevos nombres, el más sobresaliente fue Coco Chanel, quién unos años más tarde tuvo su primera rival, Elsa Schiaparelli. Estas dos mujeres no solo lograron sobresalir en el mundo de la moda, pero además se vieron muy involucradas en el mundo de las artes y la cultura.

Si bien las faldas cortas habían causado un boom en la venta de medias, las faldas cortas no fueron buenas para los fabricantes de telas ni para los diseñadores de accesorios. Después de algunos intentos de introducir nuevos diseños, como faldas cortas adelante y largas atrás, a finales de la década de los veinte las faldas volvieron a ser largas y el corte de cintura volvió a su lugar normal. “Era como si la moda estuviera tratando de decir: *La fiesta terminó; Las Jóvenes Brillantes han muerto*. Como en 1820, el regreso de la cintura simbolizó un movimiento hacia un nuevo paternalismo: en términos económicos

la Recesión Americana; en términos políticos, la emergencia de Hitler.”²⁰ Las mujeres dejaron crecer su cabello largo, las mangas también se volvieron largas nuevamente, la línea de la cintura no se volvió excesivamente ajustada y las faldas continuaron siendo más bien rectas, pero largas.

Así como en siglos anteriores la realeza había llevado la batuta en cuanto la moda y los gustos, quienes arbitraban el mundo de la moda ahora eran las actrices. Todas querían parecerse a Greta Garbo, con amplias espaldas y delgadas cinturas.

Como las piernas ahora estaban nuevamente cubiertas y escondidas, la atención se volvió a la espalda, con escotadas espaldas llegando hasta la cintura en los vestidos. Es posible que estos escotados vestidos hayan derivado de la nueva moda de los trajes de baño. Los trajes de baño de los veinte habían sido bastante modestos. Pero luego algunos comenzaron a afirmar que la exposición de la piel al sol era la clave para una buena salud, y por ende, entre más piel este expuesta, mejor. Las faldas de los trajes de volvieron más cortas, las mangas más cortas, y finalmente apareció el primer traje de baño sin espalda.

Los vestidos en general durante la década de los treinta fueron largos y angostos con anchos hombros, muchas veces haciendo que los hombros se vieran más anchos que las caderas. Las mujeres altas eran admiradas, por lo que todos los trucos para verse altas fueron utilizados. Por ejemplo, el pelo se peinaba bien pegado al casco con un pequeño rulo en la parte posterior, para que la cabeza se viera más pequeña. Estaba de moda utilizar un pequeño sombrero cuyo alerón cubría un ojo. Los vestidos de día terminaban unos centímetros antes del piso, mientras que los de noche llegaban hasta el suelo. De tarde y de noche se usaban pequeñas capas, o el bolero que estaba tan de moda. Quizá como muestra de las dificultades económicas, los vestidos de noche eran de lana o fina lana o de algodón, antes reservados solo para los vestidos de día.

Sin lugar a duda la Depresión logró que los vestidos de las clases altas y las clases bajas tuvieran menos diferencias. Antes de 1930 compradores americanos compraban por lo menos 10 copias de los modelos de París para luego venderlos a una adinerada

²⁰ Idem, p. 240

clientela. Después de la recesión las autoridades impusieron un impuesto de casi 90% de los precios de los modelos originales. Pero los moldes cortados en lino podían ser ingresados libres de impuesto. Estos moldes venían con todas las instrucciones para confeccionarlos e hicieron que los modelos una vez reservados para gente adinerada ahora estuvieran al alcance de muchos. Otra novedad que contribuyó a todo esto fue el uso de telas sintéticas, hasta una trabajadora de fábrica podía costear medias de seda sintética.

La nube de la segunda guerra mundial se estaba comenzando a abalanzar sobre Europa. Todos los ciudadanos, incluyendo los diseñadores, estaban confundidos sobre que iba a ocurrir en el futuro cercano. Pero hasta muy poco antes del estallido de la guerra los diseñadores parecían estar apostando por la paz. Si bien en esta época vemos todo tipo de modelos y siluetas, lo que todas tenían en común fue su ajustada cintura. La publicidad estaba tratando de revivir el ajustado corsé de encaje y hasta hubo un intento de revivir la crinolina y lo que vemos es una especie de *revival* del romanticismo.

En 1940 todas las casas de moda continuaron con su trabajo regular, lanzando sus modas para la primavera. Ni Inglaterra, ni Francia, ni los Estados Unidos, parecían percatarse de que la segunda gran guerra del siglo XX estaba sobre ellos.

En el caso de la vestimenta masculina, el camino hacia la informalidad continuó después de la primera guerra mundial. Después del cese de fuego, la levita casi no se veía y el chaqué solo se veía en ocasiones muy formales como matrimonios, funerales o en la presencia de la realeza. El terno de calle se volvió la vestimenta común, un poco más corta que en el pasado y sin el corte en la parte de atrás. El chaleco había quedado en el pasado dando paso a la popularidad de la chaqueta de doble hilera de botones.

A mediados de la década de los veinte, los pantalones se volvieron más amplios, denominados pantalones Oxford. A veces eran tan amplios que solo la punta del zapato se hacía visible. A finales de la década de los veinte los extremadamente anchos pantalones Oxford se dejaron de usar, pero los pantalones continuaron usándose más anchos que antes.

La Segunda Guerra Mundial fue otro de los grandes eventos que dejaron su marca en el transcurso de la moda. Tuvo un profundo impacto en la industria de la moda en toda Europa y Norte América y consecuentemente en el diseño de la ropa. La ocupación de París, la capital internacional de la moda, por las tropas alemanas en 1940, significó su completo aislamiento del resto del mundo. Muchas de las casas de alta costura tuvieron que cerrar sus puertas, incluyendo Chanel. Algunos diseñadores emigraron a Inglaterra, otros a los Estados Unidos, y otros como Jacques Heim, tuvieron que esconderse.

Algunas de las casas de alta costura si continuaron trabajando y desarrollando la moda de los treinta. Con pequeñas muestras de sus colecciones vemos que sus vestidos continuaron siendo largos y amplios, algunos usaron el corsé y hasta hubo un *revival* de las medias crinolinas de fines del siglo XIX. Esto fue posible en Francia debido a que el racionamiento solo era realmente necesario para los ocupantes, y no hubo ningún intento de conservar material o fuerza laboral.

A pesar de que París pudo continuar diseñando, sus diseños no podían ser vistos por el resto del continente, y su hegemonía sobre el mundo de la moda llegó a su fin. Los Estados Unidos e Inglaterra tuvieron que depender de sus propios diseñadores, además de tener el reto de la escasez que trajo consigo la guerra.



El sistema de racionamiento fue introducido en Inglaterra en el verano de 1941. Este sistema regulaba la cantidad de prendas que podían ser compradas. El año siguiente se introdujo el '*Utility Clothing Scheme*', un plan que controlaba la cantidad de tela y de adornos que llevaba cada traje. La Sociedad Incorporada de Diseñadores de Moda de Londres, que incluía algunos de los diseñadores que había emigrado de Francia, se dedicaron a diseñar ropa que cumplieran con las reglas, usando la mínima cantidad posible de material y fuerza laboral. Se diseñaron y produjeron 4 líneas básicas

de prendas: blusa, vestido, traje y abrigo. 32 diseños se produjeron en masa, llevando la estampa de CC41, indicando que cumplían con las reglas del plan de racionamiento. Contrarrestando la severidad de las líneas de la ropa en racionamiento, las telas utilizadas eran de colores más llamativos.

Típica vestimenta del Reino Unido durante la época de la Segunda Guerra Mundial. Traje sastre de hombros cuadrados con una falda hasta un poco más debajo de las rodillas. Acompañado el conjunto con un pequeño y funcional gorro y cartera. **(21)** , incluyendo el uso de la seda que se ó la manufactura de medias de seda. El Nylon introducido en los Estados Unidos por Du Pont en 1939, aún no hacía su ingreso en Europa, por lo que las medias eran hechas de rayón, lana y algodón. Fue común también, cuando estos materiales también se hicieron escasos, que las mujeres se tiñeran las piernas y dibujaran una línea en la parte posterior de las piernas, imitando la costura de las medias. En el verano solo usaba calcetines cortos. La falta de medias también logró popularizar el uso de pantalones, sobre todo entre las mujeres trabajadoras.

Una campaña llamó todas las mujeres habituadas a desechar ropa en mal estado o dañada, que la arreglaran y sacarán provecho de ellas. A pesar de que los sombreros no estaban en racionamiento, la mayoría de las mujeres prefirió el uso de turbantes o pañuelos en la cabeza.

Con el aislamiento de Francia, talentos de Estados Unidos lograron emerger. Entre estos, Norell logró producir diseños simples pero sofisticados, usando trajes de lentejuelas que no estaban en racionamiento. McCardell llevó la batuta en la ropa deportiva, haciendo ropa simple y práctica. Cuando los Estados Unidos, en 1942, racionaron el uso de telas, sobre todo la lana y la seda, McCardell recurrió al algodón, en mezclilla, terliz, y tejido de punto.

A pesar de que los racionamientos de la guerra afectaron la moda en los Estados Unidos, el racionamiento no fue tan severo con Inglaterra y se impuso por un periodo

²¹ Idem, p. 253

mucho más corto. El racionamiento en los Estados Unidos duró hasta 1946, mientras que en Inglaterra se alargó hasta 1948. A causa de este periodo de escasez la producción en masa de vestimentas, y las prendas listas para usar lograron tener un desarrollo y avance significativo. En los Estados Unidos por ejemplo, se llevó a cabo una encuesta nacional para tener un registro de las medidas de las mujeres e implementar un sistema de tallas estandarizadas.

Terminada la guerra, tanto los Estados Unidos como Inglaterra, se querían establecer como los líderes mundiales de la moda, pero sus esfuerzos fueron en vano. Tras la liberación de Francia dejaron atrás las extravagancias de los años de la ocupación para volver a una línea más simple. Las casas de moda de París sabían que tendrían que esforzarse para ganar seguidores de América. Para publicitar las modas francesas, artistas y diseñadores trabajaron juntos para crear el *Théâtre de la Mode*, una exhibición de maniqués miniatura vestidos en trajes de alta costura, copias de las colecciones de primavera verano del año.

De todos los diseñadores parisienses de la posguerra, quién tuvo el mayor peso en poner a Francia como epicentro de la moda fue Christian Dior. En febrero de 1947 tuvo su primera muestra como diseñador independiente, y su línea fue nombrada como el *New Look*. La colección no era del todo nueva, sino más bien una adecuación de lo que había sido la moda durante de la década de los treinta y los años de la ocupación. Los hombros eran redondos, y lo trajes acentuaba el busto, las cinturas era encorsetadas y las faldas eran largas, llegando casi hasta los tobillos.

El *New Look* recibió toda una mezcla de respuestas. Para algunos era señal de un futuro próspero, para otros era un desperdicio en tiempos en donde materiales aún eran escasos. Algunas mujeres pensaron que era dar un paso atrás, la femineidad del traje significaba un retiro de las mujeres de los roles activos que habían logrado adquirir. Sin embargo el *look* se popularizó y perduró hasta 1954.

Las mujeres en los cincuenta se preocuparon de parecer maduras y sofisticadas. En la formalidad de la década, cada ocasión requería su propia vestimenta y accesorios. Para el día se usaron el traje sastre y el vestido camisero, mientras que de noche el vestido debía

ser muy formal, con trajes largos y perfectamente confeccionados. El cabello también era perfectamente estilizado, con suaves bucles o pequeños tomates bajos. El maquillaje era imprescindible y sobrecargado: una base clara y pareja con rubor bastante rojo, cejas arqueadas, ojos delineados y labios de rojo profundo.

Los cincuenta fueron una década de arduo trabajo en el ámbito de la moda. En 1954, Chanel pudo reabrir sus puertas y produjo una línea que recordaba la comodidad de sus vestidos anteriores, con bastas más cortas llegando hasta un poco más debajo de las rodillas con trajes y vestidos cómodos y quizás no tan glamorosos. Balenciaga también produjo una colección en oposición al *New Look* con túnicas largas usadas sobre faldas rectas, trajes suaves con cuellos altos y mangas tres-cuarto. En 1957 introdujo el 'camisón' que luego otros diseñadores adoptarían y que se volvería la prenda principal de los sesenta.

En Norte América la mayoría de los diseñadores personalizados, se expandieron hacia la ropa confeccionada y lista para ponerse (de tallas estandarizadas). Claire McCardell continuaba produciendo sus estilogas prendas de mezclilla, vestidos de algodón e introdujo los pantalones tres-cuarto con camisetas tan cortas que dejaban ver parte del estómago. Las mujeres de Norteamérica miraron a las actrices en busca de inspiración y consejos de moda, como a Doris Day o Elizabeth Taylor, con el look de 'la niña de al lado' y el look más sexy respectivamente.

Los cincuenta también fue la década del alza de los diseñadores italianos. Emilio Pucci y Roberto Capucci fueron dos de líderes en diseños de moda italiana. Además Italia lideró lo que fue el diseño de zapatos y otros accesorios de cuero.

En Inglaterra se dio el primer vuelvo n la moda de los hombres después de la guerra. Esta fue la adopción por parte de los hombres de la clase obrera del traje tipo eduardino introducido al mercado por Saville Row. La revolución que esto refleja no es solo que las clases bajas se vistieran como las clases altas si no que más allá de eso, jóvenes provenientes de familias más bien pobres ahora podía costear ropas relativamente caras y tenían el poder y la confianza de adoptarlas como parte de su propio estilo.

Si bien en su mayoría los jóvenes tendían a vestirse como sus padres, si hubo un mayor relajamiento en los códigos de vestimenta. Las estrellas de cine James Dean y Marlon Brando popularizaron un nuevo estilo, de chaquetas de cueros, pantalones de mezclilla, pelo engominado y patillas. Las mujeres más jóvenes por el otro lado, usaron chalecos y cardiganes sobre sostenes puntiagudos, con faldas circulares, rígidamente levantadas con capas de enaguas de nylon. Otra vestimenta común entre los jóvenes, tanto en hombres como en mujeres fue el *look* de la escuela de arte o beatnik cuya clásica marca fueron los pantalones ajustados.

Es interesante ver como en esta época, sobre todo entre los jóvenes, el furor que causó el Rock n' Roll americano influyó de modo indiscutible la moda. Desde ese entonces es fácil ver la unión entre las industrias de la moda y de la música.

Los sesenta se pueden dividir en dos partes, en términos de moda. Los años entre 1960 hasta 1967 se han denominado como los *swinging sixties* término que se refiere, entre otras cosas, al relajamiento moral de esos años. En estos años la moda se concentró sobre todo en la juventud. Francia aún era el líder de la alta costura y de las prendas más exclusivas listas para ponerse. Sin embargo Londres logró dominar el diseño y el comercio al por menor de los estilos más a la moda entre los adolescentes. El símbolo de la venta de moda que nació por ese entonces fue la boutique, con pequeñas colecciones de las prendas más a la moda, vendedores vestidos a la última moda, fuerte música pop e

interiores artificiosos e ingeniosos.



Tienda Stop the Shop en King's Road, Londres, en el año 1969.

El interior psicodélico de las boutiques de Londres que refleja la vestimenta, el estilo y la cultura de los *Swinging Sixties*. (22)

La gran revolución de los sesenta en las prendas de las mujeres fue la mini. En 1961 la vasta llegaba justo por sobre las rodillas y en 1966 la había subido hasta medio muslo. A pesar de toda la revolución sexual de la cual esta prenda fue parte, la moda de los sesenta era solo realmente sentadora para las mujeres extremadamente delgadas, que casi parecían escolares antes de entrar en la pubertad. Este look fue popularizado por la modelo inglesa Lesley Hornby, mejor conocida como Twiggy, hoy en día un ícono del estilo de los sesenta.

Foto de Twiggy en 1967. Su imagen se volvió tan representativa de la época, que ella como personaje se volvió más protagonista que la ropa que promovía. (23)

La diseñadora a la que con más frecuencia se le adjudica la introducción de la mini a la moda es a la inglesa Mary Quant. Mary Quant se dedicó a crear simples y cómodos diseños que se



²³Idem, p. 100

podían mezclar y parear como uno quisiese. Estos diseños lograban la dilución de clases, muy representativo del ambiente de los sesenta.

En esta década, tanto los diseñadores como los fabricantes de telas celebraron la modernidad y los logros científicos. Nuevos materiales fueron introducidos a la moda, brillantes y fácil de cuidar acrílicos y poliésteres.

La vestimenta de los hombres continuó volviéndose cada vez más informal, más llamativa y más colorida. Los pantalones a la cadera y las camisas de cuello alto comenzaron a verse cada vez más. La mezclilla se uso no solo para pantalones sino que también para camisas y chaquetas. Los jóvenes también comenzaron a utilizar las prendas de tiendas de ropa militar. También vemos un estilo de ropa continental, dirigido hacia la población gay. La ropa del diseñador John Stephen, fue inicialmente el predilecto de los Mods, la subcultura de la época que gustaba del moderno estilo italiano.

La ropa más conservadora de la época fue la americana más que las colecciones más extravagantes provinieron de los diseñadores franceses. En sus desfiles se de la época se vieron trajes con los materiales menos convencionales, todo tipo de vestimentas tipo espaciales y astronáuticas. Además de esta influencia de las ciencias sobre la moda, también vemos las influencias de las artes, del arte Pop y del Op-art.



El vestido de Yves Saint Laurent 'Mondrian'
fue uno de los más imitados en todas las
tiendas y boutiques. (24)

La ropa lista para ponerse domino todas las tiendas a mediados de los sesenta, y los diseñadores de alta costura habían entrado en la cuenta de que las mujeres ya no querían pasar su tiempo en largas pruebas de vestuario o pagar altos precios para vestidos que probablemente solo usarían por un corto tiempo.

El clima optimista y la buena situación económica de principios de los sesenta se comenzaron a desvanecer hacia 1968 en la medida que la inflación y el desempleo incrementaban. La población comenzó a tomar en cuenta las consecuencias humanas y ambientales de los avances tecnológicos y las mujeres se comenzaron a rebelar en contra de los ideales femeninos impuestos por la sociedad.

Los últimos años de los sesenta y primera mitad de los setenta cementaron el camino para pluralismo de estilos que tenemos hoy en día. Fue una década en la que el individualismo y la autoexpresión fueron los principios más importantes. Las prendas fueron retocadas con bordados y aplicaciones, personalizando todas las prendas. Las playeras batik se hicieron inmensamente populares.

El look étnico comenzó a predominar la escena de la moda. Los Hippies fueron los primeros en adoptar los abrigos afganos, las prendas de cuero, el caftán y los cintillos y las cuentas como parte de su rechazo hacia el consumismo de la sociedad occidental. Europa y los Estados Unidos se volvían cada vez más multiculturales, y las comunidades afro-caribeñas, afroamericanas y asiáticas comenzaron a influenciar la moda.

Las bastas de las faldas comenzaron a alagarse, aun que algunas mujeres se resistían a dejar el uso de sus minis. Como alternativa a la mini también nacieron los *hot pants* o minishorts. De a poco el look futurista se fue dejando de lado para dar paso a un look más romántico de líneas más fluidas.

²⁴ Laver, James, "Costume and Fashion: A Concise History", p. 266

Se revivieron las líneas de 1930, con telas suaves y con fluidez como el satín. En zapatos tanto de hombres como de mujeres vemos imitaciones de zapatos de los años cuarenta, algunos con altas e incómodas plataformas. A principios de los setenta también comenzamos a ver lo que fue el símbolo de la vestimenta de la época, los pantalones acampanados. Estos eran jeans muy ajustados a los muslos hasta las rodillas desde donde se acampanaban, siendo bien anchos a los pies.

En esta misma década vemos la primera ola de diseñadores japoneses como Issey Miyaki y Kenzo. Desafiando las modas occidentales introdujeron colecciones con ropas más sueltas, que consistían en el drapeado y las capas. Vemos en sus colecciones un estilo más campestre.

A mediados de los setenta, otra moda que comienza a surgir en las calles de Londres fue la moda Punk. Un estilo que buscaba impactar, combinando pantalones negros ajustados, chaquetas de cuero personalizadas y bototos negros. Las mujeres usaban minis con pantis de red y zapatos de altísimos tacones. Toda la ropa, mucha de cuero y plástico, era acuchillada y remendada con alfileres de gancho, cierres y tachuelas. Muchas de sus playeras llevaban eslóganes agresivos y anarquistas. A pesar de que este estilo surgió de las calles, tuvo un alto impacto en el mundo de la moda y el diseño.

A finales de 1970 vemos un boom de la vida saludable, seguido con el florecimiento de gimnasios y estudios de danza en toda Europa y Norte América. La ropa deportiva se introdujo al mundo de la moda con mallas, overoles y patas. La lycra elástica fue un material crucial para diseñar este aspecto deportivo. El músico Bob Marley, que aparecía en sus tocatas con pantalones de buzo y playeras de de equipos deportivos, fue una de las grandes influencias en cuanto al uso de la ropa deportiva en el día a día.

Los primeros años de los ochenta se ve un nuevo auge de la ropa de alta costura lista para ponerse. La mayoría de los clientes que buscaban estas prendas eran los americanos adinerados y el mercado del medio oriente enriquecido por el petróleo. En general los estilos de las casas de modas eran cortos y ajustados o voluminosos y con capas. Muchas de las casas de modas con este nuevo auge, aprovecharon volver a sus diseños más clásicos con los cuales habían adquirido su inicial fama.

Para el día el traje, con pantalones o falda, y amplias hombreras, fue la vestimenta que reflejó a la mujer trabajadora y poderosa. Quienes llevaron la batuta dentro de esta vestimenta fue la industria italiana, haciendo de Milán la capital de la moda en Italia.

En Norte América hubo una tendencia hacia vestimentas más tradicionales, imitando el estilo de la aristocracia británica de los años veinte. Esta fórmula fue llevada a cabo por Perry Ellis, Ralph Lauren y Calvin Klein, mientras que Donna Karan vestía a todas las mujeres empresarias cómodos trajes y versátiles prendas de día.

Una segunda ola de diseñadores japoneses aparece en las pasarelas de Europa en los ochenta. Los cortes asimétricos de estos diseñadores o bien llevaban influencias de trajes japoneses ceremoniales o tenían la intención de celebrar la modernidad, siempre de líneas sueltas que oculta la verdadera figura del cuerpo.

París continuo (y continúa) siendo la capital internacional de la moda. Diseñadores de todas partes del mundo participan en las pasarelas y las casas de moda de París. Francia siempre ha promovido activamente su industria de la moda. A pesar de que las casas de modas, principalmente lideradas por conglomerados internacionales, sufren grandes pérdidas monetarias en sus colecciones de alta costura, estos eventos glamorosos y altamente publicitados son lo que le entregan a estas marcas su prodigioso estatus y la posibilidad de que sus bienes comerciales sean altamente lucrativos.

Después de un pequeño receso en 1987, la moda volvió a retomar su estatus en 1990 con el auge de nuevos diseñadores de distintas partes de Europa. Estos nuevos diseñadores introdujeron lo que se llamo la vestimenta deconstructiva. Estas prendas eran generalmente negras y de tamaños exagerados, esto es o excesivamente grandes o excesivamente pequeños, a veces parecían estar de adentro hacia afuera, con cortes y las costuras el descubierto. Este look es a veces puesto a la par con el estado de recesión por el que se estaba pasando, además de ser el look que pavimento el camino de la vestimenta de una nueva época.

La década de los noventa, fue en general, una década de profundos cambios y vuelcos para la industria de la moda. Una gama de los más variados estilos se produjo en esta

década. Las revistas de moda, en vez de presentar las colecciones para la nueva temporada, se preocupaban de mostrar los distintos temas, telas y estilos que habían emergido. La primera mitad de los noventa vio aparecer, o más bien reaparecer, las modas de los sesenta y setentas, "... (De minis, a pantalones campana, a estilos hippy, plataformas y punks), looks de futurista ciberpunk, modas ecológicas, estilos étnicos, grunge, uniformes colegiales, ropa deportiva y un rango de estilos de subculturas en versión mejorada, como gamberros, surfistas, ragga y b-boys de pasarela."²⁵ Esta emergencia de lo retro di paso a su vez para el auge de tiendas de ropa de segunda mano.

Uno de los importantes y más influyentes desarrollos de la industria de la moda de este periodo fue el surgimiento de Gucci, establecido en Milán en 1906 como una albartería. Gucci demostró como una marca de bienes de lujo se podía reinventar a través de un nuevo diseñador y ampliamente propulsadas campañas de publicidad. Después de pasar bajo el poder de distintas manos, Gucci se volvió la marca de lujo más codiciada a mediados de los noventa. Todos los accesorios Gucci fueron codiciados, y sus prendas como pantalones con plumas y vestidos floreados fueron imitados por todas las tiendas de venta al por menor. El resurgimiento de Gucci marco un incremento en la inversión de lujosos conglomerados en la industria de la moda.

La reinención de las clásicas casas de moda en los noventa ha sido uno de los temas centrales y sus grandes movimientos y diseños fueron inspirados tantos en las pasarelas como las calles de la ciudad haciendo que los límites entre estos dos ámbitos se fueran haciendo cada vez más borrosos. Algunos diseñadores como Helmut Lang, tomaron antiguas prendas, que nunca habían sido parte de la moda, reinventándolas e integrándolas en sus colecciones, como la ropa militar, introduciendo la parka y los pantalones de múltiples y grandes bolsillos.

En las últimas décadas del siglo veinte, los logos han sido una parte importante de las grandes casas de moda, como en las carteras de Louis Vuitton, las CC de Chanel, y la margarita de Mary Quant en los sesenta. Una de las grandes marcas que lograron impactar el mercado con su logo durante los noventa fue Prada. Prada, como Gucci, se

²⁵ Idem, p. 282

reinvento desde una industria de cuero a una marca lujosa y l de artículos de moda. Comenzaron a hacer carteras de nylon e impermeables en una época en que la moda eran las telas naturales y de bajo impacto al medio ambiente.

A principios del siglo XXI vemos aparecer todo tipo de nuevas telas, sintéticas pero sofisticadas. Entre estos vemos el lino que no se arruga, nuevas pieles sintéticas, y nuevas formas de estampar las telas.

Esta es solo una de las formas en que la tecnología impacto la moda a fines del milenio. El internet, que ha permitido que diseñadores transmitan sus desfiles en vivo y en directo a través de la red, ha logrado dejar conocer todos los diseños en todos los rincones del mundo. Además en la web se ha creado un archivo con información sobre moda al alcance de todos, cosa que también ha significado que modelos exclusivos de casas de alta costura quedan al alcance de los vendedores al por menor para imitar. La venta de ropa a través de internet, a pesar de tener un comienzo rocoso es claramente un campo que va creciendo, tanto para las grandes tiendas del mercado y las grandes casas de alta costura.

En cuanto a estilos, una de las vestimentas claves que apareció a mediados de los noventa fue el de Bohemio Moderno. El look bohemio se vio el look codiciado por muchas mujeres adaptando tejidos étnicos, colores brillantes mezclados en llamativos diseños, con mezclas de telas usadas en capas con bodes de terciopelo, bordados y estampados florales además de aplicaciones de pequeños espejos.

Otros look que surgió de esto fue el de Hippy Chic, transformando prendas nunca antes consideradas en codiciados accesorios como la pashmina.

El poder del accesorio a principios del siglo XXI nos da una señal del camino que va tomando la moda. Después del éxito de Gucci y Prada todas las grandes y lujosas marcas han aparecido con colecciones de accesorios como carteras, zapatos y lentes de sol. Esto ha permitido que objetos de lujosas marcas estén al alcance de personas con un presupuesto más limitado.

“A principios del siglo veintiuno, la industria de la moda se ha agrandado incrementando los números no solo de diseñadores, marcas y grandes tiendas pero también de medios de información que imparten la moda por medio de la red y de forma impresa. Hoy, ningún look en particular puede dictar la forma en que nos vestimos con algún grado de certeza... Algunas tendencias de temporada siguen en oferta pero el cambio de siglo ha sin duda sido testigo de la liberación de desarrollos lineares en la moda.”²⁶

Vemos a lo largo de esta breve y resumida historia del traje y la moda, como distintos eventos, pensamientos e influencias han logrado tener algún tipo de efecto sobre la forma en que nos vestimos. A través de la moda podemos ver cuáles fueron las naciones más influyentes durante la época romana, vemos como las personas han pasado de admirar a la realeza a admirar a los actores, cantantes y modelos; vemos como formas de pensar, revoluciones sociales y culturales intentan reflejar su descontento o su nueva forma de ser a través de sus prendas de vestir. Vemos sobre todo como la moda no es algo frívolo, si no que es un medio de estudiar la historia de la humanidad.

²⁶ Idem, p. 291

II. FUNDAMENTOS DE LA CONSERVACION

Para el montaje de una exposición es necesario considerar una serie de factores para la conservación de los objetos expuestos. Estos factores incluyen el transporte de los objetos desde su lugar de origen hasta la exposición, el ambiente de la sala de exposición, considerando el clima, la luz, contaminación, por nombrar algunos. Para distintos objetos las necesidades específicas irán variando, pero los factores a tener en cuenta serán los mismos.

2.1_ CLIMA

En cuanto al clima hay que preocuparse tanto de la humedad como la temperatura a la que estará expuesto el objeto. No solo habrá que considerar estos factores en la sala misma de exposición, también habrá que tenerlos en cuenta a la hora del transporte y embalaje y en el momento de decidir la fecha de la exposición, esto en el caso de traer obras de otros país. Nos explayaremos sobre este tema más adelante. Comencemos por la humedad.

La humedad puede causar daños importantes a distintos objetos. Es importante controlar la humedad relativa ambiental, ya sea incrementando o bajándola. La humedad del ambiente puede provenir de diferentes fuentes. Tenemos la humedad exterior que proviene de lluvias, lagos, mar o tierra húmeda. Puede provenir de las paredes, ya sea por goteras o tubos rotos por la capilaridad que hace subir la humedad del suelo a través de la pared interior. Limpiar el suelo con agua, la respiración humana y la condensación que se produce en superficies frías también puede incrementar la humedad relativa ambiental.

Distintos objetos, dependiendo de su materialidad, requerirán una humedad relativa distinta. La siguiente tabla, tabla de Gäel de Guinchen, nos indica la humedad relativa que requiere cada objeto.

- 0 – 45%: objetos inorgánicos: metales, cerámica, piedra.

- 45 – 55%: objetos inorgánicos: vidrio sensible, fósiles.
- 50 – 60%: objetos orgánicos: madera, papel, textil, marfil, cuero, pergamino, pintura, especímenes de la historia natural.
- 100%: objetos provenientes de excavaciones húmedas: piedra, mosaico, cerámica, madera

El último caso de la tabla de Gäel de Guinchen toma en consideración que si un objeto se ha conservado bien por mucho tiempo en un ambiente muy húmedo, es importante no cambiar bruscamente su clima ya que esto podría producir un daño enorme. A pesar de estos porcentajes de humedad relativa sugerida, existen excepciones en donde el objeto se ha conservado en buen estado en un ambiente poco favorable. Un ejemplo de esto son las 500 estatuas de marfil conservadas en buen estado en el Museo de Historia Natural de Río de Janeiro, a pesar del ambiente con un 80% de Humedad relativa. También está el caso de la tumba de Tutankamon, en donde los objetos subsistieron 3750 años en buen estado a pesar de estar en un ambiente de 28% de Humedad Relativa. En ambos casos podemos ver que a pesar del clima poco favorable, los objetos no fueron sometidos a fluctuaciones de humedad y de temperatura. Los objetos en general absorben y expelen humedad, produciendo dilataciones y contracciones que fatigan el material y se pueden producir daños graves.

Es posible cambiar la humedad relativa del ambiente del objeto de forma gradual, pero esto no es necesario si es que el objeto se ha conservado en buen estado dentro de un ambiente húmedo. Cualquier cambio de ambiente brusco será dañino para un objeto de cualquier tipo. Si es necesario cambiar el ambiente de un objeto, siempre se deberá hacer de manera gradual, con los métodos que se explicarán más adelante.

Es importante tener en consideración que cualquier objeto que ya haya presentado problemas y que haya sido restaurado, será aún más sensible a la humedad relativa que un objeto sano. Un mal manejo de la humedad relativa necesaria para cada objeto puede llevar a la formación de hongos en caso de que la humedad sea mayor que la necesaria. Si la humedad relativa es menor a la necesitada por el objeto podría provocar grietas severas en materiales como la madera, u objetos que se han mantenido en un ambiente de alta humedad relativa por mucho tiempo.

Tenemos diferentes maneras para medir la humedad relativa ambiental. Cada instrumento de medición tiene sus ventajas y desventajas, que se deben considerar a la hora de utilizar cualquiera de ellos.

El sicrómetro de molinete es un instrumento compuesto por dos termómetros, uno de bulbo seco y uno de bulbo húmedo. Nos referimos a bulbo húmedo al termómetro que tiene su bulbo recubierto de género que debe impregnarse con agua destilada. Se utiliza haciéndolo girar por encima de la cabeza, no cerca de uno ya que podría influir negativamente en el resultado. Se hace girar por cinco minutos, luego, sin tocar los extremos sensibles de los termómetros, se lee el resultado de ambos termómetros. En la tabla adjunta al sicrómetro se debe buscar la temperatura obtenida por el termómetro de bulbo seco, luego se debe trazar una línea recta hacia la derecha de una longitud equivalente a la diferencia que se obtenido entre las temperaturas de ambos termómetros. Así obtendrá la humedad relativa ambiental.

Dentro de las ventajas de este instrumento tenemos que es fácil de usar, da medidas rápidas, es fácil de transportar y no necesita ser calibrado. Sus desventajas son que no se puede usar en vitrinas, al usar pila hay que procurar que ésta no se gaste, hay que cuidar que el género del bulbo húmedo no se ensucie, hay que disponer siempre de agua destilada y se debe cuidar de no alterar las medidas con la mano.

Otro instrumento utilizable es el Higrómetro. Existen higrómetros de papel, de cabello y electrónicos. Estos se deben dejar por una hora en el ambiente en que se desea hacer la medición y luego se hace la lectura. Suelen ser pequeños por lo cual se pueden introducir en cualquier espacio, son fáciles de manejar y de leer. Por el otro lado, sus desventajas son que son de lenta reacción, es necesario calibrarlo y son sensibles a la suciedad del ambiente.

Las instrucciones sobre su calibración deben venir en la caja del instrumento. El punto de calibración generalmente estará entre 96 – 98%. “Ponga alrededor del instrumento un paño húmedo sujetándolo mediante un elástico, espere unos 5 minutos que la aguja suba al máximo. Si la aguja sobrepasa el punto de calibración, supongamos fuera el 100%, hay que ajustar un tornillo ubicado en la parte posterior y moverlo con un desatornillador hasta fijar la aguja en el

punto de calibración. Finalmente se saca el trapo húmedo y el instrumento está listo para usarse. Se recomienda calibrarlo una vez al mes.”²⁷

El tercer y último instrumento que expondremos acá sobre la medición de la humedad es el termohigrógrafo. La ventaja de este instrumento es que registra en un gráfico la humedad y la temperatura ambiental en un periodo de tiempo. Con esto es fácil demostrar cualquier problema de humedad a otras personas. Su gran desventaja es que es de un costo bastante elevado.

Para calibrar el termohigrógrafo se necesita un sicrómetro y un termómetro. Se ubica el termómetro sobre una tabla, para no tocar el bulbo. También se puede calibrar con una toalla húmeda, procurando que la aguja no sobrepase el 100%, en cuyo caso se debe ajustar la aguja mediante la manipulación del tornillo.

Al utilizar este instrumento es importante colocarlo bien cerca del medio donde está el objeto. Se debe pensar bien donde se colocará el objeto para efectuar la medición, teniendo cuidado de no colocarlo en un microclima cuando se quiere medir la humedad de una habitación o sala. Ya que sus agujas son bastante sensibles es importante colocarlo en un lugar fuera del alcance del público para que no haya ningún tipo de manipulación que pudiese afectar los resultados.

Además de estos tres instrumentos, en la actualidad existen también los computadores daycataloger que miden y controlan la humedad y la temperatura dentro de salas de exposiciones. Mediante hidrómetros instalados en la sala que están conectados a la computadora se manda la información desde la sala al computador. El software que se utiliza permite conectarse a otros países o museos. Si la humedad es inadecuada suena una alarma. Se puede agregar al computador el sistema ESELC para hacer transparencias, gráficos o estadísticas.

Ahora que ya sabes cómo se puede medir la humedad relativa del ambiente debemos establecer cómo se puede controlar la humedad para que sea adecuada a las necesidades del objeto. Existen seis reglas cruciales que hay que tener en consideración en cuanto a la modificación de la humedad relativa.

²⁷ Theile, Johanna, “*Fundamentos de la Conservación*”, p. 13

1. “Para aumentar la humedad relativa a temperatura constante, se debe aumentar la humedad absoluta.
2. Para aumentar la humedad relativa a humedad absoluta constante, se debe disminuir la temperatura.
3. Para disminuir la humedad relativa a temperatura constante, se debe disminuir la humedad absoluta.
4. Para disminuir la humedad relativa a humedad absoluta constante, se debe aumentar la temperatura.
5. Para estabilizar la humedad relativa, en caso de descenso de la temperatura, se debe disminuir la humedad absoluta.
6. Para estabilizar la humedad relativa, en caso de aumento de temperatura, se debe aumentar la humedad absoluta.”²⁸

La humedad relativa ambiental siempre dependerá de la temperatura ambiental. La humedad relativa indica el porcentaje de humedad en relación a humedad máxima posible a cierta temperatura. El diagrama sicométrico representa en un gráfico la ley física que determina cuánta agua puede tener el aire. La línea vertical derecha del gráfico enumera la humedad absoluta medida en gramos de agua por metro cúbico de aire. La línea horizontal muestra la temperatura del ambiente. Las curvas graficadas intermedias paralelas a la curva de saturación son las curvas de la humedad relativa que muestran todas las situaciones posibles entre la saturación y el aire seco (entre humedad relativa de 100% y 0%).

²⁸ Theile, Johanna, “*Fundamentos de la Conservación*”, p. 16

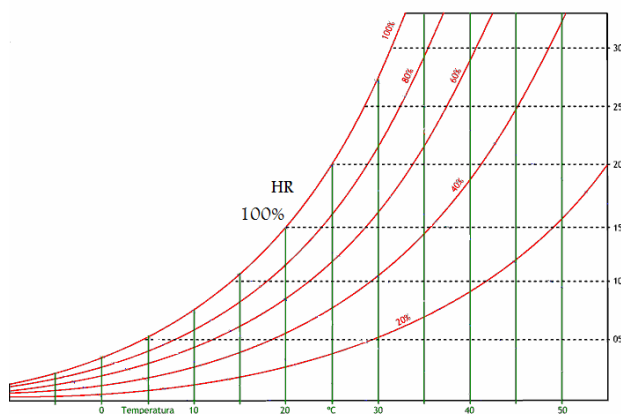


Diagrama Sicrométrico- representación gráfica de la ley de física que nos dice cuánta agua puede tener el aire. La línea vertical enumera la humedad absoluta medida en gramos de agua por metro cúbico de aire. En la línea longitudinal se presenta la temperatura del ambiente. Saturación es la cantidad máxima de agua que puede existir en el aire. Si el agua pasa el punto de saturación (HR 100%), esta se condensa y precipita. La curva graficada nos muestra todas las situaciones posibles entre la saturación y el aire seco (HR 0%). (29)

Junto con este diagrama, la lectura de un termómetro y un higrómetro podemos determinar cuánta agua hay en el ambiente y qué hacer cuando estamos en una situación ambiental dañina, siempre siguiendo las seis reglas cruciales. Con el uso del diagrama podemos intentar predecir qué puede suceder en nuestros ambientes. Si bajamos la temperatura pero mantenemos la cantidad de agua en gramos por metro cúbico (humedad absoluta), la humedad relativa será mayor. Hay que procurar de no bajar la temperatura más allá de la curva de saturación ya que esto producirá la condensación de una cierta cantidad de agua que caerá como rocío sobre los objetos, pudiendo producir daños.

Uno de los aparatos utilizados para mantener la temperatura adecuada, y por ende para mantener la humedad relativa necesaria es el aire acondicionado. Para que este no sea dañino para las obras expuestas, el aire acondicionado debe cumplir con los siguientes requisitos:

- Estabilidad de temperatura.
- Ventilación del aire.

²⁹ Diagrama Sicrométrico

-Filtración de polvos.

-Estabilidad de la humedad relativa.

Además de estos requisitos, para que el aparato no dañe los objetos debe funcionar continuamente, debe tener una buena adaptación al edificio, necesita tener una mantención continua, y se deben mantener las ventanas cerradas ya que al abrirlas se descontrola el equipo. También se debe instruir al personal del museo en el tema de aire acondicionado para resolver cualquier emergencia como pérdidas de agua o goteras.

Hay tres tipos de máquinas que pueden producir humedad.

1. Hay máquinas que humidifican usando calor para vaporizar. Sus desventajas son que pueden producir inundaciones fácilmente. Si se utiliza este tipo de sistema se debe colocar Timol cerca para prevenir hongos.

2. Se puede utilizar un nebulizador que tira gotitas de agua. Es riesgoso ya que el agua puede contener sales que se podrían transmitir al objeto. Se debe usar por periodos breves y lejos de cualquier objeto.

3. El tercer sistema es en base a ventilación, que solo es bueno hasta un máximo de 70% de humedad relativa, ya que después bota mucha agua. Debido a la suciedad presente en el agua requiere de mantención de limpieza.

Si lo que se requiere es bajar el porcentaje de humedad relativa, se puede utilizar un deshumidificador o material tampón.

Teniendo el mismo sistema que un frigorífico, el deshumidificador cumple la función de secar el aire. En los radiadores el agua se condensa y luego cae en un balde. Al elegir un deshumidificador, se debe tener en cuenta el tamaño de la sala o habitación. También se debe buscar un aparato cuyo balde de agua posea un control automático, para que el aparato deje de funcionar cuando el balde este lleno, evitando una inundación.

Por el otro lado tenemos el material tampón. Estos son productos orgánicos como madera, textil y papel, como también productos inorgánicos, así como la arcilla, la tierra y la arena. El material tampón es bastante efectivo para paredes o vitrinas. En una vitrina el tampón generará

un microclima reduciendo los efectos de un cambio climático brusco en el ambiente. Sobre un 65% de humedad relativa, es más seguro utilizar los elementos inorgánicos, ya que con los orgánicos se corre el riesgo de que se reproduzcan hongos, microorganismos o insectos, a causa de que los tampones orgánicos se saturan, dejando de absorber la humedad del aire.

Otro elemento tampón muy utilizado para bajar la humedad relativa es el Silica Gel o Artsorb. Es bueno usarlo combinado con papel, material que absorbe menos humedad pero funciona más rápidamente. El Silica Gel es una arena especialmente tratada, que contiene como indicador cloruro de cobalto, que es de color azul, pero cuando se satura de agua se torna rosado. Se puede secar dentro de un horno, y una vez seco se vuelve a tornar azul. Una manera de colocarlo es dentro de un cajón que se pueda abrir sin abrir la vitrina, para poder cambiarlo evitando alguna variación brusca del ambiente de la vitrina.

Para que el material tampón sea realmente efectivo debe ser pre-condicionado o equilibrado al nivel de la humedad relativa deseada. Se debe poner en contacto con el aire del volumen que hay que controlar, pero siempre dentro de un volumen herméticamente cerrado. Se debe tener en cuenta la humedad relativa deseada y el volumen que se está controlando para utilizar la cantidad suficiente del elemento tampón. Es importante medir la humedad relativa dentro del ambiente que se está manipulando para controlar el proceso.

Se recomienda el Silica Gel para metales con corrosión activa. La relación que se suele utilizar es de 1kg de gel de silicio por metro cúbico, para mantener una humedad relativa de 35%. Se debe realizar las mediciones de humedad relativa con el instrumental adecuado para detener la oxidación.

Es posible humedecer el ambiente mediante materiales tampones. Para esto se debe colocar un vaso con papel filtro humedecido y otro vaso con cristales de timol para prevenir la formación de hongos. Esto se puede colocar en la parte trasera de vitrina o en el fondo falso. También se puede utilizar un lino mojado o lana mojada, elementos que subirán inmediatamente la humedad. Es importante que esto se haga bajo el control del conservador(a) de la colección, que se preocupará de cómo hacerlo y de llevar un registro adecuado del hidrómetro, sobre todo cuando se está trabajando con el microambiente de una vitrina.

En un museo es importante tener un registro anual de su humedad y clima de cada una de sus salas. Es importante llevar un libro de registro, que además de estos datos debe contener:

- *“Un plano del museo.*
- *“Un cuadro de lo análisis climáticos efectuados en cada zona o microclima.*
- *“Las hojas de registro del termohidrógrafo con sus comentarios.*
- *“Una representación gráfica para cada zona con los valores máximos y mínimos mensuales de la humedad relativa para así observar la evolución anual de una zona.*
- *“El cuadro de los análisis, ya que contiene la información climática de las hojas de registro de un año en cuanto a la humedad relativa media entre la mínima y la máxima. La media empírica se obtiene al trazar una recta horizontal en la curva registrada por el termohidrógrafo, de tal manera que la superficie delimitada por la curva inferior y la recta, se igual a la superficie delimitada por la curva superior y la recta. Esto se logra fácilmente con la ayuda de un hilo colocándolo estirado sobre el gráfico, se debe mover hasta lograr que el hilo divida los dos planos en dos superficies iguales. Después de lograrlo se traza la recta con un lápiz y se anota en la hoja de registro la humedad relativa media obtenida.”³⁰*

También se puede hacer un gráfico que indique los límites de las variaciones de humedad relativa, se debe hacer por cada mes y para cada zona. Este gráfico se realiza en una hoja milimétrica donde se traza una recta y una horizontal. La recta debe ser abscisa y se coloca a la misma distancia los 12 meses del año, en la horizontal que ser ordenada se colocan los valores de la humedad relativa, de 0 a 100%. Se marca con un punto la máxima y la mínima del mes y se unen los puntos obtenidos con un línea recta, de este modo se marcan los 12 meses del año. Con este gráfico podremos determinar lo siguiente: la posición de las líneas en la escala de humedad relativa, es decir si es más o menos húmeda la sala, la longitud de cada línea indicara la variación de humedad relativa a la que están expuestos los objetos. La variación debe ser

³⁰ Theile, Johanna, *“Fundamentos de la Conservación”,* p. 20

mínima, de lo contrario los objetos están siendo sometidos a cambios climáticos bruscos, y por lo tanto dañinos. En conjunto las líneas indicarán la estabilidad general de la sala.

Para cualquier exposición, es importante hacer una inspección climática de la sala. Es importante considerar cualquier tipo de microclima que se pueda producir en esta. Un microclima es “un volumen de aire limitado, cuya temperatura y humedad relativa son diferentes al resto del volumen global (definición de Gäel Guinchen).”³¹ Los microclimas se pueden generar por ejemplo cerca de una ventana o en algún rincón de la sala. El microclima puede ser deseado, como dentro de una vitrina donde se ha colocado algún elemento tampón para regularla humedad de ese volumen específico.

Antes de montar una exposición, o al hacer un estudio de algún montaje ya instalado, es importante detectar todos los microclimas de la sala, medir sus temperaturas y humedad relativa y detectar si el microclima es estable o más bien variable. Otra a considerar al inspeccionar la sala es la luz. Cualquier ventana o foco directo que afecte a alguna zona de la sala detectarse, ya que este también puede dañar los objetos.

También es importante detectar y determinar la capacidad de aislación del edificio en relación al clima exterior. Las salas con mejor aislación, y de clima más estable, funcionarán mejor como salas de exposiciones o depósitos, mientras que aquellas salas de climas más variables, debieran usarse como la recepción u oficinas.

En cualquier inspección, la humedad relativa debe medirse con los instrumentos ya mencionados anteriormente, la temperatura se debe medir con un termómetro y la luz se debe medir con un luxímetro.

Si se planea hacer una exposición temporal, trayendo obras desde otras ciudades o países, es obligatorio hacer un estudio climático sobre la ciudad desde donde se trae la colección, y el clima al cual se estará trayendo, para determinar la mejor fecha para realizar la exposición y las condiciones climáticas óptimas para la sala de exposición. Para poder determinar las fechas de menor variación climática entre una ciudad y otra es necesario realizar un gráfico.

³¹Idem, p. 23

En la abscisa se deben colocar los 12 meses del año y en la coordenada las variables de humedad relativa, de 0 – 100%. Se debe marcar con un punto el valor más alto de humedad relativa para cada mes de la sala y luego se unen, con una línea curva, los doce puntos. Se debe repetir el mismo proceso con los valores más bajos de humedad relativa de cada mes en la sala. Este gráfico mostrara los valores de humedad relativa de la sala de exposiciones. Ahora se debe continuar haciendo un gráfico de los valores de humedad relativa de la ciudad, solicitando al Servicio Meteorológico el informe anual de la humedad relativa de nuestra ciudad. Se debe realizar un segundo gráfico con la información obtenida, con los valores más altos y más bajos de humedad relativa de cada mes para la ciudad. Una vez realizados ambos gráficos se debe solicitar al museo del cual se requiere la colección los datos anuales de humedad relativa del museo y de la ciudad de la cual proviene. Con los datos obtenidos se debe volver hacer los gráficos hechos anteriormente, pero en un papel translúcido, para poder sobreponer estos gráficos a los ya realizados. Si en algún periodo o mes coinciden los puntos en ambas ciudades, esta será la fecha óptima para realizar la exposición, ya que la colección se expondrá al menor cambio climático posible. Si no hubiese ningún periodo en que coincidiesen los puntos, la sala de exposición debe ser adaptada para producir un microclima óptimo para la colección.

Es importante planificar las exposiciones temporales, por lo menos con un año de anticipo para prevenir cualquier daño a la colección.

Ya hemos visto como medir y controlar la humedad relativa, y un listado de la humedad relativa óptima para evitar daños en distintos tipos de objetos. Pasemos ahora a otro determinante a considerar en cuanto al clima: la temperatura, un factor importante de controlar a la hora de evitar daños en el montaje de una colección. Una temperatura inadecuada puede causar tres tipos de daños nefastos para la conservación de materiales orgánicos: reblandece (ej.: cera), favorece el crecimiento de microorganismos y acelera reacciones químicas que pueden causar deterioro. En el caso de los objetos de materiales inorgánicos, la temperatura, y los cambios de temperatura, causan que estos se contraigan y dilaten, causando daños de tipo mecánicos, sobre todo si el material que se dilata está en contacto con algún objeto que impida este cambio.

La temperatura se puede medir en grados Celsius, Fahrenheit y Kelvin. Para medir una temperatura necesitamos de un termómetro. Al igual que la humedad, existen diferentes instrumentos, diferentes tipos de termómetros, para medir la temperatura exacta de un ambiente, cada cual con sus ventajas y desventajas. Los termómetros pueden variar en su elemento sensible (el cuerpo que reacciona con la variación de temperatura), el cual puede ser sólido o líquido. Los líquidos generalmente son de mercurio, alcohol, tolueno o pentano. Los sólidos están compuestos generalmente por ciertas aleaciones metálicas. También hay termómetros cuyo elemento sensible es gaseoso, pueden ser de helio, hidrógeno o nitrógeno. Puede variar también en su escala de medición, grados Celsius o Fahrenheit y en su graduación que puede medir en escalas de vigésimo de grados, o cada 5 grados. El margen de lectura también puede variar de un termómetro a otro.

Con los termómetros líquidos hay que tener cuidado en su manipulación, ya que debido a sensibilidad una mala manipulación puede modificar la lectura de la temperatura, y además son bastante frágiles. En el caso de los termómetros de mercurio, este puede correrse debido al exceso de vibraciones, dando una mala medición. Los termómetros de alcohol, este corre el riesgo de pasar al estado de vapor con lo que también se adultera la medición.

Los termómetros de elemento sensible sólido, son menos precisos que los líquidos y deben calibrarse regularmente ya que son sensibles a las vibraciones. Sin embargo tienen como ventaja el hecho de que son menos frágiles que los líquidos y menos sensibles a la proximidad del operador. Los termómetros de elemento sensible sólido también permitirían registrar mediciones, ya que la flecha que indica la temperatura puede reemplazarse por una pluma de medición.

Para elegir el termómetro adecuado se debe tener en consideración la atmósfera de la cual se hará la medición. Para medir la temperatura de una sala nos conviene un termómetro que vaya de los -20°C hasta los 40°C . Si vamos a medir la temperatura de un país más cálido el termómetro debiera ir desde los -5°C hasta los 60°C . En un museo no se necesitara un termómetro que mida más de 60°C .

Se puede utilizar mediciones en Fahrenheit, escala que se utiliza con mayor frecuencia en Estados Unidos. La conversión de grado a Fahrenheit a Celsius se hace con la siguiente fórmula:

$$(^{\circ}\text{F} - 32) * 5/9 = ^{\circ}\text{C}$$

La conversión de grados Celsius a Fahrenheit vendría a ser la siguiente:

$$5/9 * ^{\circ}\text{C} + 32 = ^{\circ}\text{F}$$

La escala de Kelvin generalmente es más bien utilizada en el campo de la física y no para medir la temperatura atmosférica. Si es útil para producir una estética y sentimientos en los visitantes; un Kelvin bajo produce una sensación de calor agradable, un Kelvin alto no. Si bien la escala de Kelvin nos puede ayudar con la estética de un montaje, no es útil a la hora de prevenir daños en la colección.

Distintos factores ambientales, (humedad, temperatura, luz, contaminación, etc.), causarán en los distintos objetos distintos tipos de deterioro. Entendemos por deterioro cualquier tipo de modificación en el aspecto del objeto, como por ejemplo decoloración o desgaste. El objeto también puede tener modificaciones en cuanto a sus características físicas y mecánicas, como cambio de peso, pérdida de flexibilidad, pérdida de resistencia o de transparencia. Cualquier modificación en la composición química de un objeto también es un signo de deterioro, como la corrosión o la sulfatación. Hay tres tipos de procesos de deterioros distintos; los procesos físicos y mecánicos, estos procesos modifican el comportamiento de un material sin modificar su composición química; procesos químicos, cuando distintas reacciones químicas provocan una transformación del material; procesos biológicos, que son los deterioros causados por microorganismos o insectos.

La temperatura causará deterioros diferentes en materiales orgánicos e inorgánicos. En materiales orgánicos la temperatura reblandece el material, favorece el crecimiento de microorganismos y acelera las reacciones químicas.

La temperatura causará reblandecimiento sobre todo en la cera, objetos de plástico o caucho, y puede causar daños irreparables en cintas de películas.

Una alta temperatura favorecerá el desarrollo de microorganismos, sobre todo si la humedad es elevada y continua. Con una humedad relativa constante la proliferación de microorganismo

se vuelve máxima cuando la temperatura alcanza entre 25°C y 35°C aproximadamente. Los insectos y microorganismos destruyen materiales orgánicos al alimentarse de ellos.

La temperatura también puede acelerar las reacciones químicas de los materiales. Materiales como la celulosa de un papel, las películas de nitrato de celulosa o el marfil sintético tendrán un deterioro químico más rápido si no se conservan a una temperatura adecuada.

En cuanto a los materiales inorgánicos, la temperatura puede provocar deterioros de tipo mecánicos. Al producir la dilatación o contracción del material, si el objeto se encuentra en espacio donde no se le permita contraerse o dilatarse libremente, colisionando con algún objeto podría dañarse. Este tipo de daños se harán aún más notorios en objetos largos o voluminosos. Ya que en las salas de los museos los cambios de temperaturas son mínimos, y los objetos tienden a ser menos voluminosos sin problemas de contraerse y dilatarse libremente serán daños menos frecuentes.

2.2_ BIODETERIORO

El biodeterioro es aquel causado por agentes como insectos, hongos, bacterias, roedores, líquenes y algas y es de suma importancia mantener los museos y las salas de exposiciones libres de cualquiera de estos.

Los objetos orgánicos como el papel, la madera, las pinturas, los cueros, los textiles y las fotografías, corren el riesgo de ser atacados microorganismos. Las colecciones deben ser inspeccionadas una vez al mes, buscando cualquier indicio de que hubiese alguna plaga, como polvo procedente de termitas bajo los muebles de madera, o huevos o larvas de insectos. Las inspecciones se deben incrementar a una vez a la semana en época de primavera.

Es importante también cuidarse de animales como las palomas, los roedores y murciélagos, sobretodo en el exterior. Estos animales pueden anidar en los objetos, alimentarse de ellos, o hacer sus deposiciones cerca de ellos, deposiciones que también causan daños a los materiales. Se debe inspeccionar periódicamente por cualquier indicio de plaga de este tipo, por ejemplo buscando sus deposiciones. Además de las inspecciones se pueden prevenir las plagas evitando la comida dentro de salas de exposición o depósitos, teniendo cuidado con plantas interiores que

pudiesen atraer insectos y teniendo vitrinas herméticas que tampoco sean demasiado grandes, ya que esto hará más fácil controlar una plaga.

Si se detecta una plaga lo primero que hay que hacer es separar los objetos sanos de los dañados. Si se debe realizar una cuarentena, se pueden guardar los objetos en bolsas plásticas pero no por largo tiempo. Hay que recordar que es mejor desinfectar objeto por objeto que desinfectar por zonas. Antes de realizar cualquier tratamiento, se debe hacer una ficha de conservación, con las fotos y el registro pertinente.

Distintas plagas requerirán de distintos métodos de eliminación. Para una plaga de ratones existen muchas variedades de veneno en el comercio, y un buen gato de campo también puede dar resultados en su eliminación.

Para los insectos, como polillas o termitas, existen varias formas para su eliminación.

Si el insecto se encuentra dentro del objeto, este se puede calentar o congelar, pero se corre un alto riesgo de dañar el objeto. Si el objeto resiste bajas temperaturas, el insecto se puede matar a temperaturas inferiores a 18 o 20 grados Celsius bajo cero. Por ejemplo, este tratamiento se ha aplicado a papeles durante 3 o 4 días.

Se han utilizado microrradiaciones o rayos gamma en papel cuero y libros, pero su eficacia aún no es comprobada.

Los pesticidas también pueden servir si es que se emplea el adecuado. Siempre se debe tener cuidado de no dañar la pieza. Aún se están estudiando los efectos químicos y físicos de los pesticidas sobre las colecciones.

Distintas fumigaciones también se pueden utilizar para distintos materiales. Sin embargo siempre hay que tener cuidado a la hora de una fumigación. Algunos pesticidas como el Paradichlorobenzene, pueden ser altamente efectivos para una plaga, pero dañinos para la colección en los museos. Hay otros pesticidas cuyos efectos a largo plazo sobre los objetos aún no son conocidos y siguen siendo estudiados. “En Santiago hay varias firmas que son efectivas en materia de desinfección, como por ejemplo Degesch, que tiene mucha experiencia en museos. Es bueno consultarlos. Si el producto se aplica personalmente, hay que seguir las instrucciones

concretas de la tapa, emplear guantes máscara para protegerse de los elementos químicos que atacan los ojos, pulmones y la piel.”³²

Un método que ha salido al mercado es la eliminación de plagas de insectos mediante el uso de nitrógeno. Este sistema es conveniente ya que no es tóxico para las personas. Consiste en reemplazar el oxígeno por gas inerte, dentro de una bolsa con el objeto afectado. Al eliminar el oxígeno por 3 horas se eliminan a los insectos, si se incrementa el tiempo a 192 horas se pueden eliminar los huevos también. Existen tres sistemas para hacerlo (Sistema estático, Sistema dinámico estático y sistema dinámico). Para realizar cualquiera de las tres es útil usar películas de plástico como el cloro de fluoretileno para fabricar las bolsas ya que son muy impermeables. También es importante controlar la humedad relativa para que el objeto no reciba un shock higrométrico. Para lograr esto se debe humedecer el cilindro antes de inyectarlo a la humedad requerida por el objeto. El proceso es bueno para las colecciones pero debe ser realizada por un especialista en la materia, hay empresas que se dedican a este tipo de fumigaciones.

Pasamos ahora a otra causa de bio-deterioro, los hongos. Los hongos, plantas sin pigmentos que atacan algunos objetos de colección, son difíciles de detectar. Para reproducirse los hongos necesitan oscuridad, alta humedad y oxígeno.

En un principio los hongos se pueden detectar a causa de las manchas que provocan, por ejemplo en el papel, en donde se pueden ver manchas grises o cafés. Sin embargo se debe determinar si los hongos están vivos y qué tipo de hongos son, para lo cual es necesario recurrir a un análisis de laboratorio.

Existen distintos procesos para determinar el tipo de hongo que está dañando una colección. El método de agotamiento es muy apto para las colecciones ya que no es destructivo. Se debe colocar, en un tubo de ensayo, una solución salina, por ejemplo cloruro de sodio al 7, 5%, con agua destilada y un palito largo con un algodón. Con el algodón froto suavemente mi mancha de hongo, y luego lo coloco en una cápsula o placa de Petri en forma de zigzag, se puede usar como cultivo malta agar, disponible en el comercio. Se deben preparar 3 muestras de hongos y luego se vuelve a colocar en la incubadora, por una semana a 28 grados C. se debe trabajar cerca de

³² Idem, p. 41

una llama de alcohol etílico. Pasado el tiempo necesario saco la muestra y veo el florecimiento, para averiguar en libros con que hongo se está tratando.

Los análisis para determinar la actividad metabólica de los hongos consisten en lo siguiente. Se debe hacer una prueba con cuatro tubos de ensayo, cada uno con una fuente de calor diferente, Celulosa, glucosa, celulosa microcristalina y celubiosa. Se debe calentar una aguja a rojo vivo, se calienta la salida del tubo con hongos. Se sacan muestras, se flamea el tubo que tiene hongos y se cierra, se flamea el tubo de ensayo que contiene celulosa. Luego se coloca en el tubo, se flamea el tubo donde está el hongo y se cierra. Se repito este proceso con los 4 tubos de ensayo, colocándolos posteriormente en una incubadora a 28 °C durante una semana. Si es que los hongos crecen quiere decir q son altamente celulíticos y por lo tanto peligrosos para el objeto.

Finalmente es importante medir los ácidos del hongo. Se puede usar un medidor de pH (Merck). Se debe tomar un tubo de ensayo que contenga medio cultivo, se coloca un trozo de la hoja medidor de pH dentro con una pinza durante tres minutos. Se saca el papel con la pinza y se espera la decoloración del papel. Luego se debe comparar el color del papel con los colores de la tapa del medidor para determinar si es neutro o no. ($\text{pH} < 6 = \text{ácido}$, $\text{pH} > 6 = \text{no es ácido}$).

Bajo una humedad relativa y una temperatura adecuada las esporas del aire se depositarán en el sustrato y germinarán, produciendo moho. El único modo eficaz para combatir mohos y hongos es cambiando el medio ambiente, controlando la humedad y la temperatura evitando la germinación de las esporas que se depositan. La humedad relativa se debe bajar, manteniéndola entre 50 -60% con una temperatura entre 20 -22 °C, mediante ventiladores o aire acondicionado. Resulta útil impermeabilizar las paredes para evitar el problema, y las inspecciones deben ser constantes para detectarlo a tiempo.

Las bacterias, formas simples de vida que se multiplican rápidamente, se reproducen en ambiente donde hay agua y en ambientes ácidos. Son dañinos para el fierro, colecciones de especies de animales entre otros. Para hacer el análisis de bacteria se puede usar el mismo Método de agotamiento, pero el medio de cultivo debe ser agar nutritivo o agar corazón. Se puede hacer un análisis del ambiente colocando en la habitación una placa de Petri con medio de

cultivo por 48 horas para poder ver el resultado. Los medios de cultivo que se adquieren en el comercio son Natrium cloric de Merck (NaCl) y Nutren Agar Oxioid man London.

2.3_ CONTAMINACION

La contaminación es otro de los factores que hay que considerar cuando se habla de la conservación de colecciones. “Se entiende por *contaminación* la presencia en la atmósfera de una o más especies o combinaciones de estas y en concentraciones tales que afectan la salud humana, la vida animal y el estado de los materiales.”³³

Para realizar un diagnóstico en cuanto a la contaminación se deben tener en cuenta tanto la contaminación interna, producida por las emanaciones del museo, como la contaminación externa, producto de las emanaciones industriales y vehiculares de la zona.

Para el análisis de la contaminación externa se debe contactar a la institución que analice la calidad del aire del área del museo. En el caso de Santiago, se debe contactar al SESMA para pedir los datos de la contaminación de su zona.

La contaminación interna se puede analizar mediante una serie de experiencias que determinan la presencia de Formaldehido, Ácidos Orgánicos Volátiles y Sulfuro de Hidrógeno junto con las fuentes específicas de éstos.

La contaminación atmosférica es dañina para todos los materiales. El sulfuro de hidrógeno acelera la corrosión de los metales. Junto con la presencia de formaldehido y la presencia de ozono se producen daños en telas y en pinturas como abrasión y corrosión que pueden debilitar los componentes de la obra de arte.

Son cinco los mecanismos de acción por los cuales se produce el deterioro de los materiales:

- 1) *“Abrasión: Las partículas de suficiente tamaño que fijan a altas velocidades pueden producir deterioro abrasivo. Mientras más grandes y afiladas sean éstas, mayor es el daño producido.”*

³³ Idem, p. 53

2) *“Deposición y limpieza: Las partículas sólidas y líquidas depositadas en la superficie de los materiales pueden no ser dañinas y cambiar solo las apariencias de éstos, pero al ser removidos se produce el deterioro.*

3) *“Ataques químicos directos: Ciertos contaminantes son químicamente activos y reaccionan en contacto con los materiales produciendo cambios químicos como la corrosión de los metales o la decoloración de pinturas.*

4) *“Ataques químicos indirectos: Algunos materiales absorben contaminantes que no son dañinos pero que pueden dar lugar a la formación de compuestos que sí lo sean. El cuero, por ejemplo, absorbe óxidos de azufre que no producen ningún efecto hasta que entran en contacto con la humedad y forman ácido sulfúrico que es muy destructivo.*

5) *“Corrosión electroquímica: La diferencia de potencial entre ánodos y cátodos en las celdas electroquímicas de la superficie de los metales es pequeña, pero en presencia de agua se produce un flujo eléctrico que es responsable de cierta corrosión. Si el aire está contaminado, la humedad y por ende la capa de agua en la superficie será más conductora y la corrosión se verá acelerada.”³⁴*

Es imposible determinar los efectos por separado de cada uno de estos mecanismos ya que ellos ocurren en sistemas de combinaciones.

Si bien la humedad, la temperatura, la luz y las actividades de los seres humanos no son contaminantes, estos pueden determinar cuán rápidas pueden ocurrir los procesos y mecanismos de deterioro por contaminación. La humedad favorece la corrosión de los metales, las altas temperaturas aumentan la velocidad de las reacciones y así aumentan a su vez el deterioro de los materiales. Las corrientes de aire transportan contaminantes de otros lugares hacia la superficie de los materiales. Es por esto que es importante controlar todos los factores posiblemente dañinos para la colección.

En un ambiente en que la temperatura y la humedad no es controlada, el dióxido de azufre (SO₂) que está presente en la atmósfera contaminada se combina con el vapor del agua (H₂O), produciendo ácido sulfúrico (H₂SO₄) o puede derivar también en la formación de trióxido de azufre.

³⁴ Idem, p. 54

Los óxidos de azufre son los contaminantes más dañinos presentes en la atmósfera. Pueden ser los responsables de la corrosión de metales y pueden producir una oxidación hasta cinco veces más rápida que en un ambiente sin contaminación. Los óxidos de azufre también pueden secar las pinturas que contengan sales metálicas, pueden atacar los textiles de nylon y sus derivados, debilitando su estructura y produciendo resquebrajamiento y decoloración. El mármol y otras piedras calcáreas de escultura y edificios en contacto con estos contaminantes tienden a formar yeso que luego al contacto con el agua se expanden produciendo fracturas irreparables en las piedras. Los materiales de origen natural como el cuero y la lana en contacto con el ácido sulfúrico pierden su resistencia y elasticidad y también produce resquebrajamiento. Las cerámicas en contacto con ácido sulfúrico se opacan y pierden su brillo característico. Finalmente en el papel en contacto con dióxido de azufre o/y ácido sulfúrico se puede detectar el amarillamiento de sus fibras.

Para el montaje de cualquier exposición se debe analizar el material que se quiere utilizar para el montaje y/o en el depósito, ya que toda exposición se debe montar con materiales no contaminantes. Se debe determinar el nivel de corrosión que estos materiales producen para determinar si son aptos para el montaje. El análisis que se utiliza para determinar esto es el llamado Test Oddy, realizado por Andrew Oddy del Museo Británico de Londres.

Para este test se requiere un recipiente, limpio, seco y con la tapa bien cerrada, como por ejemplo un frasco cónico Quick Fit o un tubo de ebullición de 250ml. En el recipiente se debe colocar 2 g. del material de ensayo, junto con una muestra de metal de 10 x 15 mm., un pequeño tubo de ensayo relleno de lana de algodón y 1 ml de agua destilada. Si utiliza como metal un pedazo de plomo, se debe agregar un 0,5 g. de dióxido de carbono sólido. Este recipiente se debe colocar en un horno a 60°C por 4 semanas. Se debe ir observando el metal todas las semanas para ver si se ha producido corrosión o destrucción; si este fuese el caso, se debe agregar más agua destilada al ensayo, o más dióxido de carbono en el caso de que se esté utilizando plomo.

El test se puede realizar ya sea con un pedazo de plata, cobre o plomo. En cualquiera de los tres casos, las muestras deben estar limpias, sin óxido y desengrasadas. Si el material utilizado está realmente limpio y sin ninguna capa orgánica que la proteja, la corrosión del metal será

realmente rápida. Se aumenta la velocidad de corrosión de los metales durante el test Oddy, por dos razones.

En primer lugar, acelerando la emisión de sustancias volátiles del material que se ensaya al calentarlo a 60°C. En segundo lugar, la velocidad de los corrosivos volátiles y las muestras de metal que puede ser incrementado al agregar agua en el caso de la plata o cobre, y agua más dióxido de carbono en el caso del plomo.

Después de 6 semanas de análisis, se observa la corrosión del metal utilizado (plata, cobre o plomo). Si estos han sufrido una alta o mediana corrosión, el material puesto a prueba no es apto para un montaje o para la bodega. Solo si presenciamos una corrosión muy leve, se puede usar el material en exhibiciones o embalajes temporales.

Cualquier material, sobre todo si se utilizará en el montaje de objetos orgánicos o papel, debe haber sido sometido a un estudio de pH. Para estudiar el pH de un material se debe sumergir 1g. de este en 50 ml. agua destilada hervida, durante 24 horas. Luego se mide el pH utilizando un electrodo de inmersión de vidrio combinado. Se puede usar un papel tornasol de rango, obteniendo el resultado según el color que marca.

2.4_ DESASTRES

A la hora de una montaje es importante tener en mente los distintos desastres a los que se podría exponer un colección. En un país de alto movimiento sísmico como Chile, es importante tomar medidas en una exposición para prevenir y aminorar los daños en caso de un eventual terremoto. Ya que es imposible pronosticar un terremoto, las medidas preventivas deben estar permanentemente. Veamos a continuación una lista de recomendaciones para disminuir daños en un terremoto:

- Vitrinas pesadas para disminuir el movimiento excesivo.
- Si es que las vitrinas están constituidas por vidrios, es recomendable colocar trozos de goma entre los vidrios y el metal para darles movilidad, ya que la rigidez hará que se quiebren con mayor facilidad.

- Las bases sobre las cuales se colocan objetos o esculturas deben ser pesadas y más anchas que el objeto mismo para prevenir que se vuelque.
- Afijar los objetos dentro de una vitrina con un hilo de nylon o un clavo al piso de la vitrina.
- Los maniqués de trajes deben afijarse con hilos de nylon al techo de las vitrinas y a los laterales.
- Si se ha de colocar el objeto sobre un soporte este debe ser firme para evitar que se caiga. Son recomendables los soportes de metal, afijado con un tornillo a la base.
- Los objetos nunca deben estar colocados al borde de la vitrina o mesa, siempre se deben colocar al fondo.
- Los cuadros se venen colgar usando una manilla sujeta con un nudo y cinta adhesiva al riel del techo. La manilla debe por los cuatro ángulos del cuadro a través de esquineros formando una X, cosa que durante un balanceo, el peso del cuadro quede bien distribuido.
- Es de gran ayuda colocar puntos de color a los objetos más importantes de la colección, para poder identificarlos y retirarlos de la sala de exposición primero después de un terremoto.
- En las bodegas se pueden colocar tablas de por lo menos 5 cm de extremo a extremo a las estanterías y se deben montar los objetos firmemente sobre una base.
- En el caso de los armarios estos deben ser firmes y pesados, y no abrirse con facilidad. Se debieran mantener con llave para evitar que se abra y caigan los objetos guardados durante cualquier tipo de movimiento sísmico.
- Si hubiese laboratorio de restauración, es importante apagar y desenchufar todos los equipos al final del día para evitar cortocircuitos e incendios. Se deben guardar los químicos en estanterías bajo llave para evitar que caigan al suelo.

Es importante hacer chequeos regulares de las distintas medidas de prevención, para asegurarse de que todo esté donde debe estar y como debe estar. Todo el personal del museo debe tener claro lo que se debe hacer en caso de un terremoto para tener una evacuación rápida y sin pánico, evitando cualquier tipo de choque o accidente con los objetos. Tener un inventario detallado y al día de todos los objetos de la exposición resulta altamente necesario para

determinar cualquier tipo de pérdida tras un desastre, así como también es necesario tener una hoja de conservación de cada objeto con los tratamientos que ha recibido para facilitar el diagnóstico del daño después del terremoto y su restauración.



Imagen después del terremoto de Chillan en 1939. Terremoto de 7,8 grados en la escala de Richter. Después del terremoto el 24 de enero, de 3.526 inmuebles, 1.645 se desplomaron por completo. **(35)**

35

Pasado el terremoto se debe realizar una inspección lo antes posible para tener una visión general de los daños al edificio y su colección. Se deben señalar las necesidades más urgentes, tras identificarlas, sacar fotografías y si es necesario tomar medidas inmediatas. Si es que el edificio ha resultado dañado, no se debe ingresar a él hasta que un entendido dé la luz verde. Al encontrar cualquier objeto dañado, es importante recoger cada pedazo posible, para poder someterlo a la restauración necesaria.

Todo museo debe tener un plan de operación tras un terremoto. Los días declarados de emergencia son días críticos tras este tipo de desastre. Es en estos días cuando se debe desalojar el edificio y si es que es necesario transportar la colección y los equipos, es importante tener un plan de evacuación tanto para el personal como para los objetos.

³⁵ EDUCAR Chile,< http://www.educarchile.cl/UserFiles/P0001/Image/cr_Imagen/articles-106446_imagen_0.jpeg>

Después del primer movimiento es importante acostar todos los objetos y colocarles más protección mientras se espera las réplicas, periodo que puede durar largo tiempo. Se debe realizar esta operación lo más rápido posible por lo que es necesario tener la asistencia de todo el personal. Sin embargo es importante, en estos períodos donde el pánico y el caos pueden estar presentes, trabajar solo con el personal del museo y no con cualquier voluntario, para evitar robos.

Si el desastre ha ocurrido en período de lluvias es importante cubrir los objetos o el techo con plástico grueso, nunca está demás tener de este plástico grueso a mano en el museo. Para que los procedimientos se lleven, acabo de manera eficiente es importante siempre tener a mano el inventario de la colección, los planos del edificio, incluidos los de electricidad y alcantarillado.

En caso de que sea necesario cambiar la colección a otro edificio es importante controlar la salida de todos los objetos. Estos se deben colocar en cajas, otra cosa que nunca está demás tener a mano en el museo. Cada caja que salga del edificio debe tener una ficha del talonario dejando un registro de los datos importantes. Es importante poder identificar que cajas pertenecen al museo y que contiene cada una de ellas, para evitar que se confundan con otras cajas en caso de que se mezclarán con pertenencias de otro museo. El talonario grande, que quedará en manos del encargado de la colección o de la evacuación, debe tener los siguientes datos:

1. Número
2. Descripción breve del objeto y daños aparentes.
3. Origen del objeto
4. Evacuación. El mismo día.
5. Número de la película en el cual va la foto del objeto con el número del inventario. O, con la utilización de cámaras digitales hoy en día, el número exacto de la fotografía del objeto.

El talonario chico que se irá en las cajas, debe tener los siguientes datos:

1. Número del objeto evacuación. El día y el origen exacto.
2. Si es pertinente, el signo internacional que identifica al objeto como patrimonio cultural.

Otro de los desastres por los cuales se debe tomar precauciones son las inundaciones o daños por agua. Al igual que en el caso de un terremoto es importante hacer una evaluación del daño, buscar especialistas y tener un plan de rescate.

Tras una inundación se debe crear la máxima corriente de aire posible en las zonas afectadas. Se deben abrir puertas, ventanas y colocar ventiladores para lograr expulsar la humedad de la sala. Se puede ayudar el proceso con un deshumidificador, siempre y cuando este sea lo suficientemente potente para el tamaño de la sala. A la vez se debe reducir las temperaturas del edificio, apagando las fuentes de calor. Es posible que haya cortes de electricidad en cuyo caso se puede recurrir a generadores eléctricos portátiles.

En estos casos de desastres el personal siempre debe estar alerta. Ninguno de los objetos mojados o dañados debe ser tocado, y se debe dejar que el trabajo de restaurar se haga solo por los expertos. No se debe intentar escribir sobre los objetos mojas, ni utilizar clips, ni cinta adhesiva, ni papel de embalaje.

Después de haber ventilado la sala se debe cubrir toda la superficie de trabajo con láminas de polietileno. Para sacar los objetos, lo cual se debe hacer lo antes posible para evitar que se produzca moho, se deben trasladar a través de cadenas humanas al lugar de embalaje. Los objetos se deben embalar con cartón corrugado o cestas de plástico, marcando afuera de qué muestro es, de qué lugar y el inventario contenido. Cada paquete debe ser de un tamaño moderado para que no sea demasiado pesado. Los objetos deben ser dejados tal cual como están, sin intentar arreglarlos de ninguna manera. Se debe tener cuidado de no comprimir los objetos embalados. Debe partir embalando los objetos más mojados y terminar con los más secos.

Los objetos muy dañados que necesitarán restauración pueden ser congelados para estabilizarlos. No se deben limpiar ni manipular. Se congela y almacena a bajas temperaturas (menos de -50°C) para ganar tiempo para preparar el secado y posteriormente la restauración. Los objetos se deben colocar a por lo menos 15 cm. de distancia entre uno y otro, y dejando los objetos más dañados por separado. Se debe guardar un registro en algún cuaderno del contenido de cada congelador, para secar y restaurar por orden.

Finalmente los incendios son otro tipo de desastres ante los cuales el museo debe estar preparado. El museo debe tener un claro sistema de evacuación del personal y del público. Cada sector del museo debe tener al menos dos personas a cargo del plan. El museo debe elegir las 20 piezas más importantes del museo en caso de que se pudiesen evacuar primero. El plan de evacuación se debe ensayar por lo menos dos veces al año, ya que en una situación de emergencia, y por lo tanto pánico, el personal debe estar bien preparado.

Es importante que el museo establezca una buena relación con los bomberos encargados del sector, y no estaría de más que estos participaran de los ensayos de evacuación. El personal debe hacer un curso en los talleres de bomberos para saber actuar sin pánico y saber usar un extinguidor de incendio, saber qué hacer en caso de que el edificio este lleno de humo, etc. Se debe elegir el extinguidor adecuado para cada sala con la ayuda de los bomberos y colocarlos visiblemente en las salas y oficinas. En este caso debe prevalecer la seguridad por sobre la estética. Es importante también mantener un listado de los teléfonos importantes cerca de los teléfonos.

Los bomberos finalmente harán el informe de la causa del incendio, pero el museo debe hacer una inspección rápida de la colección y qué tratamiento a seguir se debe tomar con el objeto, utilizando las fichas de daños publicados por la UNESCO.

Es posible que si los bomberos se involucraron en el control del incendio, gran parte de la colección estará mojada y se tendrá que colocar en bolsas plásticas formando microclimas con silica gel, bajando la HR. Si no tuviese silica gel puede utilizar galletas (sin azúcar ni cubierta) provisoriamente le servirá de tampón. Una bolsa plástica de 1x1 metro con 50 galletas baja la HR a 40%. También se puede usar el tratamiento de congelar las piezas mojadas, para luego descongelarlas en un microclima y seguir la restauración adecuada.

En cualquier tipo de desastre es muy importante contar con un personal de seguridad bien entrenado, que conozca bien la colección para que detecten cualquier tipo de pérdida. Para facilitar este trabajo también es importante que el museo cuente con un detallado inventario de las piezas existentes y su ubicación.

También es importante tener control sobre el público. Con un sistema de televisión cerrada para las salas y con rayos de IR con alarma o por lo menos con una alarma en cada sala que se pueda activar cuando alguien se acerque a tocar cualquier objeto que no deba. El personal también debe controlar que no se le saquen fotos con flash a la colección y que no se dañen los objetos con cosas como chicles. Nadie debe tener permiso para fumar, beber o comer dentro de las salas de exposición. Bolsos y mochilas deben quedar en custodia al entrar al museo, para evitar que se ingresen cosas indebidas.

Se ha diseñado la siguiente ficha para tener un registro de los daños ocurridos en la sala de exposición. Con esta ficha se puede hacer un registro de los daños ocurridos durante el año y hacer un análisis para determinar cualquier tipo de cambio o nuevas medidas que se deban tomar.

Ficha de Accidentes en Objetos en las Salas de Exposición

De: Nombre del Vigilante

A: Encargada de Conservación.

Con Fecha.....

En la Sala.....

El Objetoha sufrido un accidente.

Causa:.....

.....
.....
.....
.....

Descripción del daño:

.....
.....
.....

Más detalles si es necesario.....

.....

Firma del vigilante que encontró el daño

2.5_ DOCUMENTACION

La documentación es esencial ante cualquier tipo de desastre o robo ya que es el único registro de las piezas de la colección. La documentación es una suerte de inventario de los objetos que existen en el museo y es de suma importancia tener toda la colección dentro de este inventario, con la máxima cantidad de información respecto de cada uno de los objetos, su valor patrimonial y las fotografías correspondientes.

La sala de registro debe ser un lugar limpio con buena luz, donde, al igual que en el resto del museo, no se debe permitir comer ni beber alimentos. Todo objeto que ingrese a la colección del museo debe quedar en este registro. Este registro debe ser realizado por especialistas quienes manipularán el archivo del museo, nunca prestando las fichas al exterior ya que se pierden con facilidad. En este departamento debe haber una sección encargada de los negativos de las fotografías y pedidos del público de cualquier tipo de reproducción fotográfica.

En las fichas de inventario, la descripción del objeto debe ser lo más objetiva posible. La descripción debe ser clara, con términos claros y específicos. La ficha también debe incluir la medición del objeto, la cual debe ser tomada con exactitud y manipulando el objeto con cuidado. El objeto mismo debe llevar un número de inventario, el cual debe estar en un lugar discreto y con un material reversible.

La ficha, además de llevar los datos generales del objeto, puede incluir el *curriculum vitae* del objeto, incluyendo las exposiciones de las que ha sido parte, las condiciones en que viajó y como fue expuesta. Otros datos importantes de incluir en estas fichas son todo aquello referente a sus intervenciones o restauraciones, con detalle sobre sus daños y los materiales utilizados para la conservación, en caso de que se necesitara revertir dicha restauración. La documentación debe estar al servicio del conocimiento del patrimonio, así se podrá establecer su valor y sus implicancias históricas y culturales. La información de la documentación también servirá para prevenir su deterioro y para determinar su adecuada exhibición. Es importante que la documentación sea una acción permanente, realizada de manera continua por aquellos que estén a cargo de la colección patrimonial.

Una ficha de pedido del objeto, ayudará al museo en cualquier tipo de préstamo a otros departamentos, registrando quien lo pide y para que lo necesitan.

El departamento de registro debe tener un set completo de fichas y documentación necesaria, de acuerdo a las necesidades del museo.

2.6_ LUZ

La luz produce daños irreversibles en los objetos. Sin embargo con un buen conocimiento, estos daños se pueden prevenir. Como con cualquier tipo de daño, es mejor conservar y mantener el objeto en las mejores condiciones posibles para tener que restaurar lo menos posible. Es muy importante reducir la velocidad de producción de daños por el ambiente para que el objeto mantenga una vida sana el mayor tiempo posible. La luz es un importantísimo factor ambiental del cual se debe cuidar al objeto ya que sus daños son graves e irreparables.

El deterioro producido por la luz generalmente es lento y solo nos percatamos del daño cuando es demasiado tarde. La luz tendrá diferentes efectos sobre diferentes objetos, por ejemplo, los textiles se debilitan y pierden su color. En un cuadro la luz dañará el pigmento y hará que el craquelado de una cuadro viejo se levante, desprenda y se pierda, o puede dañar el barniz, tornándolo amarillento y cambiando el colorido de todo el cuadro. Dependiendo de su composición, el papel también puede ser gravemente dañado por los efectos de la luz, tornándose de un color amarillo y desvaneciéndose su escritura. Las fotografías expuestas a la luz también se tornan de un color amarillo y puede llegar a desvanecerse las imágenes de ella. Hasta la madera es dañada por los efectos de la luz ya que hará que se seque y se trise. Es importantísimo cuidar la colección de daños producidos por la luz, ya que en la mayoría de los casos estos daños son irreparables.

La Luz visible se mide en lux, con un luxímetro. El material del objeto determina la cantidad de lux al que puede estar expuesto. Se puede agrupar los materiales en cuanto a su sensibilidad a la luz en tres tipos: extremadamente sensibles, sensibles y no sensibles. Los extremadamente sensibles son materiales como las fotografías, los especímenes naturales, los pergaminos, objetos de cera, el marfil, y cualquier objeto en mal estado. Estos no deben quedar expuestos a más de 50 lux.

Los materiales sensibles vendrían a ser lo materiales orgánicos como el papel, la madera, los cuadros, los textiles, cueros. Estos objetos pueden exponerse desde 150 a 300 lux.

Finalmente tenemos objetos no sensibles a la luz, que son los materiales inorgánicos como la cerámica, la piedra, el vidrio y los metales, siempre y cuando estos no tengan aplicaciones de colores o incrustaciones de otros materiales sensibles.

Son tres tipos de rayos provenientes de la luz que pueden afectar los objetos, los rayos infrarrojos, los rayos de la luz visible y los ultravioleta. La luz infrarroja y la luz ultravioleta son los que producirán los daños sobre el objeto. Estos rayos provienen de distintas fuentes de luz. El fuego, produce energía, luz infrarroja y algo de luz visible. El sol, que tiene altos niveles de luz infrarroja, visible y ultravioleta. Finalmente las fuentes de luz artificial como ampolletas o tubos fluorescentes también dañarán los objetos si no se tiene el cuidado adecuado.

Las ampolletas son adecuadas para uso en museos o colecciones particulares, porque su curva de emisión indica que no hay luz ultravioletas, hay bastante luz visible, pero si mucha infrarroja. Un riel con ampolletas en una sala será fácil de maniobrar y se pueden colocar a una distancia moderada para disminuir los daños, ya que a mayor distancia el foco de luz, menos luz llega al objeto y se evitarán daños.

Los tubos fluorescentes no son recomendables para las salas de exposición, a menos que cuenten con filtros. Los tubos fluorescentes son tubos de vidrio que contiene un gas por el cual pasa una corriente que produce una descarga. En la superficie del tubo hay un polvo fluorescente que al recibir energía UV, la absorbe, y emite radiación visible que ilumina. Según la composición de los polvos la luz puede ser más azul, amarilla, roja o más verde. La curva de emisión de estos tubos es variada. Además de producir daños sobre los objetos, el color de emisión de los tubos fluorescentes puede distorsionar la visión del observador y cambiar los colores que vemos en los objetos expuestos.

Antes de elegir la fuente de luz adecuada para la exposición hay que saber que para iluminar los objetos se deben elegir radiaciones entre 400 y 760 nanómetros, esto es una luz entre el amarillo y el verde del arco iris. Los fabricantes de ampolletas y tubos fluorescentes siempre tienen disponibles para el público las curvas de emisión de sus productos. Para determinar la mejor iluminación se debe pedir las curvas de emisión para poder escoger la fuente más conveniente. Debe ser una ampolleta sin curva de luz infrarroja, mucha luz visible (curva entre 400 y 760 nm.) y una curva sin ultravioleta.

La Comisión Internacional de Iluminación ha propuesto varios estándares para tener un lenguaje común en el manejo de las mezclas de color, uno de ellos es la llamada temperatura del Color. Esta propuesta está basada en los colores primarios (azul amarillo y rojo). La temperatura del color de la luz va de 2000 a 7000 grados Kelvin. Distintas temperaturas darán distintos tonos de luz y distintas percepciones. Entre 2.500 y 3000 °K la luz dará un tono rojo y una percepción cálida. Entre 3000 y 4500 °K se producirá un color blanco y una percepción más bien fría. Entre 4500 y 7000 °K el tono de la luz es azul y la percepción aún más fría. Es importante considerar la temperatura del color de la luz a la hora de un montaje, ya que afectará la percepción de los espectadores. Si lo que se quiere es producir un ambiente más bien cálido y que invite a entrar a la sala entonces se debe usar una temperatura de color de 2500 y 3000°K. Todo dependerá del ambiente o atmósfera que se espera crear.

Además de la temperatura color, a la hora de determinar la luz de una sala de exposición, también debemos tomar en cuenta el rendimiento cromático, que es una cuantificación del color al ser observado bajo distintas fuentes luminosas. Lo conveniente en un museo es usar fuentes luminosas con rendimiento cromático entre un 60 y un 100%. Fuentes de luz con un menor porcentaje de rendimiento cromático distorsionarán el color.

Finalmente podemos determinar que para que los objetos no sufran daños producidos por la luz se debe procurar respecto a cuatro puntos:

1. Reducir exposición a la luz infrarroja.
2. Eliminar rayos ultravioleta.
3. Reducir la intensidad de luz visible.
4. Reducir tiempo de exposición a la luz visible.

1. Primero debemos determinar si es que hay emisión de luz infrarroja, para lo cual se utiliza un termómetro, que indicará la cantidad de IR que se debe reducir. Como reducir la luz infrarroja dependerá de la fuente de luz que se ha escogido.

Para la Iluminación solar, se deben colocar cortinas o filtro en las ventanas. Otra posibilidad es mover el objeto a un lugar o posición en el cual no reciba rayos solares de

forma directa. También puede ayudar a controlar la luz infrarroja proveniente de ventanas colocando plantas o árboles frente a ellas.

Si ha decidido utilizar ampollitas, es importante que estas no se coloquen en el interior de vitrinas. Como ya se dijo anteriormente, es conveniente colocar las ampollitas en un riel en el techo, para poder moverlas cuando se requiera cambiar la intensidad de la luz.

Si decide utilizar tubos fluorescentes, busque uno que emita poca UV y poco IR. De todos modos será necesario colocar filtros.

3M tiene en el mercado buenos filtros. Los filtros refractan el IR como si fuera un espejo, y ayudan también a reducir el UV.

2. Los rayos UV se miden con un Uvómetro. Existen filtros solares que impiden el paso de los rayos UV, pruébelos antes de comprarlos. Estos existen en forma de crema, líquidos, coloreados y no coloreados. Estos filtros se pueden colocar en la ventana o en vidrio de una vitrina o delante del cuadro. Estos filtros tienen una duración de entre 3 y 4 años.

Pintar la sala de exposición de color blanco también ayuda a absorber el UV ya que el blanco contiene óxido de titanio que absorbe el UV.

3. Hay varias cosas que se pueden hacer para reducir la intensidad de la luz visible. Se puede mover un foco de iluminación de modo de que no llegue directamente al objeto, se pueden colocar cortinas en las ventanas, filtros en los tubos fluorescentes o ampollitas. Si se pone un papel o papel aluminio en tiras sobre tubos fluorescentes también se puede obtener el efecto deseado. En general siempre será mejor instalar la luz lo más distante posible del objeto. Es preferible crear ambientes artificiales que tener ventanales o varias ventanas por donde entra la luz.

4. Es importante intentar reducir el tiempo de exposición a la luz visible al menor tiempo posible. Intente apagar las luces si es q no hay público. En el caso de los libros se puede ir alternando las páginas que quedan a la vista. Armarios con rieles o muebles giratorios también ayudan a ir rotando y minimizando la exposición a la luz de los objetos.

La fibra óptica es excelente para poder controlar los daños de la luz. Hay en el mercado fibra óptica que no deja pasar los rayos infrarrojos, ni ultravioletas. Si no encuentra fibra óptica también se puede agregar filtro con IR y UV en su caja productora de luz, para que la luz que

salga de la caja no emita rayos IR ni UV. Las cajas de luz son caras, pero se puede construir una de la siguiente manera:

A= caja metálica

B= hoyo salida luz

C= interruptor

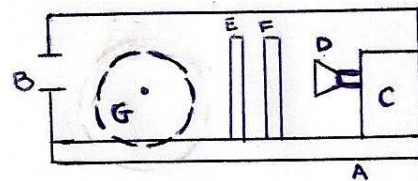
D= Luz

E= Lente

F= Filtro UV

G=Ventilador

(³⁶)



Con este mismo sistema se puede diseñar una vitrina de la siguiente manera:

A= Tubos de fibra óptica.

(³⁷)

B= polietileno negro no contaminado.

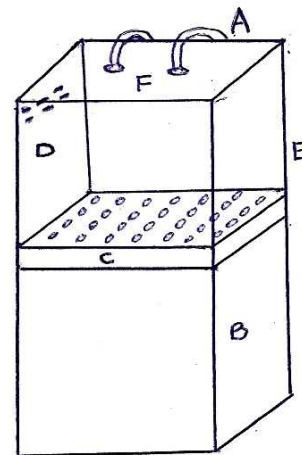
C= falso tapado con tela negra.

D= polietileno transparente.

E= ventilación si se requiere.

F= conexión fibra óptica a vitrina.

G= Conviene colocar espejos arriba y abajo.



“Esta vitrina está construida con material no contaminante, con control de humedad ya que tiene falso suelo, donde podré modificar el clima; hacer un microclima agregando o quitando

³⁶ Theile, Johanna, “Fundamentos de la Conservación”, p. 108

³⁷ Vitrina experimental del Museo Histórico Nacional de 1998, de JM Theile.

humedad al ambiente de la vitrina, y este falso suelo con su cajita, también sirve si quiero colocar un desinfectante como es Timol, para impedir que se produzcan hongos.”³⁸

2.7_ TRANSPORTE Y EMBALAJE

Existe todo un procedimiento a seguir, bajo reglas claras, para llevar a cabo cualquier tipo de préstamo entre museos. El primer paso para cualquier préstamo es la petición. Quien está pidiendo el o los objetos prestados debe mandar una petición con la siguiente información:

- Nombre y domicilio de la institución que solicita el préstamo.
- Nombre de la exposición por realizar.
- Lugar o lugares en que se presentará la exposición.
- Fechas y apertura y clausura de la exposición (en cada una de las sedes en caso de ser itinerante).
- Fecha en que se recogerían las piezas en el museo y cómo.
- Fecha en que se devolverían las piezas al museo.
- Listado de las piezas solicitadas.

También se debe adjuntar a esta carta de petición una ficha técnica que detalle las condiciones del lugar o lugares en donde se expondrán las obras. Esta carta de petición se debe enviar con un mínimo de tres meses de anticipación a la fecha de la exposición. Al enviar la petición el encargado de la institución a quién se le pide el préstamo estudiará la solicitud con un cuerpo técnico considerando el tipo de piezas que se está pidiendo, su lugar de exhibición en el museo y el estado de conservación de esta. Luego presentará la solicitud aprobada o parcialmente aprobada.

Una vez hecha la petición al museo o institución, se debe presentar la solicitud al consejo del monumento. Este consejo está compuesto por el ministro de educación y directores de monumento.

³⁸ Theile, Johanna, “*Fundamentos de la Conservación*”, p. 109

En caso de aprobarse el préstamo el director de la institución que solicita las piezas deberá firmar un documento en el cual constan las condiciones del préstamo. Junto con este documento se debe adjuntar la póliza de seguro de las piezas, según los avalúos proporcionados por el Museo. Esta póliza de seguros debe estar lista al menos un mes antes de la fecha en que se quiere iniciar el préstamo y debe constar con las siguientes características:

- Cobertura desde el día de salida de las piezas de la institución hasta el día que vuelve.

- Debe estar emitida exclusivamente a favor de la institución que realiza el préstamo.

- Póliza de cobertura a TODO RIESGO de las llamadas “puerta a puerta” describiendo o anexo todos los riesgos cubiertos así como todas las cláusulas excluyentes o exclusiones y aclarando la cobertura para el transporte.

- Cobertura en Unidad de Fomento.

- Listado de las piezas con los avalúos individuales proporcionados por la institución.

Tanto el convenio firmado como la póliza de seguros deberán ser devueltas a la institución que realiza el préstamo, al menos 10 días antes de la fecha de salida de las piezas.

Es importante tener en mente que aquellos objetos únicos, o los más apreciados dentro de la colección de la institución, jamás se prestan. En ciertos casos si se puede mandar réplicas. Aquellas piezas incluidas en la solicitud aprobada son exactamente las piezas que se llevarán, no más ni menos.

Dentro de las condiciones del préstamo se debe solicitar un control de conservación (humedad relativa, temperatura, luz, etc.) y se debe entregar a la institución un informe detallado al respecto. Aquella institución realizando el préstamo también deberá exigir un vigilante o tipo de vigilancia técnica permanente en la exhibición que se ha de realizar. Si no se cumplen las exigencias básicas de conservación o algunas de las condiciones de préstamo, la institución se reserva el derecho de retirar las piezas en préstamo.

Se debe tener en mente que el cuestionario técnico debe tomar en consideración las necesidades específicas de cada institución o museo y debe llevar los datos exactos sobre el lugar donde va a ir a la obra.

Para cada tipo de obra tendrán que tomarse medidas distintas, siempre teniendo en mente que lo que se busca es prevenir cualquier problema que pueda presentarse durante el traslado, montaje, manipulación o la estadía general de la obra en el otro museo.

En el caso de los cuadros, antes de cualquier traslado se deben revisar los marcos. Si estos son muy decorados, frágiles o delicados, puede ser necesario o conveniente cambiarlos. Los marcos deben ser una protección segura para la obra, si el marco se rompe la obra pictórica corre riesgo de dañarse, pero si el marco es firme, protegerá la obra de cualquier golpe o vibración. La parte de atrás del cuadro debe forrarse en cartón corrugado, con pequeños hoyos para la ventilación. Esto servirá como soporte y afirma el bastidor, protege la parte de atrás del cuadro de cualquier golpe y sirve como elemento tampón y aislante ya que evitará daños por humedad en caso de que las paredes del museo al que va tenga humedad. Para proteger la tela de daños por dilatación o contracción en caso de cambios de temperatura, es conveniente aflojar la tela del bastidor durante el viaje. La tensión de la tela debe ser regulada por el conservador.

Cuando se trasladan láminas con vidrio arriba, como fotografías, acuarelas o pasteles, es importante proteger el vidrio, ya que si este se rompe la obra se dañará. Una de las posibilidades para hacer esto es cubrir la superficie del vidrio con una cinta adhesiva gruesa, procurando que esta no se remueva con agua en caso de que la lámina sea una acuarela o tempera. Una segunda opción es mandar las obras desmontadas, dentro de un *passepartout* montando, y enviar el vidrio en otra caja para ser colocado en el museo receptor. En esta segunda opción se corre el riesgo de que el personal del museo receptor tenga que manipular las obras enviadas más de lo que sería necesario si es que se enviara con el vidrio puesto.

Caso aparte son aquellas instalaciones que requieren de electricidad. La institución que manda la obra debe hacerlo con todo lo necesario, confirmando qué voltaje hay en el otro museo para determinar si es necesario enviar los transformadores correspondientes y las conexiones que necesiten. Se debe poner en un lugar visible las indicaciones y necesidades de cada pieza sobre el voltaje específico y uso de los transformadores.

Para cualquier tipo de instalación o montaje que requiera un ensamblaje, es importante enviar las indicaciones de cómo armarlo y desarmarlo y que estas vayan acompañadas de fotografías y diseños que indiquen exactamente como es modelo original y como armar cada una de las piezas. Cualquier tipo de pieza que se pueda llegar a necesitar debería ser enviado por el museo, como clavos, tornillos o bisagras, para evitar que se tome algún tipo de decisión que podría afectar el modelo original de la obra. Sin embargo, en este tipo de instalaciones lo óptimo es que alguien del museo esté presente en el momento de armar y desarmar la obra.

Finalmente, cuando lo que se está enviando son esculturas, estas deben viajar con solidez. En general lo que se hace es forrar con algún material acolchado las partes más delgadas o frágiles de la obra.

A la hora del embalaje y traslado hay que tener extremado cuidado ya que mover un objeto es una de las mayores fuentes de daños en los museos. En un traslado el objeto está expuesto a impactos y vibraciones y a resistir presión sobre su superficie. Todo el traslado debe estar a cargo de una sola persona que de las órdenes e indicaciones. La persona que supervise la maniobra y la regule debe ser alguien que conozca la obra. A la hora de cualquier traslado hay que tener en cuenta las características y condiciones específicas del objeto que se está manipulando. Antes de empezar a mover, el camino por el que se moverá la pieza debe estar determinado, de modo que se sepa que cabrá por todos los espacios por los que se tendrá que mover (pasillos, puertas, etc.). El camino debe estar despejado, sin obstáculos y con las puertas y espacios que se recorrerán abiertas. El lugar de destino del objeto también debe estar preparado antes de comenzar el traslado de modo que la pieza no deba colocarse en el suelo u otro lugar temporalmente, en donde podría sufrir algún daño.

Las personas que realizarán el traslado deberán usar guantes de algodón, considerando que estos no harán que el objeto se resbalé. Los guantes protegerán el objeto del ácido de las manos, de la crasitud y suciedad y también para preservar la salud del personal del polvo, hongos y otras sustancias que pudiesen ocasionar alguna enfermedad.

Aquí un listado de algunas reglas básicas a considerar para un traslado:

“-Hay que tener en cuenta que el objeto no se puede tomar de arriba, sino que hay que buscar la parte más sólida de la pieza.

-Es mejor no levantar sino empujar las piezas, para esto lo mejor es colocarlas en carros con ruedas que las transportan sin mayor riesgo. Si el museo opta por este método, debe tener mantenimiento periódica de los carros ya que pueden desalinearse las ruedas.

-Nunca se toma un objeto de sus protuberancias, ya que éstas son las partes más delicadas.

Es importante maximizar las áreas de contacto de forma que la pieza esté bien sujeta.

Aunque el objeto sea pequeño hay que procurar que no se lleve en las manos, la mejor alternativa es transportarlo en una canasta o caja.

-Es importante tener en cuenta que no se deben trasladar objetos de diferentes tamaños y pesos al mismo tiempo.

-En caso de cuadros, se debe revisar que los marcos están firmes antes de tomarlos de éste.

- Por último es importante tener en cuenta que los objetos se deben apoyar en una superficie lisa, limpia y estable y nunca directamente en el piso.”³⁹

Para el embalaje la institución puede bien tener un personal capacitado para esto o bien necesitará contratar los servicios de una empresa externa. En este segundo caso es conveniente que siempre se contrate a la misma y que solicite que le envíen siempre el mismo personal. Todo el proceso de embalaje debe estar supervisado por un conservador.

Para el embalaje es importante que la caja esté bien diseñada, de modo que proteja al objeto contra golpes y vibraciones y mantenga un ambiente estable, sin cambios bruscos de temperatura y humedad. Para poder diseñar una caja que cumpla con estos requisitos, no solo es necesario tomar en cuenta las especificidades del objeto, pero también habrá que considerar el modo de traslado, la duración del viaje y lo posibles cambios de temperatura y humedad que habrán en el ambiente dependiendo de la época del año en que viajen las obras.

³⁹ Idem, p. 117

En el caso de que durante el traslado, la obra deberá soportar cambios de temperatura, humedad, o si viajará en avión, lo más conveniente es agregar a la caja gel de silicio, de modo que la humedad del interior de la caja no se condense, formando gotas de agua que dañarían la obra. Para hacer esto se puede colocar una malla entre la caja y la obra y colocar el gel en el medio.

Cada caja que viaje debe llevar en su interior, un registro exacto de lo que contiene, y a cada caja se le debe asignar un número. Las piezas en préstamo deben tener el número que les corresponde, más el número de la caja en que viaja, esto ayudará a quienes deban volver a embalar la colección para mandarla de vuelta.

Las cajas de embalaje pueden ser tanto de cartón como de madera.

Si es que las obras son livianas y se encuentran en buen estado, las cajas de cartón son convenientes, sobre todo porque su peso liviano permite que sean transportados a mano, cuando las distancias de traslado son cortas.

En el caso de ocupar cajas de cartón, cada obra debe ser forrada en papel con pH neutro, como papel tissue o papel kraft. Se debe evitar ocupar papel periódico ya que la tinta dañará las obras. Después de envuelto en papel libre de ácido, se puede envolver en papel corrugado, que le dará más firmeza al paquete. Para evitar contacto con agua o humedad, se puede finalmente colocar una de polietileno.

Si las obras por el otro lado son de mucho valor, o deberá perdurar un viaje más largo, en condiciones más desfavorables, se puede optar por utilizar cajas de madera. La madera puede despedir gases ácidos y gases tóxicos y existe un gran riesgo que esos gases dañen las obras. Sin embargo, es preferible usar cajas de madera a cajas de metal o plástico por que funciona como elemento tampón, y ayudará a la obra a soportar variaciones de humedad, evitando también que se produzca condensación como podría ocurrir en el caso de cajas de plástico o metal. Si decidiera utilizar alguno de estos dos últimos elementos en vez de la caja de madera, puede forrar la caja con papel o cartón libre de ácido, o Melinex para evitar problemas ocasionados por la condensación

Para la caja de madera, para debe envolver el objeto con un material aislante y absorbente, para evitar que la obra tenga contacto directo con la madera y evitar que la obra entre en contacto con agua o humedad en caso de condensación. Luego debe envolver la pieza en una funda de polietileno. El espacio que quede dentro de la caja debe rellenarse con pelotitas de tergopol, cinta de polietileno o cualquier material aislante para proteger las obras de golpes y vibraciones.

Es preferible utilizar cerraduras o bandas plásticas en vez de clavos, sobre todo si la caja será abierta y cerrada varias veces, como en el caso de alguna exposición itinerante. Si decide usar clavos, estos deben ser inoxidable y se debe tener mucho cuidado al sellar la caja con estos.

La parte exterior de las cajas suelen ser pintadas, de amarillo, naranja, celeste o gris, no solo por motivos estéticos sino que además una pintura repelente agua servirá como una primera capa protectora para cualquier tipo de agua o humedad.

Por motivos de seguridad es posible que se prefiera no colocar el contenido de las cajas en su exterior. Lo que sí es indispensable es que la caja indique los datos de su lugar de origen y su destino, en caso de cualquier tipo de emergencia. Además se debe señalar en el exterior de las cajas que el contenido es frágil, con el símbolo internacional de la copa, que nada debe apilarse sobre ellas, la posición en que se deben colocar, que no se deben dejar a la intemperie y cualquier otro tipo de indicación que evite algún accidente.

Además de estas opciones entre caja de madera o caja de cartón, existen diferencias de embalaje en el caso de que los objetos sean cuadros u otro tipo de superficies planas o en el caso de que se estén embalando objetos tridimensionales.

Si se ha de trasladar varios cuadros, es posible embalar los cuadros juntos en una misma caja. Es indispensable en este caso que las obras lleven marco y que se coloquen una al lado de la otra, separadas por capas de espuma o envueltas en papel kraft o tissue. Si los cuadros son de diferentes tamaños, los espacios vacíos deben ser rellenados con papel arrugado, para evitar que las obras se muevan o vibren. Se deben usar cojines que sirvan de amortiguadores sobre las esquinas y rodear los lados adecuadamente con materiales que absorban los golpes que pudiesen

recibir. Siempre es preferible que los cuadros se coloquen verticalmente y que no se apilen horizontalmente uno sobre otro.

Existen cajas en el mercado que vienen ya preparadas con paneles y tienen la ventaja de que son reutilizables. Estas suelen estar hechas con rieles que permiten sacar las obras con facilidad.

Si el cuadro que se trasladará es demasiado grande, es conveniente sacarlo del marco, de modo que pueda pasar por las puertas o espacios sin mayores problemas y para que no ocupe grandes espacios en los medios de transporte. Para esto, lo primero que se debe hacer es diseñar un tubo de cartón o madera que tenga el ancho de la tela y cubierto con algodón y papel filtro. Sobre este tubo se enrolla la tela, cuidando que la capa pictórica se mantenga hacia arriba. Finalmente el rollo completo debe forrarse en papel kraft y si se desea con alguna otra tela impermeable. Este sistema de embalaje sirve tanto para cuadros grandes como para tapices, textiles, cuero y otros.

El embalaje de objetos tridimensionales requiere otro tipo de especificidades. Como ya se explicó anteriormente, los objetos tridimensionales deben ser cubiertos con papel, luego se debe rellenar cualquier espacio sobrante entre la caja y el objeto con material aislante, como esponja o bolitas de tergopol, para evitar que el objeto se lastime contra las paredes de la caja.

Si se va a embalar varios objetos en una misma caja, esta se debe dividir en compartimentos, uno para cada objeto, colocando en los espacios sobrantes los mismos materiales amortiguadores. Esto no solo ayuda a prevenir que los objetos se golpeen entre ellos, pero además previene que la persona encargada de desembalar los objetos, deseche algún objeto por error, sin distinguirlo entre el material amortiguador.

Existe la posibilidad de utilizar espuma plástica rígida, cortándola de la forma de la pieza. Este material permite su uso repetidamente y es bastante seguro. Sin embargo, no puede ser utilizado para obras con demasiadas entrantes y salientes ya que es imposible tallar formas tan complejas en la espuma. Cualquier hueco o espacio que quede, puede ser rellenado con tergopol o polietileno.

En el caso de obras muy significativas, valiosas, delicadas o que deberán perduran largo y duros trayectos, existe en un sistema especial de embalaje que permite dar la mayor seguridad

posible durante el viaje. Pongamos de ejemplo algunas de las medidas que se tomaron con la “Mona Lisa” de Leonardo da Vinci, cuando fue trasladada a Estados Unidos en 1962 y a Tokio en 1974.

“Una de las medidas de seguridad adoptada consistió en un marco plástico a la medida exacta del marco de la obra, por consiguiente la obra se fijó firmemente para evitar vibraciones y colocada en una caja realizada a la medida exacta del marco plástico.

Otra medida de seguridad fue ubicar la obra en una doble caja y entre ambas poner aislantes contra fuego...

... Como “La Mona Lisa” en su traslado iba a cruzar el océano, se impermeabilizó la caja, se le colocaron luces y un radar que se activaba ante una emergencia.

Este no es el tipo de empaque común, pero grafica lo que hacen los museos ante un traslado de alto riesgo o de obras de mucho valor.”⁴⁰

Embalar en doble caja es finalmente el método más seguro de transportar obras, pero a la vez es el más costoso. Se coloca el objeto de dentro de la caja de la misma forma como se ha descrito anteriormente. Luego esta caja se introduce dentro de otra, también de madera, colocando entre ambas material aislante. Este sistema previene todos los riesgos ya mencionados, como golpes, cambios de clima o vibraciones.

Los objetos irregulares, como esculturas, deben sujetarse a la caja exterior mediante bandejas especiales que tienen la forma exacta del objeto y que están ubicadas a distintos niveles. Así se logra fijarlos completamente. La escultura se debe envolver con un material suave y no adhesivo como polietileno cortado en el tamaño requerido. Las cuadro paredes de la caja deben ir envueltas en espuma plástica o algodón para proteger contra golpes.

En el caso de transportar cerámicas en doble caja, además de las protecciones en el exterior de la caja, deben llevar un relleno de polietileno.

⁴⁰Idem, p. 120

Hay que procurar, en el caso de transportar cueros, que estos siempre vayan enrollados sobre un tubo, como se explicó anteriormente, y nunca doblados, ya que puede producir marcas irreparables.

Los metales deben embalsarse en cajas herméticas para impedir que la humedad del ambiente llegue al metal. De todas formas, es preciso colocar dentro de la caja, bolsitas con hoyitos que contengan gel de silicio, en proporción 1 kg/m². Nunca se deben usar envolturas plásticas al transportar metales ya que esto producirá condensación y por consiguiente, corrosión.

Los textiles se deben enrollar sobre tubos del mismo modo que una tela pictórica grande, cubriendo el rollo en papel de seda, algodón o lino. En el caso de ropas y trajes, es importante doblarlo lo menos posible, y en los inevitables pliegues colocar rollos forrados de algodón para prevenir marcas.

Al embalar obras de mármol nunca se debe colocar el objeto en contacto con algo de color ya que ante cualquier humidificación la superficie de la obra se manchará. El objeto se debe envolver muy bien en algodón, y luego se debe colocar dentro de una caja de madera especialmente construida para el objeto. Las paredes de la caja deben estar forradas de polietileno y debe ser construida con clavos de latón.

Después de embalar todos los objetos en préstamo, comenzará el traslado, la parte más riesgosa para la colección. A la hora de determinar el modo de traslado, se debe tomar en cuenta, nuevamente, todos los detalles del viaje y de las obras que se transportan, como por ejemplo su delicadeza, la duración del viaje, el clima y sus cambios, etc.

Lo más simple y económico es transportar los paquetes por carretera, pueden ser carros particulares o del museo si es que los paquetes no son demasiado grandes. Si el volumen de lo que se debe trasladar es mayor o si es q se debe recorrer una distancia mayor, es posible utilizar camiones, diseñados especialmente para este propósito o camiones que se utilizan en el traslado de objetos delicados como equipos electrónicos o flores. El traslados por carretera tiene la ventaja de que los paquetes serán trasladados de puerta a puerta.

Aclimatar el camión a las necesidades de los objetos no es difícil en cuanto a la temperatura, movimiento y vibraciones. Controlar la humedad puede ser un mayor desafío, pero con paquetes bien diseñados con materiales aislantes, no debiera haber grandes problemas.

Otra opción, es enviar los objetos en tren. En este caso el paquete deberá soportar varios trayectos; del museo a la estación, subir al vagón, descargar y llevar de la estación final a su destino. Climatizar un vagón de tren resultará más difícil que aclimatar un camión, ya que en él viajan varios objetos. Si bien el traslado por tren es más lento, es más seguro que la carretera.

Los paquetes de mayor tamaño se suelen trasladar en barco, que es sin duda la forma más segura de viajar. En este caso se deben tomar ciertas medidas especiales. Las cajas deben repeler la humedad efectivamente y debe ser lo suficientemente aislante para que no permita que la salinidad del aire entre en contacto con los objetos. Siempre será preferible usar el sistema de caja doble para este tipo de viajes, considerando también que el viaje será lento y largo.

Las cajas se deben amarrar firmemente dentro del barco para evitar que se muevan con los vaivenes del barco. Se deben proteger los paquetes con cobijas gruesas o mantas de lanas por los posibles impactos que pudiese haber.

Si el presupuesto lo permite, lo mejor es el traslado aéreo. Es lo más común, eficiente, rápido y seguro, pero lo más caro.

Para los traslados por avión se deben considerar los cambios de presión del aire que producirán cambios de clima para las obras. Un vuelo con la menor cantidad de escalas posibles disminuirá los cambios de presión a los que se tendrá que someter la obra.

Los paquetes no deben viajar con las maletas, ya que esa sección del avión no tiene oxígeno y las temperaturas se reducen a grados extremadamente bajos. Siempre se debe mandar los paquetes en la cabina junto con el conservador para que la vigile. Se tendrá que tener en mente los espacios por los que tendrá que caber el paquete dentro del avión.

Una vez arribado a su destino, los objetos no se deben desempacar de inmediato. Los paquetes deben reposar por lo menos unas 8 o 10 horas para evitar cambios bruscos. Es importante que el lugar en donde se desempacarán las obras este limpio, para evitar que se

empolven los objetos y para mantener las cajas de embalaje limpias, así evitamos problemas a la hora de volver a empacar. Luego, se abren los paquetes para retirar los materiales protectores uno a uno, siempre procurando que la climatización sea gradual.

Al retirar los objetos de su embalaje se debe ir revisando que estos hayan llegado en buen estado, de lo contrario, el objeto dañado debe ser fotografiado de inmediato. Estos registros servirán para ser entregados al seguro. Si hubiese algún problema de hongos, termitas o plagas, detectarlo a tiempo impedirá que se contagien más piezas.

Algunos museos tienen la política de desinfectar todas las obras que llegan para prevenir justamente este tipo de problemas.

Es importante desembalar las obras en orden, una a una, para luego a la hora de volver a embalar, hacer el proceso lo más fácil posible y para ir registrando todo aquello que se desembala, evitando cualquier pérdida.

Es útil no botar los materiales protectores, amortiguadores y aislantes de las cajas, para poder re-utilizarlos al volver a empacar.

Si el museo que ha prestado las piezas no puede mandar la colección con alguien de su personal o con el conservador, el montaje de las obras quedará a cargo de la institución que ha recibido el préstamo. El museo si puede hacer sugerencias de cómo montar las obras de tal manera que no se altere su integridad física o su significado. Puede especificar si el objeto se debe montar horizontal o verticalmente, que luces se deberían usar y el significado del objeto en su lugar de origen. También se puede exigir que se manden los datos obtenidos por el termohidrógrafo durante la exposición.

III. CONSERVACION Y RESTAURACION TEXTIL

La técnica de crear textiles se remonta a la época prehistórica. Vemos el uso de textiles en todas las grandes civilizaciones, ya sea creando textiles de algodón, lino, lana y seda dependiendo de la zona en que nos encontremos. Podemos clasificar los textiles en dos grupos. Están los textiles naturales y los textiles manufacturados por el hombre. Dentro de las fibras naturales están aquellas que provienen o tienen origen animal, vegetal o mineral, y abarcan las fibras proteicas (seda y lana), celulosas (algodón y lino) y materiales provenientes de minerales (asbesto).

Por el otro lado tenemos aquellas fibras manufacturadas por el hombre, dentro de las cuales tenemos dos grupos, las regeneradas o las artificiales. Aquellas generadas de fibra natural, generalmente de celulosa, son las regeneradas (rayón viscosa, acetato, triacetato). Las artificiales o sintéticas son compuestos orgánicos creados en laboratorio (nylon, poliéster y acrílico).

Podemos distinguir, además del material de los textiles, las distintas técnicas de tratamientos que se le dan a estos como puede ser el telar, el tejido, los bordados o los encajes, entre otros. Los hilados se elaboran de las fibras textiles, torciéndose juntas para formar el hilo. Para estructurar una tela de base de urdimbre o de trama, los hilos se entrecruzan, formando patrones definidos para lograr un ligamento, como el tafetán, raso o tela. Por el otro lado tenemos los tejidos que se confeccionan con solo un hilo que se va entrelazando en forma sucesiva.

Todas las fibras, tanto las de origen natural como las sintéticas son orgánicas, a pesar de que unos son obtenidos directamente de la naturaleza como aquellos obtenidos del laboratorio a través de la química orgánica, ambos caen en la misma categoría. Por lo mismo, ambos pueden presentar ciertas resistencias y debilidades determinadas por su uso. La sensibilidad de cada uno dependerá de diferentes factores inherentes de deterioro, que dependerá del tipo de estructura y composición química que tienen las fibras. Los textiles están compuestos por la presencia de

muchos enlaces de carbono oxígeno en su estructura los cuales son causantes de la fragilidad de estas piezas. Sin lugar a duda los textiles son unas de las colecciones más delicadas y vulnerables al deterioro.

Los textiles pueden deteriorarse con facilidad ya que la luz, la humedad, los insectos, el uso, el polvo y la contaminación pueden causar daños irreversibles en las telas. Es por esto que en lo que respecta a los textiles la conservación preventiva es imprescindible. La conservación preventiva se refiere a todas las precauciones que se deben tomar para alargar la esperanza de vida de las piezas. El trabajo en los museos suele ser interdisciplinar y es importante que un conservador participe tanto en el diseño de un montaje, en los depósitos y en el trabajo de documentación de un museo.

Las principales causas de deterioro de los textiles son:

- A) Luz
- B) Humedad y Temperatura
- C) Polvo y Contaminación Atmosférica
- D) Pestes
- E) Manipulación y Almacenaje
- F) Otros factores

Los daños de los textiles pueden ser daños intrínsecos o daños extrínsecos. Los deterioros intrínsecos muchas veces tienen que ver con la manufactura del textil. Ciertos textiles llevan en sí mismos un factor de deterioro. Muchas veces en aquellos textiles en que hay combinación de materiales, el tipo de tejido puede ser un causante de deterioro intrínseco. Ciertos procesos de tintura o de acabados pueden a su vez acelerar los deterioros de las piezas. Este es el caso por ejemplo de sedas pesadas que son tratadas con ciertos metales y productos químicos para aumentar su peso. Algunos mordientes y colorantes se oxidan lo que también podría producir una pérdida o rotura en la fibra del textil. Los deterioros intrínsecos son imposibles de revertir o de evitar por lo que aquellas piezas propensas o que traigan este tipo de deterioros se deben tratar con especial cuidado y mantener bajo constante vigilancia.

Los deterioros extrínsecos vendrían a ser las arruga, las marcas de tinta, manchas y gomas producto del uso de cinta adhesiva por ejemplo, faltantes y reparaciones y restauraciones anteriores mal hechas. Estas pueden ser producidas por acciones humanas tanto intencionales como accidentalmente.

Ya hemos visto anteriormente los tres tipos de procedimientos que pueden dañar los materiales en general. Estos pueden ser procedimientos químicos, procesos físicos o mecánicos y los procesos biológicos.

Muchas veces los textiles presentan hoyos o tajos, resultados de desgastes mecánicos por exceso de uso. Daños frecuentes que se pueden presentar en los textiles son la decoloración o cambio de color, destrucción de fibras, amarillamiento, resecamiento, fibras quebradizas y débiles, pérdida de elasticidad, manchas de distintos tipos, suciedad superficial, corrosión, orificios, desgastes, deterioro irreversible de tinturas, dobleces, quebraduras, stress de las fibras, roturas y deformaciones.

Los hoyos y orificios pueden ser indicadores de daños mecánicos o daños biológicos, telas destruidas por insectos, hongos o bacterias. Las telas compuestas de fibra vegetal son las más expuestas a ser dañadas por insectos como polillas debido a su alto contenido proteico. Aquellas telas que se exponen a alta humedad pueden presentar daños producidos por hongos o bacterias, que también se presentan con más frecuencia en telas de fibra vegetal que contengan celulosa como el lino y el algodón. Algunos de los insectos que dañan las telas son: polillas comunes: *tineola biselliella*, Polilla *tinea pellionella*, Polilla café *hofmannophila psendopresttela*, Polilla de tapices *trichophage tapeztella*, Escarabajo de alfombra *affagenus pellio*, Escarabajo de museo *genus anthrenus*, Gusano común de la casa familia *ptinidae*, Pez de lata order *tisanura*. Las manchas grises serán indicadoras de daños producidos por hongos, mientras que los hoyos irregulares indican daños producidos por insectos. Es importante detectar la causa de los daños para poder parar la propagación de los hongos y exterminar cualquier insecto que este atacando la tela.

Cuando llega un textil nuevo a cualquier colección es importante examinarlo para determinar cualquier presencia de hongos, huevos o larvas de insecto antes de que el objeto entre en contacto con otras piezas de la colección. Así se podrá prevenir cualquier propagación de estos a los objetos de la colección y se podrá solucionar cualquier problema en el objeto recién llegado antes de que cause mayores daños en el textil. Si existiera una contaminación avanzada es necesario desinfectar con Anthylenoxid. Muchos museos, como por ejemplo el Museo Histórico Nacional, desinfectan todas las donaciones nuevas antes de guardarlas en el depósito o

exhibirlas en la exposición evitando así cualquier riesgo de una epidemia de insectos en la colección.

Para prevenir deterioros por hongos lo mejor es controlar el clima, guardar los objetos en una pieza seca, con ventilación y baja humedad, es decir 55% Humedad Relativa. La ventilación y/o circulación de aire es importante tanto en las salas de exposición, áreas de trabajo y depósitos. No es recomendable impregnar las telas con ningún tipo de fungicida o insecticida ya que sus efectos sobre los textiles a largo plazo aún no están claros. Lo más recomendable es controlar sus piezas cada cierto tiempo, buscando daños y desinfectando periódicamente. Para desinfectar puede colocar el objeto dentro de una bolsa de polietileno bien cerrada, con pelotitas de naftalina en su interior, dejando la bolsa cerrada por 1 o 2 semanas. La otra opción es desinfectar con SO₂ en un ambiente al vacío durante 3 días.

La luz es uno de los grandes factores que deterioran los textiles, y como ya hemos visto, cualquier daño producido por exposición a luz directa es irreversible. La luz altera el color de la fibra, muchas veces haciendo que la única forma de saber el color original de una pieza es mirando el revés de la tela o entre los pliegues. También produce que la tela se quiebre, polvorizándose así la obra de arte. Es importante controlar la luz en las áreas de trabajo, de exposición y en los depósitos. Se deben eliminar los rayos Ultra Violeta y los Infrarrojos usando filtros (3M), ampollitas adecuadas o fibra óptica, ambos focos de luz debidamente filtrados de UV e IR. Otra posibilidad es colocar cortinas en las ventanas, alejar cualquier fuente de luz directa y siempre reducir el tiempo de exposición a cualquier luz lo más posible. Se recomienda para telas en buen estado no más de 250 lux y para textiles ya dañados no más de 50 lux. La exposición a la luz, un clima poco adecuado y la suciedad, incluyendo el smog, producen daños mecánicos en la tela, dañando su resistencia y produciendo tajos y hoyos.

La temperatura de la sala debe ser alrededor de 20 grados Celsius. Es importante dejar claro que se deben evitar las luces fuertes y directas y evitar cualquier iluminación solar sobre la tela.

Las fibras naturales de los textiles respiran, lo que significa que se contraen y expanden dependiendo de la temperatura y humedad del ambiente en el que están. Si bien la temperatura que se recomienda es 20 grados Celsius y la HR recomendada es de 55%, lo más importante es que se eviten los cambios severos y rápidos de temperatura y en especial de la humedad relativa.

Estos cambios bruscos causan inflamación y contracción adversa en el textil. Esta mecánica puede causar daños estructurales haciendo que las fibras pierdan su elasticidad y tensión. Es importante siempre mantener la Humedad relativa y la Temperatura constante.

Al momento de decidir el espacio de depósito o la sala y lugar de exposición de las piezas textiles es importante revisar que no haya ningún tipo de filtraciones de agua y evitar lugares propensos a inundaciones, así podrá controlar problemas de agua y humedad. Como también se debe hacer un análisis para evitar posibles hongos o bacterias en el aire o insectos, huevos de insectos en cualquier lugar de la habitación.

Claramente el uso mismo de los trajes es otro de los factores que dañan los textiles. El uso de trajes antiguos para fiestas de disfraces, con alteraciones y modificaciones al traje, pueden causar daños, desgastes y manchas. Los trajes históricos no deben ser usados para ninguna ocasión o ceremonia. Cuando se usan estos trajes la transpiración y el contacto con aceites corporales son inevitables. A pesar de que estas manchas podrían no ser visibles inmediatamente, con el tiempo se oxidan y se oscurecen y son sumamente difíciles de sacar, si no imposibles de remover.

La suciedad y la contaminación también pueden dañar los textiles, por lo tanto es importante siempre mantenerlos limpios, haciendo limpiezas periódicamente. La contaminación puede producir la desintegración de las fibras, alteración de los colores o corrosión del textil. Las manchas más comunes en los textiles son producidas por los residuos contaminantes de la combustión del petróleo. La acumulación de estos residuos oscurece y desfiguran la superficie y destruyen la estructura las fibras por abrasión en los textiles. En un ambiente en que la temperatura y la humedad no es controlada, el dióxido de azufre (SO₂) que está presente en la atmósfera contaminada se combina con el vapor del agua (H₂O), produciendo ácido sulfúrico (H₂SO₄). El ácido sulfúrico es capaz de degradar fibras de diversas naturalezas, tanto las de origen celulósico y proteico. Si bien los efectos del polvo y contaminación sobre las telas pueden variar de una a otra, ninguna fibra es inmune a sus daños. Las ventanas deben estar selladas y se deben poner filtros de todas las entradas de aire disminuir lo más posible la entrada de polvo y contaminación a las salas y piezas y de depósito y hacer una limpieza periódica.

Se pueden aspirar las telas, siempre y cuando estén en buen estado, usando una aspiradora suave y colocando un nylon sobre el textil, de lo contrario se corre el riesgo de soltar los hilos y

las fibras. Si el textil no se destiñe entonces también existe la posibilidad de lavarlo, siempre que se tenga el equipo adecuado, entre mayor el tamaño de la tela, más complicado será ya que con el agua aumenta considerablemente de peso. Se debe lavar con agua destilada desionizada con jabón puro neutro, en un lavadero grande, donde pueda caber toda la tela, y que ojala se pueda inclinar para dejar escurrir el agua. Se debe colocar la pieza que se desea lavar en una bolsa de nylon afirmándolo con unas puntadas de couching y luego se sumerge en el agua, lavándolo cuidadosamente. Puede usar un pincel para hacer el proceso más rápido. Debe tener cuidado de enjuagar bien el textil, ojalá utilizando un fijador de color en el último enjuague, para evitar que se destiña al secarlo. Es importante que el fijador no tenga un pH superior a 2,5; se puede usar fluato de zinc o fluato de sodio. En lanas y sedas también se puede agregar un poco de vinagre. Se saca la pieza del lavadero, tomando las cuatro puntas del nylon. Esto se hace para procurar que la tela no tenga que soportar la tensión de su peso mojado. Se coloca la pieza sobre una reja de nylon con marco de madera; la reja se ubica sobre la tina del lavado. Puede dejar la tela secando ahí para que el agua escurra sobre la tina. También se puede usar un secador de pelo para acelerar el proceso de secado, sobre todo en invierno.

Actualmente también se han realizado limpiezas de textiles con rayos láser. Esta técnica usada en Europa parece dar un buen resultado, pero habrá que esperar antes de usarlo en forma masiva ya que muchas veces los daños por mala restauración solo se notan unos años después, por lo que aún no existe la certeza de que este proceso no produzca daños en los textiles.

Cuando se trata de quitar manchas a los textiles el tema se pone más complicado, ya que se corre el riesgo de dañar el textil. Solo se pueden usar enzimas y ciertos productos químicos. Generalmente lo más que se puede hacer es atenuar la mancha, sin quitarla del todo. Hay que recordar que en su gran mayoría los productos químicos son tóxicos e inflamables.

Las manchas de sangre, pegamentos, azúcar, salen con enzimas que agregan en un baño maría a una temperatura de 30-40 grados Celsius.

Las manchas de tinta y fruta, solo salen con un blanqueador. Para esto se puede usar hipoclorito de calcio $Ca(OCl)_2$ o hipoclorito de sodio (NAOCI). Después de haber utilizado el producto se debe dar un baño con producto neutralizante. No se pueden usar estos productos ni en lana ni en seda. Para estos textiles se puede utilizar un blanqueador de oxígeno con peróxido

de hidrógeno (H₂O₂), que no deja residuos en el textil. Después de cualquiera de estos tratamientos hay que recordar lavar cuidadosamente la pieza.

Las manchas de aceite, resina, cera y algunos pegamentos, salen con el lavado en seco, pero muchas veces las manchas de resina se tratan mejor con etanol.

El barniz y pegamentos a base de celulosa, salen con acetona o éter etilacético. Cuando el barniz o aceite están muy secos se puede usar también cloruro de metileno.

Para limpiar un textil en seco se puede usar bencina blanca, tricloroetileno, percloroetileo. Muchas veces cuando un textil está compuesto de varias piezas, esta es la única manera de limpiarlas, como es el caso de uniformes, trajes o telares que tengan hilos en diferentes direcciones. Cuando son trajes viejos y piezas en mal estado o muy delicadas solo se puede dejar el trabajo en manos de una tintorería especializada o de un centro de restauración.

Para lavar los textiles, al igual que cuando se manipula la pieza por cualquier motivo, se deben utilizar guantes de algodón, para evitar que los ácidos de la piel dañen la tela. En cualquier caso la manipulación de los textiles se deben mantener al mínimo posible. Cualquier traslado se debe hacer sobre una base más grande que la pieza misma.

Muchos trajes a partir del siglo XVI llevan elaborados diseños de encajes. Estos son en general de algodón o lino y son sumamente delicados. Para lavar estos encajes se deben colocar cuidadosamente sobre un nylon, esto evita que se dañen debido a la tensión de su propio peso al estar húmedos o mojados. Se sumerge en agua destilada con unas gotitas de detergente suave. Luego se vuelven a lavar con agua destilada tibia, sólo para sacar el exceso de detergente. Para secar los encajes se colocan sobre un papel filtro blanco y se afirma con alfileres inoxidable y así se evita el encaje se deforme. Si los encajes están colocados sobre un cojín se pueden limpiar químicamente con tiza de champaña, que después se saca con una escobilla muy suave o un pincel.

En cualquier tipo de bordado que requiera limpieza lo primero que se debe hacer es cerciorarse de que ninguno de los colores utilizados en el bordado se destiña. Se debe hacer la prueba humedeciéndolo y después presionando un papel filtro blanco sobre el bordado, si el papel no queda con manchas de color, no destiña. Siempre se debe trabajar con cuidado para no

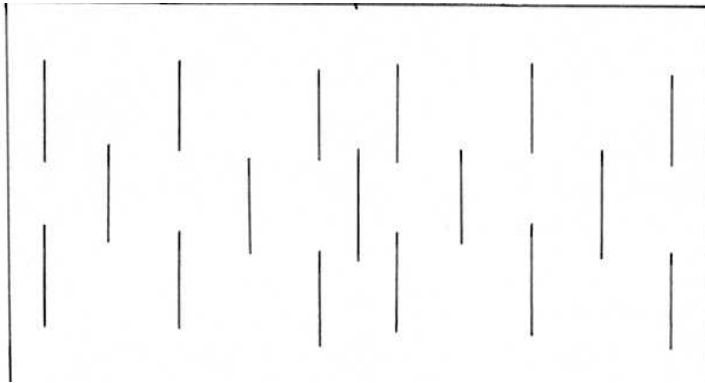
deformar la pieza, y si el bordado tiene hilos de metal, estos se deben secar inmediatamente para evitar y prevenir oxidaciones.

Generalmente los hilos de metal se cubren con una pátina de sulfuro de plata, como resultado de la reacción con el anhídrido sulfuroso presente en el ambiente. Para limpiar los hilos de metal y evitar un exceso de suciedad se puede utilizar un algodón con un poco de agua con jabón o alcohol. Si el hilo está oxidado, se puede usar agua con un poco de amoníaco, siempre y cuando no se trate de un textil de seda.

Cuando se organiza una exposición es importante estudiar cada pieza propuesta para verificar que este en estado de ser expuesta. Textiles con fibras débiles o quebradizas no deben ser sometidas a exposiciones a menos que se determine un ambiente adecuado para su buena conservación y un tiempo corto de exhibición. Tenemos dos tipos de exposiciones, temporales y permanentes. Los textiles no se deben exponer en las permanentes, a menos que se determine un sistema de rotación o turnos de las piezas expuestas.

El tipo de montaje para cualquier exposición dependerá de la forma, el tamaño, el peso, el estado de conservación y fragilidad de cada pieza.

En el caso de la exposición de un textil plano, lo recomendable es cocerlo sobre un género de color semejante al original, afirmándolo sobre un bastidor de madera. Para cocerlo se debe usar la técnica conocida como couching, cociendo con hilo de seda, el cual si no se encuentra en el mercado se pueden sacar de pañuelos de seda, cubriendo una extensión vertical de pequeñas puntadas, repitiéndolas cada 12-14 cm en piezas pequeñas y en piezas más grandes cada 12-20 cm. Lo mejor es usar agujas quirúrgicas curva, que son muy finas, así se evita dañar la tela. Esta técnica se usa también para restaurar cualquier hoyo presente en un textil, ya sea un textil plano o en un traje o vestimenta, utilizando un pedazo de tela más grande que el hoyo mismo y de un tono adecuado para mantener la integridad de la pieza. Durante el proceso del couching se debe procurar que no se produzca ningún pliegue o arruga. Si se requiere aplanar el textil o colocar nuevamente las fibras cosidas en su lugar, se puede utilizar vidrios pequeños, sobre los cuales se pone una pesa de plomo. Este sistema también sirve cuando se están restaurando géneros muy finos que se levantan al coserlos. Se pueden ubicar pesas alrededor de la zona donde se cose. Esta técnica es 100% reversible.



Couching- demostración de las puntadas que se deben hacer con una separación de 12-14 cm o 12 -20 cm dependiendo del tamaño de la tela. **(41)**

Se puede pegar un textil usando una mezcla de Paraloid B-72 disuelto en algún solvente con acetona o Tolueno en una proporción de 1:11. O también se puede utilizar Mowilith 50 disuelto en acetona, en una proporción recomendada de 5-10%. La otra opción es colocar el Mowilith en hoja sobre una malla con acetona 1 día, obteniendo una película que se aplica cuidadosamente.

Sin embargo, a pesar de que existen estas técnicas, el uso de pegamento en textiles es bastante discutido, y es mucho más recomendable la técnica de couching.



Restauración de textil realizada con la técnica del couching. **(42)**

⁴¹ Theile, Johanna, Imagen obtenida de Powerpoint, clase de conservación y restauración textil.

⁴² Postal comprada en Abeggstiftung, centro de restauración ubicado cerca de Bern, Suiza.

Un textil plano se puede cubrir con acrílico, dejando una separación de 5 cm. entre la tela y el acrílico para la ventilación. Detrás del textil lo mejor es poner un cholguán perforado dejando un espacio para la ventilación. Lo mejor es colgar el bastidor mediante ganchos directamente sobre la pared, levantando la parte base hasta formar un ángulo de 45 grados. Esta leve inclinación evita que todo el peso del textil tire hacia abajo, debilitando la tela y eventualmente produciendo rasgaduras.

En el caso de las vestimentas y los trajes, sobre todo los trajes más pesados, sensibles o en mal estado, no deben estar expuestos más de tres meses, después de los cuales se deben guardar acostados, para que la tela descanse de cualquier tensión durante 3 a 6 meses, antes de volver a exponerlo.

Para la exhibición de trajes, muchas veces es necesario el uso de maniqués y soportes estructurales. Para muchos trajes la figura de un cuerpo completo es esencial para su exposición, para balancear y soportar el peso completo del traje. Figuras y siluetas de ajustadas y cubiertas con capas de muselina o algodón. Maniqués de tiendas o armaduras de madera cubiertas con varias capas de muselina son algunas de las posibilidades que se pueden implementar. Lo recomendable es que el maniquí este hecho a medida para el traje en cuestión. Es importante tener cuidado de no forzar ningún traje sobre cualquier figura disponible.

Tanto para exhibiciones como para depósitos y transporte los materiales apropiados para utilizar con textiles son maderas como álamo, haya, nogal, caoba, siempre con barniz o selladores apropiados, al agua y en aceites. Algunos muebles metálicos también son apropiados como los de acero, aluminio, cubiertos con pintura. Cajas de cartón cubiertas de telas o fundas, papeles neutros o libres de ácido, algunos films de embalaje como: Tyvek- polietileno; Mylar- poliestireno tereftalato; Ethafoam- espuma de polietileno; Napa- poliéster; Polionda- papilpropileno. Para montajes sirven el cartón sin ácido, la madera y el acrílico, como también los maniqués de yeso, fibra de vidrio y ethafoam. Como formas de soporte o telas para montajes las más adecuadas son las de poliéster, algodón, o sus mezclas. Se deben evitar los materiales

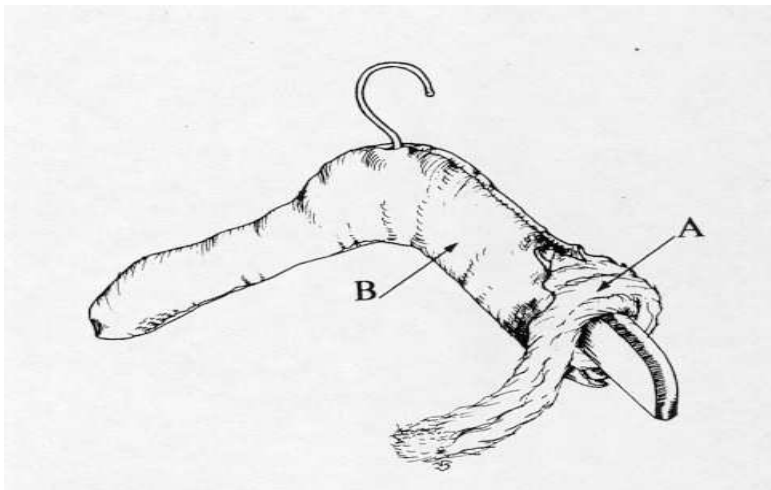
con acidez como cartones, papeles, maderas sin sellantes, ya que esta última tiene formaldehído que puede atacar el textil. Las bolsas plásticas tampoco son recomendadas porque producen condensación.

Cuando se tienen textiles en bodega se deben tener ciertos cuidados de cómo guardar los textiles.

“Los tipos de sistemas de almacenaje que pueden emplearse con las colecciones textiles son planos o extendidos, en estantes o cajones, enrollados en tubos, colgados en perchas acolchadas, en armarios con puertas o cortinas, dentro de cajas o contenedores y enmarcados. El sistema a emplear se basará en el tipo de textil, su condición y dimensiones y el espacio disponible”⁴³

Cosas que se deben tener en mente en el momento de determinar el lugar y diseño del depósito de una galería o museo son la colección en sí (tamaño, clasificación, condición/estado, futuro crecimiento de la colección, y la función de ella- estudio/exhibición), el espacio disponible (ubicación del edificio, sistema eléctrico, control ambiental, sistema de ventilación, acceso fácil- tomando en consideración el tamaño de las piezas de la colección, las puertas y pasillos- y la seguridad-alarmas de incendio, extintor) y finalmente el presupuesto disponible.

Los textiles planos y grandes pueden ser enrollados sobre tubos de cartón o aluminio forrado



en papel sin ácido. El textil enrollado luego debe ser forrado en papel de seda, al cual se le puede agregar un poco de naftalina. No se recomienda el uso de bolsas plásticas.

Vemos un colgador de madera forrado en algodón (A) y después en lino (B) para evitar que se hagan marcas y daños producto de algún ácido en la tela. (44)

⁴³ Lissa, Patricia, “Pautas Generales para Sistemas de Almacenaje de Colecciones de Textiles”, p. 3

⁴⁴ Folleto ICC, Conservación de Textiles, p. 3

Para guardar trajes se pueden usar colgadores de madera acolchados con algodón y forrados en lino.

Es importante no usar colgadores de hierro ya que este reacciona con la humedad ácida del ambiente y puede dañar el textil. Al traje luego se le fabrica un saco de lino con la parte inferior abierta para colocarlo sobre la pieza. Afuera de esta tela se puede colocar una etiqueta de lino o algodón con el nombre, descripción o foto de la pieza guardada, para evitar tener que poner y sacar el cobertor de lino innecesariamente. Cada traje debe tener su funda individual de modo que no se manipulen las piezas innecesariamente.

Ciertos trajes más pesados, delicados o en mal estado es mejor guardarlos acostados, en cajones o en cajas de cartón sin ácido con naftalina, cubriendo los trajes con papel de seda o lino. Si es necesario doblar las piezas se deben poner rolos de algodón o polietileno en los dobleces y procurar cambiar la posición del traje periódicamente. Cualquier armario o cajón utilizado debe ser hermético para proteger la pieza del polvo y del smog. También es recomendable etiquetar los cajones dejando claro que hay en cada cajón. Es importante que los cajones no se llenen demasiado, cada pieza debe tener suficiente espacio para no arrugarse o doblarlo más de lo necesario. Se deben revisar todas las piezas periódicamente para cerciorarse de que haya ningún

problema, dejando un registro después de cada revisión, registrando también cualquier desinfección que se haya realizado, fotos de restauraciones, e inventario de todos los objetos.



Un depósito adecuado de trajes de colgadores y cajones. Solo faltarían los forros individuales para los trajes con sus respectivas etiquetas de fotos y número de documentación. (45)

⁴⁵ Abeggstiftung Heute, p. 5

Cuando se están revisando los objetos es importante utilizar guantes de algodón para evitar el contacto de la piel con la tela que podría ser afectada por el pH de las manos. Otras precauciones a considerar cuando se está trabajando con textiles en cualquier espacio son:

- Lavarse las manos
- No fumar, tomar o comer en la exhibición, áreas de trabajo o depósitos
- Solo usar lápiz a mina para tomar notas y hacer bosquejos.
- Remover cualquier joya filosa y amarrarse el cabello largo antes de manipular un textil.
- No colocar ítems personales o paquetes en espacio de trabajo o depósitos.
- Usar la menor cantidad de luz posible, manteniendo galería, áreas de trabajo y depósitos oscuros.
- Nunca colocar textil en contacto directo con cartón, papel o madera sin sellar.
- Siempre mantener el lugar de trabajo limpio.
- Nunca escribir directamente sobre un textil. No usar cinta adhesiva, cortar o calor excesivo (ej.: plancha) sobre el textil.

Cualquier transporte, ya sea de un tramo largo o corto; desde el área de trabajo a la sala de exposición; de un edificio a otro; de un país a otro; lo importante siempre es que el objeto llegué en el mismo estado y las mismas condiciones en las que salió, sin sufrir ningún daño.

Para transportar textiles, en el caso de un textil plano, si es grande lo mejor es enrollarlo en un tubo de cartón y luego envolverlo en papel de seda, algodón o lino (pH neutro) del mismo modo que se hace para guardarlo en bodega. En el caso de tener que embalar trajes es importante nuevamente evitar doblarlo. Si doblarlo es inevitable, se deben poner rollos de cartón forrados en algodón o rollos de polietileno en todos los pliegues que se forman para suavizar y evitar marcas y deformaciones en la tela. Los trajes se deben forrar en papel de seda.

Cualquier traslado dentro del museo de objetos grandes y/o pesados se deben realizar de a dos personas. Esto tiene que ver con el hecho de que a veces se deben abrir puertas, subir escaleras, doblar esquinas, y otro tipo de maniobras que resultarán más fáciles de solucionar si es que el traslado se hace de a dos.

Los trajes que se movilizan dentro del museo se pueden llevar de a dos, si uno puede sujetar el colgador, mientras la otra persona procura llevar la cola del traje para que no se arrastre por el piso. Sin embargo, es mejor que este tipo de traslados se hagan sobre una tabla, como un cartón sin ácido, de modo que se disminuya la manipulación del traje lo más posible.

Si el textil es chico se puede realizar el traslado dentro del museo colocándolo sobre un cartón si ácido, evitando manipular el objeto durante el transporte.

IV. EL MUSEO DE LA MODA

4.1_LA FAMILIA YARUR

En la familia Yarur vemos tres generaciones radicadas en Chile, inmersos en el mundo de los textiles. Durante la década de los 30 en Chile se vivía una situación próspera con favorables condiciones económicas, por las que Juan Yarur Lolos logró construir su fábrica de textil en Santiago.

En 1936 se inauguró S.A. Yarur Manufacturas Chilenas de Algodón, la fábrica de hilados y tejidos de algodón más moderno hasta esa época vista en Sudamérica y que logró estar a la vanguardia de la industria textil durante cuatro décadas.

Juan Yarur Lolos se preocupó no solo por el bien estar de su empresa, pero además de sus trabajadores, incorporando Salas cunas, un centro deportivo y una clínica equipada con los instrumentos de última generación, beneficios inéditos para la época.

Jorge Yarur Banna continuó la labor de su padre asumiendo la dirección de la fábrica textil y la presidencia del Banco de Crédito e Inversiones. Dentro de sus logros y aportes a la economía nacional se pueden destacar sus labores como director de la Sociedad de Fomento Fabril, presidente del Instituto de Textil y presidente de la Asociación de Bancos.

Se unió en matrimonio con Raquel Bascuñán en 1958, dando a luz a su hijo Jorge Yarur Bascuñán en 1961.

Es la estatua de Juan Yarur Lolos la que nos recibe en el Museo de la Moda, edificada en honor y reconocimiento de la labor social y el espíritu emprendedor de quién inicio este camino de la familia Yarur dentro de la industria textil. Tanto él como su hijo Jorge Yarur Banna han

sido la inspiración de Jorge Yarur para la creación del Museo de la Moda, proyecto que inicio en 1999. En un principio se la idea de Jorge Yarur Bascuñán era realizar un museo familiar, pequeño y de menor envergadura. En la medida en que se fue informando de lo que es crear una institución de este tipo, viajando a países y conociendo otros museos, sobre todo en Francia e Inglaterra, la percepción de lo que Jorge Yarur quería crear dio un vuelco. A la vez fue aprendiendo y ganando consciencia con lo que respecta la conservación preventiva, sobre todo en las obras de material textil, proponiéndose finalmente crear una institución que fuera un ejemplo de lo importante que es la conservación y preservación del patrimonio cultural.

Es necesario dar esta introducción de la familia Yarur cuando se habla del museo de la moda, ya que es fácil notar la importancia que se le ha dado en la edificación de este proyecto a la tradición familiar y al reconocimiento de quienes han inspirado este proyecto. Desde muy temprana edad Jorge Yarur Bascuñán tuvo un contacto cercano con los textiles a través del negocio familiar, “Siempre he pensado, que vivimos dentro y rodeado de los textiles.”⁴⁶. El rol de esta tradición familiar se deja ver claramente a su vez en el uso de la antigua casa de Juan Yarur Banna como el establecimiento de esta fundación.

Yarur Bascuñan, comenta en la dedicatoria del libro *Albúm/Catálogo del museo*, como sus padres fueron siempre muy cuidadosos con sus pertenencias, logrando mantener cosas en buen estado que hoy son parte de la colección del museo. Tras la muerte de su padre, Raquel Bascuñán le comentó a su hijo que una de las ideas de él fue convertir la casa en una galería de arte o algo similar.

4.2_LA CASA YARUR-BASCUÑAN: HOY EL MUSEO DE LA MODA

La casa que hoy sirve como el Museo de la Moda fue construida a encargo de Jorge Yarur Banna junto a su señora Raquel a los arquitectos Carlos Bolton, Sergio Larraín y Luis Prieto. La casa finalizada en 1961 de 1.500 mts² aún muestra sus líneas modernistas y minimalistas. De grandes ventanales, privilegiando la luz natural, construida de hormigón reforzado; fue la vivienda de la familia Yarur durante varios años.

⁴⁶ Yarur Bascuñán, Jorge, *Introducción*, En: “Museo de la Moda: Albúm”, p. 5

Hoy está rodeada de un parque de 10.000m². Los jardines originales fueron diseñados con desniveles, que le entrega la profundidad de panorámica. En el jardín podemos apreciar un buen número de árboles y arbustos, nativos y exóticos. En el centro del ala poniente de la casa vemos un jardín de bambúes; solo uno de los elementos de inspiración japonesa, como lo son también la techumbre de tejas de alerce con aleros extendidos y la gran terraza flotante sobre un espejo de agua que recibe a los espectadores.

Se han ampliado ciertos sectores de la casa y hoy el Museo de la Moda está compuesto por sus salas de exposiciones, su café, su biblioteca de investigaciones, su centro de restauraciones y conservación y un gran depósito. Los departamentos que componen el Museo de la Moda son el departamento de Comunicaciones y Difusión, el departamento de Adquisiciones, Operaciones, Departamento de Investigaciones y el Centro de Conservación.

Este Museo se declara como una fundación sin fines de lucro. “Su objetivo estatuario exclusivo es la investigación, desarrollo y difusión de la cultura y el arte, a través de la formación, explotación y desarrollo con carácter permanente del Museo de la Moda y Textil, museo abierto a la comunidad, especializado y representativo de la historia del vestuario textil. Su Presidente y Fundador es don Jorge Yarur Bascuñan”⁴⁷

La misión que el Museo de la Moda declara en su página web dice, “El Museo de la Moda es una entidad cultural innovadora encargada de coleccionar, conservar y difundir la historia de la moda, con piezas originales de las distintas épocas. Su objetivo es contribuir al entendimiento y valorización de los aspectos históricos, estéticos y técnicos de esta disciplina artística.”⁴⁸

El Museo se inaugura en 2007 con una exposición de trajes que abarcaba toda la colección de trajes preciosos, del siglo XIX llegando a trajes más modernos como es uno de los trajes usados por Lady Di. Fue un gran éxito.

Desde su inauguración la exposición permanente ha cambiado varias veces para así atraer más público. Dentro de ellas se destaca una exposición dedicada a diseñadores actuales que

⁴⁷ Museo de la Moda, [en línea], <www.museodelamoda.cl>

⁴⁸ Idem

realizaron trajes inspirados en un traje de Lady Di. Durante el próximo verano presentará el Museo una exposición que refleja la moda de los años 80.

4.3 _EXPOSICION PERMANENTE

Una parte del Museo consta con una sección de la casa que ha sido conservada con sus muebles y decoración original y una mediana sala dedicada a la historia del tenis.

Entrando al museo, después de pagar tu entrada y pasar la cafetería, en la sala de entrada uno se topa con un cuadro explicativo sobre la muestra “Guerras y Seducción”. El cuadro, en negro con líneas blancas, es una introducción a la muestra, que explica que es lo que uno debe esperar ver en la exhibición que se puede leer en castellano y/o en inglés. El texto es claro, invitador y preciso.

La primera sala de exposición sin embargo, es un pequeño hall de entrada, dos de sus paredes cuentan con diferente información respecto a la familia Yarur, los orígenes del museo, la historia de la casa como arquitectura de vanguardia para la época, entre otras. Todo texto explicativo y todas las rotulaciones de las piezas a lo largo de todo el museo y exhibición, están escritas en español y en inglés. En la otra pared, un televisor muestra un video, titulado “Homenaje a Raquel Bascuñán” en la que podemos ver clips de diferentes grabaciones de la vida privada de la familia Yarur, como del matrimonio de Jorge Yarur Banna con Raquel y veraneos en Reñaca y otras partes. La música de la sala, toda de la época de mediados de siglo XX, ad hoc con las imágenes que vemos en el video, todo un montaje con el que el público se adentra en la época y la experiencia que vendrá a continuación en la exposición.

4.3.1 _ Exhibición de Piezas de la Casa Yarur-Bascuñan

Lo primero que se muestra en la visita guiada son las salas que se han mantenido con la decoración original de la casa. Todas se pueden apreciar desde la puerta de estas, que queda abierta con un panel transparente emplazado en el marco de la puerta. De esta manera se evita que el público entre a la sala – evitando robos, accidentes, tactos o manoseos, etc.- pero que permiten una buena visibilidad de lo que está adentro. Solo nos podemos adentrar un poco más

en la sala de estar, que cuenta con un pasillo bajo de vidrio, de modo que se puede pasear por un corto pasillo en la sala de estar, sin posibilidades de adentrarse en este, evitando nuevamente cualquier tipo de riesgo. Cada sala está claramente indicada con su nombre y con lo que podemos encontrar dentro de ella. Las cortinas oscuras se mantienen cerradas y estas salas constan con tenues ampollitas en las lámparas.

Merita mencionar el Ford Fire Bird rosado, que perteneció a Raquel Bascuñán, estacionado por fuera y que se deja ver por uno de los grandes ventanales de la casa. Es una muestra de cómo el museo se ha preocupado de cada detalle de su muestra, involucrando todo tipo de objetos personales de la familia Yarur a su exhibición. Este auto de colección, además de asombrar por su singularidad y particularidad, nos inmersa aún más en los tiempos en que se habitó la casa y las décadas de la moda que se visitarán en la exposición temporal.

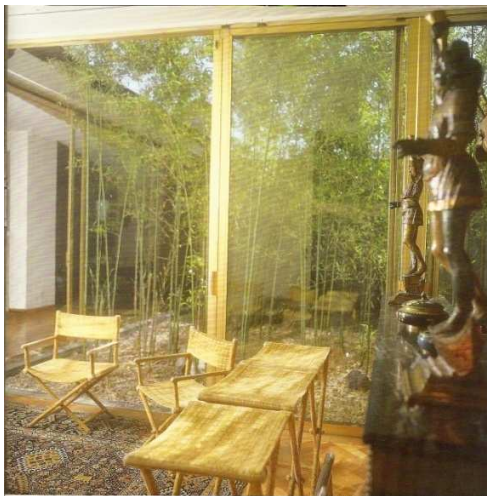


Imagen de una de una de las salas de la exposición del hogar Yarur-Bascuñán. Vemos la decoración original de la sala, con sus influencias orientales y el patio de bambú a través de la ventana. Lo más probable es que las cortinas se hayan abierto solo para esta foto, ya que en la exposición podemos ver que las cortinas se mantienen cerradas. **(49)**

4.3.2 _Tenis

Luego de recorrer estas salas, uno tiene la posibilidad de entrar a la muestra Tenis. Esta propuesta, incentivada por el gusto personal de Jorge Yarur Bascuñán por este deporte, hace un

⁴⁹ Imagen del folleto "Museo de la Moda y Textil" impreso para la inauguración del Museo.

breve recorrido por la historia del Tenis desde el siglo XVII hasta la actualidad. Cuenta con piezas que nos remiten a los grandes hitos de este deporte en Chile y en el mundo. Una colección de raquetas, de variadas épocas y variados diseños, pertenecientes a grandes tenistas, están puestas en una gran vitrina, iluminada con fibra óptica, gracias a la cual podemos apreciar con lujo de detalle, cada una de ellas. Al fondo de la sala, una colección de 6 trajes, algunas autografiadas, de los grandes competidores del último Roland Garros. Entre estos trajes se encuentran los de Roger Federer y Rafael Nadal y también están exhibidas en una gran vitrina iluminada con fibra óptica.

Complementan a esta exhibición una serie de juegos de niños relacionados con el tenis que reflejan como el deporte en general es una parte importante en diferentes aspectos de nuestras vidas. Estos juegos se muestran en una vitrina baja que nos deja mirar los juegos desde arriba y apreciar sus detalles. La sala no tiene ventanas y es completamente negra, pero los objetos están todos bien iluminados con fibra óptica.

Esta exposición del tenis complementa la muestra del museo y logra, o debería lograr, atraer a un público más extenso. Cualquier fanático del deporte, o específicamente del tenis, quedará satisfecho con esta muestra. Quizás mencionando esta exposición las mujeres podrán convencer a sus maridos a que las acompañen al Museo de la Moda.



Esta imagen muestra una parte de la exhibición Tenis en el museo de la moda. Podemos apreciar las raquetas en una vitrina con sus respectivos títulos e indicaciones, el fondo pintado de negro y todos los objetos iluminados con fibra óptica. (50)

⁵⁰ Museo de la Moda, [en línea], <www.museodelamoda.cl>

4.4 _EXPOSICION TEMPORAL ACTUAL “GUERRAS Y SEDUCION”

4.4.1_ Lydia Kamitsis, Curadora

En su corta vida de 2 años, el Museo de la Moda ya cuenta con cuatro exposiciones en su historial. La primera exposición, Vistiendo los Tiempos mostraba la evolución del vestuario y la moda a lo largo de los siglos. La curadora de esta exposición fue Lydia Kamitsis, quién se enteró de este proyecto, el Museo de la Moda, de Jorge Yarur durante una de las pasantías del equipo de trabajo del museo en París. Tras escuchar sobre él, en una visita a Chile la curadora participó en esa primera muestra. Desde ese primer proyecto Lydia viaja a Chile cada cierto tiempo para idear y preparar cada nueva muestra, trabajando como curadora independiente del Museo.

Lydia Kamitsis estudió Historia del Arte y Arqueología en La Sorbone, y ella atañe a esta educación la perspectiva sería que tiene hacia lo que es la historia del traje y la vestimenta y la moda contemporánea. Ha trabajado en todos los grandes centros de la moda y centros del arte, desde París hasta Japón y Chile, curando exposiciones de moda y vestimenta, tratando de traspasar su perspectiva en cuanto a la moda. De cierta manera ella se ha dedicado a conciliar el mundo académico, en cuanto a museos y universidad, con el negocio de la moda.

Lo que se quiere es lograr un discurso sobre la moda, ir más allá de lo trivial y lo frívolo. En una entrevista la curadora dijo, “Al Louvre entré en una momento en que la moda no era considerada como un tema serio, cuando todavía quedaba mucho por hacer en temas de exhibiciones, comunicaciones y publicaciones.”⁵¹ Sus intenciones de proponer la moda como un tema serio continúan en pie, y se nota en su trabajo en el Museo de la Moda, reflejando en cada muestra sus esfuerzos de mostrar la vestimenta como algo más allá de sus connotaciones económicas y funcionales.

⁵¹ Mayer, Bárbara, “La Francesa de la Moda”, En: “Mujer”, p. 56

4.4.2_ La Exhibición

Fue en una de las conversaciones entre Lydia Kamitsis y Jorge Yarur Bascuñán en la que se originó la idea de la última y actual exposición del Museo, “Guerras y Seducción”. Esta muestra recorre los cambios sociales y estéticos productos de las dos guerras mundiales, intentando mostrar como estas dos guerras generaron una sensibilidad, sentido de femineidad y coquetería y por ende, una vestimenta completamente opuesta entre sí. Surge de la primera guerra mundial una niña andrógono que se corta el cabello en una corta melena y esconde sus curvas en trajes rectos; opuesta al resultado de femineidad que se dio tras la Segunda Guerra Mundial, época de la cual podemos rescatar la ‘*pin up*’ y la *femme fatale*.

Conjuntamente hay un intento de mostrar en esta exposición como la moda trasciende más allá de sus fronteras, y a pesar de que Chile no se involucró activamente en ninguna de las guerras mundiales, las repercusiones de las guerras en la moda alcanzaron a llegar a nuestro país. Lydia Kamitsis comenta sobre la exposición en la misma entrevista citada anteriormente, “La exposición demuestra que la moda, como un fenómeno artístico y social, es fuerte. Durante las guerras, ésta encontró una manera de resistir y sobrevivir. Estimulaba un tipo de creatividad que implicaba reciclar y buscar soluciones y después de los conflictos bélicos encontró nuevas maneras de imaginar el mundo.”⁵²

En la introducción del catálogo *Guerras y Seducción*, a la venta en la tienda del museo, pero disponible en su biblioteca, Jorge Yarur Bascuñán, comenta como después de la Primera Guerra Mundial hubo un destape y una liberación, que llevaron a que los años veinte se denominaran como los ‘años locos’. Esto se contrapone con el regreso a los valores más tradicionales, a la perfecta ama de casa y la estabilidad en el hogar que se plantea en las décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. “Estos dos conflictos, con efectos sobre la transformación de la sociedad y de los códigos de seducción, responden a nociones e íconos de estéticas opuestas... Estos cambios se reflejan incluso en los aspectos más íntimos de las personas: en la forma de vestir.”⁵³

⁵² Idem, p. 56

⁵³ Yarur Bascuñán, Jorge, “Introducción”, En: “Guerra y Seducción”, p. 7

El museo cuenta con una sala audiovisual, en la que en el momento se muestra un video que sirve como introducción a la exposición *Guerras y Seducción*. Se relata un poco la historia de las décadas que componen las dos guerras y décadas de post guerra a través varias entrevistas e imágenes. En el video aparecen hablando tanto el director del museo, Jorge Yarur Bascuñán, como la curadora de la muestra, Lydia Kamitsis. Algunas de las entrevistas interesantes que aparecen en esta introducción son las de Margot Duhalde, ex-piloto chilena de la fuerza aérea durante la Segunda Guerra; una entrevista a los ingleses Federick Poulter y su señora Mollie Poulter, quienes sirvieron como soldado y enferma durante la época. Estos últimos hablan, entre otras cosas, del periodo de racionamiento y la idea de *Make, Do & Mend*, o Crear, Hacer y Remendar, que se promocionó durante la guerra.

A través de estas entrevistas de personas de la época, de historiadores y académicos, se va explicando la transformación de la sociedad y por ende de la moda a través de estos periodos de guerra, entre guerras y post-guerra, reflejando las diferencias y oposiciones que han planteado como propuesta para este montaje.

El video también incluye imágenes de la época, como un vídeo que promocionaba el reclutamiento de mujeres en el servicio militar, imágenes de la vida burguesa durante la guerra, tanto en Chile como en Europa. Con esto se logra recalcar como las guerras lograron afectar no solo la moda Europa y de los países directamente involucrados en ella, sino que también en países tan lejanos como Chile. Antes de la guerra, quienes podrían darse el lujo de andar a la moda, importaban sus trajes, o por lo menos los textiles, de Europa, importación que se complicó con el destape de la guerra y empujó el surgimiento de una industria nacional más fuerte en torno al textil y la moda.

Así, luego de recibir esta información, uno se puede adentrar a la exposición “Guerras y Seducción”. Ya en la primera sala de ésta exposición nos muestras seis vestimentas femeninas de tres tipos, tres influencias opuestas que tuvo la guerra sobre la moda de la mujer. Dos de los trajes son tipo trajes sastre en donde vemos la influencia del uniforme militar, traje que además tiene que ver con la entrada de la mujer a la fuerza laboral. Luego tenemos dos trajes que representan la moda de los años veintes, túnicas cortas, para la época, que escondían cualquier curva o voluptuosidad femenina. Y finalmente la moda instaurada por el *New Look* de Christian

Dior, con sus amplias faldas y ajustadas cinturas. Estos trajes vas acompañados con imágenes de revistas e ilustraciones de la época, además de la música de la época que ambienta cada una de las salas de esta exhibición.

A la derecha: Vestido, *circa* 1925-1927, Gasa de seda bordada con canutillos y mostacillas, probablemente Francia, N°Inv. 2002.703. Parte de la exhibición Guerras y Seducción, muestra de los trajes rectos de los 'años locos', que a pesar de esconder las curvas de la mujer, mantiene una sensualidad y coquetería en su diseño. **(53)**



A la izquierda: Vestido, *circa* 1926, Muselina de seda Bordada con perlas y lentejuelas, Chile, N°Inv. 2001.576. Vemos como la moda de Europa de la década de los veinte traspasa las fronteras de diferentes continentes, hasta Chile. **(54)**



⁵⁴ Museo de la Moda, "Guerra y Seducción", p. 51

⁵⁵ Idem, p. 70



De arriba a abajo:

-Gardini, Primavera /Verano 1955. Vestido de cóctel, organza de seda, Italia, N°Inv. 1999.779 (55)

- Elizabeth Arden, 1953, Vestido, terciopelo de seda y tul, Estados Unidos, N°Inv. 2006.86 (56)

Ambos vestidos son ejemplo de la influencia del *New Look*, propuesta de Christian Dior para la moda de Post-guerra exhibidos en la muestra "Guerras y Seducción".



⁵⁶ Idem, p. 163

⁵⁷ Idem, p. 162

La siguiente sala está dedicada a la vestimenta y uniformes de la Primera Guerra Mundial. Las grandes vitrinas llevan imágenes al fondo de la guerra, fotografías, posters y publicidad de la época. En el pasillo que nos lleva a la siguiente sala hay una serie de videos que muestran grabaciones de distintos eventos y ciudades durante y después de la guerra.

Continuamos nuestro en una pieza que nos muestra la evolución del traje de baño conservador al bikini de los años '50, como también el recorrido y la evolución de la lencería femenina, incluyendo sostenes, calzones y un polizón.

La siguiente sala vemos por un lado las vitrinas que muestran la vestimenta tipo túnica de la los 'años locos' y una serie de accesorios que se usaron en la época: carteras, sombreros con plumas, abanicos de plumas, cosmetiquero, entre otros. El fondo de las vitrinas lleva imágenes que reflejan lo que vemos en los maniqués. Por ejemplo, en una de las vitrinas vemos la influencia oriental sobre la vestimenta femenina, tanto en los textiles como en los diseños que se usaron, como por ejemplo el uso de turbantes. El fondo de esta vitrina es una imagen que hace alusión a este estilo y estética oriental.

Luego bajamos hacia otro nivel, y mientras descendemos las escaleras vemos un video con imágenes de la Segunda Guerra Mundial, acompañado de sonidos de la guerra: aviones, disparos, etc. Así nos adentramos en la sala que nos muestra la moda durante la guerra, los uniformes, las botas, los gabanes, y todo tipo de objetos usado durante la guerra. Vemos también la imagen de la una de las clásicas '*pin up girls*', Rita Hayworth, atrás de su vestido de seda exhibido en esta muestra.



58

A la derecha la fotografía "Rita Hayworth 1941", que apareció en la revista "Life en Español", 23 de enero, 1941, Vol. 17 n°17. Los soldados de Estados Unidos llevaron este tipo de Fotografías con ellos a la guerra para recordar su hogar. **(57)**

A la izquierda, la camisa de dormir de raso de seda y satén que uso la actriz para la sesión de fotos de la revista "Life" en 1941, que hoy se exhibe junto a la foto en el Museo de la Moda. N°Inv R17F. **(58)**



La ropa que usaron las mujeres en este periodo de racionamiento, también se exponen en esta sala, todos los vestidos y zapatos que llevaron la marca de CC41, los vestidos negros de luto, que usaron no solo aquellas mujeres que perdieron sus hombres en la guerra, si no que todas aquellas mujeres que sentían que este era un periodo de luto universal, o por lo menos nacional.

⁵⁸ Idem, p. 157

⁵⁹ Idem, p. 156



Vestido, *circa* 1940, Crêpe de lana, bordado con hilo de lana, Francia, N° Inv. 2006.427.

Uno de los vestidos puestos en la exposición como muestra de la vestimenta durante el periodo de racionamiento. El cuello del vestido, para usar la menor cantidad de tela esta bordada en vez de tener la solapa real. **(59)**

Volvemos a subir al primer piso para terminar el recorrido con en el *New Look* y lo que fue la moda de post-guerra. Vemos los vestidos de cóctel con sus angostas cinturas y grandes faldas, incluyendo uno de los vestidos que perteneció a Raquel Bascuñán, uno de los muchos que forman parte de la colección del museo. Estos vestidos los podemos apreciar tanto por el frente como por la espalda debido al diseño de la vitrina y la distribución de los maniqués.

Si se desea se pueden tener visitas guiadas a la exposición, que están disponibles tanto en inglés como en español también. El personal está bien preparado. Durante la visita que tuve la oportunidad de hacer, a la guía se le entendía bien, hablaba claro y era capaz de responder todas las preguntas que se le hicieran, tanto con lo que respectaba la exposición en sí, el montaje, la conservación e información del museo.

Todas las salas y las vitrinas de la muestra son negras, con la excepción de las imágenes que acompañan la exhibición. Las cortinas de las salas de exposición se mantienen cerradas y cada objeto y título está iluminado con fibra óptica de modo que la exhibición queda bien iluminada, dejándose apreciar los objetos sin la posibilidad de que estos puedan sufrir algún daño causado por la luz. Todos los objetos se encuentran dentro de vitrinas. A pesar de que hay un control del clima de cada sala, cada vitrina cuenta con un lector de temperatura y humedad.

⁶⁰ Idem, p. 81

Desde el comienzo de la exhibición y a lo largo de ella, está claramente señalizado que no se deben sacar fotos, debido a la sensibilidad de los objetos, fumar, comer o beber adentro del museo. Las salidas de emergencia están claramente señalizadas. El edificio está adecuadamente equipado para el uso de silla de ruedas dentro de la exhibición, con rampas y ascensores donde es necesario. Además de esto, en medida de seguridad, cada sala cuenta con una cámara, y a lo largo del museo vemos guardias cuidando los distintos sectores de la exhibición.

4.5_ CENTRO DE CONSERVACION Y RESTAURACION

Durante mi visita también tuve la oportunidad de visitar con Johanna Maria Theile el Centro de Conservación y los depósitos de la colección, sección de gran orgullo para el personal de este museo ya que ha habido una especial preocupación de crear un centro de restauración y conservación excelentemente equipada y preparada. El museo pone especial atención al cuidado de su colección, implementando la conservación preventiva y la restauración de aquellas piezas que lo requieran. Los depósitos que se han implementado para el almacenamiento de las piezas en el Museo de la Moda se rigen bajo las normas internacionales de la conservación.

Con áreas de trabajo diseñadas especial y específicamente para realizar las distintas acciones que las piezas requieran para la conservación de su bien estado, está dotada y equipada con todos los implementos y tecnología necesaria para la intervención de los objetos, las actividades de investigación y análisis científico, procurando no dañar la integridad y el valor patrimonial de sus piezas.

El Centro de Conservación y Restauración cuenta con sus propios departamentos de Conservación Preventiva, Maquinaje, Restauración de Textil, Restauración de Artes decorativas y está dotado de un personal de profesionales y técnicos especializados.

Todas las piezas que entran al museo se documentan y fotografían de inmediato. El centro de conservación y restauración se preocupa de revisar cada pieza y de limpiar, desinfectar y restaurar las piezas cuando es necesario. A su vez, el centro de documentación se preocupa de dar un número de inventario a cada pieza y registrar toda la información que sea necesaria, (el *curriculum vitae* del objeto).

Además de preocuparse de la conservación y restauración, incluyendo todo tipo de intervención como desinfectar o limpiar el objeto, el equipo trabaja para fabricar todos los objetos necesarios para guardar o exponer el objeto, guiándose por las medidas de conservación preventiva universal

Cada colgador para cada traje, cada maniquí, cada caja para el depósito, es fabricado por el departamento de conservación, con especial cuidado a las necesidades de cada traje en cuanto al modelo, el material que se usará para la exhibición o el depósito de cada pieza.

Cada maniquí está fabricado a la medida del traje específico que se colgará en el, considerando por ejemplo las medidas del busto, cintura, caderas y hombros. De este modo evitan cualquier deformación de los trajes usando maniqués demasiado grandes o demasiado pequeños. Lo mismo va para las cabezas de maniqués sobre los cuales posan los sombreros, tanto en la exposición como en el depósito. Estos maniqués, a pesar de ser fabricados con materiales que no dañan el textil, como formas de ethafoam, cubiertas de algodón y forros de lino, solo tienen una vida útil de uno o dos años, tiempo después del cual el personal del museo se cerciora de cambiar o rehacer el maniquí.



Imagen de maniqués hechos a medida en el Centro de Conservación y Restauración del Museo de la Moda. (60)

⁶¹ Imagen obtenida del folleto del Museo de la Moda, de exposición “Guerras y Seducción” y “Tenis”



Cabezas de maniqués hechos a la medida de cada sombrero con materiales adecuados para la buena conservación del textil, hechos en el Museo de la Moda para exhibición y el depósito del Museo. **(61)**

Las cabezas de maniqués, para guardarse en el depósito son puestas sobre una base. Esta base va dentro de una caja de cartón, hecha a la medida necesaria para guardar la cabeza con el sombrero. La caja tiene una tapa y además uno de los lados de la caja se puede abrir, desatándola de los lados adjuntos. De este modo, al abrir la caja por el lado se puede tomar la cabeza desde la base, sin la necesidad de agarrar la cabeza por la parte superior de la caja, que podría causar todo tipo de problemas en la manipulación.



Los colgadores fabricados en el mismo museo, hechos a la medida de cada uno de los trajes que irán en el depósito. Los colgadores de madera son forrados en algodón y lana con tiras de seda que sujetan las mangas en su lugar. En el caso de trajes de manga larga como abrigos, las mangas van rellenas de un rollo de espuma de polietileno forrado, siguiendo todas las medidas de conservación preventiva necesarias.

Imagen de los colgadores fabricados en museo de la moda. Vemos el colgador acolchado y forrado en lino, evitando cualquier deformación o daño químico en la tela de los vestidos. **(62)**

⁶² Museo de la Moda, "Albúm/Catálogo", p. 49

⁶³ Imagen obtenida del folleto "Museo de la Moda y Textil", impreso con el motivo de la inauguración del Museo.

Los trajes que se guardan en los colgadores del depósito se forran cada uno con su propio cobertor de algodón. El forro lleva una etiqueta con una foto y el número de inventario de la pieza por fuera. Esto impide que el forro sea removido innecesariamente. Lo mismo va para cada una de las cajas.

Todas las cajas indican claramente por fuera el número de inventario de el o los objetos que lleva adentro y una foto. Estas etiquetas están puestas en la tapa de la caja y por el lado, de modo que siempre está a la vista en el depósito, y no es necesario si quiera tocar o mover las cajas para saber qué es lo que lleva dentro.



Prototipo de caja de conservación creada por el Museo de la Moda. Vemos como la caja sin ácido está hecha de cartón sin ácido a la medida necesaria para el objeto específico, la base forrada con papel tissue, todo amarrado ligeramente en su lugar con cintas de seda. Vemos también que el objeto tiene formas de polietileno forrados en los lugares en que necesita refuerzo especial para que no pierda su forma original.

Vemos también las dos etiquetas fuera de la caja con la foto y número de inventario del objeto. **(63)**

Cada caja está especialmente configurada, pensando en las necesidades de cada objeto. Si una caja lleva varios objetos, cada objeto está puesto sobre una base de espuma de polietileno está tallada para su forma específica. Estas cajas también tienen las separaciones de cartón entre cada uno de los objetos, y el espacio exacto necesario para colocar cada objeto y con la etiquetación necesaria y adecuada fuera de la caja.

⁶⁴ Museo de la Moda, "Albúm/Catálogo", p. 10

Un ejemplo del cuidado que le ponen a la confección de sus cajas son las cajas para los abanicos. La base sobre la que están puestos los abanicos, llevan la forma de escaleritas, de modo que el abanico se guarda abierto, reposando cada uno de sus palos sobre la base, sin quedar en el aire o levantado. Esto evita cualquier riesgo de desfiguración del objeto.

Los depósitos, instalados en el subterráneo, cuentan con toda la climatización y ventilación adecuada y es limpiado (trapeado) periódicamente. Los estantes están ubicados sobre rieles, de modo que al girar la manilla correspondiente se abre un pasillo entre dos estantes, cuando se mantienen cerrados, los estantes son herméticos, y al estar pegados uno al lado del otro, en caso de un cismo ni un cajón se abriría y ninguna pieza se caería. Los estantes son de metal esmaltado. En la parte superior de cada estante hay una sección para colgar aquellos trajes que se guardan con colgadores y forrados. En la parte inferior están los cajones en donde se guardan los trajes que deben ir acostados. El criterio para definir como se guarda cada pieza depende del material, el peso, la hechura y estado de cada traje.

Los trajes están guardados por fecha (siglo), el siglo de cada estante está indicado por fuera de este, sin la necesidad de abrir el estante para ver que hay en él. Luego, afuera de cada cajón, el museo a ingeniado un sistema de *stickers* de colores que indican por ejemplo si es que el cajón está lleno o si aún cabe algo dentro de él o la última fecha en que se inspeccionó el traje dentro de él, ya que el depósito es revisado periódicamente. Este sistema evita que el cajón se abra innecesariamente.

Dentro de los cajones, los trajes están puestos sobre papel tissue, libre de pH dañino. Entre los pliegues se han colocado formas tubulares de espuma de polietileno forrados de papel tissue. Estos tubos evitan que se hagan marcas y arrugas en el traje y son movidos periódicamente para que el traje no se deforme. El personal se preocupa de usar guantes de algodón blanco cuando se manipula cualquier objeto.

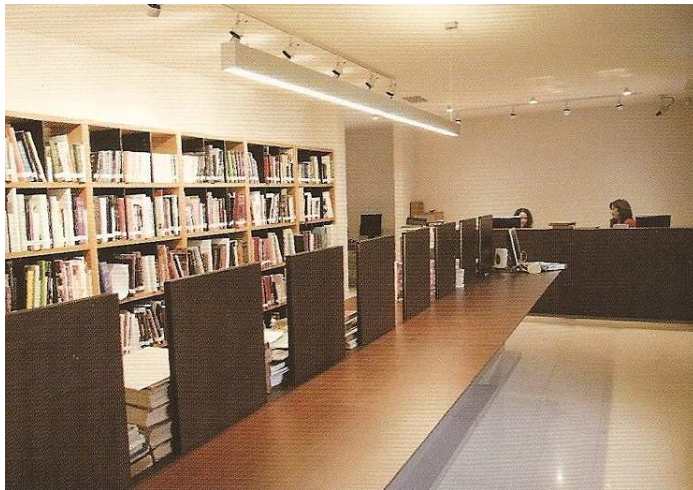
4.6_ BIBLIOTECA/ CENTRO DE DOCUMENTACION

La biblioteca o centro de documentación del museo de la moda, cuenta con una extensa variedad de textos diferentes aspectos relativos al textil y la moda, sobre la creación, y la historia

de la moda y textil, textos de conservación en general y específicamente textil y textos de museología. Esta biblioteca y la mayoría de sus textos están disponibles a todo público. Su objetivo es fomentar la investigación desde una variedad de criterios: históricos, artísticos, sociológicos, técnicos y privados. Además posee una serie de textos relacionados con el tema del tenis y su historia

Dentro de la colección dedicada a la moda también se han preocupado de aquellos publicaciones periódicas de la prensa especializada en moda, abarcando 10.000 publicaciones de 35 títulos, nacionales e internacionales con las que se puede recrear un panorama de la evolución de la moda a través del tiempo.

Otra sección de materiales pertenecientes a este centro de documentación incluyen fotografías, videos, CD de música, afiches, catálogos, etc., material que se utiliza tanto para la investigación como para las diferentes exposiciones, como por ejemplo para la exposición actual se han exhibido documentos como los cupones de racionamiento en Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial.



Vemos la biblioteca con sus escritorios de estudio, que además están equipados con enchufes para cumplir con las necesidades de algún computador, dos computadores con internet disponible, buena iluminación y una variedad de textos y documentos especializados e diferentes temas relacionados a la moda y el textil. (64)

La Biblioteca equipada con espacios para estudiar, computadores con internet y fotocopiadoras se presta para el uso de un variado público. A pesar de que personas como estudiantes y profesores de diferentes carreras, entre ellas diseño e historia, utilizan la biblioteca

⁶⁵ Imagen del folleto del Museo de la Moda, para exposición “Guerras y Seducción” y “Tenis”

para preparar clases, trabajos o estudios, la biblioteca, para su alto estándar en infraestructura y colección de texto no es altamente concurrida, y no se le ha hecho mucha publicidad.

4.7_ PUBLICIDAD Y DIFUSIÓN

Se pueden encontrar también en esta biblioteca los catálogos dos de sus exposiciones importantes publicados por el mismo museo como su “Álbum/Catálogo” de la exposición “Vistiendo los Tiempos”, que está a la venta en la tienda del Museo de la Moda, en donde se pueden ver una variedad de imágenes, todas las piezas de la exhibición. Todo acompañado por un texto que habla del museo y de la importancia que le dan a la conservación y la importancia de la moda a través de diferentes siglos. El catálogo de la exposición “Guerras y Seducción” también está disponible (también a la venta en la tienda), con textos en su gran mayoría por Lydia Kamitsis hablando de las transformaciones de la moda y la historia durante y después de las dos guerras mundiales y un archivo fotográfico de cada una de las piezas de la exposición. Ambas publicaciones se destacan por su gráfica, con fotografías e imágenes de excelente calidad y un texto claro, fácil de leer y aún más llevador con el acompañamiento de las fotografías.

Además de tener estos dos catálogos disponibles en su tienda, están a la venta en los locales de la Librería Santa Fé (Argentina). La intención de estas publicaciones es la difusión internacional del museo, como objetivo a mediano plazo su difusión por Latinoamérica y llevar el contenido de ambas exhibiciones a diferentes lugares del mundo.

Otros documentos disponibles para el público son el folleto, gratis, de la exposición actual, que invita, con un breve texto, a ver las exposiciones “Guerras y Seducción” y “Tenis”. El folleto está en inglés y español, y un breve texto sobre la residencia en la que está con claras indicaciones de la ubicación de museo, teléfonos, página web, y el horario del museo, más el valor de la entrada.

También tienen disponible en la biblioteca los folletos que se publicaron con motivo de la inauguración del museo, supuestamente prevista para finales del 2003, pero que terminó abriendo sus puertas el 2007 con su primera exposición “Vistiendo los Tiempos”. Este folleto habla de las motivaciones de este museo como institución dedicada a la conservación y difusión

de la investigación y exhibición del patrimonio cultural textil. Relata sobre la residencia Yarur-Bascuñán, la colección del museo que para ese entonces contaba con 6.500 piezas, la colección relacionada a la moda y los objetos del Tenis, la disponibilidad y la colección de documentos del Centro de Documentación, la dedicación de su Taller de Conservación y Restauración, su propuesta futura. Además de toda esta información acompañada de fotografiadas variadas de la colección y del museo, el folleto lleva un pequeño mapa con la ubicación del museo, los números de teléfono y fax y la dirección de e-mail del museo. La página web aún estaba en construcción para ese entonces.

A pesar de la buena calidad de estos folletos, nunca los he visto disponibles fuera del museo como publicidad para sus visitas.

La mayor parte de la publicidad que se le ha destinado a la difusión del Museo de la Moda parece darse a través de la prensa. Hay varios reportajes en el Mercurio, que a pesar de no ser demasiado extensos, hablan de algunos de los eventos importantes que se han llevado a cabo durante la trayectoria del Museo, como el recibimiento de el actor Elijah Wood para la inauguración del museo y luego para la inauguración de la exposición “Guerras y Seducción”. En la revista “Mujer” también ha aparecido algo de publicidad como la entrevista hecha a Lydia Kamitstis.



¡A salvar mascotas abandonadas!

La organización Salma (Salva Mascotas Abandonadas), organizó un desfile a beneficio de mascotas sin dueño en el Museo de la Moda. Participarán boutiques y diseñadores como Ivan Grubessich, BCBG, Ananá, Catalina Musalem Sarquis y Joyería Tous. Las modelos desfilarán acompañadas de perritos adoptados. Al final, habrá un cocktail, rifas y premios. Adhesión: \$ 25.000. Esto es el 23 de septiembre a las 19 hrs. en Vitacura 4562, fono 218 5500.

Publicidad para evento a beneficio de SALMA (Salva Mascotas Abandonadas) llevado a cabo en el Museo de la Moda el año 2008, publicado en la revista “Mujer” de “La Tercera”.

Una de los pocos espacios de publicidad que se pueden encontrar en revistas y diarios durante los últimos dos años de vida del museo. (65)

⁶⁶ Revista “Mujer”, 12 de Octubre, 2008 #1357

Se han realizado algunos eventos importantes en el Museo de la Moda, como el desfile en beneficio de SALMA. También se llevo a cabo un remate de piezas exclusivas de diseño con motivo de la celebración del primer aniversario del museo, en donde asistieron aproximadamente 50 personas. Estos eventos recibieron algo de publicidad, pero no masivamente.

Colaboraciones del Museo de la Moda con la exhibición de Museo de Bellas Artes “Rafael de Penagos: Los Años del Charleston”, la donación de más de 70 libros y documentos relacionados con la moda recibidos por el Museo de la Moda de manos de la ministra de la cultura, Sra. Paulina Urrutia, son otros de los eventos a los que se les ha dedicado algo de espacio en la prensa nacional.

El Café y tienda “El Garage”, de la fundación el Museo de la Moda, también han recibido algo de publicidad y cobertura sobre todo en revistas. La tienda tiene una variedad de joyas y accesorios de todo tipo, de diseñadores chilenos a la vanguardia y de materiales de alta calidad. Además están disponibles objetos relacionados con la colección y exhibición del Museo como sus catálogos. Su Café Garage parece atraer a bastante público, “Pensado para paladares refinados, pero al alcance de la mayoría, cualquier persona que circule por Avda. Vitacura, entre Bartolomé Las Casas y Américo Vespucio, podrá disfrutar de un variado menú a la hora de almuerzo del té o del brunch, todo esto, rodeado de un ambiente sofisticado y entretenido, mientras disfruta de agradables sonidos de los ochenta.”⁶⁷

El Café es una buena idea para atraer ingresos y público al museo y va a la par con propuestas de variados museos alrededor del mundo que se han preocupado de instalar un buen restaurant o café en sus recintos.

. No se ha instalado ningún espacio publicitario para el Museo en sí, más allá de la cobertura de prensa que recibe de vez en cuando.

Si es que se realiza una búsqueda en internet con las palabras ‘Museo de la Moda’ es posible encontrar un variedad de reportajes y espacios en blogs con respecto a los eventos y las exposiciones. La página misma del Museo también es fácil de encontrar. Esta posee una

⁶⁷ Museo de la Moda, [en línea], <www.museodelamoda.cl>

variedad de información interesante e informativa con respecto al museo. Por ejemplo, podemos ver una extensa información con respecto a la muestra actual “Guerras y Seducción”, no solo con lo que se muestra en ella si no que también está disponible información histórica con respecto a las guerras mundiales. Hay en la página toda una sección dedicada a las tres exhibiciones anteriores. Está disponible la información sobre la vivienda y la familia Yarur y la información sobre la fundación misma. La tienda y Café Garage aparecen con el menú del café incluido. Todo tipo de comunicación de prensa que publicitan los eventos pasados se pueden encontrar en ella. Finalmente, pero no de menor importancia, se puede encontrar la información de cómo y dónde visitar el museo. Se incluye la dirección y las indicaciones de cómo llegar en metro y microbús y un pequeño mapita, los horarios, los números de teléfono y fax, el correo de e-mail, el horario del museo, el café y la biblioteca, los precios de la entrada, y las normas (no se puede fumar, sacar fotos o grabar vídeos, no comer dentro del museo, etc.)

El portal de bienvenida de la página web lleva el nombre y la dirección del museo en grande y fácil de distinguir. En general la página tienen la información necesaria y suficiente, y más, sobre el museo y sus exhibiciones y es bastante intuitivo, fácil de usar y entender. Está la posibilidad además, de subscribirse a su boletín o *newsletter*, pero debo decir que después de estar un semestre registrada en el boletín, aún no he recibido nada.

Sin embargo, la concurrencia al museo no es masiva. Durante la semana reciben bastantes visitar extranjeras, y los fines de semana reciben un promedio de 50 visitas. Las visitas parecen dividirse igualitariamente entre chilenos y turistas. El museo tiene una capacidad máxima de 80 visitas simultáneamente. Hace poco el museo bajo sus precios, estableciéndolos ahora a \$3.500 la entrada general y \$2.000 tercera edad y estudiantes, quizás respondiendo a una necesidad de atraer más público.

V. CONCLUSION

El Museo de la Moda se ha tomado muy en serio su rol como fundación para difundir, educar y promover la investigación en torno a los textiles y la moda. Esta institución está a la vanguardia de lo que está ocurriendo alrededor del mundo en cuanto a los estudios sobre la historia del traje y la moda. Esta disciplina auxiliar que ha ido escalando en el valor que le entregan los académicos, y aumentando su volumen de textos con un discurso especializado, ha logrado una nueva perspectiva sobre la historia y la humanidad.

La vestimenta y la moda nos sirven como un modo de leer la cultura, y no es menor que todas las grandes civilizaciones hayan elaborado algún tipo de vestimenta. Todas nuestras vestimentas y accesorios forman parte de un algún rito o mentalidad dentro de una sociedad en particular, han reflejado creencias y estatus, nuestras ideas sobre higiene y confort influyen la dirección de la moda y los estilos, y la vestimenta forma una parte cada vez más importante en la definición de nuestra identidad. A través de su estudio se pueden detectar ciertos paralelos con la historia social, política y cultural. Son el reflejo de una mentalidad y de un cambio de mentalidad. Por lo mismo estas prendas son capaces de reflejar hechos y eventos importantes para una sociedad.

El Patrimonio Cultural, en la definición de la UNESCO, engloba una variedad de categorías. Está dividida entre el Patrimonio Cultural Material, que vendría a ser el patrimonio cultural mueble, inmueble y subacuático, el Patrimonio Cultural Inmaterial como la tradiciones orales, los rituales y las artes y espectáculos, y el Patrimonio Cultural Natural, que son los sitios naturales que revisten aspectos culturales como los paisajes culturales, las formaciones físicas, biológicas o geológicas.

Creo que queda claro que la vestimenta y la moda forman parte del patrimonio cultural material de las diferentes sociedades, como un objeto importante de conservar, investigar y exhibir.

La definición actual de la UNESCO para el museo es: "una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público y que realiza investigaciones sobre los testimonios materiales del hombre y de su entorno, los adquiere, los conserva, los comunica y, en particular, los expone con fines de estudio, educación y recreo"⁶⁸.

A todo se ha dedicado el Museo de la Moda para lograr difundir la importancia y despertar el interés por la vestimenta y la moda en Chile. Organizando cada una de sus exhibiciones, el museo se ha preocupado de investigar entorno a la moda y la historia, para poder educar y a la vez recrear al público. Ha logrado formar un colección significativa de trajes ejemplares, simbólicos y representativos de diferentes épocas a través de subastas y donaciones de las que ha sido participe.

Tanto sus exhibiciones, como su taller de conservación y restauración y sus depósitos están a los estándares de los museos internacionales y cumplen con las medidas básicas, y más, de conservación universal. Se han preocupado de crear una institución apta para la conservación, investigación y difusión de sus piezas, y de tener un personal y equipo capacitado y al tanto de las últimas innovaciones y regulaciones en torno a la conservación y restauración textil.

El Museo de la Moda es un museo de alta calidad y lo refleja en todos sus ámbitos, incluyendo sus publicaciones, considerando tanto la calidad de la información en ella como la calidad visual y estética.

Sin embargo, parece fallar en el área de difusión. La publicación de sus textos en otros países de Sudamérica, es un buen paso adelante para darse a conocer y atraer nuevo público. Con ya dos años de vida, no mucha gente habla de él y no muchas personas parecen haberlo visitado. Siendo un museo agradable de visitar y de buen contenido, se deberían buscar maneras de tener nuevos y más espectadores.

⁶⁸UNESCO, [en línea], http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35032&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Una forma de hacer eso es la ejecución de mayor cantidad y más variedad de eventos que podrían continuar difundiendo en la prensa. Por ejemplo, el espacio del museo se presta para llevar a cabo seminarios, simposios y ventas de diseño.

Su sala audiovisual fácilmente se podría prestar para hacer muestras mensuales de documentales, videos o películas relacionados a algún tema contingente a la temática del museo. Documentales de moda, películas de actrices o actores, íconos de la moda,

Si bien ya han reducido sus precios, otra manera de lograr una mayor difusión es lo que se hace en varios museos privados de otros países en donde se implementa un día de entrada liberada, este suele ser un día de la semana o bien algo así como el primer viernes de cada mes, patrocinado por alguna empresa o institución. Entre más visitas se logren obtener, más se corre la voz y el público va aumentando.

Si bien introducir publicidad en diferentes espacios como revistas, diarios, afiches o letreros publicitarios cuesta dinero, si hay otros espacios de difusión como los blogs o la página de facebook. Un mayor cuidado de su página de facebook sería una buena forma de empezar. Quienes han comentado ahí alaban el trabajo del museo, pero solo tiene 310 miembros, cantidad bastante menor, considerando la cantidad de personas que interactúan en esta plataforma. Hay que criticar además de esta página que el enlace a su página web está mal escrito o desactualizado, (www.museodelamodaytextil.com, enlace que no lleva a nada, la dirección de la página real es www.museodelamoda.cl).

La biblioteca es otro espacio que podría ser publicitado con más énfasis, por la calidad de su infraestructura y la cantidad de información que en ella se concentra.

En cuanto a calidad de exhibición y calidad de medidas de conservación y seguridad para los objetos, el Museo de la Moda se ha preocupado de cada detalle, y esperamos que despierte aún más el interés de los ciudadanos y que sus próximas exhibiciones continúen levantando la vara.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS

- BREWARD, Christopher, “Fashion”, Primera Edición, Oxford University Press, impreso en China, 2003
- COMITÉ Nacional de Conservación Textil, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, , “Manual de Conservación Preventiva de Textiles”, Proyecto: Catastro del Patrimonio Textil Chileno, Fundación Andes, Edición de 1000 ejemplares, Santiago, Chile, 2002
- LAVER, James, “Costume and Fashion: a Concise History”, Cuarta Edición, Thames & Hudson world of art, Singapore, 2002
- LISSA, Patricia, “Pautas Generales para Sistemas de Almacenaje de Colecciones Textiles, En: Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil, (XIV Reunión Anual, 25 al 28 de Septiembre del 2000, Buenos Aires, Argentina), “Manejo de Colecciones Textiles: Compartiendo Experiencias: Resumen de Ponencias”, Santiago, Chile, Corporación Cultural, 2001
- MAILAND, Harold F., “Consideration for the Care of Textiles and Costumes: a Handbook for the Non-Specialist”, Indianapolis Museum of Art
- MUSEO de la Moda, “Álbum/Catálogo”, Segunda Edición, Museo de la Moda, Santiago, Chile, 2008
- MUSEO de la Moda, “Guerra y Seducción”, Impresión Ograma, Museo de la Moda, Santiago, Chile, 2007
- REUNION Anual del Comité Nacional de Conservación Textil, (XIV Reunión Anual, 25 al 28 de Septiembre del 2000, Buenos Aires, Argentina), “Manejo de Colecciones Textiles: Compartiendo Experiencias: Resumen de Ponencias”, Santiago, Chile, Corporación Cultural, 2001
- THEILE, Johanna María, “Fundamentos de la Conservación” Colección Teoría, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

REVISTAS

- MAYER, Bárbara, “La Francesa de la Moda”, Mujer, n°1355:, p. 52-56, 28 de Septiembre, 2008

WORLD WIDE WEB

- EDUCAR Chile, [en línea], Educar Chile: El Portal de la Educación, < http://www.educarchile.cl/UserFiles/P0001/Image/cr_Imagen/articles-106446_imagen_0.jpeg>, [consulta: Mayo, 2009]
- KREN, Emil y MARX, Daniel, [en línea], Web Gallery of Art, < <http://www.wga.hu/>>, [consulta: Junio, 2009]
- MUSEO de la Moda, [en línea], Museo de la Moda, <<http://www.museodelamoda.cl/joomla/>>, [consulta: Junio-Agosto, 2009]
- UNESCO, [en línea], <http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35032&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>, [consulta: Julio, 2009]

FOLLETOS

- Abeggstiftung Heute
- Museo de la Moda, Folleto, “Museo de la Moda y Textil”, Imresión Ograma S.A.
- Museo de la Moda, Folleto, “Guerras y Seducción” y “Tenis”