

Ropa y Museo: Consideraciones y apuntes ante un proceso de desarrollo museológico

Roger Salas

El País

La indumentaria civil aún intenta encontrar su lugar dentro de los museos, o tener, en cualquier caso, su propio ámbito expositivo-documental; tener su propia museología, ya que, en general y en la práctica, la museografía no la acaba de aceptar como un familiar de pleno derecho.

La indumentaria, con su naturaleza perecedera, tiene un sino de temporalidad que ha creado su propio desprecio ya como documento, ya como obra a conservar. Esto tiene su lógica en la propia historia de la museología moderna, la que comienza a partir de 1945 y pone en práctica los hallazgos del racionalismo al servicio de la exposición artística y/o histórica. Ni las grandes escuelas de museística ni los grandes museos modernos han tenido en cuenta a la moda en su acepción del gusto temporal expresado por los cambios evolutivos de la indumentaria, y ni los archivos propios de indumentaria como objetos prioritarios ya sea de estudio, ya sea de exhibición. En los libros de historia del arte, con habida excepción de unos pocos, como el Marqués de Lozoya en España (véase su monumental Historia de España y "Trajes de España", con diseños de Teodoro Delgado y texto prologado del propio Lozoya) y en Alemania Arnold Hauser en su "Historia Social de la Literatura y el Arte", la moda no pasa de ser una cita esporádica o una circunstancia menor, que de hecho lo es; Hauser opina que es un reflejo de condicionamientos sociales y que su observación (no usa la palabra estudio), puede ser coadyuvante a una visión de "cultura" en su sentido más global y "de panorámicas de lo cotidiano que dibujan la proliferación progresiva de los estilos suntuarios". Pero esto aún crea otra división, la que hay entre el traje popular (referido en lo etnográfico) y el traje civil que se adscribe al término "moda". El traje teatral adquiere por sí mismo otros valores y su conservación está en la mayoría de los casos asegurada cuando se trata de expositores de mérito y de localizaciones donde existan tales.

La moda se relaciona con la pintura como factor en lo representado (pensemos en Rubens, en Sofonisba Anguissola o en Coello, en Pantoja de la Cruz o en Goya) con la escultura religiosa hasta el barroco (quizás hasta los comienzos del rococó) y con la

adecuada progresión del tejido, más cerca de lo socio-industrial que de lo artístico. La historia de los tejidos tiene, digamos, su propia vida aparte, pues en ellos se ha interesado la arqueología y la antropología. Marcel Mauss y Theodor W. Adorno se han servido de la ejemplificatoria del tejido para algunos de sus estudios de las culturas primitivas africanas. Es decir, el tejido sirve como referencia cultural y supera así su primer contenido etnológico, lo trasciende. La vestimenta como dato del estudio antropológico también está dado en estos especialistas.

Dos museos franceses, el Museo de los Tejidos de Lyon (para algunos el mejor del mundo en su especialidad) y el Museo Guimet de París, atesoran la conservación en sus colecciones de tejidos antiguos y ello ha llevado aparejado la conservación y catalogación de prendas. Tanto en Lyon como en París el acento guardador está sobre todo en el valor y amplitud de colecciones orientales, procedentes de dos focos: el coleccionismo privado colonial y las misiones religiosas. Otro museo parisino, Cluny, atesora tejidos medievales y prendas de esa época, algunas relacionadas con tesoros como el del Monasterio de Las Huelgas (recientemente expuestas en el Palacio Real de Madrid).

Los primeros intentos en España de inclusión de las vestimentas como estudio en su particularidad de moda se remiten al desaparecido centro de Estudios Históricos, que desarrolló su actividad entre 1910 y 1939 y que es la génesis del actual Departamento de Estudios de las Artes del CSIC, al que estuvo vinculado en sus inicios precisamente en Marqués de Lozoya. Algunos estudios sobre los tiempos de Felipe II y Felipe III así lo atestiguan.

No es ocioso el debate de si la moda es arte o industria. Tan veterana discusión pone en liza varios aspectos que se presentan como contradictorios de una nada fácil imbricación a la luz de las materia de estudio modernas. Desde los aspectos técnicos a los puramente conceptuales, desde las manufacturas a la recolocación antropológica: el traje tiene un enorme poder de representación que se separa con soltura de las artes decorativas y de los cánones de lo suntuario. Y éste es el argumento básico que acaso justifica que existan "Museos de la Moda" o "Museos del Traje", o incluso, museos monográficos dedicados a figuras del sector (Balenciaga, Fortuny, Miyake, Dior, entre otros), pero lo que no deja de existir es la priorización de uno de los dos términos: MODA o TRAJE. Entre las escuelas museísticas modernas de mas éxitos

está la checa. Checoslovaquia tras la guerra afrontó una reconstrucción patrimonial de su cultura, siendo juntos Polonia y Hungría quienes se esmeraron más en no depender de lleno de la potente y nefasta influencia soviética con toda su carga ideológica de realismo socialista pesando sobre las actuaciones culturales. Naturalmente, esa lucha de supervivencia llegó a los museos, unos nuevos y otros pre-existentes remodelados, adecuados a los nuevos tiempos. Y fueron los checos precisamente quienes se interesaron en la indumentaria como cultura museográfica. Al propósito museístico del traje o la moda hay que sumar el "drama" de la conservación, su complejidad, en cierto sentido comparable a las otras materias como la pintura. El peso del criterio antropológico sitúa a la prenda de vestir como un testigo documental de difícil conservación (como el papel), no como una obra en sí misma meritoria de demasiados desvelos. Una cosa es un documento cultural, o antropológico y otra muy distinta una obra de arte; los sectores dominantes dejan al traje como una referencia de tercer orden y esto lo arrincona dentro de los nuevos museos; así ha venido pasando hasta hace algunos años, cuando el TRAJE despierta de ese ostracismo y quiere, a través de la MODA, redituarse en la museografía actual.

El caso más interesante dentro de la museología moderna de Europa Occidental está en el Museo del Castello Sforzesco de Milán, que en realidad alberga varios museos dentro y ha sido el crisol experimental de toda la museología italiana moderna. Los arquitectos que formaban parte del equipo BBPR (un dato colateral: este cuarteto genial fue el que restauró en los años cincuenta del siglo pasado el palacio de via Borgonuovo que hoy es la residencia de Giorgio Armani, y fue precisamente por la devoción de Armani a estos arquitectos por lo que lo compró) Ludovico Barbiano di Belgioioso, Enrico Peresutti, Ernesto Natharn Rogers (que luego haría el Museo Pompidou de París) y Gian Luigi Banfi se plantearon un museo de museos integral, moderno y en ello no faltaba la alusión al traje y a la moda, al mobiliario y hasta al desarrollo de los instrumentos musicales. Esto ocurría entre 1952 y 1957 y Milán no representaba en lo absoluto lo que se iba a convertir después para la moda italiana e internacional. Y esto en particular hace que muchos se pregunten por qué en Milán no hay un gran museo de la moda, o del traje o de indumentaria. Los herederos formales e ideológicos de BBPR responden enseguida: porque no hace falta, porque la moda (el

traje, la indumentaria civil y su hecho social] en sí misma es parte de un todo, y no justifica un museo en propiedad.

Otra cosa es que se expongan colecciones de ropa, antigua, moderna actual, histórica, popular o de firma. Así, para esta tendencia de museología moderna, la moda no puede desprenderse de su esencia temporal y la tentación didáctica desvirtúa su densidad.

Los museos más actuales que toman en consideración a la moda la asocian a los otros elementos que se han ido desarrollando tanto en lo industrial como en lo formal a partir de la Bauhaus. Los complementos adquieren así una entidad y se presentan como enriquecedores de una visión globalizadora del sector de la moda:

marroquinería, calzado, joyería, alta bisutería, sombrerería se hacen coleccionables por sí mismos y en relación con el sector "moda", lo que poco a poco genera un corpus y un volumen que al paso y el tono de los tiempos que vivimos, es enorme.

Probablemente este argumento justifique también la existencia de espacios específicos no asociados a las artes decorativas.

Me referiré finalmente a tres hechos y tres personajes importantes de la moda:

Fortuny, Balenciaga, Dior. En los últimos tiempos han despertado los tres una cierta fiebre museística en varios sitios a la vez.

La exposición antológica de Manuel Pertegaz en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid levantó más suspicacias que elogios. Algunos especialistas se preguntaban qué pintaba una exposición como esa en un museo de arte moderno ya do por sí con más apariencia do cajón do sastre que de verdadero museo moderno. Servida la muestra de homenaje al maestro estilista barcelonés, servida quedaba también la polémica de si cabe o no cabe la moda en los museos de arte. La muestra de Giorgio Armani en el Museo Guggenheim do Bilbao fue recibida como una simple ampliación promocional (la pagaba su propia firma y así viajó también a Nueva York y Tokio, entro otras ciudades). Probablemente tienen razón los que recelan ante la moda "no histórica" y su entrada no exenta de pomposidad, en los museos. Ahora bien, debemos salomónicamente establecer una línea tan clara como firme entre lo que consideramos moda-historia y moda-documonto, aún teniendo en cuenta a la moda-moda o a la moda-performance (otra do las grandes tendencias actuales). En la Bienal de Venecia 2005 el pabellón japonés de I Giardini di Castollo lo ocupa la artista Ishiuchi

Miyako con su obra "Mother's 2000-2005, traces of the future", una soberbia instalación que habla de la mujer y su envejecimiento a través de la moda.

Entre los objetos que se exponen y recomponen descontextualizados están desde el bolso a la barra de labios, desde los zapatos hasta el kimono tradicional japonés diseccionado: en este caso podría considerarse que la moda es objeto y sujeto de la obra; la moda se hace vehículo, inspiración y medio físico de la pieza de Miyako. Es otra posibilidad que hay que tener en cuenta.

El Palazzo Fortuny de Venecia no quiere ser solo un museo de trajes del artista sino un fresco de su multidisciplinar actividad, donde entraba un cierto tipo de experimento formal con los tejidos. También en Venecia, en la Scuola Grande de San Teodoro se ha abierto una exposición permanente de trajes antiguos basándose fundamentalmente en ropa del siglo XVIII. Uno de los conservadores expresa claramente que aquello es una exposición, que otra cosa sería un museo del setecientos, como Ca' Ressonico donde se incluya el aparte del vestido. A la moda lo que es de la moda, sin excesos. Cristóbal Balenciaga, la más grande figura que ha dado la moda española y probablemente la figura más influyente en la alta moda del siglo XX junto a Chanel y Dior, no ha tenido suerte con la historia ni con los museos y ahora parece que finalmente se reparan intentos fallidos y olvidos injustificables. A la sazón caben otras preguntas y consideraciones: ¿está mejor la moda de Balenciaga en un museo monográfico y unipersonal o insertado en una exposición que lo explique y cronológicamente lo sitúe en su contexto?

El gobierno francés tomó cartas en el asunto, y aprovechó el centenario de Christian Dior para abrir su casa museo y crear un centro de estudio de su obra y herencia patrimonial. Ahora bien, quien se ocupa de todo esto es un sector muy delimitado en sus funciones del Museo de Artes Decorativas, que radica en el ala Rivoli del Museo del Louvre, desde donde se genera la investigación y las exposiciones temporales: la moda, en la museología moderna, insertada en un contexto que la explica y la sitúa. No la absorbe, sino que la pondera, y donde no hay riesgos de sobredimensionar lo que, tal como expresaba en su momento Hauser, es parte de un hecho que va de lo cultural a lo social por sus propias vías expresivas.

Existen además cuatro museos de indumentaria teatral muy importantes: Museo Teatral de Londres, Museo Teatral de San Petersburgo, Museo Bajgrushien de Moscú y

el Museo de la Danza de Estocolmo. En estas cuatro ejemplares instituciones se atesoran las ropas hechas para la escena desde el siglo XVIII a nuestros días. Picasso, Matisse, Maiacovski, Gontcharova, Gris, Lamy, Leger, y así cientos de nombres de la historia del arte que se han vinculado a la ropa de escena, ya sea teatral, de ballet o de ópera. Estos singulares museos son en cierto sentido también museos de la moda y del traje. Sus piezas tienen perfectamente justificada su custodia, lo que constituye además, un deber. Lo otro sería un pecado de lesa cultura.