



DOI:10.26807/cav.v11i21.672

TEMAS DEL ARTE

LOS VESTIDOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. TEXTILES Y VESTIMENTA EN LA SERIE HISTOIRE DES ROBES DE ANNETTE MESSENGER

**Dresses in Contemporary Art:
Textiles and Garment Practices in Histoire des robes by
Annette Messenger**

Erika Daniela Ortiz Martínez

Fecha de recepción: 01/09/25

Fecha de aceptación: 03/03/26

ISSN (e): 2477-9199

Ortiz Martínez, E. D. *Los vestidos en el arte contemporáneo: Textiles y vestimenta en la serie Histoire des Robes de Annette Messenger*. Index, Revista De Arte contemporáneo, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.672>

Resumen:

El presente ensayo observa la serie Histoire des robes de la artista francesa Annette Messenger como un ejemplo del modo en que recurre a los textiles y vestimenta en su producción y cómo a través de estos cuestiona y reflexiona acerca de las asociaciones sociales de los vestidos. El artículo repasará momentos clave del uso de indumentaria y textiles en el arte occidental en el siglo XX para luego indagar la obra de Messenger con el objetivo de comprender cómo utiliza los vestidos para reconstruir una historia, cuento o narrativa que es a su vez individual y colectiva.

Palabras clave:

Annette Messenger; indumentaria; arte contemporáneo; artistas mujeres; textiles; materialidad; instalación artística.

Abstract:

This essay observes the series Histoire des robes by the French artist Annette Messenger as an example of the way in which she uses textiles and clothing in her production. Furthermore, it examines how, through the dresses, she reflects on the social associations they carry. The article will offer a concise overview of key aspects of the use of textiles and garments of twentieth century western art. Subsequently, Messenger's work will be examined to understand how she uses dresses to reconstruct a history, story or individual and collective narrative.

Key Words:

Annette Messenger; clothing; contemporary art; female artists; textiles; materiality; installation art.

Biografía del autor:

Erika Daniela Ortiz Martínez (Quito, Ecuador, 1989). Licenciada en Artes Visuales por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y máster en Historia del arte de la Universidad de Tübingen (Alemania), donde actualmente realiza su doctorado en la misma disciplina.

Cuenta con más de cuatro años de experiencia en la enseñanza del arte a niños y jóvenes. En 2019-2020 se desempeñó como ayudante de cátedra en la Universidad de Tübingen, donde codirigió un seminario centrado en espacios de negociación transcultural en la Historia del Arte. Ha participado en el grupo de investigación "Postwar futures" y ha publicado artículos en revistas académicas.

Introducción

El presente artículo observará el uso de los textiles y la vestimenta en el arte contemporáneo a través de la serie de la artista francesa Annette Messenger, *Histoire des robes* (Historia de los vestidos), realizada en 1990. Se prestará especial atención al uso que Messenger da a los vestidos para hablar de identidad y de una narrativa individual y colectiva.

El ensayo comenzará con un esbozo de la historia de los textiles y la indumentaria en el arte occidental desde el siglo XX. El propósito es ofrecer un panorama general de su evolución y de los cambios más significativos en el uso de la vestimenta y los materiales textiles. A partir de este marco, se analizará primero el papel de los textiles en la obra de Annette Messenger, para luego centrarse específicamente en la serie de 1990, *Histoire des robes*.

Asimismo, se propone interpretar esta obra a la luz de la teoría de Tim Ingold sobre la participación activa de la materia en los procesos de creación artística. Se busca demostrar cómo la obra de Messenger funciona como un paradigma de dicha teoría, en virtud de la vida y la narrativa que los vestidos, como materia prima, aportan a su trabajo.

Finalmente, considerando el uso que la artista hace de la indumentaria, se mostrará cómo *Histoire des robes* ofrece una forma de comprender la identidad como algo fragmentario, construido tanto individual como colectivamente.

El uso de textiles y prendas de vestir se remonta a los tiempos más remotos de la historia de la humanidad. Los seres humanos son la única especie que ha desarrollado un artefacto que protege el cuerpo, además, con el

desarrollo de la sociedad, la indumentaria y los textiles encontraron otro uso; se convirtieron en un importante símbolo de estatus, cultura, gusto y en general, de identidad.

El siglo XX fue testigo de un importante resurgimiento del uso de los textiles en el arte occidental. Artistas como Gustav Klimt, Sonia Delaunay y los movimientos vanguardistas son ejemplos representativos del uso de los textiles y la vestimenta en el arte. Los mismos trabajaron con el propósito de cambiar el concepto y la relación entre el arte, los textiles y la vestimenta. Sin embargo, sus exploraciones se alineaban, en general, con la función y los usos comunes de la indumentaria, es decir, como prendas de vestir.

A partir de la segunda mitad del siglo XX surgieron nuevas aplicaciones para la indumentaria y los textiles, lo que implicó un alejamiento de su función tradicional. Con la variedad de géneros que surgieron, los límites de los materiales utilizados en el arte se expandieron significativamente.

Annette Messenger es una artista que ha utilizado los tejidos y la vestimenta como instrumento central para su trabajo artístico. A través de este, explora temas como la feminidad, los roles sociales y la identidad. La fragmentación constituye también una característica distintiva de su obra que implica una comprensión igualmente fragmentada de la identidad. Desde el inicio de su carrera artística, ha establecido una identidad fragmentada que le ha permitido asumir distintos roles y explorar los temas de su interés.

A pesar de que su producción artística

sea fragmentada, esta sigue un hilo conductor que la conecta: el uso de los textiles. A lo largo de su carrera, Messenger ha trabajado no solo con indumentaria, sino también con tejidos y diferentes textiles. Ella se interesa por los diferentes códigos y lecturas que el propio material ofrece y busca jugar con estos en sus obras.

En la serie examinada en este ensayo, *Histoire des robes* de 1990, Messenger utiliza vestidos dispuestos en cajas de madera con una tapa de cristal. Cada una de las prendas ha sido intervenida por la artista de forma diferente. La obra *Maman, histoire de sa robe verte* (Mamá, la historia de su vestido verde) también forma parte de esta serie y será brevemente revisada. En esta pieza, Messenger interviene con imágenes y pinturas el vestido que pertenecía a su madre y lo coloca también dentro de una caja de madera.

Desarrollo

Un vistazo a la historia de los textiles e indumentaria en el siglo XX

La elaboración de textiles y prendas de vestir es una de las actividades más antiguas del ser humano, originalmente destinada solamente a proteger y dar calor. La necesidad fundamental de los seres humanos de cubrir sus cuerpos y protegerlos de las condiciones medioambientales trajo consigo el despertar de la moralidad y la vergüenza. Las sociedades le fueron otorgando un propósito tanto social como también estético. En el transcurso del tiempo, la vestimenta se fue tornando en una expresión de distinción y pertenencia, así como una comunicación no verbal del gusto,

la clase social, el género y la personalidad. Es decir, las prendas de vestir han sido, hasta hoy, una herramienta útil para manifestar la propia identidad. La indumentaria y los textiles son un fenómeno que va transformándose al ritmo de las sociedades (Felshin, 1993, p. 7; Hawrylewicz, 2023, p. 106).

Por su importancia a nivel tanto individual como social, la indumentaria y los textiles han sido recursos y elementos extensamente utilizados en el arte. A inicios del siglo XX, el arte occidental amplió sus límites y comenzó a explorar e incorporar materiales no tradicionales, es decir, los artistas comenzaron a mostrar interés por objetos de la vida cotidiana transportándolos a la esfera del arte. De ahí que la indumentaria fuera consolidándose como un recurso de la práctica artística. Los textiles solían catalogarse como artesanía, no eran valorados o entendidos como arte. Sin embargo, esto comenzó a cambiar a inicios del siglo XX con la influencia del movimiento *Arts and Crafts* y la *Wiener Secession* (Schütze, 1998, p. 18), cuando los textiles y la vestimenta evolucionaron de simples objetos funcionales a vehículos simbólicos y expresivos.

Los movimientos vanguardistas trabajaron con vestidos y otras prendas de vestir, exploraron su función y tenían el objetivo de transformarla, sin embargo, sus búsquedas siempre se centraron en entender a la indumentaria como una pieza que sería vestida (Von Pape, 2008, p. 59).

Como ejemplo, cabe mencionar a Gustav Klimt (1862-1918) quien creó toda una colección de vestidos de verano y formaron parte central de su concepto de *Gesamtkunstwerk*. Por otra parte, Sonia Delaunay (1885-1979) trasladó su teoría

pictórica del *Simultanisme* a su trabajo con textiles. Dicha teoría consiste en una práctica artística que consigue ritmo visual a través de colores contrastantes y su posición en la composición, esta práctica se desarrolla y es conocida por la pareja de artistas Sonia y Robert Delaunay (Silveri, 2022, p. 39). A pesar de su influencia en la moda de los años 20 a 40, su intención se alineaba más al arte; y sus prendas eran pensadas y confeccionadas para ser portadas.

Otras vanguardias, como el futurismo, pretendían desestructurar la moda utilizando sus diseños como instrumentos para difundir su ideario político y estético, es decir, la fusión de arte, política, tecnología y vida cotidiana (Von Pape, 2008, pp. 68-71).

El constructivismo ruso promovió, por su lado, una “anti-moda” basada en la funcionalidad y productividad (Braun, 2012, p. 48). Sus innovaciones, así como las del futurismo, tenían aún un objetivo decorativo y formal.

Fue hasta el surgimiento del dadaísmo y, en especial, del surrealismo que se comenzó a separar la funcionalidad y el aspecto decorativo de la vestimenta. Los ready-mades dadaístas, por ejemplo, utilizaban prendas sin ninguna intervención y se les daba el título de arte. De este modo, ponían en cuestión la mera utilidad de los objetos, como la arbitrariedad que delimita arte y objeto cotidiano. Asociaciones eróticas y sexuales con la indumentaria se expresan especialmente en el surrealismo, donde las prendas son puestas en escena para explorar erotismo, fantasías y sueños (Braun, 2012, p. 38; Von Pape, 2008, p. 91). Piénsese en especial en la obra extraviada *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1920) de Man Ray que consistía en

una máquina de coser envuelta en una tela suave y atada con una cuerda, cuya forma aludía a la silueta humana (Von Pape, 2008, pp. 89-90); O en *Déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim, que cubrió con pieles una taza de té, un plato y una cuchara. Oppenheim presentaba objetos cotidianos asociados a la feminidad de manera ambigua e irónica, para desafiar la lógica y los roles femeninos.

Desde mediados del siglo XX, los artistas comenzaron a usar los materiales como portadores de significado. Los textiles se integraron en performances, instalaciones y happenings, explorando la identidad, el cuerpo y el género. Su semejanza con la piel -textura, elasticidad, movilidad- los convirtió en un medio ideal para expresar la experiencia humana (Braun, 2012, p. 17; Von Pape, 2008, p. 186).

Annette Messenger

Annette Messenger nació en 1943 en Berck, Francia y comenzó su carrera artística alrededor de los años 70. Desde un inicio, Messenger ha explorado en sus proyectos artísticos temas como la identidad, feminidad y la sociedad.

Con el objetivo de explorar su propia identidad, Messenger se describe a sí misma a través de diferentes personajes o roles de su vida: Annette Messenger coleccionista, ama de casa, embaucadora o artista (Stoll, 1993, p. 48). Su punto de partida es entender su identidad como algo fragmentado en estas cuatro facetas, lo cual facilita a la artista el desempeñar diferentes roles y acercarse a diferentes perspectivas. De ahí también que lo fragmentario se manifieste de forma recurrente en su obra. Su producción artística se compone

de extensas series, sin embargo, cada pieza posee una individualidad y un proceso propios.

Desde el inicio de su carrera, Annette Messenger ha trabajado con gran variedad de materiales que encontraba en casa; textiles, tejidos de punto, bordados, medias, velos y redes. Materiales que han sido relacionados con la feminidad y la esfera doméstica (Emmrich, 2023, p. 48).

Como explica Grenier (2012), “The home is the seminal model, the keystone of her entire oeuvre. [...] she finds all her materials close at hand.” (p. 30).¹ Justamente con base en las asociaciones que surgen de los textiles, como la feminidad y el hogar, Messenger juega con las lecturas que emergen de los mismos. Por ejemplo, en dos obras diferentes donde se emplea el mismo tejido, la manera en la que ella usa el textil, evoca lecturas contrastantes.

Histoire des robes es una de sus primeras series dedicada al uso de los textiles y constituye un ejemplo representativo de la amplia exploración de este medio en la producción artística de Messenger. Debido a la importancia del material en su obra, resulta importante mencionar que, en otras series, además de los vestidos, aparecen también redes, peluches y demás objetos textiles. Otros ejemplos donde predomina el textil son obras como: *Mes petites éfigies* (Mis pequeñas efigies) (1988), en la cual combina un muñeco de tela en forma de elefante, fotografía y texto; o *Histoire des traversins* (Historia de los traverseros) y *En balance* (En balance) (1996-1998), instalaciones en las cuales usa gran cantidad de cojines alargados, en su mayoría de

colores claros, apilados en el espacio, cubiertos, rodeados o resguardados por redes de color negro suspendidas desde el techo. Otra obra es la instalación *Articulés- Désarticulés* (Articulado-Desarticulado) (2001-2002), la cual presenta varias piezas cuyas formas no indican contornos precisos, pero se pueden reconocer ciertos rasgos zoomorfos y antropomorfos que sugieren cabezas, manos, pies, cabezas de elefante, cabezas de osos de peluche, un corazón, etc.; estas piezas están suspendidas desde el techo o dispersas en el suelo y el uso de colores vibrantes, a la vez que la colocación de las figuras en el espacio de cierta forma rítmica, también son decisivas para la instalación. En el 2009, Messenger presenta además piezas como *Trouble* o *Sexe au repos* (Sexo en reposo) hechas con red negra, con la que forma palabras o figuras y las dispone en el piso de la sala de exhibición o suspendidas en la pared.

Como se ha revisado brevemente en los ejemplos, el uso extenso de mallas, redes, textiles, peluches, velos, es decir, materiales suaves con cualidades táctiles, constituye un pilar en su producción.

Estos ejemplos demuestran que el aspecto material de las obras de Messenger cumple un papel esencial. En vista de ello, resulta enriquecedor para la discusión traer un aporte de Tim Ingold sobre la relación entre materia y forma trasladado a la producción artística, con el fin de aplicar posteriormente dicho pensamiento en la interpretación de *Histoire des robes*. Ingold (2013) reflexiona en torno a la concepción clásica-griega de la producción, a saber, el modelo hilemorfista:

In the literature, the theory is known as hylomorphism, from the Greek hyle (matter) and morphe (form).

¹ “El hogar es el modelo fundamental, la piedra angular de toda su obra. [...] Encuentra todos los materiales a su alcance”.

“Whenever we read that in the making of artefacts, practitioners impose forms internal to the mind upon a material world ‘out there’, hylomorphism is at work”. (pp. 20-21)²

Sin embargo, en oposición a dicho modelo, Ingold propone una noción de producción, donde el acto de ‘producir’ consiste, en realidad, en un proceso de crecimiento mutuo entre forma y materia, es decir, un “unir fuerzas” con un material que está activo y no es estrictamente pasivo e inerte. Sin embargo, Ingold (2013) deja claro que no se trata de negar que la persona que crea tenga una idea previa y una intención, sino que el material trae también consigo importante información y no es sencillamente un receptáculo pasivo (pp. 21-22). Ingold resalta, entonces, la importancia de concentrarse en la interacción con los materiales que resultan decisivos a la hora de crear.

En este sentido, encuentro interesante trasladar esta idea a la obra de Messenger y recalcar la importancia que tiene el material y su interacción con el mismo en el resultado de sus obras, además de considerar el proceso de la creación de estos objetos/instalación como algo esencial en la obra. Como se ha revisado, no solo en *Histoire des robes*, sino en su producción en general, Messenger interactúa de forma importante con los materiales de sus obras; por ejemplo, con textiles de todo tipo y con las asociaciones culturales y sociales que se han atribuido a los materiales.

En el análisis específico de *Histoire des*

robes, se aclarará con mayor detalle el papel activo de la materia textil en la obra y cómo Messenger aprovecha precisamente dicho papel y las propias formas intrínsecas a la materia, con el fin de hacer de la vestimenta, rastro y vestigio del cuerpo.

Histoire des robes (Historia de los vestidos)

Como se ha señalado, a lo largo del siglo XX las prácticas artísticas en Occidente se interesaron por explorar las posibilidades del uso de los textiles en el arte, es decir, se produjo un importante resurgimiento del uso de telas, tejidos y prendas de vestir como expresiones artísticas. Durante la segunda mitad del siglo XX, este renacimiento tomó una dirección aún más diversa. Desde esos años, el alejamiento del uso netamente funcional de la indumentaria fue más marcado. La vestimenta es lo que protege y cubre al cuerpo, pero también relaciona la interioridad con el mundo, de modo que las prendas de vestir también funcionan como un modo de exteriorizar ciertos aspectos de la identidad de una persona. Y es precisamente en este contexto, donde podemos ubicar la instalación *Histoire des robes*.

Histoire des robes de Annette Messenger (1990) es una instalación que contiene veinte cajas de madera de diferentes tamaños con una tapa de cristal sobre cada una de ellas. Dentro de cada una de las cajas, y a través del cristal, se aprecian diferentes telas y texturas colocadas unas de forma fruncida o arrugada, otras estiradas a lo largo de la caja.

Estos tejidos son vestidos de diferentes colores y modelos que la artista presenta por sí solos dentro de estas cajas. Es decir, presenta solo el textil, que a simple vista pareciera no

2 “En la literatura la teoría se conoce como hilemorfismo, del griego hyle (materia) y morphe (forma). Cada vez que leemos que, en la fabricación de los artefactos, los creadores imponen formas internas de la mente sobre un mundo material “externo”, el hilemorfismo está en funcionamiento”.

tener rastro de alguna persona específica a la que perteneció la prenda, o sea, como vestidos anónimos. Cada pieza, además, está intervenida por la artista. Sobre cada vestido se observan sobrepuestos pequeños elementos: fotografías, pequeños dibujos, pinturas, palabras, entre otros objetos cotidianos.

Las cajas se ubican en el piso o colocadas en la pared, en una disposición que no parece guardar ningún orden o sentido. De ahí que resulte importante recalcar que, en cada instalación y exposición de sus obras, Messenger usualmente cambia la disposición del espacio e incluso presta escasa atención a la cronología de su producción:

Recent elements are often juxtaposed with older pieces as distinct but related entities. This also explains why the whole space is invaded by writings or elements that hang or lie flat, that are affixed to the wall or stand in vitrines, all differently lit, the whole layout conveying a sense of carefully orchestrated disorder. In this sense, each new exhibition is transformed into a kind of personal museum each component of which the artist oversees. (Grenier, 2012, p. 95)³

³ “Los elementos recientes suelen yuxtaponerse con piezas más antiguas como entidades distintas pero relacionadas. Esto también explica por qué todo el espacio está invadido por escritos o elementos que cuelgan o yacen planos, que están fijados a la pared o expuestos en vitrinas, todos ellos iluminados de forma diferente, y cuya disposición transmite una sensación de desorden cuidadosamente orquestado.

Entre los vestidos de la instalación se encontraba, por ejemplo, un vestido rosa brillante con cuello y una pintura con trazos infantiles colocada sobre el mismo; en la pintura se distingue una rata y un ratón peleando por un trozo de queso. También se presentó un vestido azul claro con pequeños objetos relacionados con amuletos de la suerte como herraduras y hojas de trébol, este vestido estaba también intervenido con pequeñas imágenes de color negro y amarillo que mostraban corazones en una secuencia. Otro de los vestidos de esta instalación es uno de color burdeos con imágenes eróticas cosidas con hilo y además fijadas con alfileres; también un vestido blanco de verano con la pintura de una mujer a punto de ser disparada por un hombre con una máscara de payaso y un vestido gris estampado con pequeños dibujos en blanco y negro por toda la prenda.

Todos los vestidos de *Histoire des robes* parecen pertenecer o haber pertenecido a mujeres adultas. Al ser observados de manera conjunta, es decir, si es que fuese el caso de que todos los vestidos pertenecieran a una sola persona, los mismos parecen mostrar fragmentos o momentos de la vida de una mujer, como si estos funcionaran como la silueta de alguna portadora anónima, pero presente aún en el eco textil.

Considero importante, también, la manera en la que estos vestidos son presentados, específicamente, el objeto contenedor de los vestidos. Messenger de alguna manera, crea distancia entre las prendas y los espectadores. El mostrar los vestidos dentro de cajas imposibilita al espectador acceder

En este sentido, cada nueva exposición se transforma en una especie de museo personal cuyos componentes son supervisados por la artista”.

a explorar los sentidos particulares que se conectan con un textil o prenda de vestir; el tacto, el olor, las texturas. Al espectador se le ofrece la posibilidad de observar las piezas y sus características, además de las intervenciones en las mismas, a través de esta especie de nichos o vitrinas que resguardan y contienen los vestidos. Las cajas constituyen un elemento esencial en esta instalación, pues ponen a la vista el juego entre la variedad de vestidos, sus intervenciones, las cajas mismas, y su ubicación en el espacio. De hecho, su disposición en el piso permite recorrer el espacio y observar los detalles a través del cristal.

Según Grenier (2012), los vestidos adquieren un estatus especial, concedido por las estructuras de las cajas. Las mismas se colocan en el espacio de manera que pueden despertar múltiples lecturas. Grenier compara los estuches y la exposición con las vitrinas que se encuentran en los museos y destaca el uso de vitrinas en otras obras de Messenger (p. 95). Por otro lado, la apreciación de la historiadora del arte Monika Wagner en su libro *Das Material der Kunst* (2002) no es completamente diferente, pero ofrece otro enfoque. Wagner considera que cada caja por separado se puede relacionar con la predela de un altar. Además, Wagner considera que la exposición de los vestidos en cajas alrededor del espacio puede también evocar la imagen de un cementerio (Wagner, 2002, p. 91). Otra perspectiva similar ofrece Cora von Pape (2008, p. 145) quien sostiene que los vestidos expuestos en las vitrinas deben ser observadas como reliquias. Para Pape, los vestidos elegidos no están sujetos a la moda, lo que refuerza su carácter de reliquia atemporal.

Sin duda, las observaciones de Wagner,

Grenier y von Pape coinciden en que los vestidos expuestos en cajas se presentan como objetos conmemorativos o reliquias, que dan testimonio de diferentes facetas de la vida de una o varias mujeres y aparecen como objetos que hablan de una identidad femenina, a la vez particular y colectiva. Particular, en virtud de que constituyeron el ajuar y luego, a través de la obra, reconstruyen la silueta y la historia de alguna portadora anónima. Colectiva, porque esas indumentarias intervenidas y colocadas en la vitrina, muestran cómo la identidad es resultado de miradas, intervenciones y narrativas.

El hecho de que los diferentes vestidos aparenten haber pertenecido a momentos de la vida de una mujer y que, su disposición en vitrinas evoque una reliquia, confirma la idea de que Messenger se preocupa explícitamente por mostrar que la materia prima de su trabajo no es únicamente un material pasivo al cual se le imprime una forma, sino que éste despliega su propia forma como un eco o como un rastro de algún portador femenino que alguna vez habitó ahí dentro. Prueba de la vida e historia propias que aporta la materia a su obra se encuentra además en el hecho de que, como afirma von Pape (2008, p. 145), los vestidos fueron obtenidos en un mercado de pulgas, es decir, se trata de vestidos usados. Esto ilumina, precisamente, la tesis *ingoldiana* de que, en la producción artística, la materia no es un agente pasivo e inerte carente de información alguna, sino que la creación consiste más bien en el juego de potencias entre forma y materia, donde ambas ejercen un papel activo.

Antes de llegar a una conclusión quisiera finalmente traer a la discusión la obra *Maman, histoire de sa robe verte* (Mamá,

la historia de su vestido verde) de 1990 que forma parte de la serie *Histoire des robes*, pues constituye una excepción en esta instalación. En la obra *Maman, histoire de sa robe verte* (Mamá, la historia de su vestido verde), Annette Messager utiliza un vestido verde que perteneció a su madre, proporcionando un trasfondo autobiográfico a toda la serie *Histoire des robes* (Grenier, 2012, p. 97).

Mientras las otras prendas no evocan a ninguna persona en particular y por ende, poseen un carácter de anonimato, el vestido verde apunta directamente a un portador específico.

Histoire des robes tiene su origen en *Vows*, una serie que comenzó en 1988. Las obras consisten en varias fotografías en blanco y negro enmarcadas que muestran diferentes partes del cuerpo humano, las imágenes se aglomeran en capas y suelen colgar de una sola cuerda. En *Maman, histoire de sa robe verte* encontramos el mismo recurso de colgar fotografías, pero esta vez la prenda de vestir sirve de soporte. Las fotografías y acuarelas se colocan entre las capas de satén verde y malla negra del vestido. Al igual que en *Vows*, las imágenes presentan partes del cuerpo.

Este vestido también se presenta en una caja con una tapa de cristal. Grenier (2012) sostiene que los objetos y elementos simbólicos parecen evocar a un individuo específico, de esta manera, la obra podría interpretarse como un retrato, “[...] one reminiscent of those symbolic representations that, through the use of various objects and clues pointing to a particular life, evoke a specific individual.” (pp. 97- 98).⁴

En esta obra, al igual que en las otras piezas de vestidos, la prenda parece sustituir al cuerpo ausente; pero como mencionamos en el caso único de *Maman, histoire de sa robe verte* se conoce la identidad de la propietaria del vestido a través del título de la obra, la madre de Messager. Por tanto, se puede afirmar que Messager intenta retratar a su madre o hablar de la figura materna mediante esta pieza.

Tanto en los vestidos anónimos como en el vestido de su madre, puede observarse que Annette Messager en su obra *Histoire des robes* hace un retrato de los sujetos, utilizando los vestidos para hablar de ellos. Es decir, el vestido deviene la huella del cuerpo ausente. Las intervenciones de la artista sobre estos “cuerpos” con imágenes, pinturas o fotografías de objetos de uso cotidiano, confieren características distintas a cada vestido/cuerpo. Así, los vestidos podrían entenderse como una forma de retratos o incluso vestigios y memorias de un cuerpo/sujeto (Grenier, 2012, p. 90). Por esta razón, la obra de Messager parece ser paradigmática para la tesis ingoldiana del juego entre materia y forma en la obra de arte. Desde la adquisición de los vestidos en un mercado de pulgas, hasta sus intervenciones que los otorgan de una historia propia a partir del estilo y la edad de su posible portador, así como su disposición como reliquias, se evidencia como la artista aprovecha y optimiza la propia vida que la materia trae consigo, uniendo fuerzas creativas con ella.

Por otro lado, el vestido de la madre de Messager, usado en *Maman, histoire de sa robe verte* aporta una dimensión autobiográfica a la serie, mientras que los otros vestidos de *Histoire des robes* poseen un carácter de intimidad,

4 “[...] una reminiscencia de aquellas representaciones simbólicas que, mediante el uso de diversos objetos y pistas que apuntan a una vida concreta, evocan a un individuo

específico”.

pero a la vez de anonimato. Dicho contraste entre lo autobiográfico y lo anónimo permite comprender que Messenger busca representar, una memoria tanto individual como colectiva. La identidad relacionada con los vestidos es, por consiguiente, simultáneamente anónima, colectiva y personal (Von Pape, 2008, p. 147).

Como mencionamos, Messenger divide su identidad en varias versiones y como se ha mostrado, los vestidos aquí examinados están dispuestos de una manera igualmente fragmentaria. Asimismo, se muestra el juego entre lo autobiográfico y las historias de portadoras anónimas a través de los vestidos. A partir de ambas ideas, es posible ver la preocupación de Messenger por la construcción de la identidad, la cual es por un lado fragmentaria y por otra, construida igualmente por lo propio como por lo ajeno, por lo individual y lo colectivo.

El propio título de la obra *Histoire des robes* que, en primera instancia parece inocuo, juega con la ambigüedad del “de”, como si al mismo tiempo apuntara a la historia de la propia indumentaria, como a la historia que traen consigo y revelan los vestidos, es decir la historia de sus portadoras. De esta manera, es la propia materia quien cuenta la historia que, mostrada como vestigio, es tan solo una narración fragmentaria de una identidad reconstruida tanto individual como colectivamente.

Conclusión

El presente análisis inició con una revisión breve de la evolución del uso de la indumentaria y los vestidos en el arte del siglo XX. Se ha revisado cómo de la mano de una curiosidad por la exploración de distintos

materiales, el uso de textiles y la vestimenta en el arte, vivió un renacimiento. La incorporación de estos materiales en la primera mitad del siglo dio lugar a propuestas innovadoras de indumentaria, no obstante, las prendas seguían manteniendo su funcionalidad. Alrededor de los años 50, el uso de la vestimenta en el arte experimentó nuevamente un cambio, los textiles y las prendas de vestir se convirtieron en un medio e instrumento para realizar proyectos artísticos.

Como se ha mencionado, las prendas y los tejidos han tenido una asociación social con el género; la relación de los tejidos con la feminidad ha formado parte importante de la historia de la cultura occidental.

En la producción artística de Annette Messenger, los textiles y las prendas de vestir son un lenguaje al que ella recurre constantemente. La artista retoma la asociación social de los tejidos, como, por ejemplo, la construcción del género y los incorpora como estrategia artística. Messenger explora de manera crítica las diferentes connotaciones que los materiales puedan evocar y logra poner en tensión estas relaciones.

En *Histoire des robes*, Messenger separa los vestidos de los cuerpos, como si recuperara las historias de sus usuarias para presentarlas como rastros de una narración o como sustitutos del cuerpo ausente. Los vestidos, despojados de quien los llevaba, evocan una memoria femenina que es a la vez anónima y colectiva, capaz de contar diferentes historias. Además, Messenger interviene cuidadosamente cada prenda, pintándola, cosiéndola y exhibiéndola de una manera determinada, para reconstruir una historia que aspira a lo atemporal.

La instalación artística *Histoire des robes* presenta vestidos que adquieren una presencia propia y que, retomando a Ingold, no son una materia pasiva, sino un material con agencia en la obra. De ese modo, ha quedado resaltado el papel de las ideas de Tim Ingold acerca de entender la cualidad activa del material, así como la interacción entre las intenciones de la artista y la propia historia y silueta que traen consigo los vestidos.

Los vestidos en cajas con tapa de cristal evocan una cierta solemnidad y establecen una marcada distancia entre los observadores y las prendas. El olor, los vestigios, los rastros de uso, las fotografías; todos los detalles de las prendas y de los objetos colocados encima de las mismas se pueden apreciar únicamente a través del cristal. En resumen, la manera en la que la artista presenta los vestidos muestra que ella los entiende como objetos destinados a ser preservados y contemplados, ya no para ser usados, ni tocados. Es decir, Messenger despoja al vestido del cuerpo y despoja al vestido de su funcionalidad.

Histoire des robes se construye a partir de varios fragmentos; cada uno de los vestidos de la instalación con su correspondiente intervención, sostiene una narrativa autónoma. Estos se disponen conjuntamente en el espacio, conformando una colección de relatos textiles, que pertenecieron probablemente a uno o varios cuerpos. De este modo, a través de estos vestidos se construye una narración o cuento colectivo con el que los espectadores pueden establecer vínculos y a través de los cuales, salen a la luz varios aspectos y versiones de una identidad compartida.

Referentes bibliográficos

- Anna, S., & Heinzelmann, M. (Eds.). (2001). *Untragbar: Mode als Skulptur*. Hatje Cantz Verlag.
- Braun, C. (2012). *Textil und Kleidung als Materialien in der Kunst: Kulturhistorischer Überblick und Ideen für den Textil- und Kunstunterricht*. Diplomica Verlag.
- Emmrich, P. (2023). Nähen, häkeln, stricken: Feministische Perspektiven auf das Textile. En M. Gundel & L. Mattheis (Eds.), *Textil als künstlerisches Material*. Snoeck Verlagsgesellschaft.
- Feddersen, J. (1993). *Soft sculpture and beyond: An international perspective*. Gordon & Breach.
- Felshin, N. (1993). *Empty dress: Clothing as surrogate in recent art*. Independent Curators Incorporated.
- Grenier, C. (2012). *Annette Messenger*. Flammarion.
- Hawrylewicz, M. (2023). Wie aus Kleidung Kunst wird: Soziale und materielle Aspekte von Kleidung. En M. Gundel & L. Mattheis (Eds.), *Textil als künstlerisches Material* (pp. 106–119). Snoeck Verlagsgesellschaft.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Kultermann, U. (1972). *Neue Dimensionen der Plastik*. Ernst Wasmuth.
- Schütze, Y. (1998). *Kleidung als und im Kunstwerk des 20. Jahrhunderts: Unter sozialtheoretischer Perspektive* [Tesis

doctoral, Universidad de Wuppertal].
Repositorio institucional. [https://
elekpub.bib.uni-wuppertal.de/urn/
urn:nbn:de:hbz:468-20000344](https://elekpub.bib.uni-wuppertal.de/urn/urn:nbn:de:hbz:468-20000344)

- Silveri, R. (2022). Sonia Delaunay: Living profoundly. *Art History*, 45(1), 36–65.
- Stern, R. (2004). *Against fashion: Clothing as art, 1850–1930*. MIT Press.
- Stoll, D. (1993). Annette Messenger. *Aperture*, 130, 48–53.
- Tammen, S. (2010). Textilien. En M. Wagner, D. Rübel, & S. Hackenschmidt (Eds.), *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn* (pp. 217–224). Beck.
- Thurmes, F. (2021). Messenger, Annette. En A. Beyer, B. Savoy, & W. Tegethoff (Eds.), *Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online*. K. G. Saur. <https://www.degruyterbrill.com/database/AKL/entry/00610766/html>
- Von Pape, C. (2008). *Kunstkleider: Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*. Transcript Verlag.
- Wagner, M. (2002). *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*. Beck.

