



# Reivindicación de la perspectiva de género en la moda: Herramientas para diseñar

*Claiming the gender perspective in fashion:  
Tools for designing*

Laura Zambrini<sup>1</sup>

## Resumen

Este trabajo se basa en la reivindicación de la perspectiva de género como una herramienta necesaria para repensar e investigar el diseño de la moda. La hipótesis principal que aquí se sostiene es que, para la cultura occidental, la indumentaria y los oficios textiles arrastran cargas simbólicas de género en detrimento de lo femenino en sentido amplio, cuyos orígenes provienen de la organización del mundo europeo, pero que han impactado (e impactan) fuertemente en Latinoamérica a partir de la importación de modelos estéticos dominantes. A su vez, el sostenimiento de formas productivas tales como el fast fashion colaboran con la feminización de la pobreza a nivel global. Por último, se hace referencia a cómo, en el marco de la cuarta ola feminista, han comenzado a cuestionarse los modelos estéticos dominantes en pos de una moda más inclusiva y sustentable.

**Palabras clave:** Moda, Género, Diseño, Feminismo, Sustentabilidad.

---

<sup>1</sup> Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Argentina, CONICET. E-mail: [laura.zambrini@gmail.com](mailto:laura.zambrini@gmail.com)

---

Fecha de recepción: agosto 2023  
Fecha de aceptación: noviembre 2023  
Versión final: diciembre 2023  
Fecha de publicación: enero 2024

## Abstract

*This work is based on the vindication of the gender perspective as a necessary tool for rethinking and researching fashion design. The main hypothesis is that, for western culture, clothing and textile crafts carry symbolic gender charges to the detriment of the feminine in a broad sense, whose origins come from the organization of the European world, but which have had a strong impact (and still have) in Latin America through the importation of dominant aesthetic models. At the same time, the support of productive forms such as fast fashion collaborates with the feminization of poverty at a global level. Finally, reference is made to how, within the framework of the fourth feminist wave, the dominant aesthetic models have begun to be questioned in pursuit of a more inclusive and sustainable fashion.*

**Keywords:** Fashion, Gender, Design, Feminism, Sustainability.

## Textiles, moda y género

El acto de vestirse, según Entwistle (2002), puede ser caracterizado como una «práctica corporal contextualizada» porque, si hablamos de indumentaria, implícitamente nos referimos a los sujetos cuyos cuerpos vestidos transitan en el mundo social. Sin embargo, esos contextos sociales no son neutrales y están configurados por múltiples variables socioculturales, tales como la clase social, la edad, el género, entre otras. Siguiendo esta línea, se puede afirmar que la vestimenta imprime significados culturales en el cuerpo del orden de lo estético y económico, pero, además del orden sexo/genérico (Zambrini, 2010). Es decir, la indumentaria expresa imaginarios y creencias sobre lo femenino y masculino que están en permanente disputa y actualización.

Desde una mirada retrospectiva, tanto la historia como la sociología de la moda, suelen coincidir en que las demarcaciones de género en el vestido se han manifestado a partir del Renacimiento (Wilson, 1985; Riello, 2012); no obstante, esa demarcación cobró mayor énfasis en la modernidad industrial. Es decir, el momento histórico en que se arraigó el pensamiento binario y la definición de los géneros femenino y masculino como

pares opuestos complementarios. Dicha construcción ideológica de finales del siglo XVIII, enlazada luego con los discursos científicos e higienistas decimonónicos, lograron legitimar lo que Michel Foucault (2003) llamó el dispositivo de la sexualidad. A grandes rasgos, el autor reconstruyó la caracterización científicista de la sexualidad humana basada en la clasificación de las prácticas e identidades como normales o patológicas, según la heterosexualidad reproductiva como referencia principal. En ese sentido, el binarismo femenino/masculino también operó como un discurso normativo que implicaba jerarquías en menoscabo de lo femenino, apelando a la biología como fundamento último. En especial, la asociación natural de los varones con la racionalidad, la fuerza, la política y el poder, es decir, lo público, en oposición a las mujeres asociadas a los ámbitos privados tales como la maternidad, el cuidado y el hogar. Ese modelo social patriarcal del siglo XIX, tuvo implicancias en casi todos los ámbitos sociales, pero, a los efectos de este trabajo, lo que interesa resaltar es que tuvo su correlato, incluso en la vestimenta a partir del establecimiento de modas y códigos moralistas en el vestir. De esta manera, la moda como tal fue inscrita en el adorno, lo decorativo y la coquetería femenina; en cambio, los modos de vestir masculinos se relacionaron con la funcionalidad, la sobriedad, la formalidad y el despojo. En suma, la historia del vestir en occidente está íntimamente articulada con la historia de las sexualidades y los usos sociales del cuerpo (Zambrini, 2012).

Desde esa perspectiva, la sexualidad femenina ha sido históricamente mucho más cuestionada y reprimida que la masculina. Esa es una de las razones principales por las que mediante la indumentaria se ha regulado las sexualidades de las mujeres desde la imposición de estereotipos estéticos con sesgos machistas. Esto es, la naturalización de discursos y representaciones que catalogaron la decencia o la deshonor de las mujeres según las prendas de vestir que utilizarasen. Pero, además, concretamente tareas tales como la costura, el corte y la confección, el tejido, el bordado, entre otras, fueron coligadas con el imaginario del recato y el virtuosismo femenino. O sea, aquellas prácticas que reforzaban las expectativas sociales y atributos morales de toda buena esposa, madre y ama de casa.

Los estudios de género y en particular los feminismos, hicieron visible la falsa dicotomía entre los espacios públicos y privados (Scott, 1990; 2012). En esa línea, advirtieron que esa división responde a la “ideología de las esferas separadas”, siendo esta uno de los pilares fundamentales del or-

den social en la modernidad industrial. Al respecto, la alianza entre la ideología de las esferas separadas y los discursos científicos positivistas subordinaron el rol de las mujeres en la sociedad, naturalizando la asociación de lo privado con lo doméstico. Esa subordinación fue, además, robustecida por distintos campos de saberes que brindaron los argumentos científicos en torno a la inferioridad corporal e intelectual de las mujeres respecto de los varones. No obstante, mediante la retórica del virtuosismo y el recato femenino se recreó un ideal de femineidad cuya fragilidad intrínseca debía ser protegida de lo mundano. Lo virtuoso de las mujeres estaba al resguardo en el ámbito del hogar o bajo la tutela patriarcal. En suma, la sobrevaloración de lo público encubrió las dimensiones políticas de lo doméstico y privado (Gamba, 2007; Hanish, 2006) con consecuencias culturales que tienen impacto hasta el presente. Entre otros aspectos, esa delimitación ideológica hizo posible, por mucho tiempo, la invisibilización y exclusión de las mujeres del arte, la ciencia y la política. Es decir, de aquellas áreas que gozaban mayor prestigio y valoración social.

La arbitraria construcción de lo público y privado y la consiguiente asignación genérica a cada espacio social, también se manifestó en el campo de la moda y el diseño. Desde los orígenes de la sociedad industrial, el trabajo de las mujeres, como obreras, modistas y/o costureras en la industria textil, fue numerosas veces desdibujado bajo la figura del creador llamado estilista, sastre o diseñador, que gozaba del prestigio simbólico y material de la autoría (Cruz Bermeo, 2012). De hecho, en los talleres textiles del siglo XIX y comienzos del XX, las costureras trabajaban extensas y agotadoras jornadas sin contar con el reconocimiento y pago adecuado. El salario y las condiciones laborales eran discusiones que concernían al orden de lo público y, por lo tanto, dejaba afuera a las mujeres. Efectivamente, las primeras reivindicaciones feministas, por ejemplo, las llevabas a cabo por el movimiento sufragista en Francia, Inglaterra y los Estados Unidos, dieron batalla contra esa configuración social injusta en pos de ampliar los derechos ciudadanos y el acceso a la educación formal. Además, el feminismo posibilitó la puesta en cuestión de aquellos discursos que interpelaban a las mujeres como sujetos pasivos, no racionales o como objeto de deseo para la contemplación masculina (Scott, 2012).

Fruto de estos escenarios sociales, el diseño como disciplina también tuvo un predominio simbólico masculino que se remonta a sus inicios. En los albores de la sociedad moderna e industrial, las labores textiles y la

moda fueron rápidamente catalogadas como actividades femeninas (Zambrini, 2010; 2015). Sin embargo, a pesar de ese fuerte sesgo histórico, la perspectiva de género ha estado escasamente presente en la historia oficial del diseño y de la moda.

## Campos en tensión

La consolidación de la modernidad industrial y el surgimiento del diseño como campo disciplinar son procesos que están intrínsecamente articulados. A su vez, comprender las bases y evolución del diseño moderno supone efectuar una obligada referencia al rol inconmensurable de las vanguardias artísticas y de la escuela alemana Bauhaus. En esa dirección, rever los fundamentos y legados del movimiento moderno en Europa es significativo para el tema aquí planteado sobre la moda, el diseño y la ausencia de la perspectiva de género.

Poniendo en contexto, a principios del siglo XX, los pioneros del diseño moderno impulsaron un proyecto modernizante que, entre otras cuestiones, proponía apartar a las “artes y oficios” en pos de afianzar la especificidad del diseño. De esta manera, “la buena forma” fue entendida como una morfología funcionalista ceñida a la producción industrial (Devalle, 2009).

En la arquitectura, esta noción desafió al clasicismo, cuyo exceso decorativo y ornamental pasó a ser visto como una pérdida irracional de trabajo, tiempo y materiales (Loos, 1908). O sea, el movimiento moderno impuso un discurso purificador de las formas en pos del predominio del concepto de estructura, las formas geométricas elementales y los colores primarios. A la vez, la neutralidad de las maneras y espacios ideales eran pensados como metas posibles que, desde el punto de vista ideológico, se nutrían de los argumentos eurocéntricos y positivistas de una época fundada en el progreso ilimitado de la técnica industrial y la objetividad de la ciencia como paradigma dominante. Con todo, esta transformación social consagró un contexto pujante para el diseño moderno, en cambio, no favoreció por igual a la integración de la moda en las disciplinas proyectuales. A la luz de un modelo racionalista, la asociación con el arte, lo decorativo, lo femenino y el despilfarro, no le ofrecían el mismo status al campo textil (Zambrini, 2015; 2019).

En suma, la organización del diseño y la arquitectura moderna también pueden ser analizados desde la citada ideología de las esferas separadas (Scott, 2012; Zambrini y Flesler, 2017). Es decir, son disciplinas que también históricamente fueron generizadas. A modo ilustrativo, la mítica escuela Bauhaus, a pesar de la innovación pedagógica y los potentes aportes basados en la fusión del arte, la técnica y el diseño como vía de la transformación social luego de la primera posguerra, empleó una suerte de política sexista en la participación de mujeres en sus talleres y formación profesional. Ellas prácticamente no eran aceptadas en las aulas de arquitectura o de diseño gráfico e industrial; sin embargo, se las animaba a integrar las clases de tejido, bordado, cerámica, telares, entre otras tareas consideradas congruentes con los roles femeninos de la época. Además, de modo deliberado, la escuela no incluyó en sus programas a la moda por tildarla de labor superficial. En otras palabras, el horizonte de posibilidades en términos de género permaneció sin cuestionarse por mucho tiempo hasta la llegada de la reflexión feminista a las disciplinas del diseño<sup>1</sup>. De hecho, los reconocimientos y relatos oficiales sobre la Bauhaus se enfocaron especialmente en sus protagonistas varones, dejando de lado a las mujeres que también renovaron de manera significativa el campo proyectual y visual del siglo XX. En ese sentido, son recientes las investigaciones abocadas a visibilizar la impronta femenina, ya sea como alumnas y profesoras, de la escuela Bauhaus (Baumhoff, 2001; Valdivieso, 2014; Hervás y Heras, 2015; Vadillo, 2016).

## Feminismo y diseño

Pero, más allá de la invisibilidad y del silenciamiento histórico de las mujeres en el campo proyectual, algunas autoras tales como Attfield (1989), Buckley (1989) y Kirkham (2000) incorporaron la perspectiva de género

---

[1] El feminismo posee distintas características y vertientes que no pueden ser definidas de modo homogéneo. En lo que atañe al diseño, la reflexión con perspectiva de género llegó en alianza con otros campos de saberes de la mano de la denominada “segunda ola feminista”. Esto es, a partir del afianzamiento de la cultura de masas y la proliferación del “hogar tecnificado” con la incorporación de nuevos objetos electrodomésticos industriales. Entre otras cuestiones, ese escenario redefinió el rol de las mujeres en el hogar y visibilizó las dimensiones políticas de la esfera doméstica (Colomina, 2006).

cuestionando el legado del movimiento moderno y la construcción del canon, en especial su sesgo europeísta basado en la retórica de la falsa neutralidad (Barreno, 1985). Esas miradas críticas hicieron evidente que ese canon creativo fue pensado como un valor universal que podía sentar las bases de un nuevo mundo y redefinir el rol social del diseño y el arte, pero, por el contexto de producción, se habían dejado afuera otros relatos, prácticas y sujetos. Específicamente, esto se expresó, por un lado, en la propia concepción de “la buena forma y buen diseño” y por otro, en el lugar que han tenido en la disciplina el diseño textil y la moda.

De acuerdo con Buckley (1989), esas áreas han sido particularmente minimizadas en sus recorridos como disciplinas proyectuales por su conexión con la esfera doméstica/privada, lo artístico y lo decorativo. Incluso, la propia materialidad lábil de los textiles, en comparación con aquellos materiales usados en otras áreas de diseño como ser metales, maderas, etc., reforzó ese menoscabo de la moda en el diseño. A su vez, la cuestión de la corporalidad también debe tenerse en cuenta en este complejo escenario.

Al respecto, Salzman señala que el vestido “crea una nueva piel, que, así como califica al cuerpo, lo habilita o inhabilita para adaptarse a las diferentes circunstancias y condiciones del medioambiente” (Salzman, 2004, p.10).

Es decir, que por el solo hecho de ser llevadas en el cuerpo de los sujetos, la indumentaria requiere un análisis aparte en tanto objeto de diseño (Fernández Silva, 2015). Sin embargo, es importante señalar que, a pesar de la tensión y los cruces difusos entre el arte, la moda y la especificidad del diseño, existen ciertas marcas que fundaron el movimiento moderno en la moda que expresaron su pertenencia al lenguaje proyectual. Luego de la primera posguerra, la diseñadora Coco Chanel impulsó la organización de la moda acorde a los principios estéticos de la arquitectura moderna (Zambrini, 2019). Básicamente, aquel designio de Mies van der Rohe que señalaba que “Menos es más” también se pronunció en los diseños de Chanel, marcando un antes y un después en la historia del vestido occidental. A modo de síntesis, uno de sus mayores méritos consistió en la adaptación de los pantalones y trajes sastres masculinos a las siluetas femeninas. El pantalón y el traje femenino, el uso de las rayas en las estampas y el vestido negro, entre otros, expresaron el traspaso de esos ideales modernos sobre



la forma y la función, traducidos en funcionalidad y simpleza en el vestir. En suma, mientras desde los discursos pioneros del diseño moderno miraban con desconfianza a la moda y la catalogaban como una actividad frívola y feminizada, la moda hacía diseño.

## Las labores de la aguja

Como se apuntó, las labores textiles fueron mancomunadas con las supuestas habilidades de las mujeres para las tareas del hogar, el detalle y la decoración. De hecho, esa creencia estaba amparada en una tradición previa a la Revolución Industrial que sostenía que ellas solían dedicarse a coser, tejer y bordar en sus viviendas; situación que desde el punto de vista cultural favoreció la asociación dominante del textil con lo femenino, las labores manuales y las artes menores (Buckley, 1989). Sin embargo, según Parker (1984), existe cierta constancia histórica sobre la presencia de artesanas sederas, bordadoras e hilanderas que trabajaron en los talleres medievales.

El arribo de la industrialización continuó profundizando la representación de las labores de la aguja como ámbito femenino, pero en escenarios fabriles y con telares mecanizados. No obstante, a pesar de ser muy significativo el trabajo de las mujeres en la industria textil, fue invisibilizado, o bien, poco valorado socialmente. En ese sentido, las cuestiones de género y de clase social operaban en términos de resaltar la distinción social y la pertenencia a los sectores económicamente acomodados. La figura de la mujer decorativa, vestida a la moda de la época, destacaba el ideal de “buena esposa” en tanto complemento del exitoso varón burgués.

Al respecto, cuestiones morales tales como los discursos sobre el recato y el virtuosismo femenino resultaron ser una de las piezas clave para entender la especificidad de los valores burgueses en torno a la consolidación del imaginario social de género patriarcal (Zambrini, 2010; 2019). En efecto, desde el siglo XIX, las prácticas textiles funcionaron como una suerte de pedagogía que, a fuerza del detalle y la repetición, reforzaban las expectativas sociales y representaciones dominantes de las mujeres como sujetos pasivos. En palabras de Shimizu: “las imágenes de la mujer trabajando en telares o inclinadas sobre el marco de la labor de la aguja eran imá-

genes didácticas, empleadas para ilustrar un ideal de comportamiento femenino. El trabajo textil proveía una clase de prueba de fuego de feminidad y virtud: una mujer tejedora era considerada como doméstica, silenciosa, sumisa y casta— de ahí femenina” (Shimizu, 1999 en Vadillo, 2016, p. 47).

En suma, durante los siglos XVIII y XIX, las labores de la aguja fueron prácticamente un sinónimo de mujer en términos identitarios. Los talleres de confección textil empleaban a mujeres, incluso niñas, a cambio de una paga irregular y muy escasa. Esa situación fue denunciada muchas veces por las luchas feministas.

## La moda

Por mucho tiempo se pensó que el feminismo y la moda eran ámbitos antagónicos. Especialmente, algunas representantes de la segunda ola feminista, en la mitad del siglo XX, denunciaron que la moda y los concursos de belleza eran espacios de producción de discursos que cosificaban a los cuerpos femeninos. Al respecto, las feministas radicales en los Estados Unidos impulsaron una histórica quema de corpiños a modo de protesta en la elección de Miss América que se transformó en un símbolo de emancipación. Sin embargo, no puede dejar de señalarse que la moda, varias veces, representó una forma de liberación a través del vestir, en diálogo con otras conquistas sociales. Al presente, los feminismos están aportando sólidas herramientas conceptuales para discutir los históricos mandatos estéticos que pesan sobre las mujeres, pero, además, las condiciones materiales de la industria que, en algunos casos, contribuyen a sostener la feminización de la pobreza.

En el nuevo milenio se están legitimando profundas críticas hacia el sistema de la moda, en especial, aquellas surgidas desde sectores que apuestan por la sustentabilidad como agente de cambio. Esto es, la prédica por los cuidados ambientales, económicos y sociales a lo largo de la cadena productiva. A la vez que se visibilizaron los problemas sociales y ambientales generados por los químicos utilizados en la industria, el impacto de los residuos textiles y la ausencia de un comercio justo. De hecho, gracias a las voces multidisciplinares, se ha tenido conocimiento de los múltiples efectos negativos que los estereotipos que emanan de la moda. No obstan-

te, también se pueden observar las precarias condiciones laborales que se arrastran desde la revolución industrial en el sector textil, y que aún afectan al presente, especialmente a las mujeres migrantes y/o de países subdesarrollados. Por ejemplo, la producción organizada en el sudeste asiático y la proliferación de talleres de confección clandestinos en diversas regiones empobrecidas funcionan como patio trasero de la globalización.

## Tiempo presente y la cuarta ola

Desde finales de milenio, coexisten profundas transformaciones socioculturales en torno a los modos de pensar, los estilos de vida y las identidades en sentido amplio. Precisamente, los movimientos de lucha por los derechos ciudadanos de las disidencias sexo-genéricas obtuvieron gran protagonismo, al igual que las históricas reivindicaciones feministas. Fruto de este contexto, aquellos ámbitos que antes no se cuestionaban desde una perspectiva de género, hoy están siendo revisitados por nuevas miradas sobre el lenguaje, los cuerpos y estereotipos binarios relativos a las feminidades y masculinidades. De hecho, estamos atravesando la cuarta ola feminista. Entre otras razones, porque de modo inusitado, coexisten profundos cuestionamientos hacia el patriarcado y los micro-machismos. Es decir, aquellas violencias sutiles y cotidianas que hemos naturalizado a través del tiempo y que atentan en diversos grados contra la autonomía femenina. Por ejemplo, Argentina fue un país pionero en la región a partir de la creación de las leyes de matrimonio igualitario y de identidad de género, la legalización del aborto y la posibilidad de acceder a un documento no binario. Fruto de este contexto, aquellos ámbitos que antes no se cuestionaban desde una perspectiva de género, hoy están siendo revisitados por nuevas miradas sobre el lenguaje, los cuerpos y estereotipos binarios relativos a las feminidades y masculinidades. Desde un efervescente escenario social, en varios países cobraron visibilidad las alianzas feministas globales basadas en la noción de sororidad a partir de las denuncias públicas que van desde casos de acoso y/o abuso sexual hasta el brutal aumento de las tasas de femicidios. Así, encauzadas en acciones públicas por colectivos tales como Ni una menos, Me Too, Vivas Nos Queremos, 8M, la Marea Verde, Las Tesis, entre otras, se busca construir una sociedad más justa y equitativa en términos de género. En suma, las múltiples e interge-

neracionales voces del feminismo se están haciendo oír como nunca antes en pos de transformar el patriarcado y visibilizar la violencia machista, al igual que los micro-machismos. Es decir, aquellas violencias sutiles que enmascaran estrategias de poder cotidianas que atentan contra la autonomía femenina. En efecto, las múltiples e intergeneracionales voces del feminismo se están haciendo oír como nunca antes.

## La feminización de la pobreza y el fast fashion

A pesar de los cambios descritos, en numerosos casos, las precarias condiciones laborales en la industria textil continúan siendo parte de la realidad de muchas mujeres. Especialmente, tragedias como el derrumbe del edificio “Rana Plaza” en Bangladesh en 2013, mostraron que ciertas lógicas del fast fashion global continúan reproduciendo desigualdades que se arrastran desde los orígenes de Revolución Industrial. Por su parte, en Latinoamérica, existe la proliferación de talleres de costura clandestinos que confeccionan para grandes marcas cuya mano de obra suelen ser mujeres migrantes. Al decir de Cobo (2014), el aumento sistemático de las brechas de desigualdad a nivel global ha tenido como una de sus principales consecuencias la feminización de la pobreza y una significativa migración de mujeres en busca de mejores condiciones de vida. No obstante, esta población vulnerable muchas veces es víctima de la explotación laboral.

Al respecto, el concepto de interseccionalidad puede ser útil para separar analíticamente dimensiones que en la praxis nunca podrían separarse, porque las relaciones sociales generan experiencias dinámicas que no pueden distinguirse tan fácilmente como la raza, el género o la clase. En esa línea, la crítica feminista permite identificar las múltiples diferencias de las mujeres en sus contextos y cómo dichas diferencias pueden dialogar de manera interseccional. En ese sentido, los casos de explotación laboral en la industria textil son un ejemplo al respecto.

A su vez, las herramientas conceptuales del feminismo ayudan a entender cómo la moda —en tanto producción discursiva— dialoga con la cultura visual dominante, silenciando a otros grupos sociales. Es decir, comúnmente se acusa a la moda por cosificar al cuerpo femenino, pero ¿Qué cuerpos? ¿Qué estereotipos de clase y raza se imponen? Y en Latinoamé-

rica, ¿Por qué el canon de belleza sigue siendo blanco y europeo cuando la mayoría de la población es mestiza? En suma, se plantea que estudiar la moda desde una perspectiva de género puede colaborar con el cambio social, a partir del cuestionamiento de los estereotipos dominantes, de las precarias condiciones laborales y efectos ambientales que siguen recayendo principalmente en las mujeres pobres.

## Palabras finales

El nuevo milenio ha posibilitado la discusión de las consecuencias negativas del paradigma industrial a partir de propuestas sustentables, cuyos discursos plantean una mayor conciencia ecológica, el consumo responsable, formas de producción y comercio más justas. Asimismo, estos cambios estructurales han posibilitado delinear miradas críticas sobre los principales estereotipos sociales de la cultura de masas. Especialmente, los movimientos de diversidades sexo-genéricas y la cuarta ola feminista han redefinido las agendas políticas e interpelado los modos de construir la comunicación y de pensar las identidades. Es decir, las visiones binarias sobre los géneros, la sobrevaloración de la juventud, las formas productivas no amigables con el medioambiente, entre otras, se cuestionan fuertemente. La crisis de lo masivo presenta la oportunidad de visibilizar y revalorizar aquellas identidades y saberes que fueron opacados por la cultura de masas, tales como los oficios textiles.

Al presente, en distintas regiones existen numerosos colectivos feministas que recurren al textil como forma de manifestación política y expresión subjetiva. En efecto, prácticas textiles tales como el bordado son utilizadas para denunciar, por ejemplo, los femicidios y la violencia en la región latinoamericana. Es decir, la representación de feminidad dominante asociada al hacer textil, también puede llevar a múltiples formas de resistencias.

Es interesante destacar que, en la década de 1960, algunas artistas feministas como, por ejemplo, Judy Chicago y Miriam Schapiro, utilizaron al textil como soporte principal para expresar a través de la costura y el tejido las jerarquías invisibilizadas en los roles sociales femeninos, los estereoti-

pos de género y las violencias padecidas. Para cerrar, tal como afirma Parker (1984), la contradicción es constitutiva del quehacer textil porque allí se ha configurado parte de la opresión femenina, pero también se habilitan formas de resistencias.

## Referencias

- Attifield, J. (1989). "Form/female follows function/male: feminist critiques of design", en Walker, J. *Design History and the History of Design*, pp. 199-221. Londres: Pluto Press.
- Baumhoff, A. (2001). *The gendered world of the Bauhaus: The politics of power at the Weimar Republic's Premier Art institute, 1919-1932*. Frankfurt: Peter Lang.
- Buckley, Cheryl (1999) "Made in Patriarchy: Theories of Women and Design- A Reworking" en *Design and Feminism. Re- visioning Spaces, Places and Every Things*. London: University Press, pp. 109-118.
- Cobo, R. (2014). *Aproximaciones a la teoría crítica feminista*. Lima: Cladem.
- Colomina, B. (2006). *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar.
- Cruz Bermeo, W. (2012). *Historia de la moda. Cambios detrás de las siluetas. Tomo I*. Medellín: Inexmoda.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Fernández Silva, C. (2015). *El vestido dentro del pensamiento del diseño ¿requiere un estudio diferenciado?* *Revista Iconofacto*. Vol,11, Nro.17. Medellín: UPB.
- Foucault, M. (2003). *Historia de la sexualidad. Vol. I: La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gamba, B. (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismo*. Buenos Aires: Biblos.
- Hanish, C. (2006). "The Personal Is Political. The Women's Liberation Movement Classic with an Explanatory Introduction". En: *Women of the World Unite! Writings by Carol Hanisch*. <http://www.carolhanisch.org/index.html>.
- Hervás y Heras, J. (2015) *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total* Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Kirkhan, P. (ed.) (2000). *Women Designers in the USA, 1900-2000: Diversity and Difference*. Nueva York, Yale University Press.

- Loos, A. (1908). "Ornament und Verbrechen," en Fremden-Blatt, Viena.
- Parker, R. (1984). The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine. Londres: The Women's Press.
- Riello, G. (2012). Breve historia de la moda. Desde la edad media hasta la actualidad. Barcelona: GG.
- Saltzman, A. (2004). El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta. Buenos Aires: Paidós.
- Scott, J. (1990). "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea / James S. Amelang (ed. lit.), Mary Nash (ed. lit.), 1990 (23-58).
- (2012). Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en Francia, 1789-1944. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Valdivieso, M. (2014). "Retrato de grupo con una dama: el papel de la mujer en la Bauhaus" en Historia y Teoría del Arte; núm. 6 (2000); 61-74. Universidad Nacional de Colombia.
- Vadillo, M. (2016). Las diseñadoras de la Bauhaus: Historia de una revolución silenciosa. Sevilla: Cántico.
- Wilson, E. (1985). Adorned in dreams: Fashion and modernity. Londres: Virago.
- Zambrini, L. (2010). "Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales sobre el cuerpo" en Revista de Estudios de Género Nomadías No. 11, Santiago de Chile, Universidad Nacional de Chile.
- (2016). "De diseñadoras, diseñadores y diseños. Reflexiones desde una perspectiva de género" en Revista Iconofacto. Vol. 12. Nro. 16. Medellín, Colombia: Universidad Pontificia Bolivariana.
- (2019). "Deshilando los géneros de la moda" en Zambrini, L. y Lucena, D. (comp.) Costura y Cultura: Aproximaciones sociológicas del vestir. Universidad Nacional de La Plata: Edulp.
- Zambrini, L. y Flesler, G. (2017). "Perspectiva de Género y Diseño: Deconstruir la neutralidad de la tipografía y la indumentaria" en Revista Inclusiones Vol. 4. Número Especial julio/septiembre 2017. Santiago de Chile: Cuadernos de Sofía Editorial.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas  
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

