

De diseñadoras, diseñadores y diseños. Reflexiones desde una perspectiva de género

*Of female designers, male designers and designs.
Reflections from a gender perspective*

Artículo recibido 22/06/2015 aprobado 15/10/2015.
ICONOFACTO VOL. 11 N° 17 / PÁGINAS 100 - 110
DOI: <http://dx.doi.org/10.18566/iconofac.v11n17.a06>

Autor:

Dra. Laura Zambrini. Doctora en Ciencias Sociales y Lic. en Sociología; ambos títulos otorgados por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora Asistente CONICET. Profesora titular de Sociología en la carrera de Diseño de Indumentaria e Textil (FADU-UBA). Co-coordinadora del Grupo de Estudios Sociológicos sobre Moda y Diseño (GESMODI) en la Universidad de Buenos Aires. Investiga temas relacionados al campo del diseño y los estudios de género. Ha publicado diversos trabajos en revistas científicas y de divulgación. Pertenencia institucional: CONICET-FADU-UBA E-MAIL: laura.zambrini@gmail.com

Resumen En la última década el diseño argentino ha alcanzado un desarrollo significativo en la escena pública, volviéndose protagonista de la cultura visual y material contemporánea, gracias a la creciente participación en el mercado y a la progresiva intervención en la vida cotidiana. Si bien, el fenómeno económico y cultural lo encabezó la ciudad de Buenos Aires, años más tarde las propuestas de autor también se afincaron en otras regiones del país. Este trabajo tiene como objetivo principal reflexionar acerca del auge del diseño de indumentaria de autor en Argentina, desde una perspectiva de género. Es decir, asumiendo el contexto de gran visibilidad del diseño autor en el campo proyectual, aquí nos preguntamos por el lugar y las voces de «las autoras» en dicho proceso.

Palabras claves Diseño- indumentaria- género- autor/a

Abstract In the last decade, Argentine design has reached a significant development in the public arena, becoming protagonist of a visual and contemporary

material culture, thanks to a growing market share and the progressive intervention in everyday life. While that economic and cultural phenomenon was led by the city of Buenos Aires, years later brand name proposals also settled in other regions of the country. This work has as main objective to reflect on the rise of brand name fashion design in Argentina, from a gender perspective, that is, assuming the context of high visibility of brand name design in the design field. Here we ask for the place and the voices of “the female brand names” in the process.

Keywords Clothing, design, genre, brand name.

Introducción

En términos generales, llamamos diseño de indumentaria a la disciplina que se ocupa del proyecto, planificación y desarrollo de los elementos que constituyen el vestir. Partiendo de esta definición, aquí deseamos destacar que, en Argentina, a mediados de la década de 2000, surgieron nuevas generaciones de diseñadores/as, en su mayoría provenientes de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil de la Universidad de Buenos Aires. Estas nuevas generaciones innovaron el sector textil local con la difusión de nuevas propuestas, tales como el *diseño de autor* en novedosos circuitos de venta que se alejaban del sistema de la moda masiva e industrial, logrando incluso intervenir algunos barrios de la ciudad de Buenos Aires (Borgoglio, 2011; Joly, 2012; Miguel, 2013). Con todo, entendemos por diseño de indumentaria *de autor*, al diseño de prendas de vestir con valor agregado basado en la creatividad, tanto en texturas, morfologías y/o tipologías, que garanticen cierta diversidad cultural de una comunidad. Es decir, se trata de propuestas que escapan de lo masivo y homogéneo a través de lenguajes creativos sostenidos en el tiempo (Marino, 2010; Mon, 2011, Acosta, 2013).

En la última década, el diseño argentino de autor ha alcanzado un desarrollo significativo en la escena pública, volviéndose cada vez más protagonista de la cultura visual y material contemporánea, gracias a su creciente participación en el mercado y a la progresiva intervención en la vida cotidiana mediante la circulación de objetos de diseño (Aicher, 1994; Campi, 2007; Arfuch y Devalle, 2009; Correa, 2010 y 2012). Por un lado, este proceso¹ fue impulsado por la profesionalización reciente de las disciplinas proyectuales; y por otro, devino gracias a la aplicación de

¹ En ese contexto, en el año 2005, Buenos Aires fue declarada por la UNESCO la ciudad creativa del diseño. El reconocimiento no se debió solo al auge del diseño de indumentaria de *autor*, sino que además otros campos del diseño impulsaron este fenómeno, tales como el diseño gráfico, de imagen y sonido e industrial, entre otros. Si bien, este proceso fue encabezado por la ciudad de Buenos Aires, años más tarde las propuestas de *autor* también se afincaron en otras ciudades del país, abriendo nuevas rutas del diseño a nivel regional (Saulquin, 2008).

una política macroeconómica que reactivó y revalorizó la producción diseñística local. Como todo campo disciplinar, el campo del diseño no es un homogéneo, sino que tiene jerarquías en su interior, por ejemplo, jerarquías de género. Partiendo de ese supuesto, este trabajo tiene como objetivo principal auspiciar una reflexión teórica acerca del auge del diseño de indumentaria de *autor* argentino desde una perspectiva de género. A partir de la creciente visibilidad del diseño *autor*, aquí nos preguntamos por el lugar de las *autoras* en dicho proceso.

En esa directriz, asumimos que los estudios de género discuten los modos de construcción del conocimiento de diversas disciplinas. En líneas generales, se puede afirmar que integrar la perspectiva de género en un campo disciplinar brinda las herramientas adecuadas para pensar críticamente, por un lado, la conformación de estereotipos de género; y por otro, las asimetrías históricas entre varones y mujeres, entendidas como asimetrías de poder, que han posicionado de manera desventajosa lo femenino en sentido amplio. Dicha perspectiva permite desestabilizar las certezas culturales que han jugado en contra de las mujeres en términos simbólicos y materiales (Lamas, 1995), y a la vez posibilita desnaturalizar los sesgos sexistas que acontecen en los ámbitos profesionales y académicos del diseño, situación que ha consolidado la producción de los objetos como neutrales, despojados de toda relación histórica y social.

En ese sentido, este trabajo parte del supuesto que afirma que la indumentaria, como tal, es portadora de un sistema de creencias y representaciones sobre los géneros, es decir, un enlace con lo femenino, la moda y la banalidad. Esa misma representación histórica muchas veces ha sido el sustento ideológico que posibilitó la invisibilización simbólica y material de las mujeres como productoras en el campo textil.

El género de la indumentaria

El campo de producción del vestido puede presentarse como un excelente espacio de reflexión académica acerca del complejo proceso de construcción social de las identidades de género. En primer término, invita a preguntarnos sobre los usos sociales de la vestimenta según cada momento histórico; y, en segundo término, habilita a repensar los significados culturales del vestir. Esto es, cómo se expresa la trama social en las prácticas del vestir y la corporalidad. La autora J. Entwistle ca-

...este trabajo tiene como objetivo principal auspiciar una reflexión teórica acerca del auge del diseño de indumentaria de *autor* argentino desde una perspectiva de género. A partir de la creciente visibilidad del diseño *autor*, aquí nos preguntamos por el lugar de las *autoras* en dicho proceso.

racteriza esta relación como «prácticas corporales contextualizadas» porque, según su perspectiva, si hablamos de indumentaria, estamos implícitamente haciendo referencia a cuerpos vestidos que transitan por un espacio social (Entwistle, 2002). Sin embargo, dichos contextos sociales no son neutros, sino que están atravesados 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, significados que hacen referencia, no solo a la estética y la clase social, sino también al orden de los géneros femeninos y/o masculinos.

Diseñar un objeto implica comunicar una determinada mirada sobre el mundo. No obstante, esa mirada no es neutra ni abstracta, porque todo objeto diseñado se inserta y circula en un contexto cultural cargado de valores e historia.

Tal como se dijera anteriormente, este trabajo sostiene que las prendas de vestir acarrearán cargas simbólicas y representaciones de género históricas que hacen referencia a un sistema de creencias acerca de lo femenino y lo masculino. Es decir, al igual que la mayoría de casi todos los ámbitos sociales, el campo del diseño de indumentaria y textil es heredero de un acervo histórico y cultural que sobrevaloró lo masculino en detrimento de lo femenino (Bourdieu, 1998). A modo ilustrativo, tareas tales como la costura, la confección, el tejido y el bordado, entre otras, han sido actividades que históricamente han sido relacionadas con las mujeres y el universo femenino. De hecho, esas prácticas fueron consideradas durante mucho tiempo atributos morales necesarios de toda buena esposa, madre y ama de casa.

Desde los orígenes de la sociedad industrial, el trabajo de las mujeres, ya sea como obreras, modistas y/o costureras en la industria textil, quedó numerosas veces invisibilizado bajo la figura de los estilistas, sastres o diseñadores varones, quienes gozaban del prestigio simbólico y material de la autoría (Cruz, 2012).

En los talleres textiles, en el siglo XIX y comienzos del siglo XX, las costureras trabajaban extensas y agotadoras jornadas laborales sin contar con el reconocimiento y el pago adecuado. Entre otras cuestiones, la redistribución del ingreso, el capital y las condiciones laborales eran discusiones que concernían al orden de lo público y que, por lo tanto, dejaban de lado a las mujeres confinadas al mundo doméstico.

En efecto, las primeras reivindicaciones feministas nacieron peleando contra esa configuración injusta del patriarcado y denunciando a su vez la construcción de la representación de la mujer como un sujeto social pasivo, objeto de deseo para la mirada masculina (Scott, 2012). En ese sentido, el feminismo como movimiento buscó ampliar la noción de ciudadanía para negociar los espacios de poder que relegaban a las mujeres hacia la domesticidad y las reducía a frágiles objetos decorativos, o bien, reproductivos.

Los orígenes del diseño como disciplina están estrechamente relacionados con la consolidación y los discursos de la sociedad moderna e industrial (Arfuch y Devalle, 2009); discursos que enlazaron lo masculino con el poder productivo y lo

femenino con la domesticidad pasiva. De esta manera, la supuesta división arbitraria entre la esfera pública y privada también se manifestó en la conformación del campo de las disciplinas proyectuales. Por ejemplo, al igual que la mayoría de los espacios sociales, el diseño ha tenido un predominio simbólico masculino cuya impronta se cristalizó en la escuela alemana Bauhaus. A modo ilustrativo, allí se aplicaba una política sexista en torno a la participación de las mujeres en los talleres y su formación profesional (Valdivieso, 2014). Es decir, prácticamente no eran aceptadas en las aulas de arquitectura o de diseño industrial, sin embargo, se las alentaba a tomar clases de tejido, bordado, cerámica, entre otras, por considerarse tareas más acordes con las expectativas sociales de los roles de las mujeres (Garone, 2013).

La perspectiva de género y el diseño: discutir el canon

El feminismo articuló lo académico y lo político para cuestionar el lugar subordinado que las mujeres tenían en el orden social moderno, caracterizado por la supremacía de la visión masculina y el patriarcado. Sin embargo, el feminismo como tal no puede definirse como un movimiento social homogéneo ni como un cuerpo teórico uniforme. A lo largo de su historia, los distintos marcos conceptuales con los que se ha pensado la relación de poder entre hombres y mujeres dieron lugar a diferentes interpretaciones y miradas. A modo de síntesis, suele pensarse la historia del feminismo en términos de «olas» (Gamba, 2007).

Se considera que la primera ola feminista estuvo caracterizada por el movimiento sufragista y ciudadano surgido después de la Revolución Francesa. Sus principales referentes han sido Olympia de Gouges en Francia y Mary Wollstonecraft en Inglaterra. Ellas lucharon para que las mujeres fueran incluidas en la noción de ciudadanía puesto que no eran definidas como ciudadanas, siéndoles restringido el acceso al voto y a la educación formal.

La segunda ola apuntó a desnaturalizar la categoría mujer como categoría social y no natural. Suele considerarse como representante a Simone de Beauvoir (1949), quien, bajo el influjo del existencialismo francés, propuso pensar el género como una construcción social. Asimismo, la segunda ola estuvo influenciada por los aportes de feministas norteamericanas, tales como Betty Freidan (1950) y Carol Hanish en la década de 1960 (Hanish, 2006). Dichas autoras se encargaron de denunciar la opresión y descontento padecido por las mujeres «amas de casa», en el marco de los hogares tecnificados de la segunda posguerra. Es decir, bajo el lema *lo personal es político* propusieron romper con la dualidad de los órdenes públicos y privados.

Es importante aclarar que tanto la primera como la segunda ola feminista no lograron romper con el pensamiento binario, propio de la racionalidad moderna, quedando de alguna manera capturadas en una visión esencialista a la hora de concebir la identidad. También, se considera que estas teorías solo planteaban la

problemática de aquellas mujeres blancas y burguesas, es decir, han sido teorías valiosas, pero con un fuerte sesgo clasista y euro-céntrico.

La renovación teórica y conceptual, que posibilitó el estallido de las principales categorías modernas para pensar las problemáticas de las identidades de género, se dieron gracias a las aportaciones de la tercera ola feminista y su particular problematización de los usos sociales del lenguaje. Esta corriente, partió de preguntarse cuál es sujeto político del feminismo, considerando no solo al género sino también al cuerpo como una producción cultural e histórica. Esto es, se logró desmontar la relación entre el sexo y el género a partir de la incorporación del giro performativo (Austin, 1992) propuesto por J. Butler (2001), para pensar las relaciones históricas de los géneros. Como veremos, el vínculo entre el feminismo de la tercera ola y la corriente de pensamiento post estructuralista (Femenías, 2003) habilitó la configuración de nuevas herramientas conceptuales que resultaron sustantivas para abordar y comprender las posiciones de sujeto femeninos en los contextos actuales. Asimismo, la tercera ola forjó un terreno fértil para la inclusión de otras categorías que antes habían quedado por fuera de las problemáticas de género. Por ejemplo, la impronta de los estudios poscoloniales permitió incluir temáticas como el racismo y la invisibilización de aquellas subjetividades subalternas, que no encontraban hasta el momento modos de representación discursiva. La teoría de la interseccionalidad de los géneros fue un aporte fundamental para pensar la interrelación entre el género, la raza y la clase social (Zambrini, 2015).

Con todo, las contribuciones del feminismo se integraron a las ciencias sociales en los denominados «estudios de género». Dicha integración auspició nuevas voces y miradas críticas sobre los diseños como campo disciplinar. Autoras como Judy Attfield (1989), Cheryl Buckley (1989) y Pat Kirkham (2000), se encargaron de denunciar el silenciamiento histórico de las mujeres en el campo proyectual. Asimismo, cuestionaron el legado del movimiento moderno a la disciplina y la construcción del canon, especialmente en torno a la retórica de la neutralidad. Es decir, echaron luz sobre las consecuencias políticas de pensar la producción de los objetos despojados de toda relación histórica y social.

La crítica feminista hizo evidente que el canon es pensado como un valor universal y neutro, denunciando a la vez que el canon es un constructo social que

La renovación teórica y conceptual, que posibilitó el estallido de las principales categorías modernas para pensar las problemáticas de las identidades de género, se dieron gracias a las aportaciones de la tercera ola feminista y su particular problematización de los usos sociales del lenguaje.

deja por fuera otros discursos, prácticas y sujetos en detrimento de lo femenino. Específicamente, en el campo del diseño ello se ha manifestado, por ejemplo, en el lugar que ha ocupado el diseño textil, la ilustración, la caligrafía y/o las artes aplicadas y la moda. Es decir, estas disciplinas fueron subestimadas porque se las enlazó con el ámbito doméstico/privado y lo decorativo; aspectos que la lógica sexista ha calificado como femeninos, en oposición a lo público y racional, propio del universo masculino (Buckley, 1989).

Los discursos dominantes del diseño han estado atravesados por el modelo alemán de la escuela Bauhaus y la perpetuación del canon como visión privilegiada. Por ello, poner en crisis el canon implica discutir cómo circula el poder en el campo del diseño y en lo social (Pollock, 1999).

En el siglo XX, el movimiento moderno estableció para los hombres roles determinantes en las áreas productivas del diseño ligadas a la productividad industrial; en cambio, las mujeres fueron designadas a prácticas vinculadas a lo doméstico, tales como artes decorativas, joyería, ilustración, textil, cerámica, entre otras, como señalara M. Valdivieso:

(...) la gran afluencia de mujeres que experimentó la Bauhaus en sus comienzos inquietó a la dirección. Temiendo que éstas les pudiesen apartar de sus elevados objetivos, Gropius recomendó en una circular del Consejo de maestros una 'estricta selección en la admisión, sobre todo en cuanto al 'experimentos innecesarios' y propuso enviar a las mujeres, tras el curso preliminar, al taller de tejeduría o bien al de cerámica o encuadernación (Valdivieso, 1999, p. 247).

Modos de hablar y modos de hacer

Siguiendo con lo planteado, podemos afirmar que en los usos del lenguaje pueden verse expresadas las huellas de históricas e inconclusas batallas culturales en el orden de los géneros. Por ejemplo, la enunciación en masculino (diseño de autor) como universal o falso neutro, habilita la invisibilización de lo femenino (las autoras) en los usos cotidianos del habla.

En tal sentido, la corriente de pensamiento post estructuralista advierte que hay un efecto político que relaciona los modos del hablar y los modos del hacer. Desde este punto de vista, el lenguaje no describe al mundo, sino que lo configura a través de categorías que no son neutrales ni naturales, pues toda clasificación es una construcción sociocultural y arbitraria. En ello radica la caracterización del lenguaje como acto preformativo, cuestión retomada por la tercera ola feminista para pensar las relaciones de género (Austin, 1992; Butler, 2001).

Asimismo, no puede dejar de señalarse que, desde sus inicios, especialmente en el siglo XIX, el sistema de la moda industrial tuvo un rol muy significativo en torno a la cosificación de la mujer occidental. En primer término, ayudó a robustecer la naturalización del imaginario social que caracterizó al cuerpo feme-

nino como un cuerpo bello y adornado; en segundo término, desde mediados del siglo XIX, desde el punto de vista de los géneros y el vestir, la moda incrementó la división binaria de lo femenino y masculino como nunca antes. Esto es, se establecieron dos patrones binarios y excluyentes entre sí en las formas de vestir: uno para los varones y otro para las mujeres. Ambos patrones simbolizaban valores opuestos: por un lado, la ropa femenina debía connotar el sentido de la seducción de las mujeres; y por otro lado, dicho sentido tenía que estar ausente en los atuendos masculinos. Los trajes femeninos se tornaron más complejos en cuanto a sus confecciones, las telas y los bordados utilizados. En cambio, los trajes masculinos sufrieron el proceso inverso debido a la simplificación de los modelos que los despojó de casi todo elemento decorativo y ornamental. El típico traje femenino del siglo XIX tendió a marcar la silueta y las formas de los cuerpos. La combinación de la ropa con los accesorios recreó un estereotipo de una estética femenina, asociada al adorno y lo decorativo como rasgo identitario que, a primera vista, se diferenciaba de lo masculino.

De esta manera, se puede afirmar que, para la modernidad industrial y la ideología burguesa, la vestimenta ha tenido un lugar muy significativo en torno a la clasificación de los géneros en términos binarios y en la regulación cultural de las sexualidades.

A su vez, las modas femeninas estaban basadas en el uso de prendas que dificultaban los movimientos corporales de las mujeres. Esto consolidaba el pensamiento moderno que las alejó de la fase productiva y las posicionaba como consumidoras pasivas. Dichos estilos de vestimenta también remarcaron la distinción de clase social, porque no todas las mujeres quedaron por fuera del mundo del trabajo. Es decir, cuanto más se impidiera el movimiento corporal de las mujeres a través de la ropa, más se marcaba una posición social acomodada porque se diferenciaba de los modos de vestir de aquellas que sí trabajaban, por ejemplo, en las fábricas textiles (Martínez, 1998).

Con el paso del tiempo, las modas fueron variando en sintonía y en diálogo con los cambios sociales y políticos que le otorgaron mayores espacios de poder a las mujeres². Sin embargo, el recorrido histórico nos ayuda a comprender, al menos en parte, por qué la indumentaria ha sido relacionada hasta el presente con lo femenino y las mujeres y cómo esta asociación se manifiesta hasta hoy día en ciertos prejuicios que sugieren la feminización de los actores que intervienen y

2 Es importante destacar que las sociedades latinoamericanas hemos sido heredadas, a través de los procesos coloniales e inmigratorios, de los principales patrones dominantes en torno a la configuración social de la belleza y los modos de adornar y/o vestir los cuerpos. Dicha herencia está estrechamente relacionada con los discursos y representaciones visuales de la modernidad industrial. En este sentido, recorrer la moda supone inevitablemente construir un relato con un fuerte sesgo euro céntrico.

recrean el campo del diseño de indumentaria y textil³. En gran medida, ello ha favorecido la legitimación social de otros campos del diseño tales como el industrial y/o el gráfico, ambos campos de mayor predominio masculino⁴. No obstante, cabe señalar a los objetivos de este trabajo que paradójicamente al interior del campo del diseño de indumentaria y textil local, la visión masculina también es reproducida hasta nuestros días tanto simbólica como materialmente: la categoría diseño *de autor* es expresión de ello.

Palabras finales

A partir de la puesta en cuestión de la categoría *de autor*, este trabajo intentó romper con ciertas visiones dominantes del mundo del diseño desde una perspectiva de género. Esto es, desnaturalizar los mandatos culturales, la sobrevaluación social de ciertos sujetos y espacios, así como la invisibilidad de otros. Comenzar con la pregunta acerca del lugar de *las autoras* en el campo del diseño de indumentaria y textil argentino nos ha obligado a realizar un breve recorrido por la historia social del vestir. Dicho recorrido nos condujo a la consolidación del patriarcado en el siglo XIX y a la persistencia de la visión masculina del mundo.

A la vez, gracias a los aportes del post estructuralismo, podemos afirmar que de acuerdo con el modo en que enunciamos las cosas, es el modo en cómo las construimos y cómo nos relacionamos socialmente. El encuentro de esta corriente teórica con el feminismo ha posibilitado plantear que un verdadero acto de inclusión social también comienza en el lenguaje y en el uso de categorías más amplias y flexibles, apartadas de los sesgos sexistas en el habla y en la cultura.

Lejos de clausurar la temática, este trabajo a partir del cuestionar la noción de autor, pretendió generar reflexiones sobre cuestiones de género que están naturalizadas en la vida diaria y en los usos sociales del lenguaje. Cuando hablamos del diseño de indumentaria y textil no debería perderse de vista que este no es

un campo homogéneo y que hay distintos actores que lo integran y le dan vida de manera no armónica y desigual. Esas asimetrías, muchas veces no dichas, tales como las de género, también forman parte de la identidad del diseño argentino y son los desafíos aún por alcanzar.

Referencias bibliográficas

- Acosta, A. et al (2013). *INTI Mapa de diseño 101 diseñadores de autor*. San Martín: INTI. E-book
- Aicher, Otl (1994). *El mundo como proyecto*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Arfuch, L. y Devalle, V. (comp.) (2009). *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Prometeo.
- Attfield, 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.
- Austin, J. (1992). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Borgoglio, L. (2011). Diseño, industrias creativas y desarrollo económico. En *Aportes del diseño. Una herramienta para mejorar el desempeño empresarial*. Buenos Aires: CMD.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Buckley, Ch. (1989) "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design". En Margolin, V. (comp.) *Design discourse: history, theory, criticism*. pp. 251-262. Chicago: The University of Chicago Press.
- Butler, J. (2001). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Buenos Aires: Paidós.
- Campi, I. (2007). *La idea y la materia*. Vol. 1: El diseño de producto en sus orígenes. Barcelona: Gustavo Gili.
- Correa, M. E. (2010). *El fenómeno del diseño independiente en la Ciudad de Buenos Aires: análisis de la conformación de un nuevo trabajador cultural en la escena local*. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura, IDAES-UNSAM.
- Correa, M. E. (2012). *Entre la industria y la autogestión. Análisis de la inserción laboral de los diseñadores industriales de la Universidad de Buenos Aires (1990-2010)*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Cruz B., W. (2012). *Historia de la moda. Cambios detrás de las siluetas*. Tomo I. Medellín: Inexmoda.
- de Beauvoir, S. (2000). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. (1998). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Femenías, M. L. (2003). *Judith Butler: introducción a su lectura*. Buenos Aires, Catálogos, 2003.
- Friedan, B. (1980). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- Gamba, S. (coord.). (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- Garone G., M. (2013). Los designios de Eva: el género en la identidad del diseño latinoamericano. *Revisita*, 180 (24), México: Universidad Diego Portales.
- 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>.

3 Hasta el presente, las prendas de vestir, tales como la falda o la corbata, o bien, colores como el rosa y el azul, en el imaginario colectivo son asociados a lo femenino o lo masculino de manera binaria y excluyente. Entonces, estudiar la moda supone estudiar también esa construcción social de los géneros y cómo la mirada de la sociedad va cambiando en relación a qué entendemos por femenino y/o masculino. Actualmente, en la moda se expresando un fuerte proceso de cambio social en relación a esa construcción de los géneros. Por ejemplo, irrumpen en las pasarelas más importantes modelos transgéneros o bien, surgen tendencias andróginas que desdibujan las fronteras tradicionales de lo femenino y lo masculino en las propuestas del vestir. Es decir, el foco ya no está puesto en la biología para entender la identidad, ese es el cambio más significativo que rompe con la ideología binaria del siglo XIX y que nos habilita a hablar de las identidades en términos plurales (Derrida, 1998).

4 Según Garone Gravier (2013), tanto el diseño industrial como el diseño gráfico, tampoco han reconocido debidamente la labor de las mujeres en la consolidación de dichos campos.

- Kirkhan, P. (ed.) (2000). *Women Designers in the USA, 1900-2000: Diversity and Difference*. Nueva York, Yale University Press.
- Joly, V. (2012). *Sociedad, diseño y campo cultural: el caso de la formación y profesionalización del campo de diseño de indumentaria en la UBA*. Tesis de Maestría IDAES-UNSAM.
- Lamas, M. (1995). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. *La Ventana, Revista de estudios de género*, N° 1. Guadalajara: Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara.
- Marino, Patricia y otros (2010). *Diseño de indumentaria de autor en Argentina*. Buenos Aires: INTI.
- Martínez B., A. (1998). *La moda en las sociedades modernas*. Madrid: Tecnos.
- Miguel, P. (2013). *Emprendedores del diseño. Aportes para una sociología de la moda*. Buenos Aires: Eudeba.
- Mon, L. (2011) (Comp.). *Las cosas del quehacer. Debates en torno al diseño de indumentaria en Argentina*. Córdoba: Centro Cultural España.
- Pollock, Griselda (1999). *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. Londres: Routledge.
- Saulquin, S. (2008). *¿Por qué Argentina?* Buenos Aires: Ediciones del Paraíso.
- Scott, J. (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. *Historia y Teoría del Arte*, 6(2000), 61-74. Universidad Nacional de Colombia.
- Zambrini, L. (2010). Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales sobre el cuerpo. *Revista de Estudios de Género Nomadías*, 11. Santiago de Chile: Universidad Nacional de Chile.
- Zambrini, L. (2015). Diálogos entre el feminismo postestructuralista y la teoría de la interseccionalidad de los géneros. *Revista Punto Género*, p. 43-54. Santiago de Chile: Núcleo de Género y Sociedad Julieta Kirkwood.

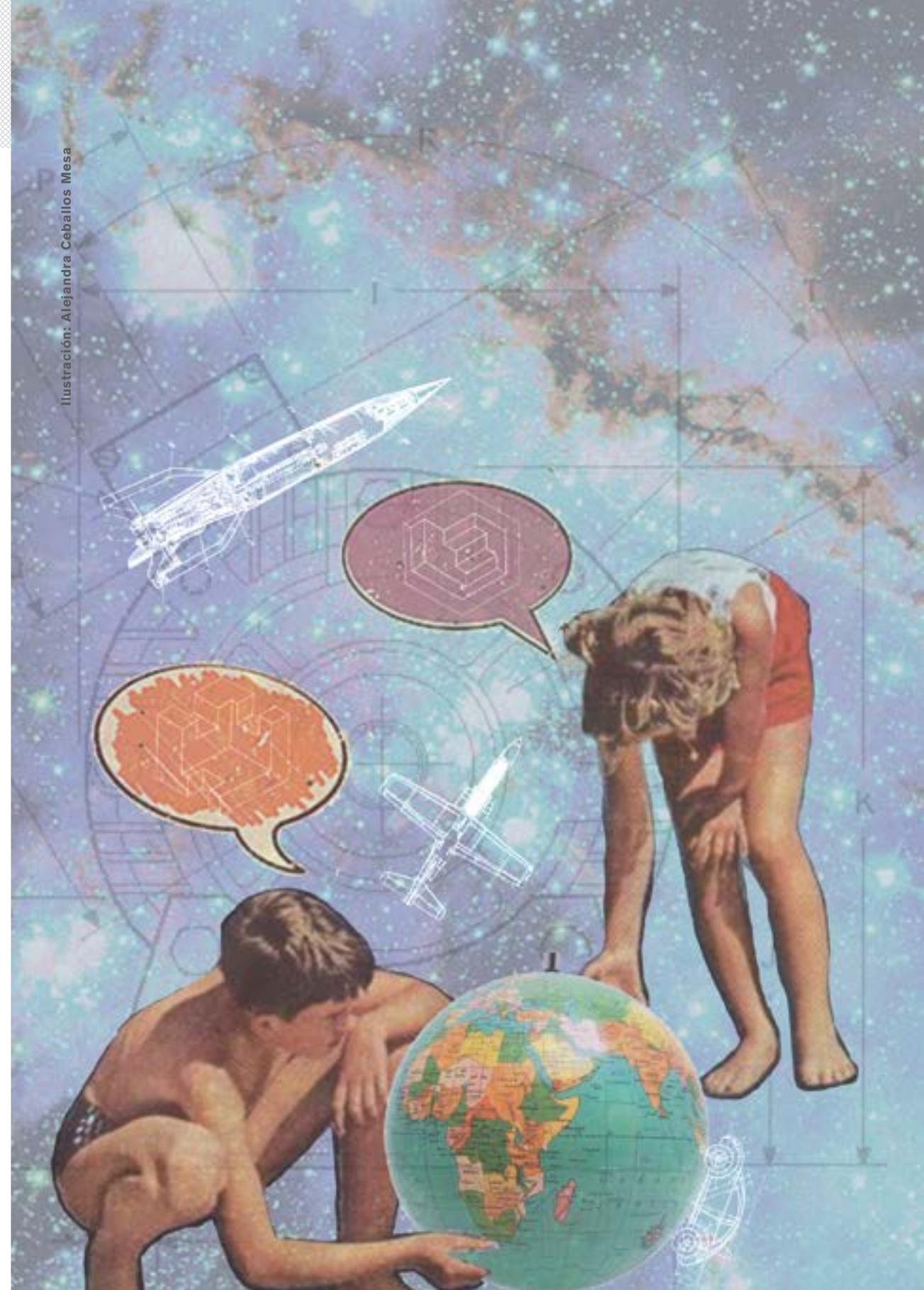


Ilustración: Alejandra Ceballos Mesa