



N°227

***“Tránsitos de género
en el vestir”***

Autora: Dra. Laura Zambrini.

**Comentaristas:
Paula Miguel y Verónica Devalle**

Viernes 29 de marzo de 2019 - 12:30 hs

CV

La autora es Doctora en Ciencias Sociales y Licenciada en Sociología, ambos títulos otorgados por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto de Arte Americano (IAA-UBA). Profesora titular de Sociología en la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Directora de un grupo de investigación UBACYT sobre Diseño de Indumentaria y Estudios de Género e integrante del Grupo de Estudios Sociológicos sobre Moda y Diseño (GESMODI) en la misma universidad. Publicó diversos trabajos en revistas científicas y de divulgación nacional e internacional. Colabora como investigadora externa en proyectos de investigación sobre Moda y Cultura en Ecuador y Brasil. Dicta seminarios y conferencias en eventos académicos nacionales e internacionales sobre temas vinculados a la sociología de la moda y a los estudios de género.

Abstract

Este trabajo plantea como principal hipótesis que la historia del vestir en occidente dialoga con la historia de las sexualidades y los usos sociales del cuerpo. Desde esa concepción teórica, se analiza el denominado diseño de indumentaria *a-gender* o moda neutra desde una perspectiva sociológica y de género. En suma, la tendencia *a-gender* puede ser interpretada como parte de la actual crisis del sistema binario de los géneros. Pero, también surge la pregunta acerca de cuáles son las formas consideradas neutras en el diseño de indumentaria. Es decir, la noción de neutralidad posee un relato propio en la historia del diseño, cuyo sesgo ideológico merece ser esclarecido. En síntesis, reflexionar al respecto desde una perspectiva de género, es el objetivo central del presente trabajo.



Introducción

El presente escrito forma parte de una línea de investigación más amplia que iniciara hace varios años; en primer lugar, en el marco de una beca de formación doctoral y posteriormente en la actual carrera como investigadora del CONICET. En ese camino, mi objeto de estudio ha estado basado en el análisis de la moda y el diseño de indumentaria desde una perspectiva de género. Específicamente, me pregunto por las históricas representaciones asociadas a lo femenino y lo masculino que emanan del vestir y cómo éstas participan en la configuración del campo disciplinar del diseño de indumentaria y la moda. A grandes rasgos, la principal hipótesis que subyace en mis trabajos es que la historia del vestir en occidente dialoga con la historia de las sexualidades (Foucault, 2003) y los usos sociales del cuerpo (Zambrini, 2012). En suma, desde las distintas instancias académicas mencionadas, mi labor consiste en estudiarla función sociológica de la indumentaria y su significativo rol en torno a las construcciones de género y las políticas del cuerpo.

Continuando en esa línea teórica, en este ensayo propongo una serie de reflexiones y preguntas en base al surgimiento del denominado diseño sin género. Precisamente, en los últimos años, desde el diseño de indumentaria y la moda, se han impulsado tendencias orientadas a trascender en el vestir las clasificaciones binarias de los

géneros. Es decir, aquellas categorizaciones que organizaron por mucho tiempo las colecciones y las prácticas del vestir en base a la distinción excluyente de lo femenino y lo masculino. A escala global, por ejemplo tiendas masivas tales como *Selfridges*, *Zara* o *H&M* se sumaron al llamado movimiento *a-gender* o *genderless*, cuyo objetivo principal está enfocado en erigir un sistema de la moda sin género, cimentado en la idea de neutralidad. En el escenario local, estas propuestas están siendo cada vez más frecuentes, ya sea en marcas masivas o de diseño de autor. En otras palabras, todo pareciera indicar que la desintegración de los límites binarios de lo femenino y lo masculino han comenzado a expresarse también en las prácticas del vestir.

En particular, desde finales de milenio vivenciamos profundos cambios sociales y culturales en torno a la noción de identidad. En esa dirección, cobran mayor visibilidad los movimientos de lucha por la ampliación de derechos ciudadanos basados en los cuestionamientos, tanto de los roles como de las definiciones tradicionales, de los géneros y las sexualidades en sentido amplio. En suma, la crisis del sistema binario femenino/masculino se suscita a la luz de los discursos y colectivos celebratorios de la diversidad (Fraser, 1997; Curiel, 2004). Como ya dijera, dentro de este complejo contexto de transformaciones sociales, paulatinamente se legitimaron ciertas propuestas vestimentarias definidas como “sin género” o neutrales. Sin embargo, la cuestión de la neutralidad ha sido un debate muy presente en la historia del diseño y de la arquitectura moderna. En especial, cobró protagonismo a inicios del siglo XX cuando el movimiento moderno innovó los lenguajes compositivos y estéticos a partir de la apuesta por la universalización de las formas, los espacios y los objetos. En continuidad, luego de la primera posguerra, en la moda también existieron algunas experiencias concretas de diseños de prendas de vestir atravesados por el movimiento moderno. No obstante, el campo del vestido merece una alusión específica, ya que el cuerpo está en el centro de la escena, cuestión que distingue a la indumentaria del resto de las familias de los objetos de diseño (Saltzman, 2004; Fernández Silva, 2015). Precisamente, este rasgo invita a interrogarnos por el impacto de las políticas del cuerpo, es decir, cómo el cuerpo vestido es configurado desde la cultura y la época histórica, qué relaciones de poder se articulan allí, qué discursos, disputas y jerarquías intervienen en dicho proceso (Entwistle, 2002; Saulquin, 2014). En suma, como señalé anteriormente, por un lado, podemos interpretar a la moda *a-gender* como una

expresión, fruto de la crisis del sistema binario de los géneros (legitimado en el siglo XIX) que abre paso a nuevas concepciones corporales e identitarias (Butler, 2001). Pero, por otro lado, inevitablemente surge la pregunta acerca de cuáles son las formas consideradas neutrales en el diseño de indumentaria. Es decir, la noción de neutralidad posee un relato propio en la historia del diseño, cuyo sesgo ideológico merece ser esclarecido.

En síntesis, reflexionar al respecto desde una perspectiva de género, es el objetivo central del presente trabajo. Con todo, por una cuestión de claridad expositiva, haré hincapié en tres períodos históricos específicos que resultan significativos para el tema planteado. Estos son: a) s. XIX y la denominada gran renuncia, b) s. XX, el movimiento moderno y Chanel c) s. XXI y el movimiento *a-gender*.

La moda binaria

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 hicieron manifiestas a partir del Renacimiento (Wilson, 1985; Riello, 2016); no obstante, esa división 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 femeninos y masculinos como pares opuestos complementarios. Esa construcción ideológica de finales del siglo XVIII, articulada, luego, con los discursos científicos e higienistas decimonónicos, legitimaron lo que el filósofo Michel Foucault denominó “el dispositivo de la sexualidad”. Esto es, la producción de las sexualidades y los géneros como construcciones históricamente situadas. En ese sentido, los siglos XVIII y XIX fueron cruciales para la comprensión de este proceso pero, especialmente en el siglo XIX, la sexualidad humana adquirió status de objeto de estudio científico. El auge del modelo científico positivista, como forma privilegiada de conocimiento y explicación de la realidad, estaba asentado en un sistema clasificatorio que distinguía los fenómenos estudiados en normales o patológicos. En particular, en el orden de las sexualidades, esa clasificación supuso la consolidación de la heterosexualidad como punto de referencia desde el cual juzgar el resto de las conductas sexo-genéricas. Es decir, se impuso la heterosexualidad reproductiva como la norma principal. De igual

modo, el binarismo femenino/masculino operó como un discurso que implicaba jerarquías en menoscabo de lo femenino, apelando a la biología como fundamento último. 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 hogarⁱ.

En suma, 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 también tuvo su correlato en la indumentaria. De esta manera, la moda como tal fue inscripta en el adorno, lo decorativo y la coquetería femenina; en cambio, la vestimenta masculina se relacionó con la funcionalidad, la sobriedad, la formalidad y el despojo. Esta etapa es denominada “la gran renuncia del siglo XIX”ⁱⁱ. Básicamente, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, la historia de la moda describe que, tanto varones como mujeres, solían vestirse de manera extravagante y lúdica. Pero más tarde, los cambios causados por las revoluciones industriales, reestructuraron los comportamientos sociales y también las lógicas del vestir (Flugüel, 1930; Dutrá é Mello, 2007). La figura de la “gran renuncia” posibilita reflexionar sobre las implicancias simbólicas y estéticas que tuvieron, por un lado, la separación genérica de los modos de vestir entre varones y mujeres; y por otro, el hecho de que los elementos decorativos dejaran de formar parte de los atuendos masculinos y quedaran remitidos a lo femenino.

Con todo, el vestuario de los varones perdió su función ornamental y se privilegió la uniformidad como un atributo de decoro y de buen vestir pero, especialmente, como atributo de masculinidad asociada al poder: es decir, el traje burgués de tres piezas. De este modo, la indumentaria masculina, además de marcar la distinción social y la accesibilidad a ciertos ámbitos de poder ligados al espacio público, a su vez, simbolizó la naturalización de la identidad de género viril, en oposición a la identidad femenina. En relación a los modos de vestir de las mujeres, el vestido femenino en el siglo XIX, tendió a marcar la silueta y la forma corporal, por ejemplo a partir del uso del corsé. La combinación de la ropa con accesorios recreó un estereotipo de belleza femenina asociada al adorno como rasgo que -a primera vista- se diferenciaba de lo masculino. En suma, desde el siglo XIX, la indumentaria marcó significativamente las diferencias de género de modo binario. Es decir, la modernidad industrial y el imaginario burgués

de la época encontraron en la vestimenta un lugar propicio para la clasificación de los géneros, la distinción de las clases sociales y la regulación de las sexualidades (Zambrini, 2010).

Movimiento Moderno, de la forma pura a lo unisex

Tal como indiqué al comienzo, el segundo momento significativo que quisiera destacar a los efectos de este trabajo se ubica a inicios del siglo XX. Necesariamente, el diseño de indumentaria *a-gender* sugiere revisar la noción de neutralidad en el diseño. En ese sentido, es preciso detenerse en los orígenes del campo disciplinar y en el auge del movimiento moderno en Europa a comienzos del siglo XX. Esto es, hacer hincapié en los lazos existentes entre la consolidación de la modernidad industrial, los debates estéticos de la época y el surgimiento del diseño. Con todo, 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 propicio para el tema aquí planteado.

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; Pevsner, 2010). 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 formas 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. Es decir, un contexto histórico

que apostaba por la universalidad de las formas y la estandarización de los objetos en virtud de modernizar el mundo a través de la fusión del arte y el diseño. Esa transformación social consagró un contexto pujante para el desarrollo del diseño moderno, en cambio no favoreció por igual a la integración de la moda en las disciplinas proyectuales. A la luz de un modelo industrial y racionalista, la asociación de la moda con el arte, lo decorativo, lo femenino y el despilfarro, no le ofrecían el mismo status (Zambrini, 2015).

Sin embargo, es importante señalar que, a pesar de la tensión entre el arte, la moda y la circunscripción de la especificidad del diseño como campo disciplinar, muy tempranamente en el siglo XX existieron expresiones del movimiento moderno en la moda, en especial, gracias al influjo de las vanguardias artísticas. Por ejemplo, los diseños de Elsa Schiapelli y Madame Vionett resultan ilustrativos al respecto. No obstante, en función de los objetivos trazados en este trabajo, cabe enfatizar que Paul Poiret sobresalió en su época por la eliminación del corsé y la simplificación de los patronajes, sin poner en cuestión el ideal de la elegancia femenina y la distinción pretendida por la moral burguesa del momento. Además, se le reconoce la incorporación del uso de la falda-pantalón en las mujeresⁱⁱⁱ. Pero, luego de la primera posguerra, Gabrielle Chanel impulsó la organización de la moda acorde a los principios estéticos de la arquitectura moderna (Zambrini, 2017). Así, las premisas modernizantes de Van der Rohe y Sullivan tales como “menos es más” y “la forma sigue a la función” se expresaron en los diseños de Chanel, siendo un punto de inflexión en la historia del vestido occidental.

Desde el punto de vista de los géneros, el mayor legado de Chanel consistió en la adaptación de los pantalones y trajes sastres masculinos a las siluetas femeninas. En ese sentido, diseños tales como el pantalón y el traje femenino, el uso de las rayas en las estampas o el vestido negro, revelaron en la moda el traspaso de ese ideal de neutralidad, proporción, pureza, simpleza y funcionalidad de las formas que pregona el movimiento moderno en oposición al ornamento y al estilo clásico. De esta manera, Chanel fue rupturista mediante sus concepciones sobre la elegancia femenina y la alta costura^{iv}. Al respecto, se la suele comparar con el arquitecto Le Corbusier en cuanto al

empeño por la búsqueda de la forma pura como principio de fidelidad entre uso y materialidad (Le Corbusier, 1925; Riello, 2016).

Es importante destacar que los diseños de Chanel también son caracterizados como una de las primeras manifestaciones de la noción de lo *unisex* en la moda. Si bien, esta tendencia fue incorporada masivamente en las décadas de 1980 y 1990, a partir de la adaptación de los diseños de ropa deportiva para la vida cotidiana; es interesante subrayar el acento puesto en la neutralidad como una ideología que intenta desdibujar las fronteras de lo femenino y lo masculino en pos de una forma universal. En particular, luego de la segunda posguerra hubo renombrados diseñadores que también apostaron en algunas fases de sus carreras por una moda a la que calificaron como neutral. Por ejemplo, Pierre Cardin, Yves Saint Laurent, Paco Rabanne, André Courrèges, entre otros. Asimismo, Calvin Klein lanzó el primer perfume unisex en la década de 1990. Es decir, la pretensión de neutralidad ha sido un rasgo muy presente a lo largo del tiempo en el diseño de indumentaria y la moda. Sin embargo, surge el interrogante acerca de cuáles morfologías se consideran apropiadas para trascender los géneros binarios ¿formas asociadas a la masculinidad? Al respecto, los estudios de género brindan algunas herramientas adecuadas.

La crítica feminista y la forma universal

Concretamente, el feminismo articuló lo académico y lo político para cuestionar el lugar subordinado que tenían las mujeres 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 varones 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 ubicar 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 y Carol Hanish en la década de 1960 (Freidan, 1980; 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 (Colomina, 2006). Es decir, bajo el lema *lo personal es político* se propusieron romper con la dualidad de lo público y privado. Asimismo, fueron pioneras en criticar a la moda como una práctica que cosificaba el cuerpo femenino, transformándolo en mercancía de la cultura de masas. En esa dirección, organizaban diversos actos de ruptura en eventos tales como los concursos de belleza. Con todo, es importante aclarar que más allá de los valiosos aportes que hicieron en sus contextos, tanto la primera como la segunda ola feminista, no lograron quebrantar el pensamiento binario quedando en cierta manera capturadas en una visión esencialista a la hora de concebir la identidad. Precisamente, estas teorías solo planteaban la problemática de aquellas mujeres blancas y burguesas, es decir, han sido teorías muy valiosas, pero con un fuerte sesgo clasista y eurocéntrico.

La renovación teórica y conceptual, que posibilitó el estallido de las principales categorías modernas para pensar las problemáticas de las identidades de género, sucedió 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 era el sujeto político del feminismo, considerando no sólo al género sino también al cuerpo como una producción cultural e histórica. En suma, se logró desmontar la relación entre el sexo y el género a partir de la incorporación del giro performativo (Austin, 1992) propuesto por Judith Butler (2001) para pensar las relaciones históricas de los géneros. Los vínculos entre el feminismo de la tercera ola y la corriente de pensamiento filosófico post estructuralista (Derrida, 1998; Femenías, 2003) habilitó la configuración de nuevas herramientas conceptuales, tales como los

enmarcados en los estudios *queer*, que resultaron sustantivas para deconstruir y comprender las posiciones de sujeto femenino 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 invisibilidad de aquellas subjetividades abyectas, que no encontraban hasta el momento modos de representación discursiva. La teoría de la interseccionalidad de los géneros fue un aporte fundamental para considerar la interrelación entre el género, la raza y la clase social (Davis, 1981).

Con todo, las contribuciones del feminismo se integraron a las ciencias sociales en los denominados «estudios de género» como campo de conocimiento autónomo en la década de 1960 (Scott, 1990; Lamas, 1995). Esto posibilitó que la perspectiva de género se incline hacia problemáticas que hasta entonces no habían sido pensadas desde dicha mirada, como por ejemplo, las disciplinas proyectuales y el arte. Básicamente, autoras tales como Judy Attfield (1989), Cheryl Buckley (1989) y Pat Kirkham (2000) fueron precursoras en debatir sobre los discursos fundantes del diseño y la arquitectura moderna desde una perspectiva de género; a la vez, mostraron la invisibilidad histórica de las mujeres como productoras de diseño y cuestionaron cierta concepción de estilos, morfologías y objetos sellados por el movimiento moderno. 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 y la arquitectura. Por ejemplo, los reconocimientos y relatos oficiales sobre la escuela 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 en destacar la impronta femenina, ya sea como alumnas y profesoras, de la escuela alemana (Baumhoff, 2001; Valdivieso, 2014; Hervás y Heras, 2015; Vadillo, 2016). Simultáneamente, esas mismas miradas críticas evidenciaron que para el movimiento moderno, el canon creativo fue erigido como un valor universal desde el cual se asentaban las bases de un nuevo mundo y se redefinían los roles sociales del diseño y el arte. Pero, por el propio contexto de producción, se

universalizó el sesgo masculino y eurocéntrico, dejando por fuera otras posibles formas de representación. Según Attfield (1989), Cheryl Buckley (1989) y Pat Kirkham, estos fueron algunos de los rasgos constitutivos de las nociones de la buena forma y buen diseño. Con todo, acorde a los fines trazados para este trabajo, resulta interesante destacar que la crítica feminista hacia las disciplinas proyectuales, iluminaron sobre la tácita asociación de lo neutro con las formas masculinas, por encima del adorno enlazado desde el siglo XIX con las formas femeninas. En otras palabras, especialmente los aportes del feminismo post-estructuralista facilitaron identificar la construcción de una falsa neutralidad de las formas, que opacaron los velos ideológicos en pos de la supremacía masculina en el diseño (Bessa, 2008; Zambrini y Flesler, 2017; Flesler, 2019). Al decir de Barreno (1985), el uso abusivo del masculino en el lenguaje como el significante universal de la especie humana, también resulta válido para pensar críticamente ciertas propuestas de diseño.

¿Sin género?

El tercer y último período que quisiera presentar aquí se corresponde a las propuestas del movimiento de diseño *a-gender* del nuevo milenio. Al respecto, en los últimos años, han conquistado las pasarelas más importantes modelos *transgénero* que desfilan indumentaria tanto femeninas como masculinas; en esa misma línea, surgieron tendencias que desdibujan las fronteras binarias en el vestir. En ese sentido, el movimiento *a-gender* se encuadra en una concepción fluida de los géneros. Esto es, los géneros entendidos como un devenir cuyo foco no está en la biología para definir su identidad (Derrida, 1998; Butler, 2001). Básicamente, las propuestas *a-gender* están basadas en diseños simples e uniformes que suelen desdibujar los cuerpos y las fronteras binarias de género. En general, prevalecen los blancos, negros, grises y azules en busca de la neutralidad de la indumentaria.

Con todo, esta tendencia surgió en un contexto social en el cual ya se habla del acaecimiento de la cuarta ola feminista, pues coexisten profundos cuestionamientos hacia la violencia machista y el patriarcado a escala global, pero también hacia el micro-machismo. Es decir, las violencias sutiles y las estrategias de poder cotidianas que atentan en diversos grados contra la autonomía femenina y que no están

desligados de actos de violencias más graves. En este marco, en numerosos países hay una gran visibilidad de denuncias sobre acoso y acciones públicas feministas como por ejemplo, los movimientos Ni una menos, *Me too*, las marchas por la legalización del aborto, entre otras que redefinen, incluso las agendas políticas. El escenario se completa en alianza con la ampliación de derechos tales como el matrimonio igualitario, la ley de identidad de género y acceso a las nuevas tecnologías reproductivas. Es decir, una intensa transformación en torno a las nociones modernas de cuerpo e identidad que abren camino hacia nuevas expresiones subjetivas como por ejemplo, los géneros fluidos.

Desde luego, la evolución de la moda también debe ser pensada en sintonía con la renovación estética que otorgó la visibilidad adquirida de los movimientos sociales enfocados en los derechos por la diversidad sexual y de género tales como los movimientos LGTTBI (Steele, 2018). Sin embargo, al presente ¿es posible concebir la ausencia de género y de corporalidades neutras?

Al respecto, cabe señalar las potenciales paradojas que estas concepciones suscitan pues todo cuerpo es irremediablemente una construcción social (Elías, 1977; Le Breton, 1995). Es decir, como señalé al comienzo, parte de la función sociológica del vestir consiste en la actualización de las políticas del cuerpo y de los géneros. En el mismo sentido debiera repensarse la indumentaria neutra. Esto es, desde el punto de vista ideológico, las trayectorias de los diseños unisex, andróginos y la transmutación hacia lo *genderless* o *a-gender*, también podrían ser caracterizados como una falsa neutralidad. Es decir, son diseños que están basados en una concepción de lo neutro que establece como punto de referencia principal a las morfologías que ordinariamente fueron asociadas al universo masculino, como por ejemplo, el traje sastre. En otras palabras, en determinados momentos históricos, la moda adaptó masivamente la vestimenta masculina a la silueta femenina en nombre de la neutralidad y la funcionalidad en el vestir. Pero, ha sido dificultoso, en términos sociales que suceda al revés, pues en una cultura patriarcal resulta mucho más transgresor, en cuanto a las normativas de género, trasladar las tipologías definidas como femeninas hacia lo masculino (Zambrini, 2012; 2015). Por ejemplo, las prendas de vestir, tales como la falda o la corbata, o bien, colores como el rosa y el azul en el

imaginario colectivo aún son asociados a lo femenino o lo masculino de manera binaria. Es decir, el derrotero de las prácticas del vestir está inexorablemente articulado con cuestiones morales y batallas de sentido sobre los cuerpos.

En esa directriz, los estudios de género y el post estructuralismo brindan algunas herramientas útiles en pos de identificar la retórica de la neutralidad en el lenguaje y en el diseño^v. En resumen, la tendencia *a-gender* puede ser interpretada como una expresión de la crisis del sistema binario sobre lo femenino y masculino que se afianzó en el siglo XIX y que hoy está desintegrándose, dando paso a nuevas lecturas sobre los cuerpos y las identidades. Sin embargo, también corresponde preguntarnos ¿cuáles formas se privilegian para construir esas nuevas lecturas basadas en una pretensión de neutralidad del diseño? En efecto, la propia noción de neutralidad también es una construcción social y como tal debería ser puesta en cuestión. Por último, quedará abierta la pregunta respecto de cuáles son los referentes culturales y visuales en torno a lo femenino y masculino y en tal caso, si es posible prescindir de esos condicionamientos. En otras palabras, si bien, la diversidad ya es un hecho social del presente, aún persiste el desafío acerca de cómo enunciarla y, por ende, cómo diseñarla.

Bibliografía utilizada

- Attfield, J. (1989). "Form/female follows function/male: feminist critiques of design", en Design History and the History of Design, Walker, J. (comp.), Londres: Pluto Press.
- Austin, J. (1992) How to do things with words. Cambridge: Harvard University Press.
- Bard, C. (2012). Historia política del pantalón. Buenos Aires: Tusquest.
- Barreno, I. (1985) O Falso Neutro: Um estudo sobre a discriminação sexual no ensino. Lisboa: Edições Rolim.
- Bessa, P. (2008). Skittish skirts and scanty Silhouettes: The tribulations of Gender in Modern Signage. En: Visible Language 42.2. Pp. 119-141. Rhode Island: Rhode Island School of Design.
- 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.
- Colomina, B. (2006) La domesticidad en guerra. Barcelona: Actar.
- Curiel, O. (2004) "Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas: El dilema de las feministas negras" en:
http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/IMG/pdf/Ochy_Curiel.pdf
- Davis, A. (1981) Mujeres, raza y clase Madrid: Akal.
- de Beauvoir, S. (1949) El segundo sex. Buenos Aires: Sudamericana.
- Dutrá e Mello, J. (2007) Onde você comprou esta roupatem para homem? : A construação de masculinidades nos mercados alternativos de moda. Rio de Janeiro: Record.
- Butler, J. (2001). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Buenos Aires: Paidós
- Devalle, V. (2009). La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984). Buenos Aires: Paidos.
- Derrida, J. (1998). Márgenes de la filosofía. Madrid: Cátedra.
- Elías, N. (1977). El proceso de la civilización. México: Fondo de Cultura Económica.
- Entwistle, J. (2002). El cuerpo y la moda. Una visión sociológica. Barcelona: Paidós.

- Femenías, M. (2007) El género del multiculturalismo. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Friedan, Betty (1980) La mística de la feminidad. Madrid: Cátedra.
- Fraser, N. (1997) *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad de los Andes, Santa Fe.
- Fernández Silva, C. (2015). "El vestido dentro del diseño ¿requiere un estudio diferenciado?" en *Revista Iconofacto*, vol 11, Nro. 17. Medellín, Colombia.
- Flesler, G. (2019) "Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda" en *Cuaderno 76 Moda, Diseño y Sociedad*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Flugüel, J. (1930) *Psicología del vestir*. Londres: Hogart Press.
- 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>.
- Gamba, B. (2007) *Diccionario de estudios de género y feminismo*. Buenos Aires: Biblos.
- Kirkhan, P. (ed.) (2000). *Women Designers in the USA, 1900-2000: Diversity and Difference*. Nueva York, Yale University Press.
- Pevsner, N. (2010) *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.
- Lamas, M. (1995) "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'género'" en *La Ventana, Revista de estudios de género*, N° 1. Guadalajara: Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara.
- Le Breton, D. (1995) *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Corbusier (1925) *El arte decorativo hoy*. España: Eunsa ediciones.
- Loos, A. (1908). "Ornament und Verbrechen," en *Fremden-Blatt*, Viena.
- Riello, G. (2016) *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.

- Saulquin, S. (2014) Política de las apariencias. Nuevas significaciones del vestir en el contexto contemporáneo. Buenos Aires: Paidós.
- Scott, J. (1990) "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en J. Amelang y Mary Nash (comp.) Historia y género: las mujeres en la Europa hacia una Sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Steele, V. (2018) Fashion Theory. Hacia una teoría cultural de la moda. Buenos Aires: Ampersand.
- 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". Revista de Estudios de Género Nomadías, 11. Santiago de Chile: Universidad Nacional de Chile.
- (2012) Género y corporalidad en la prensa digital argentina (Clarín y La Nación 2004/ 2009). Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- (2017). "Poética y Política de la Moda" en Horta Mesa, Aurelio (Comp.) Poéticas Latinoamericanas sobre Arte, Diseño y Ciudad. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- 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.

ⁱ Los estudios de género y en particular el feminismo, hicieron visible la falsa dicotomía entre los espacios públicos y privados (Scott, 1990). Advirtieron que esa división responde a la denominada “ideología de las esferas separadas”, siendo ésta uno de los pilares fundantes del orden 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. 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.

ⁱⁱ Esa transformación de los comportamientos sociales y las relaciones cotidianas deben analizarse a la luz de los cambios producidos por la modernidad industrial, los influjos de los valores del puritanismo de la etapa victoriana y del movimiento romántico.

ⁱⁱⁱ A partir de la modernidad industrial la falda fue asociada exclusivamente a lo femenino y el pantalón a lo masculino y por ende, al poder (Bard, 2012). Esto también ha tenido su impacto en el campo de la señalética, por ejemplo, de los baños y la vía pública (Bessa, 2009; Flesler, 2019).

^{iv} El uso de las joyas en Chanel merece una mención aparte ya que contrastaba con la estética modernista explicitada en este trabajo. Si bien, en sus diseños primaba la simplicidad; las joyas podrían asociarse con el *Art Decó*. Es decir, adornos de fantasía, llamativos y ostentosos en oposición a la sencillez de sus trajes y vestidos.

^vEsto nos invita a repensar por un lado, los principales conceptos del movimiento moderno en el diseño y por otro, la vigencia de las categorías decimonónicas heredadas del positivismo sobre la identidad. Con todo, no se trata de subyugar los valiosos aportes e innovaciones del movimiento moderno sino de desnaturalizar algunas de sus categorías y estilismos producidos en otro contexto histórico y social.